

Universidad Politécnica de Valencia
Departamento de Comunicación Audiovisual,
Documentación e Historia del Arte (DCADHA)



Música Autónoma y Música Aplicada

**Análisis comparativo del proceso compositivo
y las estructuras musicales en la obra de José
Nieto**

*Proyecto de investigación presentado por Johnny Gamboa
Rodríguez, Licenciado en Dirección Orquestal, para optar al
grado de **Doctor en Música***

Doctorando:
Johnny Gamboa Rodríguez

Director:
Dr. Blas Payri

Valencia, hgdtgtq de 2017

A mi familia, a mi querida y bella esposa, y a la memoria de mis queridos

profesores y amigos

Bruno Branchet, Gianfranco Viglieta y Juan Andrés Sanz.

Agradecimientos

Después de todo el esfuerzo y la dedicación necesaria para la realización de esta tesis doctoral, como complemento de mi carrera y trayectoria musical, no me queda más que agradecer, en primer lugar, todo el apoyo tan inmenso que siempre me han brindado mis padres y mis hermanos, ellos a quienes amo con todo mi corazón, y que han sido esenciales en el cumplimiento de cada una de mis metas. Gracias por guiar cada uno de mis pasos y por ser un ejemplo de respeto, amor, lucha y tolerancia.

A mi tutor Blas Payri por su paciencia, apoyo y buenos consejos durante la realización de esta investigación.

También aprovecho para agradecer al maestro José Nieto por ser una figura artística de gran inspiración para todos los que laboramos en el hermoso mundo de la música. Gracias por la iniciativa mostrada, así como por la cesión de partituras y materiales necesarios para llevar a cabo la elaboración de esta tesis, mostrando siempre una gran humildad y profesionalismo.

Quiero aprovechar la oportunidad para agradecer especialmente a todos mis profesores por sus valiosas enseñanzas y sabiduría, en especial a mi maestro Alfredo Rugeles, Rodolfo Saglimbeni, Violeta Lárez, Roberto Ojeda y al padre Salvador Rodrigo. Así mismo, aprovecho la ocasión para darles las gracias a todos mis familiares, colegas y amigos que siempre han creído en mí, a ellos quienes de alguna u otra forma se encuentran presente en el desarrollo de este trabajo.

A mi Rosaura, por siempre estar allí acompañándome en los momentos más difíciles. A tu lado simplemente todo es posible, y cada nueva experiencia se convierte en un momento mágico y maravilloso.

Gracias, mil gracias a todos.

Resumen

Esta investigación consiste en el estudio de la música autónoma y la música aplicada basado en el tratamiento de las diferencias y analogías que se establecen entre ambos conceptos musicales. Para ello, hemos procedido al análisis comparativo de una parte importante del catálogo de obras del compositor español José Nieto, lo cual incluye música para cine, teatro y salas de conciertos.

Nuestro principal objetivo consiste en examinar los elementos que participan en la creación musical autónoma y aplicada, haciendo énfasis en el estudio de la música aplicada desde la perspectiva de sus factores condicionantes (extramusicales). A partir de la selección de un total de ocho obras, entre las que se incluye la última colaboración cinematográfica de Nieto hasta el momento (*Luna Caliente*, 2009), se propone un análisis profundo de los parámetros más característicos, prestando especial atención en los principios compositivos básicos de repetición, variación y contraste, los cuales forman parte del proceso de composición y las estructuras musicales presentes en la producción musical de dicho autor.

Tras el desarrollo del estado de la cuestión y el análisis comparativo de la música de Nieto, damos paso a un apartado de discusión en donde examinamos por separado aspectos como el material temático, tipo de lenguaje armónico, orquestación, texturas, estructuras y funciones narrativas, lo cual nos permite disponer de los nexos de unión y ruptura entre las obras pertenecientes a las distintas categorías audiovisuales y la música pura o autónoma. De esta forma, entre las conclusiones más representativas podemos mencionar el nivel de flexibilidad y desenvolvimiento de las ideas musicales en el discurso musical autónomo, observándose un menor desarrollo de las frases en el contexto de la música aplicada. Por otra parte, a partir del análisis de las obras de Nieto que han sido objeto de nuestro estudio, hemos podido comprobar que tanto la música aplicada como la música autónoma es susceptible de la aplicación de un lenguaje musical abstracto y contemporáneo, así como de la introducción de orquestaciones no convencionales, evidenciándose una mayor diferencia entre ambos conceptos musicales en lo que se refiere a las estructuras y funciones. Así,

en la música autónoma, a diferencia de la música aplicada, nos encontramos ante un discurso sonoro con fines puramente estéticos basado en la experiencia musical pura por parte del público, mostrando una mayor atención en los elementos sonoros, es decir, en los aspectos no visuales. Finalmente, en cuanto a nuestro análisis de *Cuatro Lunas* y *Luna Caliente*, hemos podido examinar algunos de los elementos más significativos respecto a la adaptación de una obra autónoma a música aplicada, evidenciando el paso de un discurso musical continuo a un conjunto de secciones musicales episódicas que acompañan en desarrollo de la acción dramática.

Resum

Aquesta recerca consisteix en l'estudi de la música autònoma i la música aplicada basat en el tractament de les diferències i analogies que s'estableixen entre tots dos conceptes musicals. Per a això, hem procedit a l'anàlisi comparativa d'una part important del catàleg d'obres del compositor espanyol José Nieto, la qual cosa inclou música per a cinema, teatre i sales de concerts.

El nostre principal objectiu consisteix a examinar els elements que participen en la creació musical autònoma i aplicada, fent èmfasi en l'estudi de la música aplicada des de la perspectiva dels seus factors condicionants (extramusicals). A partir de la selecció d'un total de vuit obres, entre les quals s'inclou l'última intervenció cinematogràfica de Nieto fins al moment (*Luna Caliente*, 2009), es proposa una anàlisi profunda dels paràmetres més característics, prestant especial atenció en els principis compositius bàsics de repetició, variació i contrast, els quals formen part del procés de composició i les estructures musicals presents en la producció musical d'aquest autor.

Després del desenvolupament de l'estat de la qüestió i l'anàlisi comparativa de la música de Nieto, donem pas a un apartat de discussió on examinem per separat aspectes com el material temàtic, tipus de llenguatge harmònic, orquestració, textures, estructures i funcions narratives, la qual cosa ens permet disposar dels nexes d'unió i ruptura entre les obres pertanyents a les diferents categories audiovisuals i la música pura o autònoma. D'aquesta forma, entre les conclusions més representatives podem esmentar el nivell de flexibilitat i desenvolupament de les idees musicals en el discurs musical autònom, observant-se un menor desenvolupament de les frases en el context de la música aplicada. D'altra banda, a partir de l'anàlisi de les obres de Nieto que han estat objecte del nostre estudi, hem pogut comprovar que tant la música aplicada com la música autònoma és susceptible de l'aplicació d'un llenguatge musical abstracte i contemporani, així com de la introducció d'orquestracions no convencionals, evidenciant-se una major diferència entre tots dos conceptes musicals pel que fa a les estructures i funcions. Així, en la música autònoma, a diferència de la música aplicada, ens trobem davant d'un discurs sonor amb fins purament estètics basat

en l'experiència musical pura per part del públic, mostrant una major atenció en els elements sonors, és a dir, en els aspectes no visuals. Finalment, pel que fa a la nostra anàlisi de *Cuatro Lunas* i *Luna Caliente*, hem pogut examinar alguns dels elements més significatius respecte a l'adaptació d'una obra autònoma a música aplicada, evidenciant el pas d'un discurs musical continu a un conjunt de seccions musicals episòdiques que acompanyen el desenvolupament de l'acció dramàtica.

Abstract

This research involves the study of autonomous music and applied music based on the differences and similarities that exist between the two musical concepts. Then, we have proceeded to the comparative analysis of an important part of the catalog of works by Spanish composer José Nieto, including music for film, theater and concert halls.

Our main objective is to examine the elements involved in the autonomous and applied musical creation, emphasizing the study of applied music from the perspective of its determining factors (non-musical). From the selection of a total of eight works, among which includes the latest Nieto film collaboration so far (*Luna Caliente*, 2009), a thorough analysis of the most characteristic parameters is proposed, with special attention to the basic compositional principles of repetition, variation and contrast, which are part of the process of composition and musical structures in the musical production of the author.

After the development of the state of the art and comparative analysis of the Nieto's music, give way to a discussion section where we examine separate aspects such as thematic material, type of harmonic language, orchestration, textures, structures and narrative functions, which allows us to have the points of contact and rupture between works belonging to different audiovisual categories and pure or autonomous music. In this manner, among the most representative findings include the level of flexibility and development of musical ideas in autonomous musical discourse, with a smaller development of the phrases in the context of applied music. Moreover, from the analysis of Nieto's works that have been object of our study, we have found that both applied music and autonomous music is susceptible to the application of an abstract and contemporary musical language, as well as the introduction of unconventional orchestrations, evidencing greater differences between both musical concepts in regard to the structures and functions. Therefore, in autonomous music, as opposed to applied music, we have a sound discourse for mere aesthetic purposes based on the audience sheer musical experience, showing an increased focus on sound elements, that is, on the non-visual aspects. Finally, regarding our analysis of *Cuatro Lunas* and *Luna*

Caliente, we have to consider some of the most significant elements regarding the adaptation of an autonomous work for applied music, describing the transformation of a continuous musical discourse into a set of episodic musical sections that accompany the development of the dramatic action.

Resumen extendido

Al menos en lo que se refiere a la historia de la música occidental, una amplia gama de compositores, musicólogos, críticos e historiadores, han adoptado una renovada curiosidad y fascinación por el estudio de la música en relación a otras disciplinas artísticas, evidenciando, en muchos casos, un especial interés en la música aplicada para la imagen, siendo la música cinematográfica una de las más importantes variantes musicales en lo que respecta al concepto de la música aplicada. De ahí que, los estudios realizados por figuras de renombre internacional tales como Kurt London, Michel Chion, Roy Prendergast, Theodor Adorno, Claudia Gorbman, Mervyn Cooke, Russell Lack, Martin Miller Marks, entre otros autores, demuestran un creciente interés en el tema, los cuales han enfocado sus investigaciones académicas en la lucha por la especificidad de una música que, por su capacidad expresiva y funcional, merece una mención aparte en la historia de la música actual. De esta forma, cuando nos aventuramos en un estudio de la música autónoma con respecto a la música aplicada, nos estamos refiriendo al análisis de los factores que intervienen en la síntesis de los elementos potencialmente diferenciadores y exclusivos que determinan cada uno de estos conceptos musicales, conceptos muchas veces difíciles de delimitar, ya que a pesar de ser en esencia distintos, a su vez comparten ciertos elementos en común que le otorgan un tratamiento similar.

Sin embargo, en lo que respecta al ámbito de la musicología, podemos decir que en general son menos los estudios de interés académico sobre música aplicada, sobre todo si lo comparamos con la fuerte tradición musical autónoma. Debemos recordar que, a pesar de la antigüedad y el misterio que condiciona su origen, desde tiempos muy remotos la música de alguna manera ha estado siempre vinculada a elementos externos a su constitución, ya sea mediante la adjudicación de propiedades curativas y mágico-religiosas, o a través de su colaboración con diversas manifestaciones culturales y artísticas, como es el caso de la danza, el teatro y la poesía. Es por ello que, a diferencia de otros estudios vinculados a nuestra línea de investigación, uno de los principales aspectos que tomamos en cuenta en el análisis de la música aplicada con respecto a la música autónoma, consiste precisamente en examinar los parámetros que sugieren el

cuestionamiento de la autonomía de la música autónoma, es decir, el planteamiento de la autosuficiencia de aquella música puramente instrumental escrita para su representación en salas de conciertos, valiéndose de la música como único medio de expresión.

De esta forma, ante este firme propósito, y producto de la importancia que sugiere su labor como investigador, educador y creador, nos hemos centrado en la figura de José Nieto, el cual constituye actualmente uno de los compositores más prolíficos y significativos del cine español. Para ello, hemos recurrido al estudio sistemático de algunas de sus obras más representativas, incluyendo una pieza musical correspondiente al ámbito de la música autónoma junto a un conjunto de composiciones pertenecientes a distintas categorías audiovisuales como el teatro y el cine, de manera de poder establecer las diferencias y analogías más representativas que surgen con respecto a estas dos concepciones musicales, lo cual constituye uno de los objetivos principales de nuestra investigación. En el primer caso, se trata de una obra autónoma que, a pesar de haber sido originalmente pensada para el medio fílmico, derivó en la composición de una pieza musical de concierto. Esta obra, titulada *Cuatro Lunas*, constituye una de las composiciones más emblemáticas del repertorio musical de Nieto, siendo utilizada tanto para su representación en salas de conciertos como para el medio audiovisual a través de su “adaptación” para la película de Vicente Aranda que lleva por título *Luna Caliente*. Escrita para dos pianos, orquesta de cuerdas y un cuarteto de cuerdas solistas, la obra se divide en cuatro movimientos que conllevan en su estructuración elementos propios de la creación musical contemporánea. De esta forma, a la hora de abordar su estudio hemos prestado atención especialmente a los aspectos relacionados con el tratamiento de la orquestación y la textura, los elementos temáticos, las estructuras y el tipo de lenguaje musical aplicado, mostrando en su desarrollo el uso de texturas rítmicas y sonoridades complejas junto a la aplicación de un lenguaje armónico de gran inestabilidad tonal.

En lo que respecta a la música cinematográfica podemos mencionar en primer lugar la banda sonora de *Amanece, que no es poco* (1988), película de género de José Luis Cuerda basada en las situaciones extravagantes y disparatadas

de un pueblo. En ella, la música escrita por Nieto, caracterizada entre otros aspectos por la introducción de una melodía altamente *cantabile* dentro de un discurso armónico ampliamente tonal, y la aplicación de una gran variedad de estilos y géneros musicales, entre ellos la *ópera*, el *madrigal* y el *góspel*, contribuye a enaltecer el humor absurdo y el universo surrealista presente en la película principalmente a través del parámetro de lo grotesco, con lo cual, en vista de la diversidad y pluralidad de elementos y recursos presentes en el discurso sonoro, la música deriva en un lenguaje híbrido al que podríamos catalogar bajo el término de *multiestilos*. En el caso de *Beltenebros* (1991), se hace uso de distintos fragmentos musicales que se utilizan para subrayar diversos elementos narrativos, como son el miedo, la intriga, el erotismo y la acción policíaca. Así mismo, hay momentos del discurso cinematográfico en el que el contenido musical se limita a la configuración de un sonido grave y profundo que se mantiene invariable durante el desarrollo de la acción, lo cual encuentra su justificación más directamente con el tratamiento visual de la imagen. De esta misma forma, el discurso musical de *Beltenebros* se sostiene sobre la base de un único tema o diseño melódico interpretado de manera casi exclusiva por el saxo, derivando así en el desenvolvimiento de una partitura eminentemente monotemática. Otra de las obras analizadas corresponde a la banda sonora original de *Tirant lo Blanch* (2006), una película de época ambientada en el siglo XV que se inspira en la lucha de Tirante y su tropa contra el ejército de Mohamed III. En su proceso de musicalización, Nieto adopta un discurso musical basado en el uso consecuente de la modalidad, utilizando la música como elemento expresivo para evocar a través del lenguaje el contexto histórico en el cual se desarrolla la acción, haciendo uso igualmente de ciertos códigos musicales, como es el caso del sonido brillante de los metales para evocar el espíritu heroico del protagonista, lo cual se lleva a cabo siempre desde una perspectiva más contemporánea y personal en el tratamiento de los elementos musicales por parte del compositor. En lo que respecta a la música para la película de *Canciones de amor en Lolita's Club* (2007), se puede evidenciar la preferencia por la aplicación de un lenguaje armónico atonal y la utilización del *didgeridoo* en la orquestación, derivando en el planteamiento de un discurso musical abstracto que sirva como elemento ineludible en la

representación del universo psicológico del protagonista (Raúl), lo cual contrasta con el repertorio de canciones populares de origen latinoamericano que acompañan las escenas de prostitución y sexo. Otra de las obras que hemos tenido oportunidad de analizar corresponde a la música compuesta por Nieto para la película muda de Florián Rey que lleva por título *La Aldea maldita* (1929), en donde dicho autor opta por la composición de un discurso sonoro continuo, rindiendo homenaje a la tradición del acompañamiento musical ininterrumpido del cine mudo. No obstante, en su proceso de musicalización Nieto pone en práctica diversas técnicas y procedimientos compositivos contemporáneos, las cuales obedecen esencialmente a una mayor implicación dramática de la música con el desarrollo narrativo del discurso cinematográfico, dando paso a una serie de texturas musicales que se desenvuelven en función de las acciones representadas a nivel visual. De esta manera, la música de *La Aldea Maldita* se establece como una especie de Poema Sinfónico, teniendo como elemento programático el texto audiovisual. En el caso de *Luna Caliente* (2009), otra de las obras objeto de nuestro estudio, el discurso musical se limita a una adaptación de la música de *Cuatro Lunas*, obra autónoma del propio compositor utilizada en esta ocasión para el acompañamiento de la película de Vicente Aranda, representando claramente el paso de una obra autónoma preexistente a una música aplicada al medio fílmico, con lo cual en su paso al relato cinematográfico la música adquiere una nueva dimensión dramática y estructural, evidenciando como consecuencia una reestructuración de los elementos musicales que la componen, los cuales se organizan en función de las necesidades expresivas y estructurales de la película. Finalmente, hemos incluido un capítulo en el que se analizan dos escenas de *El Retrato de Dorian Gray*, versión teatral de la obra literaria de Oscar Wilde que lleva por título el mismo nombre junto al acompañamiento de música original compuesta por Nieto, en donde se elabora un discurso musical altamente disonante y abstracto que sirve como elemento conductor del desarrollo dramático de la acción, adquiriendo un papel protagónico en la creación del suspense y la tensión generada a nivel escénico.

De esta forma, a partir del análisis comparativo de cada una de las obras musicales expuestas anteriormente, se puede observar en primer lugar un mayor

grado de libertad en cuanto al desenvolvimiento y la transformación de las ideas musicales de la música autónoma, en donde el discurso melódico de cada uno de los cuatro movimientos que componen la obra original surge a partir de una célula o motivo temático principal. De ahí que, en la obra autónoma hay un mayor desarrollo y diversidad de los elementos temáticos, mientras que en la música aplicada la repetición, la variación y el contraste constituyen los principios compositivos más recurrentes, a excepción de la música para teatro, la cual se basa en un discurso eminentemente atemático, funcionando como atmósfera sonora para el desarrollo de la acción dramática. Así mismo, en la música aplicada al medio cinematográfico se establece un desenvolvimiento melódico más discursivo, con un sentido más marcado de la melodía, como es el caso por ejemplo de la banda sonora de *Tirant lo Blanch*, *Amanece, que no es poco* y *Beltenbros*, muchas de las cuales incluso hacen uso de pequeños *leitmotifs*.

Por otra parte, en lo que respecta al lenguaje musical no se aprecian diferencias significativas, ya que independientemente de si se trata de música autónoma o música aplicada el lenguaje musical de Nieto es dinámico y variable, con lo cual hay veces en el que utiliza un sistema armónico tonal o modal, y otros en el que recurre al uso de lenguajes más actuales como el de la tonalidad ampliada o la atonalidad, tal y como se aprecia en *Cuatro Lunas* o en la música original para la película *Canciones de amor en Lolita's Club*. En *Beltenebros*, al igual que en *Amanece, que no es poco*, el lenguaje musical es tonal, mientras que el discurso musical de *Cuatro Lunas*, utilizado como fondo sonoro para la película de Aranda titulada *Luna Caliente*, no cambia, manteniendo intacto el nivel de abstracción y complejidad del lenguaje en su adaptación al medio fílmico. De manera similar al lenguaje musical, la técnica de la orquestación y los conjuntos instrumentales utilizados por Nieto son diversos. En la música autónoma de *Cuatro Lunas* se da un tipo de orquestación reducida que se compone básicamente de un cuarteto de cuerdas, cuerdas solistas y dos pianos, los cuales se fusionan a través del establecimiento de distintas texturas y técnicas compositivas contemporáneas, elaborando su discurso sonoro a partir de las diferentes combinaciones tímbricas de los instrumentos. En los dos fragmentos analizados de *El Retrato de Dorian Gray*, la música se desarrolla con una instrumentación

compuesta de dos pianos solos. Por otra parte, en relación a la música aplicada a la imagen también encontramos distintas agrupaciones instrumentales que van desde una voz, un instrumento solo o un coro de voces a *capella*, hasta el uso de una plantilla orquestal sinfónica de mayores dimensiones, como es el caso de *La Aldea Maldita*, así como también la utilización de orquestaciones menos convencionales mediante la inserción de instrumentos de culturas antiguas o exóticos, como sucede por ejemplo en *Tirant lo Blanch* con la introducción del *nei* o el *duduk*, o en la banda sonora de *Canciones de amor en Lolita's Club* a través de la contribución tímbrica del *didgeridoo*. De esta misma forma, en la música que hemos podido estudiar del catálogo de obras cinematográficas de Nieto, no se establece en ningún momento una orquestación típicamente romántica, haciendo uso de formas musicales muy diversas que requieren de un estilo propio y personal para cada película en lugar de proceder al uso sistemático de la orquestación, constituyendo uno de los aspectos en los que se evidencia la mayor originalidad de Nieto.

En el ámbito estructural, sí que se pueden apreciar diferencias mucho más evidentes entre un concepto musical u otro. En el caso del discurso musical de *Cuatro Lunas*, al no estar condicionado por elementos externos más que a los puramente musicales, se da lugar al desarrollo de una lógica discursiva basada en la forma, es decir, en los elementos arquitectónicos de la obra musical. Por tanto, la exposición, repetición, variación y desarrollo de las ideas musicales se abren paso en la búsqueda de una unidad estructural determinada dentro de un discurso coherente y continuo, lo cual se diferencia de la música aplicada, cuya estructura viene determinada básicamente por las necesidades cronométricas, expresivas y estructurales de la película, derivando en un discurso musical que tiende inevitablemente a la fragmentación o a la elaboración de secciones musicales episódicas que acompañan el desarrollo de la acción dramática. Un ejemplo de ello lo encontramos en las diferentes bandas sonoras originales de Nieto que hemos analizado, así como en su música para la adaptación teatral de *El Retrato de Dorian Gray*. Lo mismo ocurre con la música original compuesta para *La Aldea Maldita*, la cual a pesar de ser elaborada a través de un discurso musical ininterrumpido, va generando una serie de texturas sonoras muy marcadas que

obedecen a su implicación dramática con los diferentes eventos narrativos expuestos a nivel visual, estableciéndose como consecuencia una cierta fragmentación del discurso sonoro. Así mismo, en el análisis de *La Aldea Maldita* hemos podido evidenciar que la música no solamente se ciñe a la estructura de la película, sino que a su vez contribuye a establecer una reestructuración de la misma una vez incorporada al film, dividiendo la película en dos partes medianamente proporcionales las cuales vienen definidas por una breve pausa en el discurso musical.

Dicho esto, hay que señalar que desde el punto de vista de nuestra investigación, *Cuatro Lunas* es tal vez el ejemplo más representativo en lo que respecta a la estructura como el principal parámetro diferenciador entre la música aplicada y la música pura o autónoma, en donde a pesar de mantener intacto los elementos internos que conforman el lenguaje musical de la obra, obligatoriamente se lleva a cabo un proceso de reestructuración y/o adaptación del discurso musical en su paso al medio fílmico, ajustando la estructura de la música al desarrollo del relato cinematográfico, lo cual deriva en una inevitable fragmentación. Así, resulta interesante el hecho de que una obra musical autónoma pueda ser transformada en música aplicada, adquiriendo una compleja red de funciones y significados asociados a elementos “extramusicales”, o que una banda sonora pueda ser estéticamente apreciada como música autónoma mediante un proceso previo de adaptación, con lo cual toda obra musical autónoma puede ser considerada una obra de música aplicada en potencia, así como una obra de música aplicada puede ser fácilmente adaptable hasta convertirse en una pieza musical potencialmente autónoma. Finalmente, en nuestra investigación hemos podido observar que la música autónoma y la música aplicada muestran diferencias en su desarrollo compositivo, ya que dichos conceptos musicales implican procesos creativos distintos. En este sentido, en la música autónoma se opta por la transparencia en la definición de la forma musical, mientras que en la música aplicada se hace énfasis en el valor añadido que sugiere la música en su interacción con el contenido narrativo cinematográfico o escénico, acentuando su significado o expresión dramática.

ÍNDICE

ÍNDICE	19
INTRODUCCIÓN	36
OBJETIVOS	46
Objetivo General.....	46
Objetivos Específicos.....	46
I. PERSPECTIVA HISTÓRICA: LA EVOLUCIÓN DE LAS FUNCIONES DE LA MÚSICA	48
II. MÚSICA APLICADA VS MÚSICA AUTÓNOMA	60
II.1 Contextualización	60
II.2 Elementos teóricos	63
II.2.1 Estructura y Forma	66
II.2.2 Funciones	71
II.2.3 Material temático y leitmotiv.....	74
II.2.4 Lenguaje musical	77
III. JOSÉ NIETO COMPOSITOR	84
IV. ANÁLISIS DE LA MÚSICA APLICADA Y LA MÚSICA AUTÓNOMA	92
IV.1 Selección de obras	92
IV.2 Metodología de análisis	94
IV.3 Música aplicada al cine: Estilos, estructuras y funciones	99
IV.3.1 Amanece, que no es poco	99
IV.3.2 Beltenebros	148
IV.3.3 Tirant Lo Blanch.....	181
IV.3.4 Canciones de Amor en Lolita´s Club	252
IV.4 Música aplicada al cine mudo: La Aldea Maldita, el poema sinfónico continuo	291
IV.5 Música aplicada al teatro: El Retrato de Dorian Gray	329
IV.6 Música autónoma y su adaptación	337

IV.6.1	Cuatro Lunas.....	337
IV.6.2	Luna Caliente.....	367
V.	<i>DISCUSIÓN: DIFERENCIAS Y ANALOGÍAS EN EL PROCESO COMPOSITIVO Y LAS ESTRUCTURAS MUSICALES EN LA OBRA DE JOSÉ NIETO.....</i>	397
V.1	La música como discurso narrativo y conductor dramático: la estructura musical que subraya la estructura audiovisual	399
V.2	La música como discurso sonoro (Justificación intrínseca)	408
V.3	La música como elemento estructurador	412
V.4	La música como elemento temático y atemático	428
V.5	La música como lenguaje y su aplicación.....	443
	<i>CONCLUSIONES.....</i>	451
	<i>BIBLIOGRAFÍA.....</i>	464

Lista de Tablas

Tabla 1: La siguiente tabla hace referencia a la descomposición de cada uno de los bloques que conforman la banda sonora de <i>Amanece, que no es poco</i> junto a una descripción general de cada uno de ellos.....	101
Tabla 2: La siguiente tabla hace referencia a la descomposición de cada uno de los bloques que conforman la banda sonora de <i>Beltenebros</i> junto a una descripción general de cada uno de ellos.	150
Tabla 3: La siguiente tabla hace referencia a la descomposición de cada uno de los bloques que conforman la banda sonora de <i>Tirant lo Blanch</i> junto a una descripción general de cada uno de ellos.	183
Tabla 4: La siguiente tabla hace referencia a la descomposición de cada uno de los bloques que conforman la banda sonora de <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> junto a una descripción general de cada uno de ellos.....	254
Tabla 5: La siguiente tabla hace referencia a la descripción del bloque sonoro que conforma el discurso musical de <i>La Aldea Maldita</i> junto al número de rótulos (intertítulos) y secuencias cinematográficas.	292
Tabla 6: La siguiente tabla hace referencia a la descomposición de cada uno de los bloques que conforman la banda sonora de <i>Luna Caliente</i> junto a una descripción general de cada uno de ellos.	370
Tabla 7: Cuadro comparativo que muestra las características esenciales de cada una de las obras analizadas tomando en cuenta los parámetros especificados en cada columna.....	397

Lista de Ejemplos Musicales

Ejemplo 1 (cc. 3-7). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Diseño melódico interpretado por el duduk al comienzo de la banda sonora.....	190
Ejemplo 2 (cc. 1-2). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Textura musical desarrollada entre los dos pianos y la cuerda.	192
Ejemplo 3 (cc. 5-7). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Frase musical interpretada por la flauta (tema de cierre) al final de la primera sección del bloque nº 3.	193
Ejemplo 4 (cc. 9-10). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Textura musical interpretada por las trompas en el bloque nº 3.	194
Ejemplo 5 (cc. 1-4). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Pasaje interpretado por las voces blancas en el bloque nº 4 (tema circunstancial).	195
Ejemplo 6 (cc. 1-2). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Frase musical interpretada por la flauta al inicio del bloque nº 5.....	197
Ejemplo 7 (c.). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Elemento rítmico de transición.....	197
Ejemplo 8 (cc. 11-15). <i>Tirant Lo Blanch</i> : La imagen nos muestra la segunda idea o tema principal de la banda sonora de la película.....	199
Ejemplo 9 (cc. 7-8). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Textura sonora introducida por las cuerdas en sincronización con la declaración de amor de Tirante.	201
Ejemplo 10 (cc. 15-17). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Fragmento de la batería de percusión utilizada en el transcurso del desarrollo del bloque nº 10.	205
Ejemplo 11 (cc. 13-14). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Célula melódico-rítmica introducida en el bloque nº 11 como elemento expresivo para generar misterio y tensión al discurso cinematográfico.....	205
Ejemplo 12 (cc. 6-7). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Célula melódica interpretada por el Arghul.....	207
Ejemplo 13 (cc. 1-4). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Frase musical interpretada por la mandolina y el ney durante el comienzo del bloque nº 13.	208
Ejemplo 14 (cc. 6-8). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Fragmento melódico ejecutado por el <i>cornetto</i> durante el desarrollo del bloque nº 14.....	210
Ejemplo 15 (cc. 13-14). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Célula melódico-rítmica interpretada en <i>staccato</i> por las violas, la mandolina y la guitarra.	210

Ejemplo 16 (cc. 25-27). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Pasaje cromático introducido en el bloque nº 14 con el personaje oscuro de la bruja	211
Ejemplo 17 (cc. 15-18). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Ejemplo en el que observamos el esquema rítmico de la percusión que acompaña el escenario de la batalla.	212
Ejemplo 18 (cc. 20-21). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Figura rítmica compleja que se superpone libremente al esquema rítmico de la percusión.....	212
Ejemplo 19 (cc. 20-24). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Exposición parcial del tema principal de la banda sonora a cargo del cornetto.	214
Ejemplo 20 (cc. 18-20). <i>Tirant Lo Blanch</i> : En el ejemplo vemos parte de la textura rítmica compleja que se desarrolla en las cuerdas.....	215
Ejemplo 21 (cc. 1-7). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Inicio del solo de arpa correspondiente al bloque nº 18.....	217
Ejemplo 22 (cc. 1-3). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Breve diseño melódico a partir del cual se desarrolla la primera sección del bloque nº 20.....	219
Ejemplo 23 (cc. 14-16). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Tema de cierre introducido en el bloque nº 20 por la flauta y doblado por la mandola, mandolina, guitarra y cuerdas.....	220
Ejemplo 24 (cc. 1-3). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Textura musical imitativa que da inicio al bloque nº 21.....	221
Ejemplo 25 (cc. 11-12). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Idea musical construida a partir de intervalos de sexta.	222
Ejemplo 26 (cc. 11-13). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Frase musical ejecutada por la viola en la primera sección del bloque nº 22.....	223
Ejemplo 27 (cc. 32-37). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Tema modal interpretado por la mandolina y la guitarra en la segunda sección del bloque nº 22.....	223
Ejemplo 28 (cc. 8-9). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Idea melódico-rítmica ejecutada por la viola y el cello en el bloque nº 24.	226
Ejemplo 29 (cc. 1-2). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Frase musical interpretada por la viola y el arpa que da inicio al bloque nº 26.	228
Ejemplo 30 (cc. 9-14). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Tema modal interpretado por la viola y el arpa en el bloque nº 26.	229

Ejemplo 31 (cc. 39-44). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Frase musical conclusiva interpretada por el duduk, el saxo y los dos pianos.....	230
Ejemplo 32 (cc. 13-18). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Frase musical introducida por la mandola y el cello en el bloque nº 28.....	231
Ejemplo 33 (cc. 11-15). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Esquema rítmico de la percusión que acompaña la segunda sección del bloque nº 29.....	233
Ejemplo 34 (cc. 1-2). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Textura rítmica que da comienzo al bloque nº 30.....	234
Ejemplo 35 (cc. 29-32). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Frase musical de tipo antecedente-consecuente interpretada por la guitarra, la viola y el cello.	235
Ejemplo 36 (c. 18). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Célula o motivo melódico interpretado por la viola en ritmo sincopado.	236
Ejemplo 37 (cc. 36-39). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Frase musical interpretada por la viola al final del bloque nº 31.....	237
Ejemplo 38 (cc. 5-6). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Idea musical ejecutada por las trompas en el bloque nº 33.....	239
Ejemplo 39 (cc. 2-6). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Frase musical interpretada por la viola en la primera sección del bloque nº 34.....	240
Ejemplo 40 (cc. 29-30). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Textura musical introducida por las trompas durante el desarrollo de la batalla entre Tirante y el Gran Turco.	242
Ejemplo 41 (cc. 3-7). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Frase musical introducida por la viola tras finalizar la lectura de la carta por parte de Placer.	244
Ejemplo 42 (cc. 2-5). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Reducción temática introducida por el duduk en el bloque nº 37.	246
Ejemplo 43 (cc. 16-17). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Exposición parcial del tema principal de la banda sonora.	246
Ejemplo 44 (cc. 5-7). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Motivo melódico principal de la banda sonora original.	260
Ejemplo 45 (cc. 3-5). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Figura rítmica reiterativa a cargo de la percusión durante el desarrollo del bloque nº 3.	261

Ejemplo 46 (cc. 4-6). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Textura rítmica reiterativa interpretada por la percusión y el didgeridoo en el bloque nº 11.	269
Ejemplo 47 (cc. 4-7). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Textura rítmica expuesta en el bloque nº 14 a cargo de la percusión y el didgeridoo.	272
Ejemplo 48 (cc. 7-8). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Célula rítmica en staccato introducida en la segunda mitad del bloque nº 24.	281
Ejemplo 49 (cc. 8-9). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Esquema rítmico de la percusión expuesto en el bloque nº 25.	282
Ejemplo 50 (cc. 1-4). <i>El Retrato de Dorian Gray</i> : La imagen nos muestra la textura que da comienzo al discurso musical de la escena 8 del primer acto. En el compás 4 se observa la complejidad sonora que se establece entre el piano I y II.	331
Ejemplo 51 (c. 15). <i>El Retrato de Dorian Gray</i> : Fragmento musical introducido en la escena 8 del acto I para subrayar el contenido dramático del texto. ...	332
Ejemplo 52 (cc. 1-4). <i>El Retrato de Dorian Gray</i> : En la imagen se observan los cuatro primeros compases de la sección musical que acompaña la escena final del acto II. Obsérvese el uso de figuras rítmicas irregulares y el establecimiento de sonoridades ampliamente disonantes.	333
Ejemplo 53 (cc. 7-8). <i>El Retrato de Dorian Gray</i> : Fragmento del pasaje musical ampliamente cromático introducido por los dos pianos en la escena final de la obra.	334
Ejemplo 54 (cc. 1-2). <i>Cuatro Lunas</i> : Diseño melódico-rítmico introducido a cargo de los dos pianos al inicio de <i>Luna de Enero</i>	338
Ejemplo 55 (cc. 10-11 / cc. 14-15). <i>Cuatro Lunas</i> : Los elementos melódicos enumerados como a y b corresponden a los primeros miembros de frase del tema principal de <i>Luna de Enero</i>	339
Ejemplo 56 (cc. 36-37). <i>Cuatro Lunas</i> : Frase musical con final suspensivo interpretada por el violín solista durante la segunda sección de <i>Luna de Enero</i>	340
Ejemplo 57 (cc. 60-61). <i>Cuatro Lunas</i> : Fragmento del solo de cello que aparece en <i>Luna de Enero</i>	341

Ejemplo 58 (c. 63). <i>Cuatro Lunas</i> : Figura rítmica compleja interpretada por las cuerdas en <i>staccato</i> en la segunda sección de <i>Luna de Enero</i>	342
Ejemplo 59 (cc. 72-73). <i>Cuatro Lunas</i> : Enlace armónico en relación de tritono que aparece en la cuerda tras la reexposición a la primera sección de <i>Luna de Enero</i>	342
Ejemplo 60 (c. 77). <i>Cuatro Lunas</i> : Figura en ritmo de seisillo introducida por el segundo piano en la sección final de <i>Luna de Enero</i>	343
Ejemplo 61 (c. 1). <i>Cuatro Lunas</i> : Figura rítmica irregular interpretada por las violas al inicio de <i>Luna de Mayo</i>	344
Ejemplo 62 (c. 15). <i>Cuatro Lunas</i> : Diseño melódico correspondiente al primer elemento temático de <i>Luna de Mayo</i>	345
Ejemplo 63 (c. 20). <i>Cuatro Lunas</i> : Diseño melódico correspondiente al segundo elemento temático de <i>Luna de Mayo</i>	345
Ejemplo 64 (cc. 27-28). <i>Cuatro Lunas</i> : Desenvolvimiento melódico del primer elemento temático introducido en <i>Luna de Mayo</i>	346
Ejemplo 65 (cc. 46-47). <i>Cuatro Lunas</i> : Diseño melódico reiterativo interpretado por la viola y el cello solista en <i>Luna de Mayo</i>	348
Ejemplo 66 (cc. 58-60). <i>Cuatro Lunas</i> : Motivo melódico a cargo de las cuerdas solistas que marca el paso a la siguiente sección de <i>Luna de Mayo</i>	350
Ejemplo 67 (cc. 66-69). <i>Cuatro Lunas</i> : La imagen muestra el <i>basso ostinato</i> que aparece al principio de esta sección de <i>Luna de Mayo</i> interpretado en <i>pizzicato</i> por el cello y el contrabajo.	351
Ejemplo 68 (c. 117). <i>Cuatro Lunas</i> : Idea melódica principal que da paso al desarrollo de la sección A3 de <i>Luna de Mayo</i>	352
Ejemplo 69 (cc. 122-123). <i>Cuatro Lunas</i> : Fragmento de la textura rítmica ejecutada en <i>pizzicato</i> por la sección de cuerdas en <i>Luna de Mayo</i>	353
Ejemplo 70 (cc. 1-2). <i>Cuatro Lunas</i> : Fragmento inicial de <i>Luna de Agosto</i> ejecutado por el piano I. Nótese el efecto sobre las cuerdas.	355
Ejemplo 71 (cc.17-18). <i>Cuatro Lunas</i> : Textura sonora introducida por las cuerdas en la primera sección de <i>Luna de Agosto</i>	356
Ejemplo 72 (cc. 29-32). <i>Cuatro Lunas</i> : Frase musical correspondiente a la unidad temática de la segunda sección de <i>Luna de Agosto</i>	357

Ejemplo 73 (cc. 1-4). <i>Cuatro Lunas</i> : Elemento temático principal que da lugar al desarrollo de la primera sección de <i>Luna de Octubre</i>	360
Ejemplo 74 (cc. 25-28). <i>Cuatro Lunas</i> : Fragmento del solo de cello introducido durante el desarrollo de la primera sección de <i>Luna de Octubre</i>	362
Ejemplo 75 (cc. 48-50). <i>Cuatro Lunas</i> : Textura musical expuesta por los dos pianos en la segunda sección de <i>Luna de Octubre</i>	362
Ejemplo 76 (cc. 90-93). <i>Cuatro Lunas</i> : Fragmento correspondiente a la textura musical introducida por las cuerdas solistas durante el desarrollo de la segunda sección de <i>Luna de Octubre</i>	364
Ejemplo 77 (cc. 109-110). <i>Cuatro Lunas</i> : Diseño melódico a cargo del violín I que da paso a la recapitulación de la primera sección de <i>Luna de Octubre</i>	365
Ejemplo 78 (cc. 121-122). <i>Luna Caliente</i> : Textura de acordes introducida junto a las cuerdas en <i>tremolo</i> en la primera sección del bloque nº 1.....	374
Ejemplo 79 (cc. 1-3). <i>Luna Caliente</i> : Figura melódico-rítmica introducida por los dos pianos al inicio del bloque nº 2.....	376
Ejemplo 80 (cc. 109-110). <i>Luna Caliente</i> : Motivo temático que da comienzo al bloque nº 3.....	377
Ejemplo 81 (cc. 117-118). <i>Luna Caliente</i> : Pasaje musical ejecutado por la sección de cuerdas solistas en el bloque nº 3 junto a la escena de la violación. ...	377
Ejemplo 82 (cc. 1-2). <i>Luna Caliente</i> : Textura sonora introducida por los dos pianos al comienzo del bloque nº 4. Nótese la notación no tradicional que indica la manipulación directa de las cuerdas del instrumento.....	379
Ejemplo 83 (cc. 33-34). <i>Luna Caliente</i> : Pasaje musical interpretado por los dos pianos en una textura imitativa que da comienzo al bloque nº 5. Nótese la referencia a las notas del acorde aumentado: Do, Mi y Sol#.	380
Ejemplo 84 (cc. 69-70). <i>Luna Caliente</i> : Figura rítmica irregular interpretada por los violines I y II en el bloque nº 6.....	382
Ejemplo 85 (cc. 36-37). <i>Luna Caliente</i> : Frase musical expuesta por el primer violín solista durante el desarrollo del bloque nº 7.	383
Ejemplo 86 (c. 51). <i>Luna Caliente</i> : Figura melódico-rítmica ejecutada por los dos pianos en el bloque nº 8.....	385

Ejemplo 87 (c. 114). <i>Luna Caliente</i> : Textura musical en <i>tremolo</i> interpretada por las violas al comienzo del bloque nº 9.	386
Ejemplo 88 (cc. 1-4). <i>Luna Caliente</i> : La imagen nos muestra parte de la textura que da inicio al desarrollo del bloque nº 10.	387
Ejemplo 89 (cc. 122-123). <i>Luna Caliente</i> : Fragmento musical en donde observamos parte de la textura rítmica compleja ejecutada por las violas y cellos en <i>pizzicato</i>	390
Ejemplo 90 (cc. 42-44). <i>Luna Caliente</i> : Textura sonora reiterativa ejecutada por el piano durante la presentación de los títulos de créditos finales.	392
Ejemplo 91 (c. 7). <i>El Retrato de Dorian Gray</i> : Fragmento musical correspondiente al instante en la que se menciona la palabra “condena”.	404
Ejemplo 92 (cc. 124-125). <i>Luna Caliente</i> : La imagen nos muestra parte de la textura musical introducida por los dos pianos y la sección de cuerdas solistas que da paso al clímax del bloque nº 12.	406
Ejemplo 93 (cc. 15-18). <i>Cuatro Lunas</i> : Fragmento en donde se observa el discurso armónico complejo ejecutado por las cuerdas junto al Re bemol expuesto por el cello que resuelve a la fundamental Do.	415
Ejemplo 94 (c. 7). <i>El Retrato de Dorian Gray</i> : Fragmento musical en donde se observa la complejidad del lenguaje y los elementos musicales.....	417
Ejemplo 95 (c. 1-5). <i>Cuatro Lunas</i> : Frase musical en <i>tremolo</i> interpretada por el primer y segundo violín al comienzo de <i>Luna de Octubre</i> . Obsérvese la irrupción e interrupción constante del discurso melódico.....	432
Ejemplo 96 (c. 4-6). <i>Canciones de amor en Lolita’s Club</i> : Motivo melódico interpretado por la flauta y el saxo en el bloque nº 2.	437

Lista de Fotogramas

Fotograma 1 (00:05:24). <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano general interior de la iglesia del pueblo.....	108
Fotograma 2 (00:07:12). <i>Amanece, que no es poco</i> : Grupo de estudiantes norteamericanos interpretando “ <i>La Rosa Amarilla de Texas</i> ”.....	108
Fotograma 3 (00:08:12). <i>Amanece, que no es poco</i> : Imagen de Teodoro y Jimmy en la moto con sidecar.....	109
Fotograma 4 (00:08:27): <i>Amanece, que no es poco</i> : Imagen representativa de Ngé Ndomo en pantalla.....	110
Fotograma 5 (00:10:55): <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano general de los labradores en dirección al bancal.....	112
Fotograma 6 (00:13:40): <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano interior del bar durante la interpretación de un fragmento de la ópera <i>Rinaldo</i> de Händel.....	114
Fotograma 7 (00:16:35): <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano general de la pianista y la cantante sobre el escenario interpretando <i>Lascia Ch’io Pianga</i> de Händel.....	115
Fotograma 8 (00:23:29): <i>Amanece, que no es poco</i> : Imagen del recibimiento del alcalde.....	118
Fotograma 9 (00:23:52): <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano general de Don Roberto y sus alumnos.....	118
Fotograma 10 (00:28:11). <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano general de los labradores que indica el comienzo del bloque sonoro.....	120
Fotograma 11 (00:35:22): <i>Amanece, que no es poco</i> : Imagen interior del bar. Al fondo observamos a la cantante interpretando <i>Lascia ch’io Pianga</i> de Händel.....	122
Fotograma 12 (00:37:35). <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano general de Ngé Ndomo.....	123
Fotograma 13 (00:39:12): <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano interior del bar con los jóvenes norteamericanos y Bruno.....	124
Fotograma 14 (00:43:12): <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano general del bar que da inicio al bloque nº 18.....	126

Fotograma 15 (01:00:18): <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano general de Ngé Ndomo bailando una danza afrocubana.	128
Fotograma 16 (01:02:14). <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano general del grupo de jóvenes rusos bailando y cantando el <i>Kalinka</i>	131
Fotograma 17 (01:03:46). <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano general de Elena y Mariano en medio del bancal.	132
Fotograma 18 (1:16:05). <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano medio del Cura Párroco precidiendo el acto religioso.	135
Fotograma 19 (01:17:59). <i>Amanece, que no es poco</i> : Imagen de Mariano y Elena en el bancal.....	136
Fotograma 20 (01:26:58): <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano medio de Cascales.	137
Fotograma 21 (01:32:25): <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano general de la feria del pueblo.	139
Fotograma 22 (01:40:55): <i>Amanece, que no es poco</i> : Plano general del Cabo Gutiérrez y los guardias civiles en pantalla.....	140
Fotograma 23 (00:10:33): <i>Beltenebros</i> : Plano general de Darman en las afueras del aeropuerto de Polonia.	155
Fotograma 24 (00:14:18). <i>Beltenebros</i> : Plano de Luque y Darman segundos antes de dar inicio el bloque n° 3.....	156
Fotograma 25 (00:23:57): <i>Beltenebros</i> : Plano general de la agrupación junto a la dama que baila durante la interpretación de <i>El Día Que Me Quieras</i> de Carlos Gardel.....	158
Fotograma 26 (00:28:42). <i>Beltenebros</i> : Plano general de Darman en el interior del galpón abandonado.....	159
Fotograma 27 (00:32:17). <i>Beltenebros</i> : La imagen muestra el encuentro entre Rebeca y Darman.	161
Fotograma 28 (00:42:30). <i>Beltenebros</i> : Plano de Darman segundos después de producirse el final del flashback 2.....	162
Fotograma 29 (00:48:02). <i>Beltenebros</i> : Plano interior de <i>La Boite Tabú</i> . Al fondo se puede observa la orquesta sobre el escenario.	163
Fotograma 30 (00:48:22). <i>Beltenebros</i> : Plano general de Rebeca sobre el escenario interpretando <i>Put the Blame on Mame</i>	164

Fotograma 31 (00:50:47). <i>Beltenebros</i> : Plano general de Rebeca que muestra el inicio del desnudo.....	165
Fotograma 32 (00:59:01). <i>Beltenebros</i> : Plano de Rebeca a su encuentro con el comisario Ugarte.	166
Fotograma 33 (01:14:20). <i>Beltenebros</i> : La imagen representa el momento del asesinato de Walter.....	169
Fotograma 34 (01:20:27). <i>Beltenebros</i> : Plano medio de Rebeca en la estación del metro.....	169
Fotograma 35 (01:32:29). <i>Beltenebros</i> : Plano de Darman y Rebeca en la habitación del hotel.	171
Fotograma 36 (01:36:03). <i>Beltenebros</i> : Plano en contrapicado que muestra el encuentro entre Darman y Andrade.....	172
Fotograma 37 (01:38:11). <i>Beltenebros</i> : Plano general de Darman en su encuentro decisivo con Valdivia / Comisario Ugarte.	172
Fotograma 38 (00:05:02). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Plano general del emperador en compañía de Tirante y sus hombres.	192
Fotograma 39 (00:11:05). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Primer plano de Carmesina que da inicio al bloque nº 5.....	196
Fotograma 40 (00:11:53). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Plano interior de la iglesia durante la celebración de la liturgia.	198
Fotograma 41 (00:17:10). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Plano de Tirante y Carmesina que da comienzo al bloque nº 7.	200
Fotograma 42 (00:22:24). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Plano general de Tirante y Carmesina. En la imagen se puede apreciar parte de los decorados y la ambientación de la escena.	202
Fotograma 43 (00:24:56). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Plano panorámico que da comienzo al bloque nº 10.	204
Fotograma 44 (00:46:56). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Fundido a blanco que da paso al desarrollo del bloque nº 17.....	216
Fotograma 45 (00:55:33). <i>Tirant Lo Blanch</i> : La imagen representa el nivel de erotismo y sensualidad presente en el discurso cinematográfico.	218

Fotograma 46 (1:16:13): Close-up de Placer y Tirante segundos antes de dar inicio el bloque nº 25.	227
Fotograma 47 (1:26:27). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Primer plano de Diafebus, Estefanía y Placer.	232
Fotograma 48 (1:38:02). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Plano medio de Carmesina.....	237
Fotograma 49 (1:40:03). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Plano conjunto de Tirante y sus hombres que da comienzo al bloque nº 32.	238
Fotograma 50 (1:42:22). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Plano conjunto de Carmesina y las doncellas que da comienzo al bloque nº 33.....	239
Fotograma 51 (1:47:24). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Plano general del escenario bélico.	242
Fotograma 52 (1:55:06). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Plano general que muestra el acto ceremonial en homenaje a Tirante.....	245
Fotograma 53 (00:17:09). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Plano de Raúl en el interior de la habitación de Valentín.	263
Fotograma 54 (00:24:45). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Plano de Milena y Valentín que da comienzo al bloque nº 5.	264
Fotograma 55 (00:26:26). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Plano general del escenario donde se desarrolla el bloque nº 6.	265
Fotograma 56 (00:30:57). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : La imagen nos muestra un plano interior del Lolita's Club.	266
Fotograma 57 (00:35:38). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : La imagen nos muestra la llegada de Milena al Lolita's Club.....	268
Fotograma 58 (00:37:55). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Plano general de Milena en la habitación del Lolita's Club.	269
Fotograma 59 (00:44:43). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Plano cinematográfico que demuestra la actitud violenta de Raúl hacia Milena.	272
Fotograma 60 (00:52:53). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : La imagen nos revela el nivel de erotismo presente en la escena y el tratamiento visual del discurso cinematográfico.....	274
Fotograma 61 (1:02:28). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Plano general interior de la habitación de Milena.....	276

Fotograma 62 (1:11:40). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Plano cenital de Raúl y Milena haciendo el amor	278
Fotograma 63 (1:28:11). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Plano corto de Raúl que da comienzo al bloque nº 27.....	283
Fotograma 64 (1:29:17). <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> : Plano de Milena y Raúl asumiendo el papel de Valentín.....	284
Fotograma 65 (00:00:32) y 66 (00:00:45). <i>La Aldea Maldita</i> : Primeros planos de la película en donde se nos presenta una descripción del pueblo.....	296
Fotograma 67 (00:03:12). <i>La Aldea Maldita</i> : Imagen que muestra parte del escenario rural y lúgubre presente en la acción.....	298
Fotograma 68 (00:04:33). <i>La Aldea Maldita</i> : Plano interior de la capilla junto a un grupo de aldeanos del pueblo.....	299
Fotograma 69 (00:08:36). <i>La Aldea Maldita</i> : Rótulo explicativo que da paso al comienzo de la siguiente escena.....	302
Fotograma 70 (00:10:36). <i>La Aldea Maldita</i> : Plano general de los aldeanos quienes se disponen a abandonar el pueblo.....	304
Fotograma 71 (00:21:20). <i>La Aldea Maldita</i> : Plano panorámico de la caravana del pueblo en dirección a la ciudad.....	308
Fotograma 72 (00:23:43). <i>La Aldea Maldita</i> : Imagen del plano geográfico de España que da comienzo a la segunda sección del bloque.....	309
Fotograma 73 (00:02:25). <i>La Aldea Maldita</i> : Plano general del interior de la cantina. A la derecha se observa el personaje que toca el organillo.	311
Fotograma 74 (00:07:15). <i>La Aldea Maldita</i> : La imagen simboliza el conmovedor encuentro que se establece entre Acacia y El Abuelo.....	313
Fotograma 75 (00:12:18). <i>La Aldea Maldita</i> : Plano cinematográfico que simboliza el cambio drástico de textura musical.	315
Fotograma 76 (00:14:04). <i>La Aldea Maldita</i> : Plano medio de Acacia con el cual se produce un nuevo cambio de textura musical.	316
Fotograma 77 (00:22:26). <i>La Aldea Maldita</i> : Plano cinematográfico que da paso al tema de los obreros.....	318
Fotograma 78 (00:23:57). <i>La Aldea Maldita</i> : Plano general de Acacia deambulando sobre la nieve.	319

Fotograma 79 (00:01:39). <i>La Aldea Maldita</i> : Plano general que da comienzo a la textura compleja de la percusión y la cuerda en pizzicato.	321
Fotograma 80 (00:04:46). <i>La Aldea Maldita</i> : Plano de Acacia sobre la cuna que da comienzo al tema infantil.	323
Fotograma 81 (00:18:40). <i>Luna Caliente</i> : La imagen nos muestra la escena de seducción que se establece entre Juan y Ramona.....	376
Fotograma 82 (00:31:49). <i>Luna Caliente</i> : Plano general del coche que da paso al comienzo del bloque nº 6.	381
Fotograma 83 (01:14:50). <i>Luna Caliente</i> : La imagen nos muestra a Juan y Ramona en un momento de pasión y locura desenfrenada.	388

Lista de Audiovisuales

Audiovisual 1 (00:10:06-00:10:30). <i>Amanece, que no es poco</i> : Canto de un madrigal italiano.....	111
Audiovisual 2 (00:18:29-00:21:17). <i>Amanece, que no es poco</i> : En el aula de clases con Don Roberto y sus alumnos.....	117
Audiovisual 3 (01:14:04-01:14:56). <i>Amanece, que no es poco</i> : Escena de Don Roberto y sus alumnos cantando “Ríos de Europa”.....	133
Audiovisual 4 (00:00:00-00:03:18). <i>Beltenebros</i> : Títulos de Créditos.....	154
Audiovisual 5 (00:14:45-00:15:06). <i>Beltenebros</i> : Bloque nº 3.....	157
Audiovisual 6 (00:56:49-00:58:26). <i>Beltenebros</i> : Fragmento del bloque nº 12.	166
Audiovisual 7 (01:37:44-01:44:10). <i>Beltenebros</i> : Fragmento final del bloque nº 18	173
Audiovisual 8 (00:29:24-00:30:14). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Escena correspondiente al bloque nº 12 en donde se observa al ejército de Tirante en dirección al campo de batalla.....	206
Audiovisual 9 (00:31:55-00:36:41). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Fragmento audiovisual protagonizado por los sueños de Carmesina.	209
Audiovisual 10 (1:10:44-1:12:08). <i>Tirant Lo Blanch</i> : Escena en la que aparece el fondo musical que acompaña la huida del protagonista.....	224
Audiovisual 11 (00:15:15-00:16:04). <i>Canciones de amor en Lolita’s Club</i> : Fragmento cinematográfico correspondiente al bloque nº 3.....	262
Audiovisual 12 (1:14:32-1:15:09). <i>Canciones de amor en Lolita’s Club</i> : Fragmento cinematográfico correspondiente al bloque nº 24.....	280
Audiovisual 13 (01:20:19-01:21:18). <i>Luna Caliente</i> : Fragmento audiovisual correspondiente al bloque nº 12.	389

INTRODUCCIÓN

En el transcurso de los últimos años de trascendencia en el campo de la investigación musical, al menos en lo que se refiere a la historia de la música occidental, una amplia gama de compositores, musicólogos, críticos e historiadores, han adoptado una renovada curiosidad y fascinación por el estudio de la música en relación a otras disciplinas artísticas, evidenciando, en muchos casos, un especial interés en la música aplicada para la imagen. Así mismo, paralelamente a la influencia de las nuevas tecnologías y la masificación de la denominada “cultura visual”, la música cinematográfica se ha posicionado como una de las más importantes variantes musicales en lo que respecta al concepto de la música aplicada. De esta forma, en los últimos años se puede evidenciar un incremento en la bibliografía existente sobre el tratamiento de la música en relación a la imagen, contando en la mayoría de los casos con la colaboración de autores y especialistas de renombre internacional. Así pues, entre los primeros trabajos de interés académico que surgen en relación a este campo podemos mencionar el tratado de Kurt London titulado *Film music: a summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique and possible developments* (1936), así como la obra de Hanns Eisler y Theodor Adorno desarrollada a manera de ensayo bajo el título original de *Composing for the Films* (1944). A partir de entonces van apareciendo diversas obras de referencia en relación al estudio y análisis de la música aplicada en contraposición a la investigación orientada exclusivamente a la música autónoma o de concierto, siendo la música cinematográfica, en este sentido, uno de los mayores focos de interés. Textos de alcance internacional como *Film music: a neglected art: a critical study of music in films* (1977) de Roy Prendergast, *La musique au cinéma* (1985) y *L'audio-vision: Son et image au cinéma* (1990) de Michel Chion, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987) de Claudia Gorbman, *A History of Film Music* (2008) de Mervyn Cooke, así como la literatura de referencia surgida en España tales como *Música para la Imagen: La influencia secreta* (1996) del propio José Nieto, *Enciclopedia de las Bandas Sonoras* (1997) de Conrado Xalabarder, *La música en el cine contemporáneo* (1998) de Alejandro

Pachón Ramírez, *La música en los medios audiovisuales* (2005) de Matilde Olarte (Ed.), *Experimentalismo en la Música Cinematográfica* (2006) de María de Arcos y *El Lenguaje Musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica* (2008) de Alejandro Román, han enfocado sus investigaciones académicas en la lucha por la especificidad de una música que, por su capacidad expresiva y funcional, merece una mención aparte en la historia de la música actual, dada la influencia de ésta en diferentes aspectos de nuestra vida cotidiana, tanto en el ámbito religioso como en el espiritual, político, cultural y del entretenimiento. De ahí que, muchos de los estudios recientes en relación a este campo dentro de la musicología, estén orientados directa o indirectamente con el análisis de los factores que intervienen en la síntesis de los elementos potencialmente diferenciadores y exclusivos que determinan la música autónoma y la música aplicada, así como entre su aceptación terminológica más o menos equivalente, el de la música pura y música programática respectivamente, conceptos estos muchas veces difíciles de delimitar, ya que a pesar de ser en esencia distintos, a su vez comparten ciertos elementos en común que le suelen otorgar un tratamiento similar.

Sin embargo, hay que destacar igualmente el hecho significativo que representa el escaso valor artístico que, por lo general, le es concedido por parte de la crítica musical a toda aquella música que se contrapone al concepto de la música pura y/o autónoma, siendo éste uno de los principales inconvenientes que nos encontramos en el momento de plantear un estudio de la música aplicada, como es el caso de la música para el cine, el teatro o los videojuegos. En relación a esta apreciación peyorativa del arte musical, Carl Dahlhaus (2012) establece que:

Desde que el <arte musical puro y absoluto> se hizo posible y significativo desde el punto de vista técnico-compositivo gracias a la idea de concebir la música instrumental como tratamiento de un tema, la música dependiente se convirtió en un arte de rango inferior, excepto cuando participaba de las categorías de la música instrumental, como en el caso de la importante música vocal de los siglos XVIII y XIX (p. 63).

Es por ello que, con excepción de los tradicionales géneros de la *ópera* y el *ballet*, se puede decir que la música aplicada, utilizada como elemento eminentemente funcional y representacional en su asociación con otras disciplinas artísticas, como pueden ser la narración, el teatro, la danza y la poesía, ha sido relativamente desplazada por la literatura científica en comparación con los estudios realizados en el campo de la música pura o autónoma, ya sea por la asimilación de un discurso sonoro híbrido o por su carácter multifuncional, subrayando el hecho de que “el análisis de la música cinematográfica evidencia pocos problemas para la musicología cuando la música es separada por completo de su contexto cinematográfico (...)” (Donnelly, 2001, p. 3).

De esta forma, motivado en parte por la practicidad de los elementos expresivos, la aparente carencia de autosuficiencia estructural y el mero carácter funcional que manifiesta a simple vista la música aplicada, son menos los estudios de interés académico relacionados a dicho concepto musical en lo que respecta al ámbito de la musicología, careciéndose en gran medida de herramientas concretas que faciliten su estudio y análisis. Tal es el caso de la anteriormente mencionada música cinematográfica, la cual representa actualmente uno de los medios de expresión y experimentación más importantes para los compositores. Siendo un fenómeno musical relativamente reciente en comparación con la trascendencia de la música autónoma y otras formas de música aplicada, la música cinematográfica es ciertamente una de las expresiones musicales de mayor impacto de nuestro tiempo, llegando incluso a la utilización y desarrollo de distintos recursos hasta transformarlos en parte de su propio lenguaje, ya que como señala Gértrudix “el cine ha creado un sistema de producción musical propio y autónomo” (2003, p. 164). En este sentido, a través de su asociación con el discurso visual y narrativo, la música aplicada a la imagen ofrece un conjunto de nuevas posibilidades expresivas y estructurales que no han sido exploradas en su totalidad y que constituyen la raíz de su planteamiento estético, generando sistemáticamente nuevos retos a la crítica y a la investigación.

Sin embargo, en lo que respecta al discurso musical cinematográfico, y con ello hacemos referencia a una parte importante de la música aplicada al medio

audiovisual, una de las razones fundamentales que continúan condicionando su valor artístico en diversos ámbitos culturales y académicos, se debe a su inevitable comparación con la fuerte tradición musical autónoma, siendo el aspecto correspondiente a su cohesión formal uno de los elementos de mayor reclamo y susceptible de crítica (Prendergast, 1992, p. 227). Por otra parte, otro de los parámetros que interfieren en la apreciación de la música de cine como fenómeno artístico en diversos sectores de la investigación científica, deriva en gran medida de su estrecha vinculación con el factor comercial inherente al proceso industrial cinematográfico. A propósito, Provenzano (2008, p. 80) explica que existen dos aspectos esenciales que obstaculizan la consideración de la música de cine como un género serio, haciendo alusión en primer lugar al aspecto injustificado de su excesiva asociación con lo comercial, y, por otro lado, la falta de recursos y herramientas necesarias para plantear un análisis y una investigación seria.

De esta forma, tomando en cuenta lo anteriormente expuesto, debemos mencionar igualmente que, en el caso de la música cinematográfica, el problema no radica en sí mismo en el interés comercial que le es conferido insistentemente, ya sea por parte de la crítica o por un amplio número de compositores de música de concierto, sino que, por el contrario, la mayoría de las investigaciones realizadas en el campo de la música pura o autónoma parten del hecho de que ésta ha carecido totalmente de una implicación comercial. Es así como, bajo este escenario fundamentado en la presunta desvinculación comercial de las obras maestras del repertorio musical académico, sumado a su fuerte tradición, hacen de la apreciación de la música autónoma más digna de una investigación científica. Pero, ¿es que acaso los grandes compositores canónicos no tuvieron a lo largo de la historia otras pretensiones que la pura creación artística? La tradición musical “cultura” nos revela, por ejemplo, que muchos compositores subsistieron y se beneficiaron de los recursos económicos que les proporcionaba la representación de sus obras. Basta con recordar, por ejemplo, el caso concreto de Haydn, el cual durante una larga etapa de su vida estuvo bajo el servicio y la protección de los Esterházy, componiendo un sinnúmero de obras autónomas por encargo, entre las que podemos mencionar *Las Sinfonías de París*, escritas por órdenes de los mecenas y recibidas con gran éxito y popularidad, obteniendo una considerable suma de

dinero por cada sinfonía. Situaciones de mecenazgo similares a las de Haydn se pueden encontrar bajo otras circunstancias en Mozart, Beethoven, y muchos otros compositores.

En este sentido, a diferencia de otros estudios vinculados a nuestra línea de investigación, uno de los principales aspectos que tomaremos en cuenta al momento de realizar un estudio de la música aplicada con respecto a la música autónoma, consiste precisamente en examinar algunos de los parámetros que sugieren el cuestionamiento de la autonomía de la música autónoma. Es decir, plantearnos hasta qué punto podemos fiarnos de la autosuficiencia y el predominio de la música pura o autónoma, o lo que es lo mismo, de aquella música puramente instrumental escrita de manera exclusiva para su representación en salas de conciertos. Debemos recordar que, la música, a pesar de la antigüedad y el misterio que se teje en torno a sus orígenes, desde tiempos muy remotos ha estado siempre asociada de alguna manera a elementos externos a su constitución, ya sea mediante la adjudicación de propiedades curativas y mágico-religiosas, o a través de su participación en diversas manifestaciones culturales y artísticas, como es el caso de la danza, el teatro y la poesía. De esta forma, ya en la prehistoria el arte musical formaba parte de las danzas rituales y, este misterio inherente en su desarrollo histórico, es lo que ha permitido la adjudicación de ciertas cualidades mágicas en la curación de enfermedades o para éxito en la práctica de actividades como la caza (Rebatet, 2007, p. 4).

Esta capacidad representativa e interdisciplinar del arte musical, da como resultado un tipo de música esencialmente funcional, la cual aparece como un concepto natural que ha sido desarrollado bajo distintas tipologías y formas en el transcurso de nuestra cultura occidental. Por su parte, la música pura o autónoma, cuyo principio estético se basa en la forma y en la negación de elementos extramusicales que modifiquen o condicionen su discurso, se implanta como un fenómeno extraño, aislado, valiéndose de la música como único medio de expresión, y que, como resultado, da lugar al surgimiento de las primeras salas de concierto en el siglo XVIII ideadas especialmente para su representación, ya que, como establece Dahlhaus a propósito de la música absoluta, dicha música se

convirtió en el paradigma estético de la expresión musical germánica en el siglo XIX (Dahlhaus, 1999, p. 12).

De esta forma, otro de los principales retos que se presentan al momento de realizar un estudio de la música autónoma y la música aplicada, fenómenos musicales que se enfrentan bajo la manta común del Romanticismo alemán, consiste precisamente en establecer claramente su especificidad. No obstante, ha sido gracias a las investigaciones más recientes que se han podido constatar aspectos como, por ejemplo, la enorme influencia que ha tenido el desarrollo de la industria cinematográfica en el ámbito musical, derivando en la creación de una de las formas de música aplicada por excelencia, y posicionándose en la actualidad como uno de los géneros que, al igual que la Ópera, el Teatro y el Ballet en épocas anteriores, se introduce como un nuevo medio de expresión para los compositores de música de concierto, lo cual incluso no ha dejado de lado la posibilidad de plantear una estética de la música audiovisual.

De ahí que, es interesante observar, por ejemplo, que ya en el año 1926 se conciba el estudio de una música fílmica, como sugiere el artículo de Wolpe publicado en *Contemporary Music Review* (Wolpe, 2008). En este sentido, en nuestro proceso de investigación hemos sido partícipes de una amplia bibliografía relativa al aspecto musical cinematográfico como fenómeno cultural industrializado, tomando en cuenta al mismo tiempo los estudios sobre el hecho fílmico en España, ya sea desde el punto de vista local como internacional, así como la literatura enfocada al análisis audiovisual y multimedia a través de la relación música e imagen. Algunas de las obras más importantes que hemos podido consultar y analizar en materia general sobre música y cine corresponden a los trabajos de Kurt London, Hans Eisler/Theodor Adorno y Roy Prendergast, las cuales hemos citado al inicio de este capítulo y se cuentan entre las primeras referencias académicas en relación a la música y el cine. Luego tenemos los estudios de Michel Chion, como por ejemplo *El cine y sus oficios* (1996) y *La música en el cine* (1997), obras de gran interés a nivel internacional. Igualmente podemos mencionar una serie de estudios monográficos de referencia tales como: *A History of Film Music* (2008) de Mervyn Cooke; *Film Music: A history* (2009) de James Wierzbick; *On the Track: A guide to contemporary film scoring* (1990)

de Fred Karlin y *Hearing Film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music* (2001) de Anahid Kassabian. Otras obras de interés en el sector musical cinematográfico a nivel nacional son las investigaciones de Matilde Olarte enfocadas a la música en el entorno audiovisual, así como las obras de Conrado Xalabarder tituladas *Enciclopedia de las Bandas Sonoras* (1997) y *Música de cine. Una Ilusión Óptica* (2006), y los trabajos de Jaume Radigales entre los que cabe mencionar su libro titulado *Sobre la música. Reflexiones en torno a la música y el audiovisual* (2002), en donde establece una síntesis de los parámetros esenciales de la música en el medio audiovisual. También cabe destacar la obra *Conversaciones con músicos de cine* (2006) y *Pentagramas de película* (1998) del musicólogo español Joan Padrol, basado en una serie de entrevistas a compositores cinematográficos de alcance internacional, entre los que se encuentran el maestro José Nieto, así como su estudio en colaboración con Manuel Valls i Gorina titulado *Música y cine* (1990). Otra obra significativa que ha servido de referencia en nuestra tesis lo constituye el estudio en formato monográfico del profesor Carlos Colón Perales denominado *Introducción a la Historia de la Música en el Cine. La imagen visitada por la música* (1993). Así mismo, debemos hacer referencia al tratado realizado por el propio José Nieto y que lleva por título *Música para la imagen: La influencia secreta* (2003), el cual constituye un manual imprescindible en la creación musical cinematográfica desde el punto de vista técnico y artístico, así como los estudios de Alejandro Pachón Ramírez y María de Arcos mencionados anteriormente.

En el ámbito intelectual del cine español hemos podido consultar algunas obras de referencia internacional tales como: *Spanish Cultural Studies. An Introduction* (1995) de la profesora Jo Labanyi; *The Reconstruction of National Identity in Spain* (1993) de Marsha Kinder, así como la obra de Rob Stone, *Spanish Cinema* (2002), y los trabajos de Marvyn D'Lugo y la profesora Núria Triana-Toribio que llevan por título *Guide to the Cinema of Spain* (1997) y *Spanish National Cinema* (2003) respectivamente. Dichas obras coinciden en una visión retrospectiva del proceso cinematográfico en España a partir del imaginario nacionalista y del análisis de los elementos folklóricos y populares que han formado parte esencial en la identidad nacional, y por tanto, en la configuración

de un movimiento socio-cultural al que podríamos denominar como cine nacional español.

Desde el punto de vista analítico nos encontramos en primer lugar con un clásico del análisis musical cinematográfico como lo es la obra de Chion titulada *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el Sonido* (1998). También conviene citar la obra *Analysing Musical Multimedia* (1998) de Nicholas Cook, el cual ofrece una gran expectativa desde el punto de vista metodológico y de análisis partiendo de una reflexión de la música en su interacción con otros medios como la ópera, la danza y el video musical. Así mismo, podemos mencionar el tratado de Ricardo Iapichino titulado *La composición audiovisual: Dimensiones narrativas del sonido y la música en la imagen* (2011), donde se habla del sonido y la música como elementos de expresión que redimensionan el discurso audiovisual. En lo referente al análisis puramente fílmico cabe citar *Análisis del film* (1990) de Jacques Aumont y Michel Marie, así como el libro de Francesco Casetti y Federico Chio titulado *Cómo analizar un film* (1998), mediante los cuales se establece una descripción de los parámetros de análisis para una película a través del estudio de sus elementos constitutivos, ya sean de tipo lingüísticos, narrativos o representacionales. En el análisis conducente a la semiología podemos hacer mención a los trabajos de Christian Metz: *Langage et cinéma* (1971), en el cual el autor realiza un análisis de las estructuras de significación en el cine abordando tanto elementos de forma como de contenido; y *Ensayos sobre la significación en el cine* (2002), enfocado al análisis cinematográfico tomando como punto de partida el componente narrativo. Por otra parte, cabe destacar los estudios más recientes de análisis musical de Jean-Marc Chouvel, entre los que se encuentra *Analyse musicale. Sémiologie et cognition des formes temporelles* (2006) y el trabajo de Marta Grabócz titulado *Musique, narrativité, signification* (2009). Otra obra de referencia en el ámbito semiótico del fenómeno musical lo constituye *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (1990) del musicólogo francés Jean-Jacques Nattiez, cuyo estudio hace hincapié en la compleja red de significados que puede suscitar la música.

Finalmente, en el campo de la percepción musical y la psicología cognitiva podemos hacer mención en primer lugar a *Emoción y significado en la música* (2001) del musicólogo Leonard B. Meyer, *Música y sentimiento* (2012) de Charles Rosen, en donde se hace énfasis en cómo la música actúa sobre los sentidos cumpliendo un papel fundamental en la percepción sonora, así como a los trabajos de John Sloboda que se titulan *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music* (1986) y *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. Igualmente, resulta interesante el artículo publicado por Annabel Cohen denominado *Associationism and musical soundtrack phenomena* (1993), el cual realiza una revisión del significado de la música en el cine a partir de los distintos tipos de asociaciones que modulan su percepción cognitiva.

Por consiguiente, ante este firme propósito y producto de la importancia que sugiere su labor como investigador, educador y creador, en el curso de nuestra investigación nos centraremos en la figura de José Nieto, el cual constituye actualmente uno de los compositores más prolíficos y significativos del cine español. Colaborador habitual de Vicente Aranda a través de la composición de un número diverso de bandas sonoras originales, Nieto no solamente ha trabajado en el campo de la música cinematográfica, sino que también ha colaborado en la creación de partituras para el teatro y el ballet, así como la producción de obras independientes o de carácter autónomo pensadas para su representación en salas de conciertos. De esta forma, nuestro interés radica principalmente en el estudio de sus obras tomando en cuenta la variedad de estilos y géneros musicales desarrollados a lo largo de su trayectoria, siendo conscientes al mismo tiempo del carácter ecléctico que evidencia su amplio repertorio como consecuencia de la influencia del *jazz* y la música popular. Para ello, nos centraremos en el análisis de algunas de sus obras más representativas, para lo cual tendremos muy en cuenta los estudios previos realizados en torno al compositor. Tal es el caso de los trabajos de Alejandro González Villalibre que llevan por título *El corpus cinematográfico en la obra compositiva de José Nieto: Los años cero (2000-2009)* y *La música de José Nieto para la "Trilogía Histórica" de Vicente Aranda* (2011), en donde el autor propone un estudio de las características de la música y las intenciones del compositor en su colaboración con Vicente Aranda para *Juana*

La Loca, Carmen y Tirant lo Blanc, así como también su tesis doctoral denominada *El compositor José Nieto: Análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita* (2013). Otros tratados que consideramos igualmente clave para nuestro análisis corresponden a *La armonía que rompe el silencio: conversaciones con José Nieto* (1996) de Rosa Alvarez en colaboración con Julio Arce Bueno, así como el trabajo de Alejandro Pachón Ramírez titulado *La música en el cine contemporáneo* (1992), un compendio académico publicado a partir de las ideas expuestas en su tesis doctoral *La música en el cine español actual (1975-1990): José Nieto* (1990).

Por otra parte, el estudio sistemático de las obras seleccionadas dentro del catálogo musical de Nieto, entre las que se incluye su colaboración más reciente en el plano cinematográfico como lo es *Luna Caliente* (Vicente Aranda, 2009), permitirá realizar un análisis de las diferentes facetas de un compositor para el medio audiovisual en su proceso de musicalización para la imagen, ya sea a través del planteamiento de los aspectos puramente artísticos (ideación, composición), o de aquellos más propiamente mecánicos (adaptación, grabación y montaje), lo cual constituye uno de los objetivos principales de nuestra investigación. De ahí que, se hace necesario, entre otros aspectos, estudiar el repertorio perteneciente a las distintas categorías audiovisuales como el teatro, el cine y el documental, incluyendo además una obra correspondiente al ámbito de la música autónoma, y así poder establecer las diferencias y analogías más representativas que surgen en función de estos dos conceptos musicales mejor conocidos como música autónoma y música aplicada.

OBJETIVOS

Objetivo General

Esta investigación tiene como objetivo principal evaluar las diferencias y analogías entre la música autónoma y música aplicada a nivel de ideación, composición y representación. Para ello se propone un estudio del proceso compositivo y las estructuras musicales de algunas de las obras más representativas del compositor español José Nieto, abordando así mismo las distintas facetas del compositor para audiovisual.

La elección del presente tema como tesis doctoral, viene motivado por una serie de factores que consideramos oportunos indicar: 1. La trayectoria de este compositor viene avalada por la importancia de su obra musical aplicada en el ámbito cinematográfico y coreográfico; 2. La relevancia de su obra de música "pura" o autónoma, ya que su extensa producción se caracteriza por su riqueza y la diversidad de estilos y técnicas, y es su vertiente menos estudiada en el ámbito académico, por lo que la hace especialmente atractiva para ser abordada en una tesis doctoral.

Objetivos Específicos

Para ello, se establecen los siguientes objetivos específicos:

- Un análisis profundizado de las obras más representativas del autor que permita el conocimiento sobre el proceso de creación, así como de los elementos condicionantes tanto en la música autónoma como en la música aplicada.
- La elaboración de un catálogo de obras del compositor que contengan las diferentes aplicaciones o medios audiovisuales.
- Un análisis que incluya las competencias y las diferentes facetas de un compositor para el medio audiovisual a partir del estudio de la música aplicada y sus condicionamientos.

Por otra parte, al disponer de la colaboración activa del propio compositor, podemos acceder al detalle del proceso de ideación, composición, grabación y montaje de la música audiovisual, lo que constituye en nuestra investigación un elemento de importancia fundamental que estará completado por el análisis exterior de la obra obtenida y su estructura. La colaboración del compositor nos permite también acceder a materiales intermedios y a las partituras que permitirán un análisis externo de mayor profundidad.

La metodología que proponemos seguir es:

1. Un análisis de las partituras a nivel musical, analizando la estructura, duración, recurrencias temáticas, lenguaje armónico y orquestación.
2. Un análisis de los contextos audiovisuales, dramáticos o coreográficos en los que se desarrolla la música, comparando la estructura de la música cinematográfica, incidental y autónoma. Se hará un análisis narrativo detallado de la música en el lenguaje y estructura audiovisual para ciertos largometrajes.
3. Una serie de entrevistas con José Nieto para analizar por una parte su intención de compositor en las obras estudiadas y completar el análisis realizado previamente, y por otra parte, para conocer el proceso creativo y las opciones descartadas en la génesis de cada obra, incorporando de manera sistemática las competencias que sugiere la composición para la imagen.

I. PERSPECTIVA HISTÓRICA: LA EVOLUCIÓN DE LAS FUNCIONES DE LA MÚSICA

*... los compositores de música para el cine no somos sino los continuadores
de aquellos que, desde los orígenes de nuestra civilización, pusieron su
música al servicio del arte de contar historias: historias en forma
de mitos y leyendas que daban cuerpo a creencias religiosas;
historias en forma de cuento, de comedia o de tragedia...*

JOSÉ NIETO (2001)

Comenzaremos nuestro discurso de manera un tanto emblemática dando paso al siguiente planteamiento inicial: “los orígenes de la música son aplicados”. Ya hemos mencionado anteriormente que, desde tiempos prehistóricos la música ha manifestado en su desenvolvimiento una implicación inherente con determinados factores o elementos “externos” a su constitución, ya sean elementos derivados de la naturaleza (lo cual viene dado principalmente por su capacidad para imitar el sonido de distintos fenómenos naturales como la lluvia, el viento o el “canto” emitido por distintos animales), o de índole cultural y/o religioso, y que en cierta medida han condicionado su valoración estética en el transcurso del tiempo. De esta manera, Carlos Colón (1993) sostiene que “desde las más primitivas músicas rituales hasta el clasicismo, la música ha sido, antes que nada, una función: primero cívica y sagrada, más tarde cortesana” (p. 9). De manera que, en cuanto a sus orígenes la música siempre ha estado asociada a factores condicionantes externos, sobre todo al aspecto rítmico de la danza, como establece Rebatet (2007) en referencia a los orígenes de la música en las culturas antiguas, al afirmar que “(...) por lejos que nos remontemos en la prehistoria humana encontraremos casi siempre la música. Sabemos que estaba asociada a las danzas rituales que precedieron, muy probablemente, a la escultura y al dibujo” (p. 4). Es por esta razón que en los pueblos antiguos pertenecientes a la época prehistórica como la India, China y Egipto (denominados también pueblos “primitivos”), la música representaba un elemento mágico en la vida religiosa y espiritual mediante el acompañamiento de formas de danzas, cantos rituales y

ceremonias religiosas. Un ejemplo bastante ilustrativo lo podemos encontrar en la posición que ocupaba la música en la antigua China, cumpliendo una función esencial a través de la representación de danzas rituales con motivo de la celebración de las fiestas imperiales (Rebatet, 2007, p. 8).

De esta forma, uno de los aspectos que debemos tener en claro es que desde un principio la música se manifiesta como un elemento preponderante en relación a las distintas actividades y ceremonias religiosas practicadas por estas culturas. Así, la música adquiere desde un primer momento un sentido eminentemente funcional y práctico a través de su estrecha vinculación con el culto religioso, la danza y la participación en distintos acontecimientos rituales en adoración a los dioses y a los espíritus, los cuales se celebraban mediante el uso de formas de instrumentos tan antiguos como la flauta, la voz humana e instrumentos de percusión. Tenemos el caso de la música Hindú, que representaba un medio de expresión para la liturgia védica mediante la utilización de diferentes modos o esquemas melódicos llamados *Ragas*, los cuales estaban asociados a un estado de ánimo o emoción específica. Así mismo, cada *Raga* además de estar conectado a un sentimiento en concreto debía ser interpretado de acuerdo a una hora especial del día y la estación del año, lo cual nos sugiere la importancia de la expresión musical para llevar a cabo la celebración de dicho ritual (Rebatet, 2007, p. 11).

Con los griegos la música adquiere un carácter igualmente predominante desde el punto de vista funcional. Uno de los ejemplos más significativos lo encontramos en el papel esencial que ocupaba la música en distintas disciplinas y áreas del conocimiento como la mitología, la poesía, el teatro y la danza, sin mencionar los cantos y las ceremonias religiosas que se realizaban como símbolo para el culto al dios Apolo y Dionisio. La música en Grecia, modelo de nuestra cultura musical occidental, a través del concepto de la doctrina del *Ethos* establecía que la música poseía cualidades morales, las cuales influían sobre el carácter y el comportamiento humano, una relación que, como sostiene López Cano (2007) se suele explicar a lo largo de la historia a través de dos conceptos básicos: *motivación* (la vinculación directa, natural entre el material sonoro y la emoción) y *convención* (que depende de un proceso de codificación un tanto

arbitrario). De hecho, fue en Grecia donde se le otorgó a la música por primera vez una dimensión emotiva capaz de suscitar distintos efectos sobre el carácter, derivando en su capacidad para generar distintos estados de ánimo (Colón, 1993). Todo ello paralelamente a la importancia de la música para el desarrollo del teatro griego mediante la representación de las obras pertenecientes al género trágico de autores clásicos como Esquilo, Sófocles y Eurípides, convirtiéndose en un elemento de expresión dramática. En este sentido, Alejandro Román (2008) señala que “(...) el ritmo estaba catalogado (yámbico, troqueo, anapestos...) dependiendo de la función que realizara el texto al que acompañaba. La referencialidad musical en Grecia relacionaba comúnmente aspectos extramusicales con determinadas escalas, ritmos o instrumentos” (p. 142).

En la sociedad romana la música estuvo prácticamente bajo el mismo manto jerárquico-funcional de la cultura griega, es decir, una visión interdisciplinar, mientras que en la Edad Media se establece uno de los mayores acontecimientos históricos con la implantación del cristianismo durante el alto mando del imperio Romano. Con la iglesia católica al poder, la música representó un atractivo medio de expresión para la difusión de la liturgia a través de *himnos*, *cánticos* y formas musicales que servían para acompañar los distintos oficios religiosos. Entre ellos, podemos mencionar los cantos propios (Introito, Gradual, Aleluya, Tracto, Ofertorio y Comunión) y del ordinario de la *Misa* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei), los cuales se cantaban según una determinada estación del año o fechas festivas. De esta misma forma, la música sacra o religiosa adoptó un sin fin de géneros y formas musicales inspiradas en textos sacros, tanto monódicos como polifónicos, entre los que cabe señalar: la *salmodia*, el *motete*, la *misa*, el *oratorio*, la *pasión*, los cuales llegaron a adquirir una gran influencia sobre la música de concierto a lo largo de la historia musical occidental. Así lo demuestran algunas de las composiciones más representativas de autores como Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, incluyendo a compositores de la vanguardia musical de la primera y segunda mitad del siglo XX como Stravinsky, Messiaen, Penderecki, entre otros. No obstante, no será sino hasta la aparición en el siglo IX y X de los llamados *dramas litúrgicos* con los que se dará lugar al desarrollo definitivo de uno de los

máximos exponentes de la música aplicada en la era cristiana. A través de estos “cantos dialogados” introducidos en la representación escénica, y que dan origen a los “misterios” basados sobre temas extraídos de las Sagradas Escrituras, se obtiene al mismo tiempo una forma de revitalizar la liturgia y el teatro medieval occidental. Este tipo de espectáculo, originalmente en latín, pasa posteriormente a ser representado en las afueras de la iglesia en lengua vernácula, con lo cual surgen una serie de formas relacionadas con la música profana. De esta época surgen los llamados *cantos de goliardos*, cuya más famosa colección de poemas son los *Carmina Burana*. Así mismo, en el siglo X aparecen las *Canciones de Gesta*, que eran cantos en lengua vernácula interpretados por un grupo de músicos populares conocidos como los *juglares*. Los *juglares* además de músicos eran acróbatas, mimos, amaestradores de animales, etc., produciendo de esta forma un tipo de espectáculo similar al del circo ambulante actual en donde no solamente se tocaba y se cantaba algún tipo de música (generalmente preexistente), sino que también se bailaba (Poblete, 1967, pp. 48-49). En el siglo XII aparecen igualmente en la región de Francia un grupo de músicos y poetas conocidos como Trovadores (*troubadours*) y Troveros (*trouvères*), creadores de una amplia variedad de formas musicales esencialmente profanas inspiradas en la poesía lírica. Tal es el caso de la obra titulada *Jeu de robin et Marion* (ca. 1284) compuesta por Adam de la Halle, uno de los trovadores más importantes de su tiempo.

En el Renacimiento surge un especial interés por exumar o resucitar los “temas clásicos”. De esta forma, surge en Italia a finales del siglo XVI, y principios del siglo XVII, una nueva forma musical a imagen y semejanza de la tragedia griega: la *ópera*. Con el nacimiento del espectáculo operístico, que tenía sus orígenes en las llamadas *Cameratas* formadas por un grupo de pensadores, poetas e intelectuales, se establece un nuevo concepto de la música aplicada al drama y al espectáculo teatral. Durante esta época llama la atención el concepto de la *seconda prattica*, comúnmente conocido como “Stile Moderno”, el cual tiene como finalidad la representación musical del texto prestando especial atención a un conjunto de sentimientos denominados *affetti*, representado por la aparición de la monodía acompañada para así lograr un mayor entendimiento del

texto. Con la *seconda prattica* nace el nuevo *stile rappresentativo* (recitativo dramático) y el *basso continuo*, lo cual dará la evolución definitiva al género de la ópera. La primera *ópera* de la que se tiene conocimiento aparece en Florencia a finales del siglo XVI, una obra del compositor italiano Jacobo Peri titulada *Dafne*, de la cual sólo se conserva el libreto. Más tarde, aparece una segunda ópera denominada *Eurídice*, estrenada en el Palacio Pitti en el año 1600, y considerada como la primera ópera de la cual se conserva íntegramente su música. En el caso de *Eurídice*, la cual fue compuesta con motivo del matrimonio entre Enrique IV de Francia y María de Medici, representa el nacimiento de la ópera en el entorno del mito, estableciéndose de esta forma una vinculación entre música y mitología. Posteriormente, con *La favola d'Orfeo* de Claudio Monteverdi, estrenada en el Teatro de la corte de Mántua en 1607, aparece la primera gran ópera en un sentido moderno, con una forma de narración completamente diferente en donde la música adquiere el protagonismo, destacándose por su fuerza dramática. De esta forma, Poblete (1967) sostiene que “la tendencia creciente a lo largo del siglo XVI hacia el desarrollo del poder dramático de la música llegará a su culminación en la música de Claudio Monteverdi” (p. 133). De ahí que, en los confines del Renacimiento, el maestro de capilla Claudio Monteverdi había compuesto tal vez la pieza maestra más temprana en la historia de la ópera: *Orfeo* (Snowman 2009, p. 14).

Durante el período Barroco la música adquiere básicamente una función ligada a la expresión de los sentimientos. La teoría de los afectos o teoría de los “*affetti*” (*Affectenlehren*), como se le suele denominar, consistía en la capacidad de la música para expresar determinados sentimientos y estados emocionales, una teoría que posteriormente entrará en conflicto con la filosofía de Hanslick en su tratado *De lo bello en música* (1854), al afirmar que la música no representa ni expresa nada más que las formas que la componen. En la estética musical del Barroco el discurso sonoro de la música vocal quedaba condicionado al texto, al significado de las palabras. En este sentido, Poblete (1967, p. 167) sostiene que “en la música del Barroco (segunda práctica), ‘la palabra era el ama de la armonía’, es decir: la expresión del texto daba su forma a la música”. Por otra parte, durante esta época se produce el esplendor y la emancipación de la música

instrumental, lo cual conduce claramente a una delimitación de los géneros musicales en instrumental y vocal, es decir, entre la música escrita para la voz y la música escrita para los instrumentos. De ahí que surgen formas musicales pensadas no solamente para su representación en la corte sino también para su interpretación en salas de conciertos como la *sonata*, el *concerto grosso* y la *suite*, que a pesar de su original carácter danzístico terminó por convertirse en una forma de música puramente instrumental.

Pero, es precisamente esta capacidad asociada a la música para expresar sentimientos lo que le otorgó la posibilidad de su independencia y autonomía durante el siglo XVIII, y especialmente en el siglo XIX, con el nacimiento de la música pura o abstracta, época en la que “(...) se desprecia progresivamente la música funcional o aplicada y se aprecia la música pura (...)” (Colón, 1993, p. 9). Con el afianzamiento del período clásico-romántico se apuesta por la supremacía de la música instrumental, es decir, por una estética musical basada en una música instrumental sin texto, autónoma, desprovista de elementos extramusicales que la condicionen. De esta forma, la *sinfonía* se convierte en la cumbre de la música puramente instrumental (Dahlhaus, 1999, p.13). El antiguo concepto estético de la música de los sentimientos había sido superado por la idea de una música no funcional, autónoma, dando paso en el siglo XIX al dualismo estético que se va a originar entre la *música pura* y la *música programática*, estableciendo al mismo tiempo la dicotomía entre la *música aplicada* y la *música absoluta*. Ya en el período Clásico, como en el Barroco, encontramos modelos de obras musicales inspiradas en elementos extramusicales, como pueden ser *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi y la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, las cuales pueden ser consideradas como antecedentes de lo que posteriormente se establecería bajo el nombre de *música programática*. La *música programática*, a diferencia de los presupuestos estéticos de la música autónoma, se basa en la composición musical a partir de un argumento o programa literario, la cual puede manifestarse en cualquiera de sus dos formas principales de aplicación: *música descriptiva* o *poema sinfónico*. No obstante, no sería sino hasta el surgimiento del Romanticismo en el siglo XIX cuando se desarrolla el concepto de la *música programática* como género, con lo cual desaparece gran parte de la autonomía

conquistada en el período Clásico (Colón, 1993, p. 1), que junto al desarrollo de la *ópera* y el *melodrama* del siglo XIX van a consolidar los principios básicos de la música aplicada a partir de la representación de un argumento literario y la absorción de distintos códigos y patrones culturales.

De esta manera, el movimiento romántico configuró las bases para el desarrollo de la *ópera* y el *melodrama* del siglo XIX, así como de otras formas de espectáculo como el *music hall* que, como medios audiovisuales naturales, son referentes esenciales en cuanto a la capacidad de la música como elemento constructor de la narración dramática a través de la representación de las emociones y los sentimientos expuestos por los personajes en la acción.

Esta funcionalidad de la música, así como su capacidad mimética para describir y representar determinados gestos y movimientos corporales (como sucede por ejemplo en el Ballet), encontró uno de los modos más propicios de expresión a finales del siglo XIX con el nacimiento de uno de los medios audiovisuales de mayor impacto en nuestro tiempo: el cine. Así, como señala Nieto (2002, p. 3), “cuando aparece el cine como un nuevo medio de contar historias, la música se incorpora a él de manera natural, automática (...)”. De esta forma, mucho de los elementos musicales utilizados para la representación de espectáculos como el teatro y el *music-hall* se abrieron paso para el acompañamiento musical del cine mudo, en donde cada bloque era introducido para acompañar una determinada escena a través del uso de músicas conocidas, ya que las creaciones originales y/o inéditas eran escasas (Chion, 1996, p. 388).

Ya desde la época de las primeras proyecciones de los hermanos Lumière, y el establecimiento del cine mudo, la música adquiere, en primer lugar, un sentido meramente práctico en el acompañamiento de los films mediante su incorporación para enmascarar los ruidos del proyector. En este sentido, Russell Lack (1999) establece que “en la práctica, la música servía no sólo para eliminar la esencial extrañeza de aquellas proyecciones mudas, sino que también permitía disimular el ruido, a menudo estruendoso, que producían los primeros equipos de proyección” (p. 13). Esta afirmación proviene del planteamiento inicial de Kurt London, el cual señala que la música en el cine surgió como respuesta a la

necesidad de enmascarar el ruido producido por los dispositivos de proyección, dado que en la época del cine mudo se carecía de los sistemas actuales de insonorización de salas, lo que condicionaba en gran medida la visualización de la película (1930, p. 23). Sin embargo, esto no impedía que en una menor medida se pudiera evidenciar su participación como recurso expresivo para apoyar de alguna manera las distintas acciones presentes en el relato fílmico, es decir, una conexión de la música con el aspecto dramático de la película, herencia de la tradición musical de la antigua Grecia (Provenzano, 2008, p. 82). Este fondo musical era generalmente interpretado en directo por un pianista/organista o una orquesta de cámara, ya sea de medianas proporciones o reducida. De ahí que, esta práctica de acompañamiento musical con la finalidad de puntuar diversas acciones y estados emocionales (tristeza, amor, heroísmo, alegría, etc...) a través del uso de canciones populares, fragmentos de música original y la utilización discriminada de música de concierto (como sucedía, por ejemplo, con las adaptaciones de obras musicales de Mendelssohn, Beethoven, Debussy, Verdi y Wagner), fue muy extendida, dando como resultado durante la época del cine mudo al establecimiento de las convenciones o “estereotipos” musicales cinematográficos. María de Arcos (2006, p. 31) en su estudio denominado *Experimentalismo en la Música Cinematográfica*, explica que “fragmentos de esta música [se refiere a la música clásica o de concierto del siglo XIX] eran empleados en las salas de cine hasta la saciedad, combinados con música original (aunque a menudo ésta no procedía más que de arreglos de la anterior)”.

Por otra parte, con la llegada del cine sonoro en la década de los años 20 el arte cinematográfico se consagra, en definitiva, como una industria producto de una mayor demanda por parte del público, lo cual trajo consigo un inevitable componente económico y comercial en su realización. Así mismo, otro elemento importante a tomar en cuenta en esta faceta de la música audiovisual, es precisamente que la música alcanzó un renovado nivel de independencia gracias, entre otros aspectos, a la aparición de los diálogos y a la posibilidad de sincronización entre el discurso visual y el discurso musical que ofrecían los nuevos dispositivos, concediéndole al ámbito sonoro un papel más artístico dentro de la narración fílmica.

Por otra parte, a diferencia de la música aplicada, la música pura o autónoma no establece en su estructuración ningún tipo de asociación con elementos extramusicales, caracterizándose principalmente por su tendencia a la abstracción y frecuente experimentalismo. Un caso concreto lo constituye el grado de autonomía que generaron las nuevas tendencias estéticas propuestas a lo largo del siglo XX como consecuencia del movimiento de la vanguardia musical. Esta corriente musical, defendida por los así llamados Formalistas, impulsó la búsqueda de nuevas estéticas y sonoridades a partir del aislamiento del sonido en su capacidad de expresión en sí mismo.

En este sentido, la música audiovisual, específicamente la música cinematográfica, en general tiende a mantenerse al margen de las propuestas estilísticas generadas en la música autónoma. A propósito, De Arcos (2006) sostiene que “las irrefutables innovaciones estéticas en el área de la música clásica del siglo XX no son siempre adaptables al curso de una música con función cinematográfica (...)” (p. 16). De ahí que, es oportuno mencionar el indudable rechazo a la música cinematográfica por parte de diversos teóricos y compositores de música autónoma, entre los que cabe señalar a Igor Stravinsky, Arnold Schönberg y Theodor Adorno, motivado en gran medida por la vinculación natural de la industria del cine a un referente comercial y popular como medio de comunicación masivo, y por tanto, considerada por su practicidad y funcionalidad como una disciplina de escaso valor artístico.

Sin embargo, hay que destacar que a pesar de las innovaciones y rupturas que se venían experimentando en el campo de la música autónoma y que, posteriormente encontrarían su máxima expresión en la vanguardia musical (así como en el establecimiento de la Segunda Escuela de Viena impulsada por Arnold Schönberg y sus discípulos), se venían gestando paralelamente, dentro del mismo ámbito de la música autónoma, otras tendencias estéticas de la composición que daban énfasis al nivel expresivo y funcional de la música para representar objetos, describir imágenes, representar a la naturaleza, como simple ambientación o como elemento decorativo. Igualmente, se manifestaba el interés por la música en su capacidad de caracterizar acciones, afectos, estados emocionales, y sentimientos, con lo cual se manifiesta una tendencia a la vinculación de la música con

elementos ajenos a su constitución, ya sean de tipo externo o interno, natural o artificial, que condicionan de alguna manera su valoración estética. En este sentido, es pertinente mencionar la influencia ejercida por un gran compositor como lo es Eric Satie. Nos estamos refiriendo específicamente a su propuesta de la *Musique d'Ameublement* (“música de mobiliario”) fechada en 1920. En principio, lo que esta música sugiere es la negación de cualquier indicio de expresión y comunicación directa con el público (de Arcos, 2006, p. 50). De esta forma, la música adquiere una especie de funcionalidad inconsciente con una implicación meramente utilitaria o como simple decorado sonoro, y por lo tanto, es “(...) percibida por el espectador de manera inconsciente” (Nieto, 2003, p. 123). Este tipo de percepción musical es lo que se traduce en el ámbito cinematográfico como el principio de la *inaudibilidad*, en donde el sonido suele utilizarse para subrayar el ambiente y se comporta como un elemento desprovisto en apariencia de tensión y direccionalidad emotiva, de modo que contribuya a ejercer su función o utilidad como un elemento más dentro de un contexto multidisciplinario. Al respecto, De Arcos señala lo siguiente:

La *Musique d'Ameublement*, en apariencia comunicativa, (...) no esconde otra finalidad que la de obtener en los asistentes un efecto de relajamiento y distensión; (...). Pero este efecto, fomentado al liberar al público de la tarea de una escucha concentrada, es el que se consigue al integrar la música en otras artes como la cinematográfica (...) (p. 51).

De manera que, a propósito de la música aplicada, la música de mobiliario configuró las bases del desarrollo de una música exclusivamente utilitaria y funcional, que posteriormente quedaría consagrada bajo el concepto de la *gebrauchsmusik* (“música para usar”) en Alemania (De Arcos, 2006, p. 65).

En este sentido, otro de los grandes recursos asimilados por la música cinematográfica en cuanto a su función es la introducción del *leitmotiv* (motivo-guía), elemento derivado del Drama Wagneriano, y que es utilizado en la música de cine principalmente para dar coherencia y unidad al discurso narrativo visual. Este recurso o “estrategia musical cuyo origen en el cine se atribuye a Max

Steiner” (Xalabarder, 1997, p. 25), también permite captar la atención del espectador mediante su identificación dramática con un personaje, una acción, una emoción o una situación específica. De esta misma forma, en el caso concreto de la música perteneciente a la época dorada del cine norteamericano, la cual transcurre entre los inicios del sonoro hasta aproximadamente los años 50, se puede evidenciar la clara influencia del melodrama y la ópera del siglo XIX en su amplio contenido melódico y su intensa direccionalidad dramática.

De esta forma, en el siglo XX el impacto estético entre la música aplicada y la música pura o autónoma se hace evidente. Así como el género de la Ópera y el Ballet han sido cultivados indistintamente por diversos compositores de música autónoma a lo largo de la historia musical, el nacimiento del cine a finales del siglo XIX, y sobre todo a principios del XX, no dejó de constituir un medio de expresión para algunos de estos autores. Entre ellos, podemos mencionar a compositores como Camille Saint-Saëns, siendo considerado uno de los primeros compositores de música autónoma que se involucra en la creación de una banda sonora cinematográfica (Xalabarder, 1997, p. 40; De Arcos, 2006, p. 32), correspondiente a su música para la película *El Asesinato del Duque de Guisa* (1908). Del mismo modo, tenemos el caso de Eric Satie, que posteriormente a su postulado sobre la *Musique d'Ameublement* escribe en 1924 la música para el cortometraje de René Clair, *Entr'acte*. Otros compositores pertenecientes al ámbito de la música pura o autónoma con un lenguaje más contemporáneo también se vieron seducidos, en un principio, hacia las innovadoras posibilidades que ofrecían los nuevos medios audiovisuales como el cine y la televisión. Ejemplo de ello lo encontramos en *Música para una Escena Cinematográfica*, Op. 34. de Arnold Schönberg, que a pesar de no haber sido escrita para el acompañamiento de una imagen en concreto, constituye uno de los primeros modelos históricos de acercamiento de la música atonal al cine, demostrando de esta forma su interés por la música aplicada. Esto, por supuesto, sin abandonarse los tradicionales esquemas de representación audiovisual como la ópera, el teatro y el ballet, con obras tan representativas como los ballets rusos *El Pájaro de Fuego*, *Petrushka* y *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky, los

cuales gozan de una gran complejidad dentro de un lenguaje musical contemporáneo.

De esta forma, a raíz del atractivo que representaba el cine, sobre todo en la época del sonoro (motivado en parte por sus altos ingresos económicos y como posible medio de experimentación y difusión de la música), se produjo una proliferación relativamente numerosa de compositores de música autónoma y de formación académica, entre los cuales podemos mencionar a Darius Milhaud, Eric Satie, Serguei Prokofiev y Aaron Copland. No obstante, lo cierto es que esta iniciativa de componer para la imagen no tardó mucho tiempo en desvanecerse debido al carácter eminentemente práctico y funcional de la música para el medio fílmico, y por otro lado, el tener que adaptarse necesariamente a las normas que imponían los productores y realizadores de la industria cinematográfica, lo cual significaba en gran medida una limitación desde el punto de vista puramente artístico.

Sin embargo, en los últimos años se ha producido un interés relativamente significativo por parte de las nuevas generaciones de compositores e investigadores en establecer un estudio profundo y sistemático de la música aplicada al medio cinematográfico, los cuales son concretados a través de diversos estudios académicos realizados principalmente en el ámbito de la musicología. Así pues, autores como por ejemplo Roy Prendergast, Theodor Adorno, Michel Chion, Russel Lack, Claudia Gorbman, María de Arcos, Alejandro Román y José Nieto han evidenciado una importante iniciativa para la formulación de una estética de la música cinematográfica, muchos de los cuales se desenvuelven en la creación de música aplicada para la imagen.

II. MÚSICA APLICADA VS MÚSICA AUTÓNOMA

II.1 Contextualización

Nattiez (1990, pp. 103-104), refiriéndose al *juicio objetivo* expuesto por Robert Francès, plantea la importancia de reflexionar sobre el hecho musical en dos vertientes: como forma pura contenida en sí misma, y en torno a su capacidad para remitir a elementos externos, dando por hecho que el material musical siempre será asociado a criterios semánticos. Así pues, para lograr aproximarnos a una definición en concreto de la música autónoma y la música aplicada, debemos comenzar por esclarecer los parámetros esenciales que conllevan cada uno de estos planteamientos musicales. En primer lugar, tanto la música aplicada como la música autónoma hacen referencia a dos conceptos esenciales vinculados a la historia y a la estética musical, los cuales nos ayudarán a entender ambos planteamientos. En el primer caso, tenemos la denominada *música programática*, la cual se define básicamente como aquella música inspirada o sujeta a un “programa”. De ahí la expresión literaria de *programático*, terminología acuñada por Liszt a través de la creación y representación de sus célebres poemas sinfónicos. Del mismo modo, en el *New Grove of Music* se hace referencia a la música programática como “música de tipo narrativa o descriptiva” (2002, p. 396). De esta forma, las piezas musicales que solemos identificar como música programática generalmente se caracterizan por la asimilación de una función narrativa. Al respecto, Magda Polo, en su estudio titulado *Música pura y música programática en el Romanticismo* (2011), sostiene que “podemos situar una plena consciencia de la composición de piezas programáticas, de piezas con carácter narrativo o descriptivo, en el Romanticismo, de la mano de Berlioz y, especialmente, con la constitución del poema sinfónico de la batuta de Liszt” (p. 146). De ahí la importancia que representa el elemento poético en su proceso de ideación y estructuración, “(...) elemento que jugó en Liszt y en la música programática un papel decisivo, ya que motivó la búsqueda de una nueva forma musical (...)” (Polo, 2011, p. 148). Por su parte, Colón (1993, p. 18) hace mención sobre el papel fundamental que juega la capacidad imitativa y descriptiva

de la música programática, refiriéndose además al poema sinfónico como uno de los más importantes antecedentes de la música cinematográfica.

Por su parte, el concepto de *música pura* o *autónoma* se da esencialmente a finales del siglo XVIII como consecuencia del esplendor y desarrollo de la música instrumental en manos del clasicismo y, posteriormente con la llegada del Romanticismo y el establecimiento definitivo de la música pura o absoluta, haciendo alusión a la música puramente instrumental como el ideal de la pureza musical. En este sentido, Colón (1993) sostiene que la música siempre ha sido una función, y que a finales del siglo XVIII todo cambió como resultado de la libertad en la creación musical del período Clásico, derivando en la consolidación del compositor autónomo en el siglo XIX no condicionado a otros factores más que a los elementos puramente musicales (p. 1).

No obstante, hay que señalar que la música pura, al igual que la música programática, puede manifestar en su desarrollo un cierto carácter narrativo ligado al desenvolvimiento de los elementos poéticos, lo cual, de acuerdo con Polo (2011, p. 148), con frecuencia este hecho crea complicaciones a la hora de plantearnos la tarea de distinguir entre ambos tipos de música. Tal vez es por ello que, en relación a la música pura el *New Grove of Music* establece que no hay música que pueda ser absoluta si busca ser entendida en términos de un significado extramusical, ya sea que el significado se encuentre en objetos externos o en la expresión de la mente humana (2002, p. 36). En este sentido, cuando nos referimos a la música programática, como música instrumental asociada a elementos o conceptos extramusicales, no estamos siendo lo suficientemente precisos. Y es que, como menciona H. H. Eggebrecht “(...) la música descriptiva, que se deja guiar en su estructura y expresión por un asunto narrativo, tampoco es una música extramusical (...)” (2012, p. 65). Así mismo, para H. H. Eggebrecht (2012, p. 66), el lenguaje cantado de la música vocal no constituye un elemento extramusical al ser parte integrante de su origen y su principio.

Otro aspecto que contribuye en cierta manera a una definición ambigua e indeterminada de la música programática y la música pura es el concepto de

autonomía, un concepto que Dahlhaus (2012) contrapone con el de *heteronomía* cuando señala que la música descriptiva es música autónoma, ya que al igual que la música pura o absoluta, exige ser escuchada atentamente, por sí misma (p. 151). Tal vez es por esta razón que, como señala el propio Dahlhaus, cuando Hans Eisler quiso establecer un concepto contrario al de *música pura* o *música absoluta* señaló la *música aplicada* (2012, p. 63). En este mismo sentido, para Kivy la definición de música pura no se debe simplemente a la carencia de programas, textos, títulos o elementos de insinuación literal que acompañen su estructura, sino que dicho concepto se encuentra vinculado a las intenciones del compositor (pp. 15-16). Así, la música pura o autónoma (la cual el autor denomina *music alone*) es música con un propósito, con unas intenciones externas a la obra en sí que deben ser atendidas. Es por ello que, dada la complejidad y la problemática que puede suscitar la definición de una música pura, el autor habla más bien de una *experiencia musical pura* a través de la apreciación, el conocimiento y el disfrute de una obra musical como una vía alternativa para explicar dicho concepto (pp. 26-27).

Por lo tanto, música pura, música absoluta y música autónoma son conceptos que agrupamos en una misma categoría. La música autónoma se basa en su autonomía, esto es, en su autosuficiencia estructural y formal. De esta forma, lo que es indiscutible en la música programática, y por tanto, en la música aplicada, es su capacidad representacional y su carácter eminentemente funcional, aspectos estos que contribuyen a establecer los límites de la frontera entre la música programática y la música pura, y por consiguiente, entre la música aplicada y la música autónoma. La música aplicada es música funcional vinculada en su desarrollo a otras disciplinas artísticas. En este sentido, la música aplicada, en su intencionalidad narrativa y carácter funcional, de alguna manera se corresponde con la música programática.

No obstante, cabe destacar que, como sugiere Gértrudix (2003, p. 17) esta capacidad funcional de la música no sólo se da en el ámbito de la música de naturaleza *aplicada*, sino que también es un fenómeno que puede estar presente en la música comúnmente denominada *pura* o *autónoma*. Por lo tanto, podríamos resumir haciendo alusión a la música aplicada como aquella música de carácter

funcional, esencialmente narrativa o descriptiva a través de su asociación con otras disciplinas artísticas, y que no se resume o limita al seguimiento de un programa extramusical, mientras que la música pura o autónoma se refiere a la música puramente instrumental que no está sujeta a condicionamientos externos, basándose en su autosuficiencia estructural y formal. No obstante, hay que decir igualmente que, cualquier música, sin intenciones narrativas o descriptivas, puede ser aplicada, como es el caso por ejemplo de la utilización de música preexistente en la era del cine mudo. De ahí que, en lo que respecta a la música cinematográfica, es necesario distinguir entre la música aplicada compuesta específicamente para la imagen con respecto a la música aplicada preexistente.

II.2 Elementos teóricos

Como hemos mencionado anteriormente, existen varios tipos de formas de música aplicada que contribuyen a la delimitación de sus diferencias y analogías con relación a la música autónoma. No obstante, en lo que respecta a nuestra investigación, cuando hablemos de música aplicada nos estaremos refiriendo de manera casi exclusiva a la música aplicada a la imagen, es decir, a la música cinematográfica, tomando en cuenta que la mayoría de las obras que han sido objeto de nuestro estudio pertenecen a esta categoría audiovisual, constituyendo paralelamente al desarrollo de la música autónoma uno de los medios de expresión y experimentación de mayor impacto en el siglo XX y XXI. Así mismo, haremos uso del término autónomo para referirnos indistintamente a la música de concierto, pura o absoluta, el cual a su vez introduciremos como oposición al concepto de música aplicada.

Dicho esto, es importante destacar que debemos ser cuidadosos a la hora de plantearnos un estudio que sugiera una delimitación de la especificidad de la música aplicada, y más concretamente de la música cinematográfica, entendiendo que no se trata simplemente de profundizar en sus elementos netamente musicales, ya sean de índole estructural, sintáctico-temático o de lenguaje armónico, sino de otros aspectos igualmente interesantes que tienen que ver con el contenido dramático y narrativo. Como establece el propio Román (2008):

Aspectos como la forma musical, la funcionalidad con respecto a la imagen, y el sonido del film, son determinantes a la hora de definir una música que es distinta de la música autónoma. Así, hay muchos elementos que sí hacen diferente a la música de cine de otros tipos de música. Y es distinta porque su origen, su medio y finalidad no tienen nada que ver con los de la música autónoma (p. 252).

Así mismo, el autor señala más adelante que, si bien es cierto que no es posible hablar de un estilo único de música cinematográfica, esto no quiere decir que no se puedan establecer aspectos que la diferencien del resto de músicas que funcionan de manera autónoma, haciendo igualmente énfasis en que no debemos confundir el concepto de *categoría* con *estilo*, refiriéndose a los términos de *música aplicada* y *música autónoma* como las dos grandes categorías dentro de las cuales podemos encontrar diferentes géneros y estilos [...] (Román, 2008, p. 254).

Lo cierto es que, estemos de acuerdo o no en la especificidad de una estética de la música cinematográfica, el hecho es que se dan una serie de diferencias y analogías con respecto a la música autónoma. Gorbman (1987) establece que la música cinematográfica se encuentra naturalmente unida al discurso visual, lo cual significa que, al analizarla bajo los mismos esquemas en que lo hacemos con la música “pura” estamos olvidando erróneamente su condición funcional y su representación como parte integrante dentro del film, es decir, el contexto narrativo y la interrelación que se establece entre la música con el resto de los elementos que conforman la película, lo cual determina su eficiencia (p. 12). Así pues, para Gorbman existen tres niveles diferentes de apreciación de la música en un film, tomando en cuenta su participación como discurso organizado. Estos niveles son: 1) el que se genera de una escucha puramente musical similar a cuando escuchamos una fuga de Bach. Este nivel hace referencia a la estructura musical en sí misma y se denomina *Códigos Musicales Puros*; 2) la segunda hace referencia a la escucha envuelta dentro de un contexto cultural. Se refiere a códigos culturales y, por lo tanto, se denomina *Códigos Musicales Culturales*; y 3) en este último nivel la música se aprecia en relación a la película, es decir, la música mantiene una relación estrecha con los

elementos estructurales de la película. Se denomina *Códigos Musicales Cinemáticos* (1987, pp. 12-13).

Por otra parte, otro aspecto interesante en relación a la música pura y la música aplicada es lo que sugiere Kivy (1990, p. 2) cuando reconoce que el nivel de atención en la percepción de la música de concierto suele ser superior y de mayor duración que en la música que el autor denomina como “música visual”, lo cual es realmente interesante tomando en cuenta el carácter transitorio y episódico al que suele recurrir la música cinematográfica. Es decir, la música no visual al parecer tiene una mayor capacidad de atención por parte del espectador. En cuanto a la valoración estética de la música cinematográfica, existe también el dilema de si ésta ha de ser escuchada de manera consciente (activa) o inconsciente (pasiva) por el audiovisor. El segundo caso es lo que se conoce como el principio de la *inaudibilidad*, lo cual no significa que la música no se oiga, sino que, de alguna manera, es recibida inconscientemente por el espectador (Nieto, 2008, p. 123). En este sentido, Gorbman (1987) menciona la existencia una serie de condiciones básicas que representan el concepto de la inaudibilidad, como son el desarrollo de la forma musical supeditado a la forma o estructura narrativa, la subordinación a los diálogos, la inercia del discurso musical durante el proceso de edición en lo que respecta a la entrada y la salida de la música y el establecimiento de la ambientación musical apropiada para la escena, señalando al mismo tiempo que estas han sido algunas de las razones primordiales por lo que el lenguaje orquestal romántico del siglo XIX de Wagner y Strauss predominó durante tanto tiempo en el cine clásico (pp. 76-79).

De esta forma, los estudios realizados por autores como Michel Chion, Claudia Gorbman, Alejandro Román, Manuel Gètrudix, María de Arcos y el propio José Nieto se cuentan entre las investigaciones que nos ofrecen un panorama más claro y sistemático en lo que respecta a las posibles diferencias y analogías de la música aplicada a la imagen con respecto a la música autónoma.

II.2.1 Estructura y Forma

Para Gorbman (1987), desde el punto de vista formal el discurso musical cinematográfico normalmente se encuentra supeditado a los planteamientos dramáticos y temporales de cada fragmento narrativo (p. 59). De esta forma, uno de los parámetros esenciales que debemos tomar en cuenta a la hora de establecer una diferenciación y analogía entre la música aplicada y la música autónoma tiene que ver con su estructura y unidad formal. De ahí que, estamos de acuerdo con Provenzano (2008, p. 90) cuando afirma que otro de los problemas que presenta la música cinematográfica respecto a su utópica consideración en términos absolutistas es la aparente carencia de unidad formal. En este sentido, la autora señala que en la tradición musical instrumental del siglo XVIII y XIX los temas musicales son expuestos, desarrollados, repetidos y contrastados en un corto período de tiempo sin ningún tipo de interrupción, mientras que en una película pueden haber largos pasajes carentes de intervención musical, afirmando al mismo tiempo que en el transcurso de una película el material musical expuesto puede ser completamente abandonado en detrimento de una nueva idea musical. Así pues, vemos como dada la íntima relación que existe entre el discurso musical y el resto de elementos que conforman la película, tales principios compositivos de la forma musical se desarrollan con mayor libertad en la música pura, con lo cual, a diferencia de la música cinematográfica la forma musical de la tradición clásica posee una estructura determinada, exclusiva, lo cual le proporciona al compositor una serie de pautas que le permiten obtener con mayor facilidad coherencia dentro de la obra.

De esta misma forma, haciendo referencia a un análisis de la música cinematográfica, Chion (1997) afirma que:

(...) no existe un estilo de música cinematográfica propiamente dicho. Esta música bebe de todas las fuentes, del mismo modo que un compositor de música de concierto o de ópera. La diferencia está en que este último, en principio, puede escoger con toda libertad cómo crear su estilo personal, no sólo a partir de lo que inventa, sino también de lo que toma de otros. (...) Las diferencias fundamentales entre la música de cine y las otras músicas, en la mayoría de los casos, proviene más bien de su carácter de elemento generalmente intermitente, en el seno de su

conjunto, y de las condiciones comerciales, prácticas, económicas y culturales en que ésta nace (pp. 252-253).

En vista de lo expuesto anteriormente, y a pesar de que Chion en un principio insiste en la inexistencia de un estilo propio de la música cinematográfica, el autor paralelamente reconoce una distinción fundamental entre ésta y otros estilos musicales (como puede ser la música autónoma), haciendo énfasis en su carácter intermitente como consecuencia de la aparición y desaparición de los diferentes bloques musicales a lo largo de toda una película. Más aun, no solamente se limita a realizar una comparación en cuanto al discurso interrumpido y/o fragmentado de la música aplicada al cine, sino que más adelante también establece otro tipo de diferenciación un tanto general que tiene que ver más directamente con el contenido musical en sí:

En tanto que elemento en un conjunto bastante complejo, la música de cine se ve forzada generalmente a ser más simple y redundante que si se tratara de una música <pura>, ya que, al estar incorporada en el filme, ya no es más que una parte en una compleja red de ritmos, sensaciones, informaciones verbales, visuales, cinéticas... (Chion, 1997, p. 253).

No obstante, siguiendo con las ideas expuestas por Chion, Gértrudix (2003, p. 168) señala que la única obligatoriedad que mantiene la música cinematográfica con respecto a la imagen viene dado por su consecuente valor expresivo, con lo cual no es posible hacer mención de un estilo propiamente dicho de la música cinematográfica. De esta misma forma, el autor sostiene que:

(...) nada hace diferente a la música cinematográfica de otros tipos de música. Lo que determina su carácter (...) es la intermitencia de su aparición, su rasgo de ocasional recurrencia que picotea el discurso audiovisual sin la obligación de justificar su aparición (pp. 168- 169).

Sin embargo, es precisamente esta practicidad de la música en su aplicación al medio cinematográfico, y en su proceso de interacción con la imagen, lo que ha dado paso a una especificidad en la estructuración y el desarrollo de la forma musical, la cual es proporcionada en gran medida por el propio film, y que constituye una de las principales diferencias en relación a la música pura. En este sentido, De Arcos (2006) establece que “(...) lo cierto es que la música cinematográfica, supeditada a las exigencias cronométricas y a las obligaciones funcionales para con la imagen, ha desarrollado de manera natural un lenguaje compositivo particular, propiciando además su valoración estética” (p. 67).

Por otra parte, otro fenómeno igualmente interesante desde el punto de vista formal es precisamente la inclusión de música clásica (de autores como Mozart, Beethoven, Vivaldi, Mahler, entre otros.) y su adaptación en las bandas sonoras cinematográficas, lo cual no deja de constituir una cierta paradoja con la afirmación de Chion. De esta manera, Lack (1999) hace referencia al uso de música de concierto en el cine artístico o de autor, motivado por el atractivo que ofrecen las formas musicales existentes dentro del lenguaje narrativo de dicho cine a través del planteamiento de temas existencialistas y psicológicos (pp. 381-382). Por su parte, Provenzano (2008) explica que es precisamente debido a esta estructura formal prediseñada de la música pura o autónoma por lo que hay que tener sumamente cuidado a la hora de plantearnos su adaptación al cine, tomando en cuenta que cada secuencia o escena tiene su propia unidad estructural (pp. 90-91).

De esta forma, como hemos podido evidenciar anteriormente, a pesar de que existen elementos formales y estructurales de la música aplicada al medio fílmico que difieren de la música autónoma, las bandas sonoras cinematográficas también presentan en su estructura interna y externa algunos elementos de unión con el discurso musical autónomo. En primer lugar, tenemos el uso y la configuración de formas musicales tradicionales o preexistentes para el acompañamiento musical de una escena o secuencia, a pesar de que, irónicamente, del mismo modo que De Arcos, Román (2008, p. 164) insiste en que la forma musical constituye uno de los elementos más característicos y exclusivos que

diferencian la música cinematográfica de la música autónoma, ya que, de acuerdo con el autor, su uso en el film está condicionado en gran medida por el montaje cinematográfico. De ahí que, como menciona más adelante el mismo autor, en el transcurso de una banda sonora podemos encontrar los siguientes tipos de forma musical: 1) Formas tradicionales; 2) Formas tradicionales adaptadas; y 3) Nuevas formas. De esta manera, en la música cinematográfica podemos encontrar formas musicales tales como: *temas con variaciones, marchas, nocturnos, baladas, vals, etc.*, la mayoría de las cuales hacen referencia a formas libres generalmente adaptadas de acuerdo a las exigencias estructurales del film.

En este mismo orden de ideas, en su estudio denominado *A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*, Prendergast (1992) hace mención a tres tipos de formas principales a través de la cual los compositores logran alcanzar la unidad y coherencia del discurso musical para el acompañamiento de una película. En primer lugar, el uso de scores *monotemáticos*, que como su nombre lo indica se refiere a la utilización de un solo tema a lo largo de toda la película; en segundo lugar, tenemos el score de tipo *leitmotiv*, el cual consiste en la incorporación de temas fácilmente identificables asociados a ciertos personajes o circunstancias dentro de la película, y que debe su nombre al recurso introducido por Wagner en sus dramas musicales; y finalmente, la última forma citada por Prendergast es la llamado score de *desarrollo*, siendo la única forma de las expuestas anteriormente que se relaciona con cualquier forma musical preestablecida, como puede ser, por ejemplo, la forma *sonata* (pp. 231-233).

Por otra parte, el musicólogo e historiador español Josep Lluís i Falcó, hace mención también a una serie de aspectos en relación a la forma y estructura de la música cinematográfica. En su artículo titulado *Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica* (1995, pp. 169-186), sostiene que la música para cine se divide desde el punto de vista estructural en bloques. Así pues, cada una de estos bloques musicales conforman en su conjunto un todo organizado mejor conocido como *Banda Sonora "Original"* (de sus siglas en inglés B.S.O.), cuya organicidad gira básicamente en torno a las exigencias dramáticas y estructurales de la película. De esta forma, en su método de análisis Lluís i Falcó emplea dos conceptos básicos para la estructuración formal de la

banda sonora musical de una película, los cuales se establecen en función de su connotación temática. De ahí que podemos tener bloques de tipo monotemático, es decir, aquellos compuestos a partir de un solo tema, y bloques de tipo politemático, aquellos que están compuestos de dos o más temas musicales. Igualmente, dicho autor establece que cada uno de los bloques musicales que acompañan una película puede contener distintas formas narrativas, entre las que podemos mencionar: el tema circunstancial, el leitmotiv, la elipsis, la irrupción e interrupción musical, el número musical y el *mickeymousing*, los cuales hacen referencia a su vinculación con la línea argumental del film.

De esta misma forma, en lo que respecta a la estructura del discurso musical cinematográfico, una mención especial merece la sección musical o bloque sonoro introducido para la apertura y cierre de una película, la cual se desarrolla a modo de *obertura* y *coda* respectivamente mediante el acompañamiento de los correspondientes títulos de créditos iniciales y finales del discurso cinematográfico. Tanto en la sección inicial, así como en la sección musical expuesta al final de la banda sonora original de una película, es muy frecuente la introducción y exposición del tema, o en su caso, de los temas principales de la banda sonora por parte del compositor, los cuales serán reiterados posteriormente a través de distintas transformaciones. Como explica Román (2008):

Podemos encontrar abundantes ejemplos de preludios u oberturas en la música cinematográfica, sobre todo en los títulos de créditos iniciales. En estas piezas el compositor suele presentar el o los temas principales del film, a modo de ‘mosaico’ o compendiar lo más esencial de la música de la película para dar al espectador un resumen sonoro del argumento como si se tratase de un ‘programa’ de lo que va a presenciar (p. 171).

Así mismo, en relación al cine narrativo, Gorbman (1987) afirma que los títulos de créditos normalmente vienen acompañados de un fondo musical. De esta manera, como acompañamiento para la apertura de los títulos de créditos iniciales la música contribuye en la definición del género y a la creación de una ambientación general de la película, mientras que, la música que acompaña los

títulos de créditos finales representa la clausura formal y narrativa del film, la cual con bastante frecuencia da inicio en la escena final de la película y continua hasta su encadenamiento con la presentación de dichos créditos (p. 82).

II.2.2 Funciones

En vista de su carácter ampliamente funcional, la música cinematográfica, a diferencia de la música autónoma, ha de mantenerse completamente supeditada al desarrollo narrativo de la película, lo cual viene a constituir una condición básica de su estructura (Xalabarder, 1997, p. 13). De esta manera, como señala Provenzano (2008), lejos de encajar en el ideal de la música absoluta, la música aplicada desempeña varias funciones como consecuencia de su estrecha relación con la película en sí misma, constituyendo un elemento narrativo y multifuncional. De ahí que, cuando escuchamos música cinematográfica lo hacemos en relación a una determina escena o acción, y no como una entidad independiente contenida en sí misma, a diferencia de los casos excepcionales en el que la música de una película es adaptada para ser interpretada en una sala de concierto (p. 81-82).

Por lo tanto, dada su naturaleza esencialmente funcional son muchas las aplicaciones que se le atribuyen a la música desde el punto de vista audiovisual y cinematográfico. Xalabarder (1997, p. 10), a través de una serie de factores hace mención del papel que cumple el discurso musical dentro de una película, entre los cuales podemos mencionar, en primer lugar, la capacidad de la música para ambientar el lugar y la época en la cual se desarrolla la acción; acelerar o ralentizar el ritmo interno de una película; la capacidad para definir y representar a los diferentes personajes presentes en el discurso narrativo; así como, informar e involucrar desde el punto de vista emocional al espectador. Estas funciones básicas pueden actuar de forma pasiva o activa sobre la pantalla, generando mayor o menor tensión en su interacción con la imagen. Por su parte, Copland (1994, p. 86), sostiene que la función principal de la música en una película es hacerla más eficaz. Al respecto, el autor expone tres aspectos fundamentales que debe aportar la música para su eficacia durante su incorporación a la imagen o al discurso visual, los cuales se pueden resumir de la siguiente manera: a) la intensificación

del plano emocional de una escena; b) la creación de una sensación de continuidad de la película; y c) proporcionar un tipo de música de fondo que sea neutral. Así mismo, Burt (1994) hace mención a la importancia de la música de cine como elemento caracterizador (ya sea de manera individual o colectivo), así como su participación como factor ineludible en el contexto emocional y como generadora de significados, lo cual considera una de las funciones más importantes de la música en el medio cinematográfico, ya que como él mismo explica “hay veces en que una simple idea musical dentro de un estilo determinado es utilizada para encadenar diversos elementos” (p. 33). Este último aspecto constituye además una diferencia bastante interesante entre la música aplicada y la música autónoma, pues, de acuerdo Cook (1998, p. 3), la música procedente del entorno de concierto rara vez muestra evidentes elementos de significados, señalando al mismo tiempo en su libro denominado *Analysing Musical Multimedia* que la música de cine y otros medios debe amplificar (intensificar) el significado del texto y/o las imágenes. Por otra parte, Cooke (2010) establece una serie de funciones distintivas de la música en el cine, haciendo referencia, en primer lugar, a su capacidad de expresar lo que los actores (personajes) están pensando o sintiendo en el momento de la acción. El segundo aspecto distintivo se refiere a la facultad del discurso musical para mantener la unidad aparente de las diferentes secciones o partes que conforman la película, lo cual tiene una gran importancia desde el punto de vista del montaje. Finalmente, según Cooke, otro aspecto que introduce la música en su asociación narrativa con el cine es la posibilidad de realizar un primer plano musical (de manera similar a un primer plano visual), esto es, mediante la manipulación del sonido en la banda sonora (p. 211). En este mismo sentido, Román (2008) sostiene que, más allá de estas características específicas de la música audiovisual existen también un conjunto de funciones semióticas, las cuales se basan en tres grandes categorías: 1) Funciones externas (las cuales hacen referencia al plano puramente físico como la evocación de una localización o la descripción física de los personajes y acciones al estilo del “Mickey Mousing”; 2) Funciones internas (que sirven para revelar aspectos como la psicología de un personaje o la creación de una respuesta emocional en el espectador); y 3)

Funciones técnicas (en donde la música cumple un papel más práctico derivando en una función decorativa o para añadirle unidad y coherencia al film).

Todos estos aspectos son bastante interesantes en vista de que, en relación al cine mudo, el cual por cierto, en esencia, nunca existió (Colón, 1993, p. 21), se manifestaba ya el carácter eminentemente funcional de la música. En este sentido, Provenzano (2008, p. 82) evidencia algunas de las funciones y usos más cercanos a los orígenes de la música cinematográfica, asociando en un primer momento su presencia como colchón sonoro de las imágenes expuestas sobre la pantalla. Así mismo, hace mención a la opinión de los pragmáticos, los cuales sostienen que la función original de la música en el cine (refiriéndose al cine mudo) era enmascarar el ruido producido por el dispositivo proyector. De esta misma forma, la autora continúa con su discurso dando pie a una serie de funciones de mayor interés en cuanto al uso de la música en la era del cine mudo, entre las cuales tenemos: 1) la conexión histórica de la música al drama, lo cual se remonta a la antigua Grecia; 2) la capacidad estética de la música para crear un medio multidimensional en uno que es por naturaleza bidimensional; y 3) las facultades psicológicas de la música, es decir, el aporte de “vida” a las imágenes, para cubrir lo que sería la sensación de incomodidad generada por el silencio.

Es así como, de acuerdo a lo expuesto anteriormente, y como explica Xalabarder (1997, p. 19), podemos deducir, grosso modo, que la primera función de la música en el cine es, pues, estar a la disposición y al servicio de la película. Así, en diversas ocasiones hay películas en las que la música aparenta no cumplir un papel preponderante a simple vista, pero, no obstante, su introducción representa un elemento imprescindible en el film (Xalabarder, 1991, p. 14). Esto es de suma importancia ya que estaríamos hablando de música dirigida al inconsciente del espectador, actuando de manera pasiva a través de una serie de sensaciones y sentimientos (como el amor, la alegría, el odio, etc.) que le permiten acercarse aun más al desarrollo de la historia y a la psicología de los personajes.

Sin embargo, es importante destacar igualmente que existen otros autores que establecen que esta dimensión funcional no solamente se da en la música

aplicada sino también en la música pura o autónoma, derivando en una cierta analogía entre ambos conceptos musicales. De esta forma, Gértrudix (2003) señala que la música, dado su capacidad expresiva y comunicativa, adquiere un sentido funcional que no solamente se da de manera exclusiva en la música aplicada sino también en la música pura, estableciendo diversas categorías funcionales, entre las que podemos mencionar: mitológica, propedéutica, litúrgica, estética y cultural (pp. 17-18). Así mismo, más adelante el autor reivindica su posición acerca de la música pura afirmando lo siguiente:

(...) toda música, por pura y autónoma que se pretenda, siempre surge de un escenario psicoteatral donde el compositor proyecta las alegorías de su destino (...). Queda evidenciado, por tanto, que la Música, independientemente de sus contenidos intrínsecos (...), tiene la capacidad de representar otras muchas realidades a las que aglutina, otros contenidos extrínsecos referidos a realidades exteriores a la música (p. 45).

II.2.3 Material temático y leitmotiv

Por otra parte, el concepto de *tema musical* también es incluido de manera similar en la composición y análisis de la música aplicada. En lo que respecta a la música cinematográfica, generalmente el discurso musical se compone de una sola línea melódica o tema principal. Se puede decir que con menos frecuencia encontramos bandas sonoras compuestas de dos o más temas principales. De acuerdo con Xalabarder (2006), en el discurso cinematográfico pueden aparecer diferentes estructuras temáticas con sus respectivas repeticiones, variaciones u otros temas o fragmentos musicales, las cuales responden a las distintas necesidades o circunstancias de la película. Como explica dicho autor, los temas suelen ser analizados o esquematizados de acuerdo a un nivel jerárquico, ya sea por su grado de recurrencia a lo largo del discurso musical o por su implicación dramática en el film. De esta forma, podemos tener las siguientes categorías temáticas, muchas de las cuales hacen referencia a conceptos análogos que forman parte del discurso sintáctico-temático de la música autónoma convencional: 1. *tema inicial* y *tema final* (los que frecuentemente se utilizan para el

acompañamiento de los títulos de créditos iniciales y los títulos de créditos finales de una película respectivamente. Suelen aparecer a fin de ayudar a dar coherencia y definir estilísticamente al film, o en el caso contrario, permanecer neutros); 2. *Tema principal y tema central* (son los de mayor relevancia dramáticamente. La diferencia entre ambos radica básicamente en el que el primero sólo se da cuando hay más de un tema central, ya que de haber un solo tema central este constituiría en sí el tema principal. De ahí que, el tema principal es el más importante de los temas centrales); 3. *Tema secundario* (tienen menor relevancia dramática, poseen una función circunstancial en el film y se desenvuelven en torno al tema o a los temas centrales); 4. *Contratema* (el contratema es un tipo de tema central. Sólo existe si estamos en presencia de otro tema central y su función principal es contradecirlo, entonces, en presencia de dos temas centrales de caracteres opuestos uno de ellos lo consideraremos *contratema*); 5. *Subtema* (corresponde a un tema de tipo central o secundario supeditado a otro. No tiene función protagónica en el film). 6. *Motivos y fragmentos* (representan breves secciones musicales, los cuales son insertados para resaltar o subrayar situaciones concretas en la acción. Pueden ser derivados o independientes de los temas presentes en la película. En esta categoría se incluye el llamado *leitmotiv*). Así mismo, en relación al desarrollo temático en el film hace mención de tres formas principales: a) *tema repetido* (el cual se mantiene de forma invariable a lo largo del film); b) *tema variado* (el cual varía internamente sin afectar su vinculación dramática o argumental); y c) *tema repercutido* (se trata de un tema variado, diferenciándose del anterior en que varía de acuerdo a los diversos cambios dramáticos o argumentales). De esta forma, podemos señalar que los temas musicales conforman una parte esencial dentro de la narración cinematográfica, representando a su vez una síntesis de algunos de los elementos de construcción melódica más comunes dentro de la expresión musical autónoma.

Sin embargo, desde el punto de vista temático, la música autónoma, según sea el caso, posee características completamente diferentes al no haber sido pensada en un principio para la imagen: suele estar compuesta por frases correspondientes a un número periódico de compases, rítmicamente regular sin ningún tipo de relación con imágenes que afecten la continuidad rítmica y la

temporalidad del discurso musical, las frases y los temas musicales se desenvuelven de manera clara y enunciativa. En este sentido, en vista de la obligatoriedad de adaptación que mantiene la música audiovisual con la forma y estructura propia del montaje, esta deriva en la mayoría de los casos en formas musicales breves (Román, 2008, p. 176-177). En definitiva, de acuerdo con Román, a diferencia de la música autónoma el ritmo y la duración de las frases musicales en el cine mantienen una relación estrecha con la película, y por lo tanto, dependen básicamente del montaje cinematográfico, generando como resultado la forma musical.

De esta misma forma, Gorbman (1987, p. 14) menciona que una de las características principales de la sintaxis musical cinematográfica, a propósito de *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard, es la frecuente interrupción de las frases musicales antes de su resolución tonal. Como normal general, las películas utilizan música compuesta de pequeñas frases o motivos, haciendo uso de procedimientos compositivos como la modulación, progresiones y secuencias, los cuales garantizan un mínimo de flexibilidad y coherencia del discurso musical, de modo que pueda adaptarse fácilmente al desarrollo de los sucesos narrativos.

Por otra parte, una característica esencial en el desenvolvimiento melódico de la música aplicada al medio cinematográfico es el uso frecuente del *leitmotiv* (vocablo alemán que significa motivo-conductor o motivo-guía). Este recurso, herencia del lenguaje musical de Wagner, ha sido adoptado a lo largo de la historia del cine por diversos compositores, entre ellos, Max Steiner, a quién se atribuye la inserción de este recurso por primera vez en la música cinematográfica (Xalabarder, 1997, p. 25). Para Adorno y Eisler (2003, pp. 19-20), el *leitmotiv* se encuentra unido a la esencia simbólica del drama wagneriano, la cual no se limita a la caracterización de personas, emociones o cosas, sino que debía elevar la representación escénica a un nivel superior, dotado de un gran simbolismo universal cuyo desarrollo es admisible gracias a la monumentalidad de la forma musical. Según estos autores, tal simbolismo y desenvolvimiento del *leitmotiv* no son posibles en el medio cinematográfico debido a la brevedad de la forma musical y al carácter cambiante del mismo, producto de la técnica del montaje. De esta forma, tanto Adorno como Eisler remiten a su uso en el cine motivado a su

alto grado de comprensibilidad. En todo caso, es innegable la influencia que ha ejercido el *leitmotiv* y su importancia en la música cinematográfica. Como establece Chion (1997), a propósito del *leitmotiv* en su tratado sobre *La Música en el Cine*:

(...) independientemente del hecho de que pueda representar un sentido preciso y fijo, identificable por un nombre (el tema de Casanova, el tema de la soledad), encarna el propio movimiento de la repetición que, en la fugacidad de imagen y sonido propia del cine, dibuja y delimita poco a poco un objeto, un centro.

El *leitmotiv* asegura al tejido musical una especie de elasticidad, de fluidez deslizante, la de los sueños. Cuando se renuncia a este uso en mayor o menor medida, no resulta nada fácil, por lasitud, encontrar otra regla de juego (p. 220).

De esta manera, podemos deducir que la aplicación del *leitmotiv* en el lenguaje cinematográfico ha adquirido su propia forma y estructura respondiendo a las exigencias dramáticas, estructurales y estéticas del mismo, convirtiéndose en un elemento habitual en la configuración de una banda sonora original.

II.2.4 Lenguaje musical

Otro aspecto que podemos distinguir en la música aplicada, en comparación con la música autónoma, se basa en lo correspondiente a la utilización del lenguaje musical, ya que históricamente la música aplicada, refiriéndonos específicamente a la música cinematográfica, por lo general tiende a hacer uso de un lenguaje mucho más convencional y conservador, lo cual la diferencia de la expresión musical autónoma en su latente tendencia a la abstracción. Este fenómeno se debe principalmente a la estrecha asociación que ha mantenido tradicionalmente la música aplicada a la imagen con el sistema tonal, ya que, como afirma De Arcos (2006, p. 15), desde los comienzos del cine sonoro la música cinematográfica se mantuvo aislada dentro del romanticismo tardío del siglo XIX, a diferencia de la música autónoma la cual ha ido adaptándose a los diferentes cambios estéticos marcados por la era moderna. De manera que, la

música autónoma, como un ideal del arte puro, se basa en el nivel de abstracción, es decir, la búsqueda de lo abstracto a través del lenguaje. En este sentido, Román (2008) explica que, dado su carácter exclusivamente sonoro, la música es la más abstracta de todas las artes, provista, sin embargo, de distintos grados o niveles de abstracción que van de lo inmaterial a lo material. Al respecto, dicho autor establece que el nivel más abstracto de la música se encuentra en el pensamiento musical originario del compositor, a diferencia de la música asociada o apoyada en elementos extramusicales como la música programática o impresionista, ya que dichos niveles de abstracción musical dependen en gran medida de su funcionalidad, diferenciándose, por ejemplo, una sonata o una fuga de una obra musical que acompaña a un texto, a una idea extramusical o a un conjunto de imágenes, lo cual sugiere en cada caso niveles distintos de representación (pp. 35-37).

Es decir, para Román el nivel de abstracción de un determinado discurso musical se mide por su grado de funcionalidad, estableciendo como conceptos opuestos la música pura o autónoma de la música programática dentro de una línea discursiva que va de mayor a menor nivel de abstracción. En este sentido, Román (2008) distingue tres grandes categorías de la música en relación a su capacidad de asociación con un referente extramusical: *música descriptiva* (en referencia a la mimesis), *música narrativa* (en referencia a la diégesis) y *música abstracta* (sin ningún tipo de referente). De ellos cabe mencionar la clasificación que hace de la música abstracta, dividiendo la misma en dos subcategorías a saber: 1) la música abstracta-referencial, la cual se basa en los afectos y los conceptos como referentes extramusicales de tipo abstractos; y 2) la música abstracta-absoluta, que se distingue de la anterior por no contener ningún elemento o contenido referencial. En esta subcategoría es donde se incluye la llamada música pura o concertística (pp. 45-51).

Otro aspecto interesante que podemos mencionar en relación a la música aplicada en el llamado *Lenguaje Musivisual* del mismo Román, lenguaje que surge en su intento de establecer los parámetros que conllevan a una especificidad de la música audiovisual, evidenciando aspectos relacionados con el proceso de composición, la forma musical, o los requerimientos de un talento específico para

la musicalización del drama y la imagen. Como señala el propio autor, dicho concepto se basa en un lenguaje específico de la música adaptado al cine, no solamente como resultado de las exigencias estructurales del mismo, sino también como consecuencia de las relaciones semióticas que se establecen, producto de su interacción con la imagen y el argumento (Román, 2008, p. 84). En este sentido, cabe señalar de manera resumida algunas de las más importantes características de dicho *Lenguaje Musivisual* (Román, 2008):

- *Interdependencia música - imagen*, en donde la música y la imagen coexisten en un mismo producto artístico que al ser separados pierden su significación original. Es este el motivo por el que la mayoría de las veces la música cinematográfica debe ser adaptada para poder ser interpretadas en las salas de conciertos.
- *La música audiovisual subjetiviza*, es decir, la música añade subjetividad a la expresión concreta de las imágenes.
- *La música de cine hace verosímil lo presentado en la pantalla*, contribuyendo al realismo y naturalidad de la acción dramática
- *La música de cine tiene una influencia subliminal en el espectador*, dado el carácter involuntario del sentido del oído la música audiovisual ejerce una “influencia secreta” en el espectador.
- *La música audiovisual es esencialmente acústica*, dado que se trata de música grabada en soportes en ausencia de visión de los instrumentos que la originan.
- *La música de cine es un arte fundamentalmente popular*, así, el lenguaje musical es esencialmente tonal, empleando, generalmente, armonías y sonoridades instrumentales convencionales.
- *La música audiovisual está limitada por la estructura cinematográfica*, el compositor cinematográfico al enfrentarse a la composición de una partitura fílmica, se encuentra con tres tipos de limitaciones: argumentales, materiales y temporales.

- *La música audiovisual cuenta con una técnica específica*, además de los recursos técnicos con los que se elabora toda partitura de música autónoma, el compositor audiovisual cuenta con los medios informáticos para la composición y sincronización de la música con la imagen.

Por otra parte, y a pesar de las características mencionadas anteriormente acerca de la música audiovisual, esto no quiere decir que no existan elementos en común entre el lenguaje musical abstracto más exclusivo de la música autónoma y el lenguaje musical cinematográfico. De hecho, De Arcos (2006, pp. 118-136) señala una serie de factores que han contribuido a la utilización de un lenguaje contemporáneo en la música cinematográfica, haciendo énfasis en las posibilidades ilimitadas que ofrece el uso de este recurso en la producción cinematográfica más actual, entre las que podemos mencionar: a. *Crear una atmósfera más convincente de tiempo y lugar*; b. *Subrayar refinamientos psicológicos (los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación)*; c. *Servir como una especie de fondo neutro*; y d. *Dar un sentido de continuidad*. En este sentido, cabe mencionar igualmente las declaraciones de Viejo (2008) cuando afirma que:

Adorno y Eisler pensaban que la evolución de la música autónoma de las últimas décadas había desarrollado nuevos recursos formales que se correspondían realmente con los requisitos técnicos del cine. Por ejemplo, creían que una de las características esenciales del cine era su habilidad especial para crear conflicto y tensión. Esta cualidad era precisamente la que la música tradicional parecía haber perdido a favor de la música moderna, cuyo desarrollo de la armonía no era otra cosa que una progresión tensa, suspendida y sin resolver (p. 192).

De esta forma, podemos concluir nuestro discurso resumiendo que existen distintos autores que han tratado la música aplicada a la imagen desde una perspectiva histórica y musicológica, logrando establecer una serie de parámetros distintivos que hacen referencia a la naturaleza del discurso musical cinematográfico en su comparación con la música autónoma a través de diversos

elementos, entre los que podemos mencionar el tipo de lenguaje musical, las estructuras, el material temático y las distintas funciones narrativas. De ahí que, tenemos autores como, por ejemplo, Román y De Arcos, los cuales apuestan por una diferenciación más clara y exhaustiva entre la música autónoma y la música aplicada, sobre todo en lo que respecta al ámbito estructural y funcional, estableciendo una serie de planteamientos estéticos que nos hacen pensar en una especificidad de la música aplicada al medio cinematográfico. Por su parte, autores como Chion y Gètrudix se mantienen menos seducidos por la posibilidad de una diferenciación sistemática de la música aplicada a los medios audiovisuales. Ambos autores parten de la tesis de que no existe un estilo propiamente dicho de la música cinematográfica. Sin embargo, Chion señala una serie de características esenciales presentes en la música aplicada a la imagen como es el caso del desarrollo de un discurso sonoro intermitente y el uso significativo del leitmotiv. Por otra parte, los estudios de Gètrudix establecen que tanto la música aplicada como la música autónoma poseen una capacidad funcional inherente, ya que como afirma el propio autor la música ha estado vinculada desde sus orígenes a diversas funciones representacionales (2003, p. 154).

De esta forma, tomando en cuenta los elementos expuestos anteriormente, lo cierto es que la música autónoma y la música aplicada poseen en su estructura elementos en común, los cuales no solamente se limitan a determinados aspectos del desarrollo del material musical, como es el caso de la aplicación de los principios compositivos básicos de repetición, variación y contraste, sino que incluso dada su capacidad comunicativa en lo que se refiere a las intenciones funcionales, para algunos teóricos la música autónoma, al igual que la música aplicada, adquiere en la mayoría de los casos un sentido o un carácter funcional.

De esta manera, en lo que respecta a nuestra investigación, nos reservaremos el uso del término música funcional para definir cualquier música o discurso sonoro provisto de funciones específicas, como es el caso de la música cinematográfica, sin ser un elemento que se restringe al uso exclusivo de la música aplicada y diferenciándola al mismo tiempo de la música de fondo o “easy-listening” de carácter puramente funcional y utilitaria que a propósito

establece Gorbman (1987, p. 56), ya que como hemos podido evidenciar en las consideraciones previas sobre la música autónoma y la música aplicada, la capacidad funcional de la música constituye más bien una cualidad específica que puede ser trasladable en mayor o menor medida entre ambos planteamientos musicales. Y es que, de hecho, si nos remontamos al entorno interdisciplinar en el que se encuentra inmerso el nacimiento de la música cinematográfica, ésta incluye desde sus inicios la utilización mecánica, intuitiva, pero sobre todo desmesurado de música autónoma o de concierto, repertorio que en un principio permanecía totalmente indiferente a la película en cuestión (London, 1936, p. 40), realizándose una selección de las obras de los grandes clásicos para luego ser dividida en breves secciones o fragmentos para su adaptación a la gran pantalla. No obstante, esta práctica se sigue llevando a cabo aun en nuestros días mediante un proceso, si se quiere, más sistemático.

En este sentido, existen numerosos casos de música de concierto o música pura adaptada para su desenvolvimiento en una banda sonora cinematográfica. Podemos citar algunos ejemplos concretos como la Sinfonía nº 7 en la mayor, Op. 92 de Beethoven, en especial su segundo movimiento titulado Allegretto, la cual ha sido utilizada en películas diversas como *Irréversible* (2002), o más recientemente en *The King's Speech* (2010). Otro ejemplo bastante representativo de música pura adaptada al medio cinematográfico lo podemos encontrar en obras como el Concierto nº 2 en Do menor, Op. 18 y el Concierto nº 3 en Re menor, Op. 30 de Rachmaninov, cuyos fragmentos han sido utilizados en películas como *Hereafter* (Más allá de la vida, 2010) y *Shine* (1996) respectivamente, en especial su Variación XVIII de la Rapsodia sobre un tema de Paganini en títulos como *Somewhere in Time* (1980), *Sabrina* (1995) y *Groundhog Day* (Atrapado en el Tiempo, 1993). Uno de los casos más reveladores lo constituye la Sinfonía nº 5 de Mahler, cuyo famoso Adagietto fue inmortalizado en la película de Luchino Visconti que lleva por título *Morte a Venezia* (1971), representando a su vez un homenaje a la vida y obra del compositor austríaco. Por otra parte, existen también diversos casos de obras originales de música aplicada que son transformadas para su contemplación como música autónoma en salas de conciertos, entre las podemos mencionar las denominadas suites de concierto y las

adaptaciones de fragmentos de música cinematográfica interpretadas en directo sin el soporte de la imagen, siendo interpretadas como “música puramente instrumental”. Ejemplos concretos de este tipo son el *Bolero* de Ravel (1928), el cual constituye una de las obras más conocidas del compositor, siendo originalmente compuesta por encargo de la bailarina rusa Ida Rubinstein para ser danzada. Otro ejemplo bastante representativo lo encontramos en la música para el ballet *Romeo y Julieta* de Prokofiev, basado en el drama de Shakespeare que lleva por título el mismo nombre y cuya obra forma parte habitual del repertorio de música de concierto, desarrollándose como música pura a partir de la interpretación de las suites orquestales realizadas por el propio compositor.

Por otra parte, hay que destacar igualmente que a pesar de las diferencias y analogías que podamos encontrar entre un concepto musical u otro, lo cierto es que desde el nacimiento de la industria cinematográfica para muchos compositores la pantalla ha representado siempre un campo abierto a la imaginación y experimentación, con lo cual no es de extrañar solamente la presencia de numerosos casos de compositores de música aplicada al medio cinematográfico que han trabajado en el ámbito de la música autónoma, sino también, quizás en menor proporción, compositores de reconocido prestigio en el campo de la música pura o de concierto que han experimentado en la creación de música aplicada, como es el caso de la colaboración Prokofiev-Eisenstein para *Alexander Nevsky* (1937), la partitura original de Saint-Saëns para *El Asesinato del Duque de Guisa* (1908), la colaboración de Satie para la película de René Clair titulada *Entr'acte* (1924) e incluso el propio Schönberg con su obra denominada *Música para una escena cinematográfica*, op. 34 (1930), en un intento de composición para la imagen haciendo uso de un lenguaje atonal dentro de un proyecto experimental, habiendo incluso compositores con un amplio reconocimiento en la música de concierto que han llegado al punto de reorientar definitivamente su labor creativa al ámbito de la música cinematográfica, cuyo caso más emblemático y representativo lo podemos encontrar, de acuerdo con De Arcos (2006, p. 43), en Eric Wolfgang Korngold, cosechando grandes éxitos gracias a su labor, formación y talento.

III. JOSÉ NIETO COMPOSITOR

En vista de la importancia que representa la figura de José Nieto, y su obra para el desarrollo de nuestra investigación, es imprescindible realizar un recorrido a través de su trayectoria musical, como autor y compositor, especialmente en lo relacionado a su faceta como compositor de música para cine.

De origen español, es considerado uno de los compositores más relevantes de la actualidad, sobre todo en el campo de la música audiovisual y cinematográfica. Ganador de seis premios Goya, José Nieto comenzó su carrera musical como instrumentista (baterista) integrante del grupo juvenil *Los Pekenikes* (1958), formado por estudiantes del instituto Ramiro de Maeztu, Madrid. Durante su juventud también participa junto a su hermano en una serie de conciertos de Rock organizados a manera de festivales, los cuales se celebraban todos los domingos sobre el escenario del legendario Teatro Circo Price.

Recibió clases de percusión con Enrique Llácer Soler. No obstante, su formación musical es esencialmente autodidacta. Como menciona Julio Arce (1996, p. 189): “Desde aquellos años dirigió su formación hacia la búsqueda de soluciones creativas conforme a los retos que se le presentaban y las necesidades de cada momento. La observación continua, la lectura de tratados y manuales y, sobre todo, la rápida aplicación práctica de los conocimientos adquiridos, sirvieron a José Nieto para afianzar su labor como intérprete y llevar a cabo sus primeras realizaciones compositivas”.

Sus primeras influencias proceden del campo de la música popular y el *jazz*. Más tarde, dirige sus puntos de atención a la música de tradición culta y al lenguaje de la música contemporánea. De esta forma, ya en 1962 emprende su carrera como músico profesional en orquestas de baile y conjuntos de *jazz*, actuando cada noche en salas como la “Bourbon Street” de Madrid, en donde se ofrecía este tipo de presentaciones musicales. Allí tuvo la oportunidad de compartir escenario junto a Vlady Bas, Joe Moro, José Chenoll, Santiago Pérez y Juan Carlos Calderón. Así mismo, durante estos años se adentró en la composición y realización de arreglos musicales sobre temas clásicos

provenientes del *jazz* y del cine norteamericano. Poco a poco, la aplicación de estos conocimientos derivó en la creación de un proyecto para la formación de una verdadera *Jazz band*. Más tarde, realiza diversas grabaciones discográficas y conciertos de *free jazz* junto a Vlady Bas, Juan Carlos Calderón y David Thomas.

Posteriormente, José Nieto pasó al trabajo de los sellos discográficos y casas productoras musicales, entre las que se cuentan en primer lugar la casa de discos “Zafiro”, bajo la dirección musical de Marín Callejo, y el sello discográfico “Columbia” con Benito Lauret en la dirección artística, dedicándose a la producción de música popular y arreglos de canciones para numerosos artistas y grupos de gran relevancia como Massiel, Julio Iglesias, Los Bravos, Pepa Flores y Fórmula V. De esta misma forma, con los trabajos realizados para el grupo *Aguaviva*, para el que compuso una serie de canciones, puso fin a su faceta como arreglista y compositor de música popular, centrándose poco después en la creación de música incidental para cine, televisión, teatro y ballet.

Estando trabajando en el área de la publicidad aparece su primera oportunidad en el cine. Es así, como, en 1969 realiza su primer trabajo cinematográfico escribiendo la música para la película *La Lola dicen que no vive sola*, del director español Jaime Armiñán, la cual surge por encargo tras el arreglo realizado por Nieto de un *chotis* interpretado por el dúo Vainica Doble para la propia película. Así, el autor volvería a trabajar con Armiñán en películas como *Un casto varón español* (1971), *El amor del capitán Brando* (1974), *¡Jo, papá!* (1975), *Nunca es tarde* (1977), la mayoría de las cuales están compuestas de ritmos de *jazz*. Posteriormente, sorprende con la obra musical compuesta para *El caballero del dragón* (1985), partitura altamente melódica al estilo del tradicional sinfonismo clásico de Hollywood, lo cual le abre definitivamente las puertas para la música de cine.

A partir de entonces comienza una nueva etapa como compositor de bandas sonoras a través de su colaboración con directores de gran prestigio dentro del marco del cine español, haciendo uso de diversos estilos y géneros musicales en numerosos proyectos cinematográficos, entre los que cabe destacar: *El rey pasmado* (1991), *Días contados* (1994), *Bwana* (1996), y *Extraños* (1999) de

Imanol Uribe; *El Lute. Camina o revienta* (1987), *El Lute. Mañana seré libre* (1988), *Si te dicen que caí* (1989), *Amantes* (1991), *El amante bilingüe* (1992), *Intruso* (1993), *La pasión turca* (1994), *Libertarias* (1996), *La mirada del otro* (1998), *Celos* (1999), y *Juana la loca* (2001) de Vicente Aranda; y *Beltenebros* (1991), *El perro del hortelano* (1996), y *Tu nombre envenena mis sueños* (1996) de Pilar Miró. Otros directores con los cuales también ha colaborado como compositor de cine son José Luis Borau, Juan Antonio Bardem, Manuel Gutiérrez Aragón, Fernando Colomo, José Luis Cuerda y Josefina Molina.

Un aspecto importante que no debemos olvidar al referirnos a la música de José Nieto es la influencia del *jazz*. Como hemos podido evidenciar anteriormente este estilo o lenguaje musical ha estado presente a lo largo de su trayectoria como intérprete, arreglista y compositor. Al respecto, Arce (1996), explica que el *jazz* ha sido uno de los lenguajes más frecuentemente utilizados por Nieto en su filmografía. La libertad que posee el *jazz* desde el punto de vista estructural le permite una adaptación más precisa para con la imagen. Grosso modo, la utilización de los recursos jazzísticos en la obra de Nieto viene dado principalmente por la variedad y diversidad de los conjuntos instrumentales, en películas en donde se les dota de un gran protagonismo a instrumentos como el piano, el saxofón y la batería. Así mismo, en relación al material musical, encontramos la utilización de escalas altamente cromáticas que aportan mayor color y riqueza al discurso musical en sí, a través de la utilización de un lenguaje armónico mucho más complejo provisto de sonoridades disonantes y resoluciones ajenas a la música tonal. Otra característica que refleja la aplicación e influencia de elementos jazzísticos son las constantes alteraciones rítmicas presentes en la percusión, y por último, podemos mencionar igualmente la importancia de la expresividad y espontaneidad en la interpretación (p. 198).

Por otra parte, el catálogo de obras de Nieto incluye la creación de numerosas piezas musicales para su interpretación en salas de conciertos, muchas de las cuales hacen uso del *jazz* y de técnicas compositivas contemporáneas. De esta forma, podemos mencionar su *Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta* (1974), escrito por encargo para la Orquesta de Radio Televisión Española (ORTVE), así como su obra *Freephonia* (1976), compuesta para el Concierto

Internacional de Jazz de la Unión Europea de Radiodifusión. Otra obra significativa en el ámbito concertístico corresponde a *La Muerte del Héroe*, escrita para cinco saxos, piano, percusión, contrabajo y mezzosoprano, siendo estrenada en 2004 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. De esta misma forma, cabe destacar su obra *Cuatro Lunas* (2007), escrita para 2 pianos, orquesta de cuerdas y un cuarteto de cuerdas solistas, la cual a pesar de que se inspira inicialmente en un proyecto fílmico de Imanol Uribe, va a derivar posteriormente en la creación de una obra musical autónoma.

También es importante destacar su labor como compositor de música para teatro, partituras entre las que cabe mencionar, en primer lugar, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* de José María Rodríguez Méndez, cuya realización data del año 1979 y con la cual inicia su intervención en dicho género. Posteriormente escribe la música para la obra de teatro *Historia de un caballo* (1980), la cual consistía en varias piezas musicales que compuso para la versión de dicha obra en español. Otras obras musicales para la escena que merecen mención son: *La vida es sueño* (1981) de la autoría de Pedro Calderón de la Barca, la cual constituye su primera obra para teatro completa y una de las piezas más reconocidas en el ámbito escénico; luego están *Los locos de Valencia* (1986), con textos de Lope de Vega, *No puede ser* (1986) y *El burlador de Sevilla* (2003). Una de sus obras más sobresalientes para el medio teatral lo representa su musicalización para *El Retrato de Dorian Gray*, obra escénica basada en la novela original escrita por el dramaturgo irlandés Oscar Wilde. En ella, Nieto utiliza una instrumentación dispuesta básicamente para dos pianos y actor, haciendo uso de un lenguaje musical esencialmente atonal y la introducción de diversos recursos compositivos de carácter más modernos.

Así mismo, siguiendo en la línea del repertorio de composiciones para el medio audiovisual tradicional cabe destacar su música para ballets. La primera obra representativa que encontramos dentro del género corresponde a *Tres danzas españolas del siglo XVI* (1976). Más tarde, el Ballet Nacional de España estrena su obra *Ritmos* (1984), con coreografía de Alberto Lorca y su música para ballet *Homenaje* (1988). Por otra parte, con *Don Juan Tenorio* (1989) Nieto consigue una de sus mejores partituras para ballet. Como sostiene Arce (1996, p. 191),

dicha obra se encuentra provista de técnicas de creación musical contemporánea, entre las que se cuentan el uso de un lenguaje musical minimalista, con lo cual Nieto logra establecer desde el punto de vista musical una recreación del mito de Don Juan, apoyándose principalmente en el discurso dramático y escapando de cualquier indicio de estereotipos. Le siguen las obras *Romanza de la luna* (1990) y, posteriormente, su música para ballet titulado *Aires de Villa y Corte* (1993).

En su catálogo para ballet también encontramos obras igualmente interesantes como, por ejemplo, *El Corazón de Piedra Verde*, compuesta por Nieto para orquesta, coro y solistas, con la inclusión de textos aztecas, escrita con motivo de la conmemoración del trigésimo aniversario del Ballet Nacional de España. Otras obras relevantes que merecen mención son *Dualia (A Dos)*, pieza musical para ballet sin argumento, y *Picasso: Paisajes*, un tríptico compuesto por encargo para el Festival Internacional de Música y Danza de Granada celebrado en 2001.

Una mención especial merece su obra musical escrita para el acompañamiento de la película muda de Florián Rey titulada *La Aldea Maldita* (1930), la cual se basa en una extensa partitura que compuso en 1986 por encargo para la celebración de la “Semana Internacional de Cine de Valladolid”. Esta obra rinde tributo a la tradición musical del cine mudo, al ser expuesta en una gran sección o bloque sonoro ininterrumpido. No obstante, la música, escrita para gran orquesta y sintetizador, se aplica a la imagen como un elemento expresivo y dramático mediante la incorporación de un lenguaje musical atonal, lo cual sugiere otro ejemplo de un tratamiento más abstracto de los elementos musicales por parte de José Nieto. También podemos incluir su música escrita para series de televisión y documentales, como es el caso, por ejemplo, de *Los jinetes del alba* (1990), *Crusadas* (1994) y *Ciudades perdidas* (1984), tema sobre el cual Ruiz Antón escribe su tesina *La música de José Nieto para la serie documental “Ciudades Perdidas: Petra y el Imperio Nabateo”. Un análisis audiovisual* (2012).

De esta manera, en vista de lo expuesto anteriormente no cabe duda de la trayectoria de José Nieto como compositor y músico polifacético, el cual se

desenvuelve como autor de diversas piezas musicales tanto en el ámbito de la música pura (de concierto) como de la música aplicada. Como hemos estado argumentando, la trayectoria profesional de Nieto no se limita a su invaluable labor como compositor. En los últimos años ha sido notable su participación en el campo de la docencia y la investigación en referencia al tema de la música y la imagen, para lo cual ha impartido una cantidad numerosa de cursos y seminarios vinculados a la música cinematográfica en instituciones como la Escuela de Cinematografía y Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM), la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), el Conservatori del Liceu, la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), así como en universidades tanto españolas como extranjeras. De esta misma forma, cabe mencionar la publicación de su libro *Música para la imagen: la influencia secreta* (1996), en donde expone a través de sus propias experiencias un estudio analítico de los aspectos técnicos y creativos de la música para cine. Es igualmente oportuno señalar sus esfuerzos para la recuperación del repertorio clásico del cine español, realizando en el año 2001 la grabación de tres compactos con música de Juan Quintero Muñoz, Jesús García Leoz y Manuel Parada.

Filmografía

Cine

1969 *La lola dicen que no vive sola*

1971 *Un casto varón español*

1973 *Hay que matar a B.*

1974 *El juego del diablo; El vicio y la virtud; El amor del capitán Brando*

1975 *Sky is falling (las flores del vicio); ¡Jo, papá!; El poder del deseo*

1976 *Señoritas de uniforme; Camada negra; El puente; Los claros motivos del
deseo*

1977 *Nunca es tarde; Sonámbulos; El monosabio*

1980 *La mano negra*

1981 *7 calles*

1982 *Pares y nones; Hablamos esta noche; Estoy en crisis*

- 1983 *Truhanes*
- 1984 *Orden y concierto (cortometraje)*
- 1985 *La reina del mate; Extramuros; El caballero del dragón*
- 1986 *La guerra de los locos; La aldea maldita (Música original para la película muda de Florián Rey “La Aldea Maldita”, 1929)*
- 1987 *El bosque animado; El Lute. Camina o revienta*
- 1988 *El Lute. Mañana seré libre; Amanece, que no es poco; Esquilache; Nunca estuve en viena*
- 1989 *Si te dicen que caí; Continental*
- 1990 *Lo más natural*
- 1991 *Amantes; El rey pasmado; Beltenebros*
- 1992 *El marido perfecto; El maestro de esgrima; El amante bilingüe*
- 1993 *Intruso*
- 1994 *Of Love and Shadows (De amor y de sombras); Desvío al paraíso; Días contados; La pasión turca*
- 1995 *Guantanamera*
- 1996 *Libertarias; El perro del hortelano; Tú nombre envenena mis sueños; Bwana*
- 1997 *Passion in the Desert (Pasión en el desierto)*
- 1998 *La mirada del otro; Finisterre (Donde termina el mundo)*
- 1999 *Celos; Extraños*
- 2000 *Se quién eres*
- 2001 *Juana la loca*
- 2002 *El caballero Don Quijote*
- 2003 *Carmen*
- 2006 *Tirante el blanco*
- 2007 *Canciones de amor en Lolita`s Club*
- 2009 *Luna Caliente*

Televisión

- 1978 *Instrucciones para John Howell. Escrito en América (episodios): “El hombre de la esquina rosada”, “La hechizada”, “Cartas a mamá”*

1983 *El próximo verano; Total; Cosas de dos (episodios); Teresa de Jesús; La noche del cine español (tema principal)*

1984 *Fragmentos de interior*

1985 *El rey y la reina; La huella del crimen (episodio): “Jarabo”; Historia de Pepe Carvalho; Mala Racha*

1987 *Monet en España; Captain Cook (Capitán Cook)*

1989 *La luna negra*

1990 *Los jinetes del alba; The Heart of the World*

1994 *Crusadas (Las cruzadas)*

Documentales

1981 *El arca de Noé (televisión)*

1982 *Ésta es mi tierra (televisión)*

1984 *Ciudades perdidas (televisión, episodio piloto): “Petra y el Imperio Nabateo”*

1986 *Naturaleza ibérica (televisión)*

1987 *Ciudades perdidas (televisión) episodio: “La imposible Venecia del Sepik (Papua Nueva Guinea)”*

1988 *Armada (La armada invencible)[serie televisión]*

1989 *Ciudades perdidas (televisión) episodios: “De la reina de Saba a las mil y una noches en la República Árabe del Yemen; Chang`an y De Gullin a Suchou”*

1990 *The Heart of the World (televisión)*

Adaptación / Arreglos

1971 *Capitán Apache (música adicional): orquestación y arreglos de las canciones compuestas por Dolores y Richard Morris*

IV. ANÁLISIS DE LA MÚSICA APLICADA Y LA MÚSICA AUTÓNOMA

IV.1 Selección de obras

Como hemos podido evidenciar anteriormente a lo largo de su trayectoria, la labor de José Nieto como compositor viene avalado por un catálogo de obras musicales muy variado y extenso, el cual no solamente hace referencia a la música audiovisual escrita por encargo para el medio cinematográfico y televisivo, sino también a piezas musicales creadas para representaciones teatrales, danza (ballet), así como diversas composiciones que entran dentro de la estética de la música de concierto, entre las que podemos mencionar el *Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta* y su obra titulada *Cuatro Lunas*. De ahí que, dada la importancia y la complejidad de los elementos compositivos que conforman el amplio repertorio musical de Nieto, así como el carácter ecléctico y la variedad de estilos que caracterizan su música, se ha propuesto su estudio a partir de la aplicación de un análisis enfocado a dos aspectos fundamentalmente: un primer aspecto que consiste en la adopción de un modelo de análisis fenomenológico, el cual tiene que ver en esencia con los elementos puramente estructurales que conforman la obra musical en sí; y, por otra parte, un segundo aspecto orientado desde el punto de vista semántico al estudio de la obras que constan de un programa “extramusical”, haciendo referencia a las funciones y el significado de cada uno de los elementos musicales que intervienen en su discurso sonoro.

Para ello, ha sido necesaria la selección de algunas de las obras más importantes y representativas dentro de la producción musical del compositor, las cuales involucran un conjunto de obras musicales correspondientes al ámbito de la música aplicada y una obra representativa dentro de lo que sería la música autónoma, siendo estos dos planteamientos estéticos lo que constituye el punto de partida y las bases de nuestra investigación. Entre las obras de música aplicada escogidas para el desarrollo de nuestro estudio tenemos, en primer lugar, la música correspondiente a las bandas sonoras de *Amanece, que no es poco*, *Beltenebros*, *Tirant Lo Blanch* y *Canciones de Amor en Lolita's Club*, así como

también la música original creada para el acompañamiento de la película muda titulada *La Aldea Maldita* y la banda sonora de *Luna Caliente*, obras éstas altamente significativas en lo que se refiere a la música compuesta por Nieto para su aplicación al medio cinematográfico. Luego, hemos procedido a la selección de una obra musical con un gran valor artístico como lo es *El Retrato de Dorian Gray*, compuesta exclusivamente para el acompañamiento (representación) del espectáculo escénico (teatro) inspirado en la célebre obra literaria original de Oscar Wilde que lleva por título el mismo nombre. Por otra parte, en representación de la música pura o autónoma, hemos optado por la elección de una de las obras más emblemáticas de Nieto: *Cuatro Lunas*. Esta pieza musical, escrita para dos pianos junto a una orquesta de cuerdas y un cuarteto de cuerdas solistas, ha sido originariamente concebida por encargo para la banda sonora original de una película, y que, al no ser consolidado dicho proyecto, derivó en la configuración de una obra musical independiente por parte de Nieto compuesta para su desarrollo en el ámbito concertístico.

Otro de los motivos que justifican la selección de las obras mencionadas anteriormente es la riqueza estilística que presenta dicho repertorio. De ahí que tenemos obras que hacen uso de un lenguaje más abstracto que otro. Tal es el caso de la música original de la banda sonora de *Canciones de Amor en Lolita's Club*, en la cual se lleva a cabo la aplicación de un sistema armónico atonal a partir de la introducción de elementos compositivos contemporáneos, de manera similar a como ocurre en la música original de *El Retrato de Dorian Gray*, en donde se hace uso igualmente de la atonalidad junto al desenvolvimiento de un discurso sonoro eminentemente atemático provisto de sonoridades altamente disonantes. Luego, tenemos las obras que poseen un carácter más narrativo, como es el caso de *Tirant Lo Blanch*, *Amanece, que no es poco* y *Beltenebros*. En *Amanece, que no es poco* y *Beltenebros*, por ejemplo, se utiliza un lenguaje armónico tonal que contrasta con el resto de las obras seleccionadas para nuestro análisis, sin mencionar la pluralidad de los elementos que intervienen en su discurso, como es el caso de la influencia del jazz y la música popular, un recurso que a simple vista se hace evidente a nivel rítmico, armónico y tímbrico. De ahí la utilización del saxo en la melodía principal de la banda sonora original de *Beltenebros*, o la

adaptación de formas tradicionales populares para el desarrollo de la banda sonora de *Amanece, que no es poco*. De esta misma forma, la banda sonora original para la película de Vicente Aranda titulada *Luna Caliente*, constituye un modelo ejemplar en nuestra investigación, ya que se trata de una obra preexistente compuesta por Nieto a partir de una selección de fragmentos de su música para concierto *Cuatro Lunas*, representando de esta manera el resultado correspondiente en relación al paso de una obra autónoma, creada originalmente para su representación en salas de conciertos, a una música aplicada al medio cinematográfico con función narrativa, la cual al igual que *Cuatro Lunas* merece un tratamiento aparte.

IV.2 Metodología de análisis

Una vez realizada la selección de las obras de Nieto que conformarán el *corpus* de análisis de nuestra investigación, debemos proceder a la definición de los parámetros y el proceso de análisis en cuestión. Para ello, ha sido necesario, en primer lugar, establecer una serie de apartados o capítulos que se desarrollan en función de los dos conceptos esenciales de nuestra tesis: música autónoma y música aplicada. De esta forma, en lo que respecta a la música aplicada, en nuestra sección de análisis se hace referencia a las distintas categorías audiovisuales, las cuales incluyen la música aplicada al cine y una obra de música incidental para teatro, como lo es *El Retrato de Dorian Gray*. Dentro del conjunto de música aplicada al medio cinematográfico, incluimos un subapartado titulado *Música aplicada al cine: Estilos, estructuras y funciones*, en el cual se analizan distintos films sonoros con música original de José Nieto. Dichos análisis siguen un sistema tradicional de descripción en la que se incluye igualmente un estudio formal y sintáctico de diferentes fragmentos musicales en función de la imagen. Para ello, hemos partido de los principios de análisis expuestos por Cristian Metz, tomando en cuenta su estudio sobre la fenomenología de lo narrativo en el relato cinematográfico, y cuyas obras de referencia corresponden a *Langage et cinéma* (1971) y su trabajo en dos volúmenes titulado *Ensayos sobre la significación en el cine* (2002). El análisis narrativo (estructura) y de los elementos de significación (semióticos) de cada una de las obras audiovisuales, nos permitirá evidenciar,

entre otros aspectos, hasta qué punto la música de Nieto inmersa en el producto audiovisual enriquece el discurso narrativo fílmico y teatral. Otra obra que ha servido de referencia en cuanto al planteamiento metodológico del análisis musical en relación con la imagen corresponde al tratado de Nicholas Cook denominado *Analysing Musical Multimedia* (1998), en donde dicho autor sostiene una crítica general en relación al fenómeno del significado en música, en este caso del significado que emerge de su relación con la imagen y los elementos dramáticos, insistiendo en la importancia de la diferencia entre efecto, emoción y significado. Así mismo, en su metodología de análisis multimedia, Cooke plantea diferentes recursos teóricos y analíticos sobre la relación música e imagen, haciendo referencia al concepto de estilo (atonalidad, electrónica, etc.), así como de estructuras bipartitas, tripartitas y de modelos estructurales como el contrapunto y el paralelismo, cuya nomenclatura nos servirá de modelo para nuestro estudio. A la hora de analizar los films hemos partido también de los parámetros y elementos de análisis expuestos por Josep Lluís i Falcó en su *Método de análisis de la música cinematográfica* [online], así como a la metodología de análisis utilizada por María de Arcos en su estudio denominado *Experimentalismo en la música cinematográfica*.

Por otra parte, dentro de la categoría audiovisual también incluimos un capítulo aparte titulado *Música aplicada al cine mudo: El poema sinfónico continuo*, en donde se lleva a cabo un estudio de los recursos y elementos que componen la música original de *La Aldea Maldita*, película muda de Florián Rey para la cual Nieto desarrolla un discurso musical ininterrumpido en homenaje a la época dorada del cine mudo. En el caso de las obras correspondientes al cine sonoro, nuestro análisis comienza por la elaboración de una ficha técnico-artística que involucra parámetros como el año, el género y la duración aproximada de la película, seguidas de un pequeño apartado correspondiente al reparto y al argumento de la misma. Posteriormente, entraremos de lleno en lo que sería el análisis audiovisual, en donde se tienen en cuenta tres aspectos o parámetros fundamentales:

- *Cuadro comparativo de los bloques musicales*, en donde se incluye la cantidad de bloques que componen la banda sonora de la película, asignándoles un título, un punto de inicio y fin, así como sus respectivas duraciones.
- *Representación gráfica de la composición musical en bloques*, estableciendo un esquema basado en el uso de distintos tonos de colores que hacen referencia a elementos tales como: el material temático, el tipo de orquestación y las secciones, sirviendo al mismo tiempo para señalar el nivel en el que se encuentra un determinado bloque en función del tiempo y las partes que componen cada una de las secuencias de la película.
- *Análisis sintáctico-narrativo*, en donde se examinan los elementos formales y sintácticos de la obra a partir del análisis de cada uno de los bloques musicales que conforman la banda sonora de la película en cuestión, haciendo énfasis en aspectos como el material temático, las estructuras y las diferentes funciones narrativas.

En el caso del cine mudo, hemos incluido una metodología de análisis similar a la anterior. No obstante, al tratarse de un discurso sonoro continuo, el estudio de la música para *La Aldea Maldita* se enfoca en el desarrollo de un bloque o fragmento musical separado únicamente por una breve cesura a lo largo de toda la película. De ahí la necesidad de establecer un análisis que tenga como eje estructural las secciones musicales que sugieren los cambios más significativos en cuanto a textura y material sonoro, dando paso a la definición de un conjunto de partes o secciones que obedecen al mismo tiempo a su implicación dramática con cada una de los acontecimientos expuestos a nivel visual. Es importante mencionar que, en el caso de *La Aldea Maldita* no se contará con el auxilio de la partitura, limitándonos a nuestra percepción auditiva y capacidad de análisis a partir de un fragmento audiovisual dado.

Otra de las categorías audiovisuales que hemos incluido en nuestro análisis corresponde al de *Música aplicada al teatro*, en donde nos enfocamos en el estudio de la obra musical de Nieto para la versión teatral de *El retrato de Dorian*

Gray. Para ello, hemos seleccionado dos fragmentos audiovisuales pertenecientes a la Escena 8 del Acto 1 y la Escena Final. En cada uno de los fragmentos se propone un análisis estilístico de la obra a partir del apoyo de la partitura, tomando en cuenta aspectos como el lenguaje armónico, el ritmo, la dinámica, la textura sonora y los factores que intervienen en el plano narrativo y dramático.

Por otra parte, en nuestro estudio hemos incluido también un subapartado independiente que tiene que ver específicamente con la *Música autónoma y su aplicación*. En esta sección, procedemos al análisis de dos obras fundamentales del catálogo de Nieto como son *Cuatro Lunas*, utilizada en nuestra investigación como representación de la música pura o autónoma, y *Luna Caliente*. En el caso de *Luna caliente*, se toma como modelo de análisis el mismo aplicado para el resto de películas sonoras, con la diferencia de que, al estar basada en una obra musical preexistente, se realiza un enfoque más exhaustivo en cuanto a la organización del material sonoro y los elementos que forman parte de la estructura de cada uno de los bloques musicales en su proceso de adaptación al film. En lo que se refiere a *Cuatro Lunas*, básicamente hemos tomado como referencia para nuestro estudio algunos de los conceptos de análisis expuestos por Clemens Kühn en su *Tratado de la forma musical* (1998), en especial su reflexión sobre los principios compositivos básicos de repetición, variación y contraste, así como la lectura y asimilación de los fundamentos metodológicos y parámetros de análisis musical introducidos por la profesora y musicóloga argentina María del Carmen Aguilar en su tratado *Estructuras de la sintaxis musical* (1989). Así mismo, para el tratamiento de los elementos que tienen que ver con la instrumentación, orquestación y organología, hemos recurrido a distintos tratados y literatura académica de referencia tales como *Orchestration* (1955) del profesor Walter Piston, *The Study of Orchestration* (1989) de Samuel Adler y *La Técnica de la Orquesta Contemporánea* (1950) de Alfredo Casella y Virgilio Mortari.

De esta forma, para el análisis de *Cuatro Lunas* hemos dividido nuestro estudio en cuatro secciones correspondiente a los cuatro movimientos que componen la obra en su totalidad: 1. *Luna de Enero*; 2. *Luna de Mayo*; 3. *Luna de Agosto*; y 4. *Luna de Octubre*. Para ello hemos optado por la preferencia en la

aplicación de un método de análisis deductivo, partiendo del estudio de los elementos más generales de la obra a los más específicos.

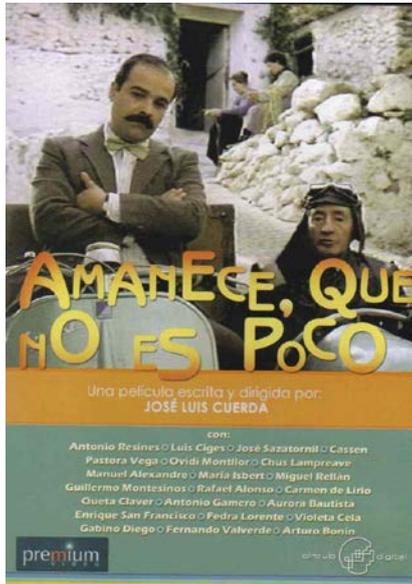
Así mismo, cabe mencionar igualmente que en la mayoría de los casos propuestos en nuestro apartado de *Análisis de la música aplicada y la música autónoma*, contamos con el apoyo de la partitura en formato digital. De esta misma forma, cada análisis conlleva una sección a manera de conclusión, en donde se expone una síntesis de los elementos más significativos procedentes del análisis en cuestión.

Finalmente, tras el estudio de cada caso en nuestra sección de análisis, daremos paso a un nuevo apartado con la finalidad de realizar un resumen general de los aspectos más importantes que han sido tratados anteriormente. Para ello, hemos incluido en la tesis un capítulo que se titula *Discusión: Diferencias y analogías en el proceso compositivo y las estructuras musicales en la obra de José Nieto*, en el cual realizaremos un análisis comparativo de cada una de las obras que han sido estudiadas prestando especial atención en los aspectos formales y expresivos fundamentales (estructura, lenguaje, recursos temáticos y elementos dramáticos) que diferencian o equiparan la música autónoma y la música aplicada, recurriendo, según sea el caso, a elementos de la literatura existente en relación al tema tratado.

IV.3 Música aplicada al cine: Estilos, estructuras y funciones

IV.3.1 Amanece, que no es poco

Ficha técnico-artística



Título original: Amanece, que no es poco

Año: 1988

Nacionalidad: Cine Español

Género: Comedia

Producción: Compañía de Aventuras Comerciales, S. A. Con la participación de Televisión Española (TVE), S. A.

Director de Producción: Carlos Ramón Lluch

Guión y Dirección: José Luis Cuerda

Mezclas: Enrique Molineros

Montaje: Juan Ignacio San Mateo

Música Original: José Nieto

Director de Fotografía: Porfirio Enríquez

Maquillaje: José Quetglas

Sonido Directo: Carlos Faruolo

Duración aproximada: 110 min.

REPARTO

Teodoro	Antonio Resines
Cabo Gutiérrez	José Sazatornil
Cura Párroco	Castro Sendra "Cassen"
Paquito (su padre)	Manuel Alexandre
Jimmy	Luis Ciges
Susan	Fedra Lorente
La Paddington	Aurora Bautista
Intelectual	Fernando Valverde
Aspirante a intelectual	Luis Pérezagua
La Labrador	Pastora Vega

Don Roberto (maestro escuela)	Francisco Hernández
Mariano	Ferran Rañé
El Alcalde	Rafael Alonso
Bruno	Arturo Bonín
Portavoz (americanos)	Gabino Diego
Portavoz (rusos)	José Antonio Requena
Portavoz (belgas)	Marcos Monfort
Ngé Ndomo	Samuel Claxton
Álvarez (su madre)	Chus Lampreave
La Paddington	Aurora Bautista
Suicida permanente	Guillermo Montesinos
La	Violeta Cela
Adelaida	María Isbert
Aurora (la madre)	María Elena Flores
Pascual	Ovidi Montllor
Don Alonso (el médico)	Paco Cambres
Carmelo (el borracho)	Miguel Rellán
Soprano	Elisa Belmonte
Pianista	María L. González
Tirso (el mesonero)	Cris Huerta

Argumento

Rodada en los pueblos Albaceteños de Ayna, Lietor y Molinicos esta pieza clásica de la comedia española refleja las costumbres peculiares de un pueblo y su cultura en un entorno totalmente rural. Teodoro (Antonio Resines) es un ingeniero español que da clases en Oklahoma y disfruta de un año sabático viajando con su padre en una moto con Sidecar. En su recorrido Padre e hijo llegan a un peculiar pueblo aparentemente deshabitado pero luego descubren la razón de tanta soledad: todos sus habitantes (excepto el personaje negro Ngé Ndomo) están en misa ya que la liturgia es todo un espectáculo que nadie puede perderse. Es así como Teodoro y su padre deciden quedarse unos días y durante su estancia son víctimas de un conjunto de manías y prácticas locales muy curiosas. Sin un argumento

claro, *Amanece, que no es poco* representa una cadena de situaciones extravagantes y acciones disparatadas que conforman el humor absurdo y surrealista presente en toda la película: la Guardia Civil vela por la embriaguez de los labradores del pueblo; los delincuentes se confiesan antes de entregarse a las autoridades; en las elecciones del pueblo se elige democráticamente al alcalde, el cura, las adúlteras, marimachos., y muchas otras extravagancias que conforman el marco de esta comedia surrealista del cine español.

Análisis Audiovisual

- **Cuadro comparativo de los bloques musicales de la película**

El siguiente cuadro hace referencia a la descomposición de la banda sonora de *Amanece, que no es poco* en bloques musicales, indicando claramente el punto de inicio, fin y sus respectivas duraciones.

Tabla 1: La siguiente tabla hace referencia a la descomposición de cada uno de los bloques que conforman la banda sonora de *Amanece, que no es poco* junto a una descripción general de cada uno de ellos.

Bloque	Inicio	Fin	Duración
Nº 1 – Títulos de créditos	0:00:01 Presentación de los títulos de créditos	0:03:18 Con el fundido de imagen a la primera escena de la película	3'18''
(0:03:19 - 0:03:30) Muy al fondo escuchamos el canto de un fandango, el cual hemos catalogado como sonido ambiente.			
Nº 2 – En la iglesia con Don Andrés (int.)	0:06:56 Con el plano medio-corto de uno de los estudiantes norteamericanos	0:07:45 Con el corte de imagen a la escena de Teodoro y su padre	49''
Nº 3 – La llegada de Teodoro y Jimmy al pueblo (ext.)	0:07:47 Plano general de una de las calles del pueblo	0:08:28 Con el diálogo entre Jimmy y Ngé Ndomo	41''
Nº 4 - Los labradores (ext.)	0:10:05 Plano general de los labradores del pueblo	0:10:28 Se pierde entre el diálogo de Ngé Ndomo y su madre	23''

Nº 5 – En el campo con los labradores (ext.)	0:10:49 Plano general de los labradores en dirección al bancal	0:11:37 Con el corte de imagen a la siguiente escena	48''
Nº 6 – En el bar del pueblo. (int./ext./int.)	0:13:20 Plano medio de la cantante (Elisa Belmonte)	0:15:10 Con el corte de imagen a la siguiente escena	1'50''
(0:15:48 – 0:15:53) Aparece un efecto de sonido para acompañar y subrayar las palabras de Elena.			
Nº 7 – En el Bar del pueblo, continuación. (int.)	0:16:00 Plano americano de los personajes en pantalla	0:16:55 Desaparece paulatinamente con la salida del personaje del bar	55''
Nº 8 – En busca de Hospedaje (ext.)	0:18:05 Con la presencia de Cascales en pantalla	0:18:16 A los pocos segundos de iniciarse el diálogo entre Teodoro y Cascales	11''
Nº 9 – En la escuela con Don Roberto (int.)	0:18:29 Plano medio de Don Roberto	0:21:16 Plano general de Don Roberto y sus alumnos	2'47''
Nº 10 – El recibimiento del alcalde (ext.)	0:22:44 Irrumpe con el plano general de Don Roberto y sus alumnos	0:23:57 Finaliza con el corte de imagen a la siguiente escena	1'13''
Nº 11 – En el bancal (ext)	0:25:32 Plano medio del labrador (El Intelectual)	0:25:40 A los pocos segundos de producirse el efecto sonoro	8''
Nº 12 – En el bancal con el anciano (ext)	0:26:22 Plano medio del viejo labrador	0:27:07 Con el corte de imagen a la siguiente escena	45''
Nº 13 – Retornando del bancal (ext)	0:28:10 Plano general de los labradores	0:29:05 Con el corte de imagen	55''
(0:29:45 – 0:31:04) Aparece música de feria, la cual forma parte del sonido ambiente.			
Nº 14 – A media noche en la carretera (ext.)	0:33:17 Plano general del personaje suicida subiendo la cuesta	0:34:09 Finaliza con el enlace a la siguiente escena	52''

Nº 15 – En el bar. (int.)	0:35:05 Plano medio de los labradores	0:36:52 Con el corte de imagen	1'47''
Nº 16 – En la colina con Ngé Ndomo (ext.)	0:37:31 Plano general de Ngé Ndomo con las cabras	0:38:05 Finaliza con la presencia del guardia civil	34''
Nº 17 – En el bar con Bruno y los norteamericanos (int.)	0:38:12 Plano general de El Intelectual	0:40:19 Con el corte de imagen a la siguiente escena	2'07''
Nº 18 – En el bar, continuación (int.)	0:43:07 Plano general del interior del bar	0:44:38 Con la presencia del suicida en pantalla	1'31''
Nº 19 – En la habitación con Teodoro y su padre (int.)	0:45:48 Con el recuerdo de la madre de Teodoro	0:46:15 Con la intervención de Jimmy	27''
Nº 20 – El canto de un Fandango (int.)	0:55:46 Con el plano medio de uno de los nativos del pueblo	0:56:13 Con el plano medio del alcalde y Ngé Ndomo	27''
Nº 21 – Ngé Ndomo y Gabriela (ext.)	0:59:24 Plano general de Ngé Ndomo	0:59:42 Con el inicio del diálogo entre los personajes	18''
Nº 22 – El baile de Ngé Ndomo (ext.)	1:00:06 Con el comienzo del baile de Ngé Ndomo	1:00:33 Con la presencia en pantalla de Cascales	27''
Nº 23 – En tristeza con Ngé (ext.)	1:00:44 Plano americano de Ngé Ndomo y el niño	1:01:00 Con el corte de imagen a la escena de la iglesia	16''
Nº 24 – En la misa con Don Andrés. (int.)	1:01:22 Plano medio de La Paddington	1:01:29 Con la intervención de La Paddington	7''
Nº 25 – En la misa con Don Andrés, continuación (int.)	1:02:10 Plano general de la multitud en la iglesia	1:02:29 Pocos Segundos después de la presencia del alcalde	19''
Nº 26 – En el bancal con Mariano y Elena (ext.)	1:03:12 Plano general de Mariano y Elena	1:03:49 Desaparece abruptamente con la reacción de Mariano	37''

Nº 27 – En la celda con Bruno y el cabo Gutiérrez (int.)	1:10:20 Paulatinamente con el discurso de Bruno	1:11:04 Con el encadenamiento a la siguiente escena	44 ^{^^}
Nº 28 – En la escuela con Don Roberto (int.)	1:14:04 Irrumpe con el plano general de Don Roberto y sus alumnos	1:14:50 Con el corte de imagen al plano conjunto de los chicos	46 ^{^^}
Nº 29 – La lluvia de arroz (ext.)	1:16:31 A los pocos segundos de dar inicio la lluvia de arroz	1:16:51 Con el corte de imagen a la siguiente escena	20 ^{^^}
Nº 30 - En el bancal con Mariano y Elena (ext.)	1:16:59 Plano general de Elena y Mariano en el bancal	1:18:10 Tras la reacción de Mariano a los besos de Elena	1`11 ^{^^}
Nº 31 - En la carretera con el suicida (ext.)	1:26:50 Plano general de un vehículo que se acerca	1:27:03 Con el corte de imagen a la siguiente escena	13 ^{^^}
Nº 32 – Un ataque de risa (ext.)	1:27:20 Plano general de Teodoro y su padre	1:27:50 Paulatinamente con el ataque de risa de Teodoro	30 ^{^^}
Nº 33 - En la feria (ext.)	1:34:56 Con el plano americano del cabo Gutiérrez y Fermín	1:35:20 Con el corte de imagen a la siguiente escena	24 ^{^^}
Nº 34 – En espera del amanecer (ext.)	1:39:35 Plano medio de Jimmy	1:40:10 Plano general de Teodoro y su padre	35 ^{^^}
Nº 35 – La puesta de sol y presentación de títulos de créditos finales	1:40:58 Segundos antes del plano general de la puesta de sol	1:45:35 Con el final de los títulos de créditos	4`37 ^{^^}

• Representación gráfica de la composición musical de los bloques

	Secuencias /	Tiempo /	Material temático /	Orquestación		
Títulos de créditos iniciales		0				
		1	Tema 1	Vientos, percusión, piano y cuerdas		
		2				
		3				
		4				
		5				
6						
Secuencia I		7	La Rosa Amarilla de Texas	Solista + coro a capella		
		8	Tema 1 + Tema Étnico	Cuerdas, trompeta+ inst. Africano		
		9	Madrigal de Gastoldi	Voces a capella		
		10	Madrigal (reiteración)	[Música de cuerdas]		
		11				
		12				
Secuencia II		13	Ópera Rinaldo	Voz y piano		
		14				
		15				
Secuencia III		16	Ópera Rinaldo	Voz y piano		
		17	Tema Circunstancial	“Xilófono” y cuerdas		
		18	Tema Gospel 1	Solista, voces blancas, percusión + órgano		
		19				
		20				
Secuencia IV		21	Canción “Valencia”	Coro de voces blanca		
		22				
		23				
		24				
Secuencia V		25	Tema circunstancial 2	Cuerdas, piano		
		26	Variación Tema 1	Cuerdas		
		27	Madrigal (Monteverdi)	Vocal a capella		
		28				
		29				
		Secuencia VI		30	Desarrollo Tema 1	Cuerdas, pizz.
				31		
				32		
33						
34						
35	Ópera Rinaldo			Voz y piano		
36	Tema 1 + Tema Étnico			Cuerdas, percusión + Inst. Africano		
37	Ópera La Rondine			Voz y piano		
38						
39						
Secuencia VII		40	Ópera Turandot	Voz y piano		
		41				
		42				
		43				
Secuencia VIII		44	Tema infantil	Piano, “xilófono”		
		45	Tema fandango	Voz solista		
		46				
		47				
		48				
		49				
		50				
		51				
		52				
		53				
		54				
		55				

Secuencia IX	56		
	57		
	58	Tema 1 (aumentación) + Tema Étnico	
	59		Cuerdas, Inst. Africano
	60	Reducción Tema 1 + Tema Étnico	Percusión + tambores Africanos
	61		
	62	Canción Kalinka	Vocal a capella
Secuencia X	63	Tema 1	Cuerdas
	64		
	65		
	66		
	67		
	68		
	69		
Secuencia XI	70	Tema Porteño	Guitarra, bajo y Bandoneón
	71		
	72		
	73	Tema Gospel 2	Voces blancas, solista percusión + órgano
	74		
	75		
	76	Tema circunstancial o de transición	Cuerdas, metales
Secuencia XII	77	Tema 1	Cuerdas
	78		
	79		
	80		
	81		
	82		
	83		
Secuencia XIII	84		
	85		
	86	Desarrollo Tema 1	Cuerdas, metales
	87		
	88	Desarrollo Tema 1	Cuerdas y vientos
	89		
	90		
Títulos de créditos finales	91		
	92		
	93		
	94	Tema 1	Cuerdas, metales y percusión
	95		
	96		
	97		
Títulos de créditos finales	98		
	99	Reducción Tema 1	Cuerdas, metales y percusión
	100		
	101	Tema 1	
	102		Cuerdas, vientos, percusión + piano
	103		
	104		
	105		

- **Análisis sintáctico-narrativo de los bloques sonoros**

A continuación se procederá al análisis sintáctico-narrativo de cada uno de los bloques musicales que componen la banda sonora de la película:

Bloque nº 1 (Presentación títulos de créditos iniciales): En este primer bloque de la película nos encontramos frente a un fragmento musical compuesto por una estructura monotemática, la cual se desarrolla a partir de una idea melódica principal junto al acompañamiento de una textura armónica protagonizada por el sonido de la cuerda y el piano arpegiado. Durante el transcurso de este bloque sonoro podemos observar a nivel estructural una única sección musical que se desarrolla a través de la exposición de un conjunto de frases musicales que conforman en su totalidad una unidad temática determinada, la cual viene a representar el tema principal de la banda sonora original de la película. Este período musical completo, que constituye el núcleo melódico del discurso musical, es reiterado posteriormente con ligeras variaciones a nivel de textura y timbre, dando paso finalmente a una sección de *Coda*, con lo cual tenemos el siguiente esquema estructural: *Introducción + Sección A (tema 1) – Sección A' + Coda*. Por otra parte, cabe mencionar que este elemento melódico, que aparecerá de manera recurrente durante el transcurso del desenvolvimiento de la banda sonora, se desarrolla mediante la aplicación de un lenguaje armónico altamente consonante, siguiendo con los principios básicos de la tonalidad o del sistema tonal-funcional. Desde el punto de vista audiovisual nos encontramos frente a una sección musical a modo de obertura utilizada para el acompañamiento de los títulos de créditos iniciales de la película. De esta forma, podemos observar como la música inicia con un sonido agudo mantenido en la cuerda, a la que se incorpora posteriormente una textura a cargo de los vientos y el resto de la cuerda que establecen la introducción que posteriormente da paso a la exposición de la melodía con carácter temático. Más tarde, con la reexposición de toda esta primera sección se produce un cambio de color a través del protagonismo de las cuerdas elaborando el tema en un registro agudo y penetrante. Finalmente, con el cambio que se establece a nivel musical se marca la llegada del final de la presentación de los títulos de créditos, en donde el discurso musical da paso a la

Coda que culmina paulatinamente con el fundido de imagen a la primera escena de la película.

Bloque nº 2 (En la iglesia con Don Andrés): El siguiente bloque hace acto de presencia en la escena que se desarrolla en el interior de la iglesia del pueblo.



Fotograma 2 (00:05:24). *Amanece, que no es poco*: Plano general interior de la iglesia del pueblo.

Como se observa en el Fotograma 1, las imágenes nos muestran una multitud de personas que se encuentran en plena conmemoración de la santa misa, la cual se celebra diariamente de una forma extravagante y un tanto peculiar, en donde los



Fotograma 1 (00:07:12). *Amanece, que no es poco*: Grupo de estudiantes norteamericanos interpretando “La Rosa Amarilla de Texas”.

feligreses reciben al sacerdote con grandes aplausos y todo tipo de ovaciones a manera de un gran espectáculo. De esta forma, en medio de la multitud vemos como surge inesperadamente una sección musical protagonizada por una textura coral a *capella* a cargo del grupo de estudiantes norteamericanos que se encuentran de visita en el pueblo, como se observa en el Fotograma 2. De ahí que, desde el punto de vista musical se establece la introducción de un bloque sonoro

construido a partir de un fragmento de música preexistente, el cual constituye una adaptación de la canción popular norteamericana que lleva por título *La Rosa Amarilla de Texas*. Este fragmento coral polifónico introducido de manera diegética dentro del film, deriva de la canción interpretada antiguamente por el ejército victorioso en la guerra por la independencia del estado de Texas. De esta forma, la utilización adaptada de esta canción o tema tiene como función principal contribuir a la esquematización del universo absurdo de la película y representar el humor negro contenido en esta escena del film, en donde la formalidad con la que es interpretado este breve fragmento musical diegético en manos de los estudiantes norteamericanos, crea una situación fílmica provista de ironía y contradicción con respecto a la acción y el discurso narrativo. Todo ello con la ayuda de una serie de planos cinematográficos que nos dejan percibir la seriedad y verosimilitud en la expresión y los gestos de los personajes durante la interpretación de este fragmento de música coral. A través de esta interdisciplinariedad de la imagen o el discurso visual con la música, la cual se desarrolla en un tempo lento y tranquilo, se logra realzar la parodia contenida en el discurso narrativo, una situación en donde el contexto musical llega incluso a desplegar en ciertos momentos un aire presuntuosamente místico y religioso. Pocos segundos después se produce una cadencia en el discurso musical (cadencia plagal) que anuncia el final del bloque sonoro, el cual concluye en sincronización con el corte de imagen a la siguiente escena de la película.

Bloque nº 3 (La llegada de Teodoro y Jimmy al pueblo): Como se muestra en el Fotograma 3, la siguiente escena da comienzo con la llegada de Teodoro y su padre al pueblo. De esta forma, pocos segundos después de dar inicio la acción



Fotograma 3 (00:08:12). *Amanece, que no es poco*: Imagen de Teodoro y Jimmy en la moto con sidecar.

filmica, el discurso musical comienza su desarrollo sutilmente con un sonido en *pianissimo* casi imperceptible protagonizado por las cuerdas en un registro agudo, el cual reconocemos como una reducción del tema principal de la banda sonora (tema 1), y que domina toda esta primera parte del bloque. A nivel audiovisual este fragmento musical, construido a partir de material temático principal de la banda sonora original de la película, sirve para aportarle mayor naturalidad a la escena a través de una sonoridad expuesta en un plano sonoro de figuración, haciendo énfasis en diversos aspectos extramusicales como son la sensación de vacío, la soledad, el silencio y la lejanía representada en el ámbito cinematográfico, los cuales son experimentados de manera consciente por los personajes presentes en la acción. Más tarde, con la presencia del guardia civil en pantalla surge un nuevo elemento expresivo en el discurso musical a cargo de las trompetas con sordina, con el fin de enriquecer la textura y proporcionar de manera temporal o circunstancial cierto carácter militar a la música, la cual se desarrolla de manera convergente con el contenido narrativo de la escena en un intento por la caracterización del guardia civil. Posteriormente, aparece otro recurso expresivo a nivel melódico y tímbrico mediante la introducción de una idea melódico-rítmica (tema étnico) junto al acompañamiento de tambores e



Fotograma 4 (00:08:27): *Amanece, que no es poco*: Imagen representativa de Ngé Ndomo en pantalla.

instrumentos de percusión de origen africano. Este elemento melódico de carácter étnico, se desenvuelve a través del sonido protagónico de un instrumento que, por su sonoridad y color, podemos reconocer como el Kalimba, un instrumento africano de tipo idiófono, que en esta ocasión es introducido en el discurso musical con la finalidad de caracterizar la presencia en la escena del personaje

negro Ngé Ndomo, el cual aparece representado en el Fotograma 4. De esta forma, como podemos observar durante el desarrollo de este bloque sonoro, a través de la orquestación y la variación tímbrica de los instrumentos se logra representar de manera circunstancial la aparición de los distintos personajes presentes en la acción, hacer énfasis en la caracterización del guardia civil y en el personaje de raza negra Ngé Ndomo. Por otra parte, desde el punto de vista estructural nos encontramos en presencia de una forma musical un tanto episódica, con el establecimiento de dos secciones o texturas breves bien definidas y diferenciadas: *Sección A* (tema 1) – *Sección B* (tema étnico). Una vez que se da paso al diálogo entre Jimmy y Ngé Ndomo la música desaparece paulatinamente llevándonos al final del bloque sonoro.

Bloque nº 4 (Los labradores): En este momento de la acción nos encontramos frente a uno de los bloques musicales más interesantes de la película desde el



Audiovisual 1 (00:10:06-00:10:30). *Amanece, que no es poco*: Canto de un madrigal italiano.

punto de vista narrativo. En esta secuencia, correspondiente al Audiovisual 1, aparece un plano general de los labradores, los cuales se dirigen alegremente al bancal cantando un madrigal italiano perfectamente entonado. Vemos como desde un primer momento la música envuelve a la escena a modo de espectáculo, la cual inicia en perfecta sincronización con el plano de los labradores sin acompañamiento instrumental y carente de sonido ambiente. De esta forma, este breve fragmento de música preexistente, correspondiente al repertorio de madrigales escritos por el compositor italiano Giovanni Gastoldi, es utilizado en distintos momentos de la película para caracterizar la presencia de los labradores del pueblo. El uso de este recurso musical, el cual será reiterado instantes más

tarde en el transcurso de la acción, se justifica desde el punto de vista audiovisual a partir del momento en el que entendemos el madrigal como forma musical de carácter secular y profano, asignándole a la música un elemento semántico-descriptivo capaz de familiarizarnos con la presencia de estos personajes dentro de la película. Así mismo, la música, que en este caso cumple un papel protagónico, funciona del mismo modo como un recurso esencial para configurar el mundo surrealista y absurdo que está presente a lo largo de todo el film, como por ejemplo la contradicción que representa la imagen de un grupo de labradores autóctonos cantando un *madrigal* en perfectas condiciones, provocando una situación bastante presuntuosa y sarcástica en el discurso audiovisual. Por otra parte, refiriéndonos al aspecto estructural este bloque está formado por una sección monotemática siguiendo la forma típica del *madrigal* mediante la exposición de una frase musical dentro de una textura polifónica, interpretada por un conjunto de voces a *capella*. Así mismo, vemos como se produce más adelante el cambio repentino de plano auditivo, el cual pasa de un plano protagónico a uno de figuración, marcando el momento en el que la imagen nos transporta a la escena que se desarrolla con el diálogo entre Álvarez y el personaje negro Ngé Ndomo. Segundos más tarde, la música se pierde entre el diálogo y el sonido ambiente lo cual nos lleva al final del bloque sonoro.

Bloque nº5 (En el campo con los labradores): Desde el punto de vista musical este bloque representa una reiteración del bloque anteriormente expuesto, en donde se puede apreciar incluso el uso de los mismos versos en el texto de la canción. Es decir, lo que se establece en el desarrollo de este fragmento de música



Fotograma 5 (00:10:55): *Amanece, que no es poco*: Plano general de los labradores en dirección al banal.

diegética es una continuación del material musical utilizado en el bloque sonoro anterior, una diegésis que sirve para añadirle mayor realismo a la imagen. En esta ocasión, la sección musical correspondiente a este bloque sonoro acompaña la escena que se desarrolla con el plano general de los labradores bajando alegremente la cuesta en dirección al bancal. En esta escena rodada en exterior, como podemos apreciar en la imagen correspondiente al Fotograma 5, se puede observar un gran paisaje natural rodeado de árboles y plantas, en donde paradójicamente también nacen hombres de los bancales (metafóricamente considerados parte de la mala hierba). Es en la configuración y reproducción de este mundo particularmente absurdo y surrealista de la película donde el discurso musical encuentra su mayor contribución, actuando como elemento expresivo esencial de la narración a través del canto extremadamente impecable de este madrigal italiano a cargo de unos simples labradores de pueblo, lo cual interviene de manera decisiva en la creación del escenario cómico y surrealista propio del discurso cinematográfico. Por otra parte, cabe mencionar que el discurso musical se mantiene en un plano auditivo protagónico con la exposición de un período musical completo en ritmo binario con final conclusivo, el cual luego pasa a convertirse en un simple fondo sonoro con una reiteración parcial de la primera sección (A) que da paso a la irrupción del discurso por parte de uno de los labradores dirigido al anciano del bancal (Garzinuño), dando como resultado el siguiente esquema estructural: *Sección A* (final conclusivo) – *Sección A'* (reiteración parcial de A con final suspensivo, interrumpido). Segundos más tarde, este bloque sonoro finaliza abruptamente con el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 6 (En el bar del pueblo): El siguiente bloque inicia con la escena que se produce en el interior del bar del pueblo. Como aparece en el Fotograma 6, las imágenes nos muestran, en primer lugar, un plano medio de una cantante acompañada al piano que curiosamente se encuentra interpretando un aria de la ópera *Rinaldo*, de Georg F. Händel. Posteriormente, vemos al mesonero quien se encuentra escuchando detenidamente la música. De esta forma, en este momento de la acción, carente de sonido ambiente, la música participa de manera protagónica en el desarrollo del discurso narrativo a través de la exposición de una

frase musical completa, la cual nos lleva al corte de imagen de la siguiente escena de esta secuencia. Al fondo, vemos la presencia de unos decorados pocos inusuales en un ambiente campestre y primitivo. Más tarde, con el cambio de



Fotograma 6 (00:13:40): *Amanece, que no es poco*: Plano interior del bar durante la interpretación de un fragmento de la ópera *Rinaldo* de Händel.

escenario a exterior que se establece con el desarrollo del diálogo de los guardias civiles, la música pasa inmediatamente a un segundo plano auditivo, articulándose de manera discreta a través del discurso cinematográfico, llegando incluso a desenvolverse en algunos instantes de la acción de forma prácticamente imperceptible al espectador. Tomando en cuenta la naturaleza de las imágenes, así como el argumento utilizado a lo largo de esta secuencia cinematográfica, la introducción de este fragmento musical perteneciente al repertorio operístico del siglo XVIII, se comporta como un elemento exótico totalmente indiferente a la situación que se produce a nivel narrativo, en donde un grupo de nativos del pueblo se encuentran en espera de los guardias civiles para emborracharse sistemáticamente antes de ir a trabajar. Es así como el discurso musical, desarrollado de forma diegética, se utiliza nuevamente como un recurso expresivo indispensable para la creación del universo absurdo y contradictorio que se establece a nivel audiovisual, de manera que la interpretación de este fragmento de la ópera *Rinaldo* en este contexto cinematográfico permita intensificar el elemento paradójico planteado desde el punto de vista de la acción. Finalmente, con el corte de imagen a la siguiente escena en exterior, el discurso musical interrumpe su desarrollo abruptamente dando lugar al final de este bloque sonoro.

Bloque nº 7 (En el bar, continuación): Tanto desde el punto de vista musical como desde el punto de vista cinematográfico, esta sección audiovisual viene a constituir una continuación de la secuencia anteriormente expuesta. De esta forma, este bloque sonoro constituye una reiteración del material musical del



Fotograma 7 (00:16:35): *Amanece, que no es poco*: Plano general de la pianista y la cantante sobre el escenario interpretando *Lascia Ch'io Pianga* de Händel.

bloque nº 6, el cual como se observa en la imagen correspondiente al Fotograma 7 se desarrolla de manera diegética en el interior del bar del pueblo mediante la incorporación tímbrica de la voz y el piano. De esta forma, la acción dramática de esta escena es acompañada de un fondo musical correspondiente al aria *Lascia ch'io Pianga* de la ópera *Rinaldo* de Händel, interpretada en su versión reducida para canto y piano. Este bloque, al haber sido independizado de su homónimo anterior como consecuencia del cambio de escena o la elipsis que se produce a nivel cinematográfico a la escena del bancal con los labradores y Elena, constituye un ejemplo representativo de cómo el montaje cinematográfico condiciona la articulación de la música en el transcurso de la acción, y así mismo, de cómo el discurso musical ayuda a la creación de coherencia durante el paso de una unidad de acción a otra. Desde el punto de vista audiovisual este bloque inicia abruptamente con el plano americano del guardia Fermín, el mesonero y el labrador, y finaliza paulatinamente con el cambio de plano a exterior que se produce con la salida de uno de los labradores del bar, y la llegada de Teodoro y Jimmy en la moto con Sidecar.

Bloque nº 8 (En busca de hospedaje): Este breve fragmento musical que podemos considerar como un microbloque comienza con la presencia en pantalla

de Cascales. Desde el punto de vista narrativo este personaje incógnito, que aparece por primera vez en la película, recurre discretamente a Teodoro con la finalidad de ofrecerle de manera desconcertante e imprevista un cambio de personaje. De esta forma, segundos antes de iniciarse el diálogo entre Cascales y Teodoro, el discurso musical hace acto de presencia mediante el establecimiento de una textura de sonoridades extrañas y disonantes a modo de colchón armónico, en la que posteriormente es introducida una línea melódica reiterativa interpretada por el sonido protagónico de un instrumento de tipo idiófono percutido, la cual permanece de manera suspensiva ayudando a mantener la intriga y el suspense temporal presente en la escena. Cabe mencionar que, este elemento paradójico introducido a nivel narrativo caracterizado por la presencia de personajes ficticios, acciones de carácter irracional y argumentos carentes de un sentido coherente en sí mismos, se va a producir de manera recurrente en diversas ocasiones a lo largo de todo el film. De allí que, podemos afirmar que es en la configuración de este mundo surrealista e irracional expuesto a nivel cinematográfico donde la música encuentra su función principal, su sentido más directo y característico. Desde el punto de vista estructural, este bloque se desenvuelve a través de una breve textura monotemática mediante la exposición de una frase o idea melódica que aparece de manera circunstancial para identificarnos con el personaje incógnito presente en pantalla. Por otra parte, a los pocos segundos de iniciarse el diálogo entre Cascales y Teodoro el discurso musical da lugar al final del bloque, el cual desaparece paulatinamente.

Bloque nº 9 (En la escuela con Don Roberto): Nos encontramos frente a uno de los bloques más dinámicos y divertidos de toda la banda sonora de la película. De un gran movimiento audiovisual, las imágenes nos muestran en primer lugar un plano medio de Don Roberto cantando. Posteriormente, como se observa en el Audiovisual 2, aparecen un conjunto de planos que muestran el interior de un aula de clases en una escena protagonizada por Don Roberto en compañía de sus alumnos. La música, la cual se desarrolla de forma diegética, inicia en sincronización con el comienzo de la escena mediante el establecimiento de una introducción protagonizada por el sonido del órgano y la voz solista, a la que luego se le incorpora una textura de voces blancas para dar paso al desarrollo de la

forma musical en sí misma. En esta ocasión, más que al desenvolvimiento de una forma musical determinada nos estamos refiriendo al género del *gospel*, que como vemos en el transcurso del desarrollo audiovisual es interpretado en plena



Audiovisual 2 (00:18:29-00:21:17). *Amanece, que no es poco*: En el aula de clases con Don Roberto y sus alumnos.

clase por el maestro y sus alumnos. De esta forma, un elemento importante que llama la atención en este número musical es la aplicación del *gospel* por parte de Nieto a través de una lectura fuera del contexto religioso y espiritual, rompiendo de esta manera con el uso tradicional del género. La obra en cuestión deriva en la creación de una pieza musical original que se titula *El Corazón*, utilizada en la película en un sentido figurativo para la enseñanza sobre el funcionamiento del corazón del cuerpo humano, lo que se traduce a la aplicación de la música en un sentido funcional y esencialmente narrativo, la cual se añade como un ingrediente esencial para subrayar el componente sacástico y paródico que se establece en la acción, cuya música se introduce al mismo tiempo como una parodia sobre el género del *gospel* en sí mismo. Por otra parte, en esta escena llena de diversión y júbilo, la música se adapta perfectamente a las exigencias emotivas y estructurales del discurso narrativo, la cual se establece en un plano protagónico a lo largo de todo el bloque junto al acompañamiento brillante del órgano y la textura coral que alterna con la línea melódica principal, aportándole mayor vitalidad y movimiento al desarrollo de la escena. Una vez que transcurre este canto a cargo del solista en el verso y la participación protagónica del coro en el estribillo, aparece una especie de coda en el discurso musical que da lugar a la conclusión del bloque

sonoro de manera apoteósica y cadencial, lo cual se produce en sincronización con el plano general de Don Roberto acompañado de sus alumnos.

Bloque nº 10 (El recibimiento del alcalde): Como se muestra en la imagen correspondiente al Fotograma 9, esta secuencia inicia con la llegada del alcalde al pueblo. Una serie de planos descriptivos nos muestran a todos los habitantes del



Fotograma 9 (00:23:29): *Amanece, que no es poco*: Imagen del recibimiento del alcalde.

pueblo quienes se dirigen ordenadamente al lugar de encuentro con flores para el recibimiento en el que observamos todo tipo de extravagancias, desde mujeres vestidas de luto hasta la expresión de frases célebres como la que sigue: “Alcalde todos somos contingentes pero tú eres necesario”. De esta manera, en medio de toda esta confusión que se desprende tras la llegada del alcalde al pueblo, aparece una textura coral a capella que interpretan los alumnos de Don Roberto desde lo alto de una colina. Esta obra que lleva por título *Valencia*, corresponde a una canción popular en ritmo de pasodoble del compositor español José Padilla. Desde el punto de vista audiovisual esta canción popular española se utiliza como un recurso expresivo en la construcción del escenario festivo y alegre, el cual se



Fotograma 8 (00:23:52): *Amanece, que no es poco*: Plano general de Don Roberto y sus alumnos.

desarrolla con motivo de la celebración de la llegada del funcionario en cuestión. Tras la discusión que se produce a causa de la dama que acompaña al alcalde, junto con la participación de los jóvenes estudiantes norteamericanos entre la multitud, el discurso musical anuncia su conclusión mediante la exposición de una frase musical con final conclusivo que se establece con el plano general de Don Roberto y sus alumnos sobre la colina, como se muestra en el Fotograma 8, dando lugar paulatinamente al corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 11 (En el bancal): Desde el punto de vista musical nos encontramos frente al segundo bloque más corto de toda la banda sonora de la película. Este microbloque acompaña la escena que se desarrolla en el bancal del pueblo con la participación de uno de los personajes que trabajan la tierra. Como se observa a nivel audiovisual este labrador, conocido por todos como el Intelectual, se encuentra en un momento de profunda imaginación, en donde a los pocos segundos se produce el comienzo del bloque sonoro a través de una textura arpegiada en el piano y la introducción de una línea melódica dulce y expresiva en la cuerda. Esta sección musical expuesta dentro de un rango dinámico *piano* y provista de gran colorido armónico, en donde se puede apreciar la influencia del jazz y la música popular en el lenguaje musical de Nieto, contribuye en la definición y evocación del ambiente contemplativo que experimenta en este momento nuestro personaje en pantalla, estableciéndose como consecuencia una vinculación emotiva con el mismo. Pocos segundos después, tras el accidente biológico que sufre el labrador en medio del bancal se produce un efecto sonoro que invade el sonido ambiente derivando en la interrupción del discurso musical en desarrollo. De esta misma forma, es importante mencionar que a pesar de la breve duración de este bloque sonoro, utilizado de manera circunstancial para acompañar el aspecto imaginativo y la acción protagonizada por el Intelectual, el material temático utilizado nos hace pensar en un principio que se trata de una estructura transitoria derivada del tema principal de la película, por lo cual podemos considerarla como una pequeña variación y/o transformación de éste.

Bloque nº 12 (En el bancal con el anciano): La siguiente escena tiene lugar en otra franja del bancal con la presencia del viejo labrador en pantalla. Tras unos breves segundos de intercambio de palabras entre el labrador y el personaje

suicida, la música da comienzo con el desarrollo de una textura polifónica en las cuerdas, basadas en sonoridades amplias provistas de elementos disonantes en torno a un registro medio-grave, la cual se mantiene en un segundo plano auditivo para acompañar el discurso que lleva a cabo en ese momento el labrador con la calabaza. De esta forma, en relación al tipo de discurso musical utilizado, el cual ha sido elaborado a partir de material temático nuevo, se puede apreciar la aplicación y tratamiento de un lenguaje esencialmente modal con el establecimiento de una línea melódica en la cuerda altamente expresiva. De ahí que, se puede decir que este bloque musical, que arranca con el comienzo del discurso de nuestro personaje en pantalla, le aporta una gran carga emotiva y sentimental al desarrollo de la escena, desenvolviéndose como una especie de lamento que en su interacción con el discurso narrativo adquiere un significado de tristeza y melancolía que invaden el escenario, produciéndose de esta forma un tipo de dialéctica audiovisual entre el discurso musical y el discurso cinematográfico que contribuye en este caso a realzar la ironía y el sarcasmo presente en la acción. A nivel estructural nos encontramos frente a una sección monotemática, la cual se desarrolla mediante la introducción de una idea melódica a cargo de las cuerdas en una textura polifónica que se mantiene dentro de un mismo rango dinámico. Por otra parte, tras el pronunciamiento de las últimas palabras del labrador, la música anuncia la conclusión del bloque sonoro a través del establecimiento de una cadencia. De esta forma, el bloque finaliza con una cadencia sobre un acorde menor que da paso a la siguiente escena.

Bloque nº 13 (Retornando del bancal): Como se observa en el Fotograma 10, esta escena comienza con un plano general de los labradores quienes regresan del bancal cantando alegremente un *madrigal* italiano. Como se pudo apreciar



Fotograma 10 (00:28:11). *Amanece, que no es poco*: Plano general de los labradores que indica el comienzo del bloque sonoro.

anteriormente en el bloque sonoro nº 4 y 5 respectivamente, esta forma musical popular italiana interpretada a *capella*, se utiliza como un recurso expresivo para realzar el nivel de extravagancia y el humor absurdo que resulta de la interpretación casi perfecta y de manera espléndida de un *madrigal* italiano a cargo de los labradores del pueblo. Este fragmento musical expuesto diegéticamente por el conjunto de labradores que aparecen en pantalla corresponde al *Hor Care Canzonette* de Claudio Monteverdi, una pieza perteneciente al género del *madrigal* el cual da comienzo en un plano auditivo protagónico y, posteriormente, se traslada a un segundo plano con el diálogo que se establece entre uno de los labradores (mejor conocido como el Intelectual) y Garzinuño. A nivel cinematográfico observamos nuevamente a nuestro alrededor hombres que nacen en el bancal, el cual es un elemento surrealista recurrente a lo largo de todo el film. Desde el punto de vista musical, podemos deducir que en un principio la preferencia en la aplicación de este género musical para representar a los labradores del pueblo, viene principalmente motivado como consecuencia de la vinculación y la connotación histórica del género a la tradición secular y profana, estableciéndose una función histórica y cultural. Por otra parte, pocos segundos después del haber iniciado el diálogo entre el labrador y el personaje nacido en el bancal (Garzinuño), el discurso musical va perdiendo intensidad y presencia progresivamente hasta desaparecer casi por completo entre el sonido ambiente, llevándonos al final del bloque sonoro en sincronización con el plano medio de Garzinuño y el cierre de la escena.

Bloque nº 14 (A media noche en la carretera): Continuando con el universo surrealista creado a través del conjunto de acciones incoherentes que dominan el discurso de toda la película, aparece una escena bastante contradictoria y con un alto contenido de humor negro que se desarrolla con la presencia en pantalla del personaje Suicida Permanente, quien, como su nombre lo indica, en este momento de la acción se dirige a la carretera en medio de la oscuridad de la noche con la intención de ser arrollado. Desde el punto de vista musical, tras el comienzo de esta secuencia se introduce una sonoridad a modo de un bajo pedal en un registro grave y profundo, en la que luego es incorporada una breve textura interpretada por las cuerdas en pizzicato que evocan el suspenso de la acción. Posteriormente,

una línea melódica desarrollada a partir de un sonido agudo, y que reconocemos como una exposición parcial del tema principal de la banda sonora, contribuye a realzar el nivel de misterio y suspense presente en el discurso cinematográfico, una sonoridad que poco a poco se va haciendo más intensa y envolvente. De ahí que, este elemento melódico, expuesto en un registro agudo y penetrante, deriva del tema principal de la película, el cual se desenvuelve como una reducción y variación temática del mismo, y que luego se funde en una textura de sonoridades extrañas y disonantes. Con la entrada de la célula melódica, protagonizada por los instrumentos de viento-metal, el discurso musical va adquiriendo mayor tensión, logrando alcanzar un carácter altamente dramático que converge con la representación paradójicamente trágica de la escena. Así mismo, como se ha mencionado anteriormente, el material musical utilizado a lo largo de este fragmento musical extradiegético se construye a partir de material temático principal. Desde el punto de vista estructural esta sección musical constituye un fragmento episódico compuesto de material temático principal, el cual se va desenvolviendo libremente a medida que transcurre la acción, derivando en la creación de una breve textura compuesta de una melodía que se apoya en la utilización de un lenguaje armónico que permanece en suspenso mediante la utilización de elementos disonantes. Por otra parte, una vez que observamos el vehículo que se acerca, la música adquiere mayor tensión anunciando la llegada del final del bloque sonoro, el cual culmina de manera suspensiva con el plano medio del personaje suicida y el enlace a la siguiente escena.

Bloque nº 15 (En el bar): Desde el punto de vista cinematográfico nos encontramos nuevamente en el interior del bar con la presencia en pantalla de los



Fotograma 11 (00:35:22): *Amanece, que no es poco*: Imagen interior del bar. Al fondo observamos a la cantante interpretando *Lascia ch'io Pianga* de Händel.

labradores. Una vez que comienza la escena se puede apreciar el acompañamiento musical de un extracto de la ópera *Rinaldo* de Georg F. Händel. Este fragmento musical archiconocido dentro del repertorio operístico pertenece al aria *Lascia ch'io Pianga*, el cual tal y como se puede observar al fondo de la imagen representada en el Fotograma 11 es interpretada en directo por una cantante. Nos encontramos pues frente a una reexposición de los bloques nº 6 y 7 respectivamente. La música, que inicia en sincronización con el comienzo de la escena, se mantiene en un plano auditivo secundario a manera de un fondo musical o como ambientación. No obstante, este fragmento de música diegética se adapta a la imagen haciendo uso del género de la ópera como un elemento exótico presente en el discurso cinematográfico, el cual a través de su interacción con la imagen contribuye significativamente a la creación del universo surrealista y extravagante que se establece durante el desarrollo de la acción. Más tarde, una vez que se advierte la presencia de Bruno en pantalla, la música da lugar al final del bloque sonoro de manera conclusiva tras el cierre de la frase musical.

Bloque nº 16 (En la colina con Ngé Ndomo): La siguiente escena inicia con la imagen de Ngé Ndomo haciendo estampa con las cabras en medio de la niebla



Fotograma 12 (00:37:35). *Amanece, que no es poco*: Plano general de Ngé Ndomo.

sobre la colina, la cual se encuentra representada en el Fotograma 12. Desde el punto de vista musical, el bloque se desarrolla a través de dos ideas melódicas principales que se alternan. La primera de ellas, que aparece al principio del bloque sonoro, corresponde a una reiteración del motivo melódico de carácter étnico expuesto anteriormente en el transcurso de la banda sonora. Esta idea melódica, interpretada por el Kalimba junto al acompañamiento de un ritmo de

tambor, se utiliza en el desarrollo del discurso musical como un recurso expresivo para representar y caracterizar la presencia del personaje de raza negra en pantalla. La segunda idea musical que se establece pocos segundos después, es una reiteración variada del tema principal de la película protagonizada por el sonido de las cuerdas. De esta forma, desde el punto de vista estructural nos encontramos en presencia de una sección musical provista de dos elementos temáticos, la cual se caracteriza por la yuxtaposición del tema étnico y el tema principal de la película, precedido por el sonido redoblante del tambor y el Kalimba a modo de introducción, dando como resultado el siguiente esquema estructural: *Introducción + Sección A* (tema 1 + tema étnico). En el ámbito audiovisual llama la atención igualmente la aplicación de este fragmento musical extradiegético, haciendo uso de un lenguaje tonal en modo mayor, lo cual supone un recurso para subrayar desde el punto de vista emocional el grado de satisfacción y alegría que siente nuestro personaje Ngé Ndomo en este momento de la acción. Finalmente, una vez que se advierte la presencia del guardia civil, la música da paso a la conclusión del bloque sonoro de forma abierta o suspensiva mediante la introducción de un acorde alterado.

Bloque nº 17 (En el bar con Bruno y los norteamericanos): Como se muestra en la imagen correspondiente al Fotograma 13, tenemos nuevamente como escenario principal el interior del antiguo bar, esta vez con la presencia



Fotograma 13 (00:39:12): *Amanece, que no es poco*: Plano interior del bar con los jóvenes norteamericanos y Bruno.

protagónica de Bruno, un labrador y los jóvenes estudiantes norteamericanos. Desde el punto de vista cinematográfico las imágenes nos muestran en primer lugar una multitud de personas, quienes se encuentran conversando, bebiendo y

disfrutando del ambiente bohemio y tranquilo que caracterizan el lugar. No obstante, a nivel musical escuchamos al fondo un fragmento de música dramática correspondiente a la célebre aria *Ch' il bel sogno di Doretta* de la ópera *La Rondine* de Giacomo Puccini, la cual inicia con el comienzo de la escena. De esta forma, como podemos observar en el marco audiovisual la música se comporta en un primer momento como un elemento divergente al desarrollo del discurso narrativo, en vista de la discusión incoherente que mantienen los personajes en relación a la autoría de la novela de Bruno. Por otra parte, la introducción de este bloque sonoro en el sentido puramente funcional se utiliza para la creación de la ambientación musical del lugar, aportándole mayor naturalidad y realismo al desarrollo de la escena. Sin embargo, es importante señalar igualmente la posible vinculación que se establece desde el punto de vista semántico entre la utilización de música de concierto, en este caso a través del género de la ópera, para reivindicar el momento de interés “intelectual” en el que observamos al labrador (mejor conocido como el Intelectual) realizando una lectura y análisis detallado de la novela de Bruno. Cabe mencionar, que a pesar de no verse la fuente que origina el sonido en pantalla, la cual en este caso estaría representada por la cantante y la pianista acompañante sobre el escenario, la continuidad que sugiere el desarrollo del discurso narrativo, así como la naturaleza de los bloques expuestos anteriormente en esta misma locación, nos lleva a afirmar que estamos una vez más en presencia de música diegética. De esta misma forma, la elección de este bloque para el acompañamiento de esta escena responde también al uso del discurso musical como un ingrediente exótico dentro del film, en la que unos simples habitantes de un pueblo disfrutaban de grandes éxitos del repertorio operístico, contribuyendo de manera esencial a mantener el nivel de incoherencia y extravagancia singular de toda la película. Finalmente, tras el diálogo que se establece entre el Intelectual y Bruno, la música concluye abruptamente en sincronización con el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 18 (En el bar, continuación): En el transcurso de esta secuencia nos encontramos una vez más en el interior del bar. La imagen correspondiente al Fotograma 14 muestra el momento que da inicio a la introducción del bloque sonoro en sincronización con el plano general del interior del bar, en donde

podemos observar una multitud de personas jugando y bebiendo en un ambiente caracterizado por el aspecto rural y bohemio. Al fondo de la imagen se puede



Fotograma 14 (00:43:12): *Amanece, que no es poco*: Plano general del bar que da inicio al bloque nº 18.

apreciar la presencia en pantalla de una cantante y la pianista acompañante sobre el escenario. De esta forma, la música que acompaña esta secuencia pertenece a un fragmento de la ópera *Turandot* de Giacomo Puccini, haciendo referencia a un momento específico del desarrollo dramático de la ópera en que la esclava Liu, quien se encuentra bajo tortura, decide suicidarse para no revelar el nombre del príncipe en representación del amor. De ahí que, como podemos observar a nivel narrativo la aplicación de este fragmento de música diegética, provisto de una gran intensidad dramática, se utiliza para representar la pena, el lamento y la desilusión amorosa que sobrelleva en este instante de la acción Don Alonso, produciéndose una especie de transposición del contexto original de la ópera. Por otra parte, se puede observar como el discurso musical inicia de manera protagónica y luego se traslada a un segundo plano auditivo con la intervención de los diálogos, respondiendo de esta forma a la estructura y las necesidades del discurso narrativo cinematográfico. Así mismo, hay que señalar que la selección de diferentes fragmentos de ópera en el transcurso de la película para la ambientación musical de las escenas desarrolladas en el interior del bar, responde a una razón esencialmente estructural, creando mayor unidad y coherencia en el discurso narrativo. Segundos más tarde, con la presencia en pantalla del Suicida Permanente se establece el final del bloque sonoro.

Bloque nº 19 (En la habitación con Teodoro y su padre): Una textura musical simple de melodía acompañada conforman este bloque sonoro casi imperceptible. La música, la cual se desarrolla en un plano de figuración, sugiere el sonido de una pequeña caja musical que sirve para ilustrar el momento en que a Teodoro lo invaden los recuerdos de su madre, creando un ambiente de desilusión y fantasía que contrasta con el discurso incongruente de Jimmy, el cual le confiesa a Teodoro los motivos por los cuales ha matado a su madre. Este fragmento musical que aparece de manera circunstancial se desarrolla a partir de material temático nuevo (tema circunstancial), el cual aparece en el transcurso de la acción para evocar el ambiente infantil expuesto a nivel cinematográfico y como elemento de decorado para acompañar el discurso de Teodoro. De esta forma, tras unos breves segundos de duración, se da paso a la conclusión del bloque sonoro que coincide con la intervención incongruente de las palabras de Jimmy.

Bloque nº 20 (El canto de un Fandango): En esta secuencia contamos con la presencia del alcalde del pueblo, el cual ha decidido colgarse voluntariamente en compañía del negro Ngé Ndomo como señal de protesta a la conducta irrespetuosa por parte de los habitantes del pueblo. En medio de esta situación un poco conflictiva uno de los nativos que se encuentra entre la multitud decide dedicar al alcalde una copla del repertorio popular español. El texto de la canción, correspondiente al canto de un fandango, expone frases como la siguiente: “Por no tener donde sentarme, yo me senté en una piedra...”. De esta forma, a través de este canto popular sin acompañamiento instrumental se logra contribuir a nivel musical en el desarrollo de los *gags* y el humor negro que se establece en el discurso cinematográfico. Este breve bloque sonoro, formado por una textura monódica, constituye un tema de tipo comentario o circunstancial, el cual inicia y finaliza con el plano medio del personaje que canta.

Bloque nº 21 (Ngé Ndomo y Gabriela): Este bloque inicia en sincronización con el comienzo de la escena. Un plano general en exterior nos muestra la presencia del personaje Ngé Ndomo, el cual se acerca pensativo y en silencio. Un segundo plano nos muestra la imagen de Gabriela acercándose antes de su encuentro con Ngé. A nivel musical aparece un breve fragmento de música de fondo en compás binario que comienza sutilmente con un sonido mantenido en la cuerda, y que

provee de cierto grado de tensión al discurso cinematográfico. Desde el punto de vista estructural aparecen dos elementos temáticos principales: el primero de ellos, interpretado por la cuerda en *legato* a partir de material temático principal, estableciendo una sonoridad continua que surge como consecuencia de una aumentación rítmica del diseño melódico del tema 1; la segunda idea melódica viene representada por el motivo melódico-rítmico recurrente a lo largo de toda la película, protagonizado por el sonido singular del Kalimba. En el marco audiovisual, esta sonoridad amplia y suspendida en la cuerda sirve de vehículo para transmitir la sensación de extrañez y vacío reflejada en la primera parte de esta secuencia, así como anticipar la tensión que se va a producir posteriormente con la discusión entre Ngé y Gabriela. Por otra parte, el uso de la idea melódica-rítmica a cargo del Kalimba (tema étnico) se añade como un elemento expresivo convergente desde el punto de vista cultural con la presencia del personaje negro Ngé Ndomo. De esta forma, la introducción de estas dos ideas melódicas deriva en el establecimiento de una textura musical en función de la acción representada a nivel cinematográfico, la cual se funde en una especie de diálogo entre una frase musical con un carácter más lento y apacible, y la otra de naturaleza más rítmica. Tras el encuentro y la discusión que se establece entre Ngé y Gabriela, el discurso musical es interrumpido dando lugar a la conclusión del bloque sonoro.

Bloque nº 22 (El baile de Ngé Ndomo): Desde el punto de vista cinematográfico este bloque sonoro se encuentra ubicado en la misma secuencia del bloque anteriormente expuesto. De esta forma, continuando con el discurso narrativo desarrollado en la escena anterior, una vez que finaliza la discusión entre ambos personajes, es decir, entre Ngé y Gabriela, ésta se retira rápidamente del lugar



Fotograma 15 (01:00:18): *Amanece, que no es poco*: Plano general de Ngé Ndomo bailando una danza afrocubana.

indignada por las acciones realizadas por Ngé. Mientras tanto, como aparece reflejado en la imagen correspondiente al Fotograma 15, nuestro personaje de raza negra comienza sorprendentemente a bailar una especie de baile afrocubano que él mismo señala como “para Changó”. Es aquí donde la música advierte su presencia dando inicio al bloque sonoro mediante el establecimiento de una textura rítmica a cargo de una batería de percusión, la cual cuenta, entre otros instrumentos, con el sonido protagónico de los tambores. Este bloque sonoro hace acto de presencia en el discurso audiovisual para acompañar el baile o la danza tradicional que interpreta Ngé Ndomo en la escena, en donde la música se desarrolla en sincronía con el movimiento corporal que realiza el personaje afro en pantalla, adquiriendo una función más cercana al plano físico-descriptivo que proporciona mayor realismo y naturalidad a la imagen. De esta forma, la exposición de este fragmento musical atemático, introducido de manera diegética por primera vez en la película, se utiliza como un recurso convergente desde el punto de vista físico y cultural con el desarrollo de la acción fílmica. Pocos segundos después, la música finaliza con la presencia del personaje incógnito Cascales.

Bloque n° 23 (En tristeza con Ngé): Desde el punto de vista cinematográfico nos encontramos una vez más con la presencia de Ngé Ndomo en pantalla junto al chico que le acompaña. Esta escena, ubicada en la misma locación en la que aparece el bloque sonoro anterior, representa una continuación de las acciones que se van desarrollando a nivel fílmico, la cual cuenta con la participación del personaje incógnito Cascales. De manera que, como se observa desde el punto de vista narrativo, después de establecerse el breve diálogo entre Ngé y Cascales, en su intento frustrado por cambiar de personaje, la música da comienzo sutilmente con el sonido de la cuerda que acompaña el plano americano de Ngé Ndomo y el niño, quienes se marchan lentamente por la vereda. Desde el punto de vista musical se establecen dos elementos temáticos correspondientes a una frase del tema principal de la banda sonora a cargo de las cuerdas, la cual es interpretada en contrapunto con el motivo melódico-rítmico (tema étnico) que aparece para representar al personaje negro Ngé Ndomo. De esta forma, a nivel estructural nos encontramos en presencia de una breve sección musical politemática compuesta de dos elementos o ideas melódicas que son expuestas de manera suspensiva, y

que posteriormente son reiteradas con final conclusivo anunciando el final del bloque sonoro, con lo cual se establece el siguiente esquema: *Sección A* (reducción tema 1 + tema étnico con final suspensivo – reiteración tema 1 + tema étnico con final conclusivo). Por otra parte, el ambiente desolado y la profundidad que se refleja en el plano visual son apoyados por el discurso musical, el cual se desarrolla en un tempo lento y tranquilo en una textura de melodía sin acompañamiento junto a la presencia de sonoridades amplias en la cuerda que marcan el paso del tiempo. Así mismo, la música se utiliza como elemento expresivo para evocar el estado emocional en el que se encuentra nuestro personaje Ngé Ndomo. Finalmente, pocos segundos después de que Ngé y el chico se retiran el bloque musical concluye con el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 24 (En la misa con Don Andrés): Con apenas siete segundos de duración este bloque sonoro representa el bloque más breve de toda la banda sonora de la película. En esta secuencia nos encontramos en el interior de la iglesia en plena celebración de la liturgia. Un grupo de jóvenes rusos que se encuentran en el lugar, interrumpen momentáneamente la ceremonia de la misa para dar paso a la interpretación musical de una canción conocida bajo el nombre de *Kalinka*, perteneciente al repertorio folklórico popular ruso. Este fragmento de música preexistente, cantado y coreografiado sorpresivamente por el grupo de jóvenes rusos presentes en la escena, surge como un elemento anempático con el discurso narrativo a fin de contribuir en la delimitación del universo absurdo y paradójico reflejado desde el punto de vista cinematográfico. En el marco audiovisual esta textura coral homofónica es articulada a modo de música diegética, aportándole mayor naturalidad al desarrollo de la acción. A los pocos segundos de iniciarse este fragmento musical el bloque sonoro se detiene abruptamente con la irrupción en escena de La Paddington, lo cual marca el final de este bloque sonoro.

Bloque nº 25 (En la misa con Don Andrés, continuación): En esta unidad de acción nos encontramos nuevamente en el interior de la iglesia tras el final de la celebración de la santa misa. De esta forma, desde el punto de vista musical este bloque sonoro representa una continuación del bloque anteriormente expuesto, el

cual ha sido independizado como consecuencia de la elipsis temporal que se produce a nivel cinematográfico. En la imagen correspondiente al Fotograma 16



Fotograma 16 (01:02:14). *Amanece, que no es poco*: Plano general del grupo de jóvenes rusos bailando y cantando el *Kalinka*.

podemos observar la presencia protagónica de los jóvenes rusos, quienes, como sucede anteriormente en el transcurso de la acción, se encuentran en plena celebración bailando e interpretando la canción que lleva por título *Kalinka*. De esta forma, con esta pieza musical correspondiente al repertorio popular ruso se da comienzo al desarrollo del bloque sonoro, con lo cual se logra representar a nivel musical la presencia de los jóvenes rusos en pantalla. De ahí que, a través de la inserción recurrente de esta canción o tema en la película se establece una mayor identificación por parte del espectador hacia este grupo de personajes, asumiendo la música en este caso una función estrictamente emotiva y cultural. Por otra parte, la introducción de este pasaje musical, caracterizado por el canto reiterado de la palabra “*Kalinka*”, se utiliza para hacer énfasis a nivel narrativo en el componente ampliamente irónico y contradictorio que representa su uso en el momento en el que se realiza la celebración de la misa, profundizando de esta forma en el humor absurdo y paradójico presente a lo largo de toda la película. Desde el punto de vista estructural, la música inicia en sincronización con el plano general que da comienzo a la escena protagonizada por el canto y el baile frenético de los jóvenes rusos, la cual se desarrolla a través del establecimiento de una textura coral homofónica dentro de una estructura musical reiterativa que finaliza pocos segundos después de la intervención del alcalde.

Bloque nº 26 (En el bancal con Mariano y Elena): En esta secuencia, como se observa en la imagen correspondiente al Fotograma 17, Elena se dispone a

bautizar a Mariano, uno de los personajes que literalmente ha nacido en el bancal. En medio de esta situación dramática, en la cual Mariano se siente atraído física y emocionalmente por Elena, escuchamos al fondo un sonido mantenido que va



Fotograma 17 (01:03:46). *Amanece, que no es poco*: Plano general de Elena y Mariano en medio del bancal.

adquiriendo cuerpo gradualmente a medida que avanza la acción, dando paso al establecimiento del bloque sonoro a través de la exposición parcial del tema principal de la película, el cual es interpretado por las cuerdas en una textura de melodía acompañada que se va desarrollando en un plano auditivo secundario. En el ámbito audiovisual este fragmento de música original, elaborado a partir de la configuración de un lenguaje armónico tonal y la interpretación de una línea melódica altamente expresiva, contribuye en la creación de tensión y direccionalidad emotiva, subrayando de esta forma el contenido emocional presente en el discurso narrativo. Por otra parte, a nivel estructural nos encontramos en presencia de un fondo musical monotemático, el cual se desenvuelve mediante la introducción de una frase musical correspondiente a una reiteración parcial del tema principal de la banda sonora (tema 1) con final suspensivo. Pocos segundos después, en el momento en el que Elena realiza el bautizo y pronuncia el nombre de Mariano, el discurso musical es interrumpido abruptamente dando lugar a la conclusión del bloque sonoro.

Bloque nº 27 (En la celda con Bruno y El Cabo Gutiérrez): La siguiente escena se desarrolla en el interior de la celda con Bruno, el personaje que protagoniza al escritor plagiaro del pueblo, el cual ha sido detenido temporalmente por el presunto plagio de la novela de William Faulkner. Este personaje de nacionalidad argentina, aparece en la película en representación de la población de origen

suramericano. De esta manera, tras el diálogo que se establece con la presencia del Cabo Gutiérrez en pantalla y Bruno, el bloque sonoro da comienzo con un fragmento musical extradiegético, el cual se desarrolla con el sonido del bandoneón ejecutando la melodía junto al acompañamiento rítmico-armónico a cargo de la guitarra y el bajo. En este momento de la acción narrativa, Bruno comienza a manifestar gran parte de sus frustraciones, derivando en la creación de un ambiente presuntuosamente dramático, lo cual es subrayado por el discurso musical a través de la introducción de un fragmento de música popular de la región de Argentina, con una instrumentación típica que le aporta a la música un cierto carácter porteño que se utiliza como recurso expresivo para identificarnos desde el punto de vista cultural con nuestro personaje suramericano. De ahí el carácter nostálgico y sentimental del discurso musical, el cual se desenvuelve de manera apacible en un tempo lento y tranquilo para acompañar el discurso triste y desolado de Bruno. A nivel estructural, este bloque musical en compás ternario y de textura de tipo melodía acompañada, presenta una estructura formal primaria o monotemática, la cual se puede representar a través del siguiente esquema: *Sección A* (tema 1 – reiteración tema 1 con final conclusivo). Más tarde, tras la respuesta del Cabo Gutiérrez a las palabras conmovedoras de Bruno, el bloque sonoro anuncia su conclusión paulatinamente con el establecimiento de una cadencia y el encadenamiento que se produce desde el punto de vista cinematográfico a la siguiente escena.

Bloque nº 28 (En la escuela con Don Roberto y sus alumnos): En esta oportunidad nos encontramos nuevamente frente a uno de los bloques más divertidos y dinámicos de toda la película. Como se puede observar en el



Audiovisual 3 (01:14:04-01:14:56). *Amanece, que no es poco*: Escena de Don Roberto y sus alumnos cantando “Ríos de Europa”

Audiovisual 3, esta escena se desarrolla en el interior del aula de clases con Don Roberto y sus alumnos. Desde el punto de vista musical este bloque sonoro irrumpe en sincronización con el comienzo de la secuencia, el cual ha sido escrito expresamente para el acompañamiento de esta unidad de acción dentro de la película. Con una textura similar a los coros típicos de la música afroamericana, este fragmento musical diegético, que lleva por título *Ríos de Europa*, se comporta desde el punto de vista estructural como una transposición del *gospel* dentro de un contexto profano, el cual es utilizado en la película como un recurso alegórico para poner en práctica la enseñanza de los ríos de Europa a los jóvenes alumnos. De esta forma, la música que acompaña esta escena llena de diversión y júbilo se desarrolla en un plano protagónico mediante la participación del órgano en la orquestación, adaptándose perfectamente a las exigencias del discurso narrativo como un ingrediente fundamental en la construcción del relato audiovisual. Así mismo, a través del elemento alegórico introducido en el discurso musical se logra realzar el humor absurdo que se establece a nivel cinematográfico. Por otra parte, otro aspecto relevante que podemos mencionar en relación al desarrollo del discurso musical corresponde a la configuración de un sonido envolvente que engloba el total de la escena, lo que deriva en la creación de un tipo de música de espectáculo carente de sonido ambiente. Desde el punto de vista estructural nos encontramos en presencia de una sección musical que se desarrolla dentro de una textura homofónica de tipo melodía acompañada, con el establecimiento de una melodía principal que se desenvuelve en alternancia con una textura a cargo de un coro de voces blancas. A medida que avanza la acción la música va adquiriendo mayor movimiento mediante la introducción de un *accelerando* (accel.) que deriva en el establecimiento de una *coda*. Segundos más tarde, este bloque sonoro culmina de manera apoteósica con una cadencia completa que se produce mediante el sonido protagónico del órgano y la voz solista.

Bloque n° 29 (La lluvia de arroz): Desde el punto de vista narrativo nos encontramos en la escena en exterior que se desarrolla con la presencia del Cura Párroco junto al resto de personajes que participan en el acto conmemorativo, tal y como se observa en el Fotograma 18. De esta manera, pocos segundos después del

desarrollo del acto religioso (*rogativas*) celebrado por todos los habitantes del pueblo, se da paso al comienzo del bloque sonoro, el cual aparece tras la irrupción



Fotograma 18 (1:16:05). *Amanece, que no es poco*: Plano medio del Cura Párroco presidiendo el acto religioso.

del sonido estruendoso que se produce desde el punto de vista fílmico para acompañar la contradictoria lluvia de arroz que experimentan los personajes presentes en la acción. De esta forma, la música se desarrolla mediante el establecimiento de una textura protagonizada por el sonido de la trompeta a partir de un diseño melódico reiterativo que deriva de material temático de la banda sonora original de la película, llegando a su punto culminante mediante el establecimiento de una textura más densa de tipo coral protagonizada por el sonido de los metales y las cuerdas. Cabe mencionar que, este bloque sonoro se desenvuelve en un segundo plano auditivo, manteniéndose subordinado al desarrollo de los diálogos por parte de los personajes que aparecen en pantalla. Por otra parte, desde el punto de vista audiovisual la música no evidencia una relación directa con la naturaleza de los acontecimientos representados a nivel cinematográfico, comportándose como un elemento divergente en función de la acción, lo cual genera una situación un tanto desconcertante entre el discurso visual y el discurso musical. Segundos más tarde, tras las últimas palabras enunciadas por el viejo labrador este bloque sonoro, expuesto de manera circunstancial, anuncia el final de su desarrollo lo cual se produce con el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 30 (En el bancal con Mariano y Elena): Como se muestra en la imagen correspondiente al Fotograma 19, nos encontramos nuevamente con la



Fotograma 19 (01:17:59). *Amanece, que no es poco*: Imagen de Mariano y Elena en el bancal.

presencia en pantalla de Mariano y Elena en el bancal del pueblo. A los pocos segundos del comienzo de la escena, la música inicia muy discretamente con una pequeña introducción de dos compases a cargo de la cuerda junto al acompañamiento del piano arpegiado en el fondo que dan comienzo al desarrollo del bloque sonoro. Desde el punto de vista cinematográfico nos encontramos en un momento íntimo lleno de serenidad y sensualidad a través de la práctica de caricias y besos entre ambos personajes, en donde la música participa como un recurso expresivo esencial para subrayar el contenido narrativo propio de la escena mediante la inserción de una línea melódica altamente expresiva correspondiente al tema principal de la banda sonora de la película. De esta forma, como se observa en el ámbito audiovisual, a través del uso de este fragmento musical extradiegético compuesto de un lenguaje armónico tonal, así como la introducción de una línea melódica de carácter temático protagonizado por el sonido altamente expresivo de las cuerdas, se logra establecer una sección musical orientada a hacer énfasis en el contenido emotivo presente en la acción. A nivel estructural este bloque sonoro se compone de un fragmento musical monotemático, el cual se puede representar a través del siguiente esquema: *Sección A* (tema 1 con final conclusivo + reiteración tema 1 con final suspensivo). Este bloque sonoro, expuesto en un plano auditivo de figuración, anuncia su conclusión de manera suspensiva con el establecimiento de una sonoridad

altamente disonante, la cual se produce como consecuencia de la respuesta emocional de Mariano en pantalla.

Bloque nº 31 (En la carretera nocturna): Este breve bloque sonoro comienza en sincronización con el plano general en exterior del vehículo pesado que se



Fotograma 20 (01:26:58): *Amanece, que no es poco*: Plano medio de Cascales.

aproxima rápidamente. Como se observa en la imagen correspondiente al Fotograma 20, aparece un segundo plano con la presencia de Cascales en pantalla quien se encuentra a la espera de ser arrojado por el furgón. De esta forma, desde el punto de vista narrativo se producido un intercambio de personaje por parte de Cascales, asumiendo la función principal del Suicida Permanente. A nivel musical se desarrolla una textura derivada de material temático principal de la película con el sonido imponente de los instrumentos de viento-metal, con un diseño melódico que se despliega poco a poco en una escala ascendente en *crescendo*, apoyada por el acompañamiento de una sonoridad mantenida en las cuerdas que se mantiene invariable hasta el final del bloque. De esta forma, a través del discurso musical se logra establecer mayor expectativa y realzar la tensión que se produce en relación al vehículo que se aproxima, lo cual representa en este contexto la llegada inminente de la muerte de nuestro personaje. Cabe mencionar que, este fragmento de música original ha sido expuesto anteriormente en el transcurso de la película para acompañar la escena del intento de suicidio protagonizado por el personaje conocido como el Suicida Permanente, representando de esta forma una reiteración variada de dicho bloque sonoro. Segundos más tarde, la música llega a su conclusión abruptamente con el corte de imagen a la siguiente escena

Bloque nº 32 (Noche de luna llena): Desde el punto de vista narrativo la escena se desarrolla con la presencia en pantalla de Teodoro y Jimmy, los cuales se disponen a marcharse del pueblo. En esta escena en exterior, observamos en primer lugar a Teodoro caminando misteriosamente por el jardín junto a su padre. De esta forma, a medida que avanza la acción el bloque sonoro da comienzo con un sonido agudo y penetrante que aparece sutilmente y que se mantiene invariable durante el desarrollo de la escena. Posteriormente, la textura musical se intensifica como consecuencia de la introducción de un breve motivo rítmico que se repite. Más tarde, con el plano de la luna llena que se produce a nivel cinematográfico, se despliega una frase musical con carácter temático a cargo de las cuerdas graves que reconocemos como una reducción del tema principal de la banda sonora de la película, creando un elemento disonante paralelo a la presencia de un efecto sonoro que hace alusión al aullido ficticio del “hombre lobo”. De esta forma, teniendo en cuenta los elementos presentes en la acción desde el punto de vista audiovisual, podemos hacer referencia a la utilización de la música como un recurso expresivo para intensificar el suspense y el ambiente presuntuosamente misterioso percibido a nivel cinematográfico, contribuyendo de esta manera en la construcción del humor absurdo y el universo surrealista presente en la película, en este caso representado por el ataque de risa repentino que experimenta nuestro personaje en presencia de la luna llena. Desde el punto de vista estructural este bloque sonoro está compuesto por una breve textura monotemática, la cual se desarrolla mediante la exposición de un fragmento del tema principal de la banda sonora. Pocos segundos después, tras producirse el ataque de risa por parte de Teodoro el discurso musical finaliza paulatinamente.

Bloque nº 33 (En la feria): Como se muestra en la imagen correspondiente al Fotograma 21, esta secuencia comienza con el plano general de la feria que se lleva a cabo en el pueblo mediante la ambientación de música típica de espectáculos de entretenimiento. Tras una serie de planos descriptivos que muestran la presencia de los diferentes personajes que se encuentran en el lugar, surge un momento de tensión con la discusión que se establece entre Carmelo (el borracho) y Paco. Pocos segundos más tarde, con la intervención del Guardia Fermín se da comienzo al desarrollo del bloque sonoro compuesto de música

original, el cual se establece para acompañar el momento en el que dicho personaje se dispone a intervenir en el lugar de la polémica. Esta sección musical,



Fotograma 21 (01:32:25): *Amanece, que no es poco*: Plano general de la feria del pueblo.

la cual se desarrolla con la introducción de una batería de percusión y la inserción protagónica de un elemento melódico-rítmico a cargo de las trompetas, se utiliza a nivel narrativo para expresar el sentido de la autoridad, el poder y la intervención heroica del Guardia Fermín en pantalla, siendo homenajeado con grandes aplausos y elogios por parte de los personajes presentes en la acción. De esta manera, la música advierte su participación mediante el desarrollo de una textura monotemática, la cual se desenvuelve a través de una marcha de carácter militar, simbolizando la presencia de los funcionarios de la guardia civil en la escena. En relación al material temático utilizado, cabe destacar la presencia de una frase musical correspondiente al tema principal de la banda sonora provista de una variación en el plano rítmico y de carácter. De esta forma, desde el punto de vista estructural tenemos el siguiente esquema: *introducción* (dos compases) + *sección A* (tema 1 con final conclusivo). De ahí que, tenemos una breve introducción con el sonido protagónico de la percusión y los metales que dan paso a la exposición del tema principal de la banda sonora de la película, el cual es interpretado por las cuerdas estableciendo un diálogo con el motivo melódico-rítmico a cargo de las trompetas. Finalmente, segundos antes de producirse el corte de imagen a la siguiente escena la música anuncia el final del bloque sonoro, el cual se establece de manera conclusiva con una cadencia completa.

Bloque nº 34 (En espera del amanecer): La siguiente escena se desarrolla con la presencia en pantalla de un grupo de personajes entre los que cabe destacar a

Teodoro, Jimmy y los miembros que conforman el cuerpo de la guardia civil, quienes se encuentran sobre la colina en la espera del prestigioso amanecer. De esta forma, segundos más tarde la música da inicio con un sonido agudo que se mantiene junto al establecimiento de una célula reiterativa en los metales a modo de introducción, la cual es utilizada con el fin de subrayar la reacción de Jimmy tras el comienzo del amanecer. Posteriormente, en el momento en el que se produce la llegada del amanecer el discurso musical adquiere mayor tensión mediante la exposición parcial del tema principal de la banda sonora, el cual es interpretado por el sonido expresivo de las cuerdas, dando lugar a la elaboración de una sección musical altamente dramática convergente con el contenido emocional del discurso cinematográfico. A nivel estructural nos encontramos frente a una sección musical monotemática a través del desarrollo de una textura rica en sonoridades disonantes, derivando en el establecimiento de la siguiente estructura formal: *introducción + sección A* (reducción del tema 1 con final suspensivo). De esta forma, en medio de la discusión que se establece entre los miembros de la guardia civil y el Cabo Gutiérrez, el bloque sonoro anuncia su conclusión paulatinamente con un final de frase suspensivo, el cual se mantiene hasta el momento en el que se produce el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 35 (La puesta de sol y presentación de créditos finales): Este bloque sonoro representa el final de la banda sonora de la película, el cual desde el punto de vista cinematográfico se desarrolla en la misma locación del bloque anteriormente expuesto, ya que se trata de la escena con la que culmina esta



Fotograma 22 (01:40:55): *Amanece, que no es poco*: Plano general del Cabo Gutiérrez y los guardias civiles en pantalla.

secuencia cinematográfica que da fin a la película. Como aparece en la imagen correspondiente al Fotograma 22, un plano general nos muestra al Cabo Gutiérrez disparando sin cesar en compañía de los dos guardias civiles que intentan detenerlo. Tras producirse los primeros disparos del Cabo Gutiérrez se da comienzo al bloque sonoro, el cual inicia con un redoble en la percusión casi imperceptible que va adquiriendo mayor sonoridad a medida que transcurre la acción. Posteriormente, tras unos breves compases de introducción aparece una textura protagonizada por los instrumentos de viento-metal que dan paso a la exposición del tema principal de la película. Esta idea melódica principal a cargo de las cuerdas se va alternando con el motivo melódico-rítmico interpretado por las trompetas. De esta forma, como podemos apreciar este primer fragmento o sección musical, expuesta como música de fondo, se desarrolla al estilo de una marcha de carácter militar a través del sonido protagónico de los metales y las cuerdas, el cual se utiliza en la escena como un recurso expresivo para caracterizar la presencia de los guardias civiles en pantalla. A nivel estructural esta primera parte del bloque representa una reiteración musical del bloque sonoro número 33, el cual se desenvuelve igualmente con la presencia de los guardias civiles en pantalla. Por otra parte, este gran bloque sonoro consta de tres partes o secciones episódicas, las cuales vienen delimitadas principalmente por los cambios que se establecen a nivel de textura y tonalidad en el transcurso del discurso musical, ya que cada uno de ellos se elabora a partir del mismo material temático. De esta forma, la estructura formal se basa en tres secciones principales: una primera sección de carácter marcial que sirve para representar la presencia de la guardia civil en pantalla; la segunda sección del bloque inicia inmediatamente tras el final de la primera parte del bloque sonoro, con la finalidad de acompañar la presentación de los títulos de créditos finales, la cual se establece a través de la exposición del tema principal de la banda sonora ejecutado por las cuerdas, que tras elaborar un período musical completo se funde en un acorde disonante que sirve de enlace a la última sección de este gran bloque musical; En la tercera y última sección se realiza una exposición del tema en la misma tonalidad que la sección anterior, siendo proporcional al fragmento musical utilizado para la apertura de la película, que luego da paso al establecimiento de una coda o tema

de cierre que culmina paulatinamente con la presentación de los títulos de créditos finales.

Conclusiones generales

Como hemos podido observar anteriormente a lo largo de este análisis, *Amanece, que no es poco* representa una pieza clásica del cine español con una línea argumental basada en el humor absurdo y la idiosincrasia popular de un pueblo. Con un conjunto de acciones que giran entre lo surrealista y lo grotesco, la película aborda paradójicamente distintos ámbitos y actividades de la vida cotidiana, como pueden ser la política, las tradiciones religiosas, la educación y las relaciones sociales.

Es en la configuración de este universo en tono absurdo y surrealista, expuesto a nivel cinematográfico por José Luis Cuerda, donde la música encuentra su función principal a través de una gran variedad de estilos y géneros musicales, entre ellos la *ópera*, el *madrigal*, el *gospel*, y una colección de canciones populares tradicionales, todas ellas adaptadas e incluidas de manera eficaz en el desarrollo de la música original de la banda sonora. Esto da como resultado el establecimiento de un discurso musical compuesto a manera de una especie de mosaico sonoro, en donde cada situación narrativa se teje a través de la articulación de diferentes acompañamientos musicales, ya sea mediante la inserción de fragmentos de música original como preexistentes. De hecho, hay que señalar que un gran porcentaje de la música introducida en la banda sonora de *Amanece, que no es poco* corresponde a música preexistente, que como hemos mencionado anteriormente hace uso de una amplia gama de estilos y géneros musicales. De esta forma, en vista del pluralismo y la diversidad presente a nivel musical, una de las características principales que podemos evidenciar al referirnos a la banda sonora de la película es la utilización de un lenguaje híbrido al que podríamos catalogar bajo el término de *multiestilos*.

Así mismo, como podemos observar en el transcurso de la película la presencia del discurso musical se hace bastante evidente, a diferencia, por ejemplo, del cine clásico, el cual tiende a hacer un uso más discreto de la música.

Su utilización aquí se relaciona más al estilo de un musical, en donde el espectador es mucho más consciente de la presencia de música a medida que se desarrolla la acción, sobre todo a través de la inclusión de números musicales en los cuales el discurso sonoro es protagonista, en este caso representado principalmente por la música preexistente expuesta de manera diegética.

Otro aspecto interesante lo constituye el uso constante y reiterativo del discurso musical a lo largo del desarrollo cinematográfico, lo cual da como resultado la inclusión de un alto porcentaje de material musical para el acompañamiento de la película. Este acompañamiento se da a través de dos mecanismos principales: a) música original compuesta y adaptada exclusivamente para la película; b) la inserción y “adaptación” de música preexistente, ya sea de concierto o mediante la introducción de canciones del repertorio popular y/o tradicional de diversas regiones. Por otra parte, es importante mencionar que, a pesar de la diversidad estilística que se puede apreciar en el lenguaje y el material musical utilizado, la música que compone la banda sonora de la película contribuye de manera esencial en la construcción de la unidad y coherencia del discurso narrativo a través del recurso de la repetición y/o recurrencia temática, lo cual suele establecerse mediante su asociación (parcial o total) con diferentes elementos o personajes presentes en la acción. De esta forma tenemos, por ejemplo, la inserción de fragmentos célebres del repertorio operístico como un elemento exótico para representar lo culto, el amor, la intelectualidad, así como pasajes musicales extraídos de madrigales italianos, los cuales sirven para evocar el ambiente rural y las acciones de carácter secular protagonizadas por los personajes identificados como los labradores del pueblo.

En este mismo sentido, en el proceso de análisis de los diferentes bloques que aparecen a lo largo de esta película, surge un elemento imprescindible en su dramatización como lo es la introducción de música de concierto, representado principalmente por fragmentos derivados del repertorio operístico del siglo XVIII, los cuales son utilizados como un ingrediente esencial en la construcción del universo absurdo y surrealista expuesto a nivel cinematográfico. Estos fragmentos musicales, en esta oportunidad interpretados en los espacios de ocio de una sociedad rural, funcionan de manera irónica como un elemento expresivo para

subrayar la comedia y el humor presente en la naturaleza del discurso fílmico. No obstante, cabe señalar que la música, a través de su representación como elemento expresivo en el relato cinematográfico no constituye en la película una parodia de sí misma, sino que, por el contrario, se observa una clara tendencia por mantener intacta las tradiciones estéticas e interpretativas de cada fragmento musical, en especial en lo relacionado a la música de tradición culta o de concierto presente en la acción, lo cual supone un nivel de perfección y rigurosidad interpretativa que funciona para intensificar el elemento paródico contenido a nivel narrativo y/o visual. De ahí el resultado divertido y particularmente grotesco de las acciones que se generan a raíz del uso de madrigales italianos en las escenas protagonizadas por el conjunto de labradores, los cuales han sido introducidos diegéticamente como símbolo de lo profano y la ruralidad, así como también la selección y adaptación de arias y fragmentos de ópera para la ambientación musical del bar del pueblo, todo ello dentro del contexto surrealista y del humor absurdo que dan origen a la película.

En referencia a los bloques sonoros o secciones musicales compuestas a partir de música original, hay que señalar en primer lugar la importancia que representa el desenvolvimiento de los mismos para el desarrollo y la unidad estructural del discurso musical, ya que se trata del material sintáctico-temático que conforma la esencia de la banda sonora de la película. En este sentido, cabe mencionar dos de los bloques sonoros que conllevan en su interior de manera íntegra el tema principal de la banda sonora original: el primero corresponde al primer bloque de la banda sonora con una duración aproximada de 3 minutos y 18 segundos, utilizada para la apertura de la película mediante la presentación de los títulos de créditos iniciales; el segundo, lo conforma la última sección de toda la banda sonora, la cual tiene como función el cierre de la película a través del acompañamiento de los títulos de créditos finales, estableciendo una síntesis del material temático expuesto anteriormente en el discurso musical. Así mismo, esta idea melódica principal, expuesta dentro de un lenguaje armónico que obedece a los principios básicos de la tonalidad, posee una gran importancia desde el punto de vista emocional al tratarse de una frase musical (tema) fácilmente reconocible, con una interpretación altamente expresiva que permite una mayor identificación

del público con el contenido emotivo de la acción. Tenemos el caso, por ejemplo, de los bloques sonoros nº 16 y nº 23 respectivamente con la presencia del personaje de raza negra Ngé Ndomo, en los cuales se advierte una gran direccionalidad emotiva en el discurso musical. Así mismo, podemos hacer mención a la escena que se desarrolla junto al acompañamiento del bloque nº 30, la cual cuenta con la presencia protagónica de Mariano y Elena en el bancal en un ambiente lleno de sensualidad y romanticismo.

Por otra parte, como se puede observar en el transcurso del desarrollo de la banda sonora de la película, existen elementos musicales altamente representativos que son expuestos a través de la configuración de pequeñas frases o motivos musicales, los cuales son tratados a la manera de una especie de *leitmotiv*. Tal es el caso del motivo melódico-rítmico interpretado por el Kalimba que acompaña la presencia del personaje negro Ngé Ndomo en pantalla, o la utilización de fragmentos musicales correspondientes a la forma del *madrigal* para representar la idea de lo secular y profano.

Otro aspecto interesante al cual podemos hacer mención se refiere al uso del discurso musical, no como un recurso expresivo que funcione para crear o representar una parodia de la parodia, es decir, una parodia de lo ya plasmado a nivel narrativo, sino como un elemento que, en la mayoría de los casos, actúa de manera anempática con respecto al desarrollo de los acontecimientos dramáticos o los *gags* que se establecen en el discurso cinematográfico. De esta forma, es precisamente a través de esta dialéctica audiovisual anempática que se produce entre el discurso musical y la narración fílmica, lo que permite la creación e intensificación del aspecto surrealista y del humor absurdo presente a lo largo de toda la película. Y todo ello, como establece Galbis (2009, pp. 237-238), sumado al uso de personajes tipificados, personajes arquetipos que junto al tratamiento musical de Nieto contribuyen a la distorsión continua de los acontecimientos fílmicos. De ahí que, podamos ser testigos del canto riguroso y admirable de un madrigal por parte de unos simples labradores, así como la exquisita interpretación de una selección de arias de ópera en los rincones de un simple bar de campesinos.

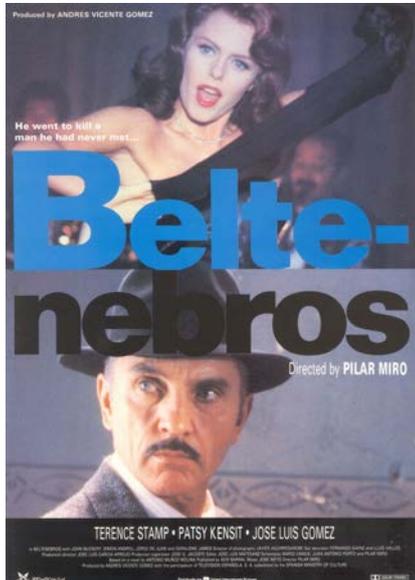
En relación a la estructura musical utilizada para el desarrollo de cada uno de los bloques sonoros, cabe mencionar la preferencia en la configuración de una forma o estructura monotemática a través de un tema principal, con o sin repetición, con excepción de los casos en el que aparecen en el transcurso de su desenvolvimiento pequeños temas o motivos secundarios que se emplean para enriquecer la textura, y otras veces para ser introducidas como posibles contratemas. En este sentido también es igualmente interesante resaltar que muchos de los bloques musicales expuestos a lo largo de la película, sean tanto fragmentos de música original como preexistentes, se adaptan de manera eficiente para representar cada una de las acciones o situaciones narrativas diversas que se van desarrollando en el film. Tenemos el caso, por ejemplo, de las escenas que se desarrollan en el interior del bar o la taberna del pueblo, las cuales vienen definidas por el acompañamiento de un fondo musical perteneciente al género operístico, de modo que cada vez que nos encontramos en dicho escenario la música forma parte esencial de la ambientación y los decorados. Así mismo, estructuralmente hablando, este tipo de fondo musical expuesto de manera recurrente a lo largo de la película le aporta unidad al discurso cinematográfico a través de su asociación con diversos tipos de escenarios. Por ejemplo, fragmentos musicales de ópera para las escenas que se desarrollan en la taberna; piezas de madrigales italianos para representar las escenas o secuencias rurales en presencia de los labradores, entre otros.

De esta misma forma, un aspecto interesante que podemos observar a nivel de estructura y montaje son las secuencias provistas de acompañamiento musical diegético, las cuales contribuyen a separar y definir claramente una unidad de acción con respecto a la otra, y que, por lo general, representan momentos claves de la narración a través de un tratamiento de la música como elemento protagónico que deriva en la configuración de una serie de números musicales. Un ejemplo bastante ilustrativo lo constituye el fragmento musical correspondiente al bloque sonoro n° 28, el cual aparece para acompañar la escena que se desarrolla en el aula de clases con Don Roberto y sus alumnos, en donde la música se desenvuelve de manera protagónica mediante la introducción de una sección musical llena de celebración y júbilo perteneciente al género del *gospel*, marcando

de manera clara y precisa el inicio y el final de dicha secuencia. En este sentido, a excepción de la música original compuesta por Nieto, incluyendo sus dos piezas musicales para las escenas protagonizadas por Don Roberto y sus alumnos, se puede decir que estamos en presencia de una partitura cinematográfica compuesta principalmente de formas y géneros musicales tradicionales, entre los que podemos mencionar la *ópera*, el *madrigal*, el *pasodoble*, los cuales, como hemos mencionado anteriormente, se articulan alrededor de fragmentos musicales originales compuestos exclusivamente para la película. De manera que, como suele suceder en la música aplicada al medio cinematográfico, en la banda sonora de *Amanece, que no es poco* conviven en un mismo discurso fragmentos de música de concierto junto a la introducción de música original y canciones de carácter popular, lo cual coincide con la afirmación que establece Martin Miller Marks en *Music and the Silent Film* (1997, p. 4), quien sostiene que la música de film está basada en un lenguaje híbrido compuesto de música profesional (entiéndase la música de concierto, académica) y música popular.

IV.3.2 Beltenebros

Ficha técnico-artística



Título original: Beltenebros

Año: 1991

Nacionalidad: España / Holanda

Género: Thriller, drama, intriga.

Producción: Iberoamericana Films (España) en coproducción con Floradora Distributors B.V. (Holanda)

Dirección: Pilar Miró

Productor: José Luis García y Andrés Vicente Gómez

Guión: Pilar Miró, Mario Camus y Juan

Antonio Portos, basado en la novela homónima de Antonio Muñoz Molina

Montaje: José Luis Mantesanz

Fortografía: Javier Aguirresarobe

Maquillaje: Juan Pedro Hernández

Vestuario: Pepe Rubio

Sonido directo: Carlos Faruolo

Escenografía: Fernando Sáenz y Luis Valles

Música: José Nieto

Efectos especiales: Reyes Abades

Duración aproximada: 114 min.

Premios recibidos: 3 premios Goya (1992) a la mejor fotografía, montaje y efectos especiales. Premio Ondas a la mejor directora (1992) y premio Oso de Plata de Berlín por la Realización Artística Sobresaliente.

REPARTO

Darman

Terence Stamp

Rebeca

Patsy Kensit

Ugarte/Valdivia

José Luis Gómez

Andrade	Simón Andreu
Luque	Jorge de Juan
Policía	Pedro Díez del Corral
Walter	John McEnery
Rebeca Osorio	Geraldine James
Bernal	Alexander Bardini
Encargado Boite	Carlos Hipólito
Revisor	Paco Casares
Vedette “Boite Tabu”	Queta Claver
Policía	Felipe Vélez

Argumento

Beltenebros nos introduce en una historia llena de intriga, suspense, acción drama y aventura narrada en flashback, dentro de la cual se producen a su vez tres escenas de manera retrospectiva. Basada en la novela homónima de Antonio Muñoz Molina, esta película ambientada en la época de la postguerra española relata las aventuras de Darman, un agente inglés perteneciente a una organización clandestina que debe viajar a Madrid con la misión de asesinar a un topo infiltrado aliado al Partido Comunista y que ha traicionado a sus compañeros. Para poder encontrar a su víctima, Darman comienza una aventura amorosa con Rebeca, la prostituta más cara y bella de Madrid, que casualmente es amante del hombre al que busca.

Análisis audiovisual

- **Cuadro comparativo de los bloques musicales de la película**

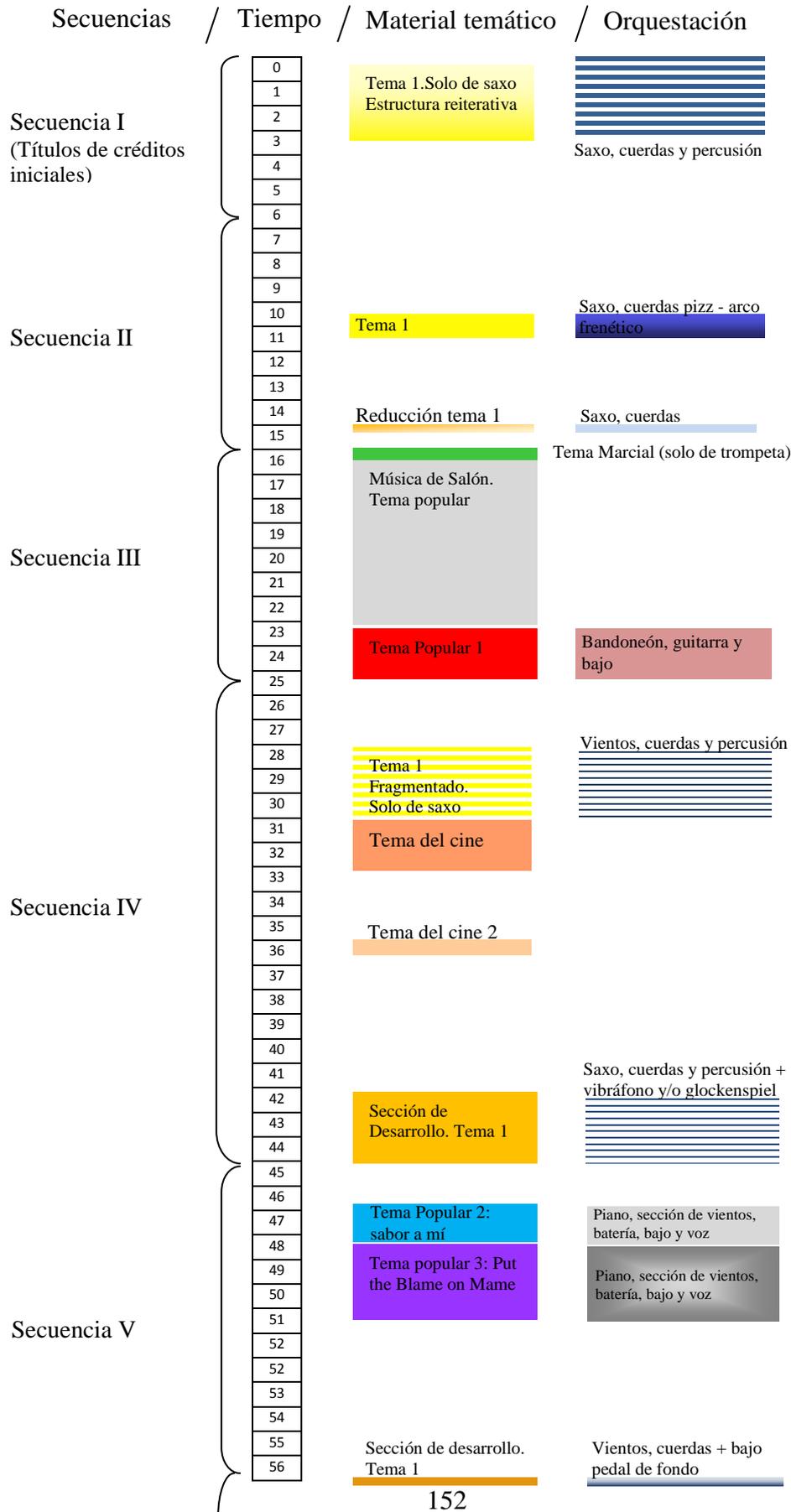
El siguiente cuadro hace referencia a la descomposición de la banda sonora de *Beltenebros* en bloques musicales, indicando claramente el punto de inicio, fin y sus respectivas duraciones.

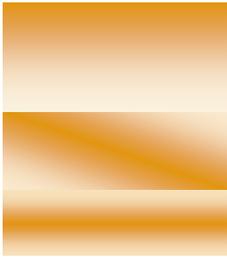
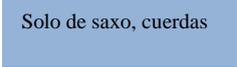
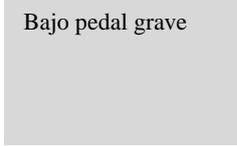
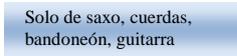
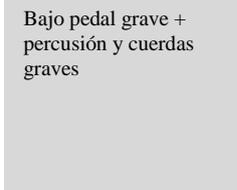
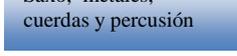
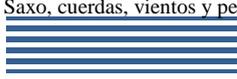
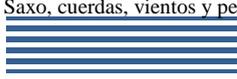
Tabla 2: La siguiente tabla hace referencia a la descomposición de cada uno de los bloques que conforman la banda sonora de *Beltenebros* junto a una descripción general de cada uno de ellos.

Bloque	Inicio	Fin	Duración
Nº 1 – Títulos de Créditos (ext./int.)	0:00:01 Inicia directamente con la presentación de los créditos y el comienzo de la primera escena de la película	0:03:19 Con el plano de Rebeca y Darman en la cabina del tren y el final de la presentación de los títulos de créditos	3`19``
Nº 2 – Aeropuerto (ext./int.)	0:10:10 Plano medio Darman tras su salida del aeropuerto	0:11:30 Con la presencia de Luque en pantalla	1`20``
Nº 3 - Habitación, Flashback 1 (int.)	0:14:45 Anticipado al momento en el que Luque se marcha de la habitación	0:15:06 Abruptamente con la irrupción del sonido del teléfono	21``
Nº 4 – El encuentro con Bernal (ext./int.)	0:16:00 Con el plano medio de Darman	0:23:23 Tras producirse los aplausos que marcan el final del discurso entre Darman y Bernal	7`23``
Nº 5 – El día que me quieras (int.)	0:23:24 Con la imagen de los invitados en el gran salón	0:25:14 Con el fundido de imagen a la siguiente escena	1`50``
Nº 6 – Madrid	0:28:26 Primer plano Darman	0:30:57 Segundos después del fundido de imagen que da inicio al segundo Flashback de la película	2`31``
Nº 7 – En el cine con Rebeca Osorio, (int.) “Flashback 2”	0:31:10 Paulatinamente con el plano detalle de la mano	0:33:08 Abruptamente con el corte de imagen a exterior	2`58``
Nº 8 – En el cine con Rebeca Osorio, continuación Flashback 2 (int.)	0:36:00 Con el plano de Darman y Rebeca subiendo las escaleras	0:36:30 Con el dialogo entre Darman y <i>Valdivia</i>	30``

Nº 9 – De vuelta a la realidad (int.)	0:42:18 Paulatinamente con el final de la escena entre Darman y Rebeca	0:45:08 Encadenado con el comienzo de la siguiente escena en exterior	2`50``
Nº 10 – En el Boite Tabú (int.)	0:46:56 Con el corte de imagen al interior del local	0:48:03 Plano general de la orquesta sobre el escenario	1`07``
Nº 11 – En el Boite Tabú, continuación (int.)	0:48:13 Segundos antes de la salida de Rebeca al escenario	0:51:19 Con el plano de Darman a la entrada del camerino	3`06``
Nº 12 – En busca de Andrade	0:56:49 Con el close up de Andrade	1:05:34 Con el corte de imagen al plano en exterior que da comienzo a la siguiente escena	8`45``
Nº 13 – Flashback nº 3	1:07:08 Con el fundido de imagen que da comienzo al Flashback	1:11:43 Con el corte de imagen que marca el final de la escena entre Darman y Rebeca	4`35``
Nº 14 – La muerte de Walter, continuación Flashback 3 (int.)	1:13:30 Plano medio de Rebeca	1:14:40 Con el corte de imagen que marca el final del Flashback	1`10``
Nº 15 – Darman es traicionado por Rebeca (int.)	1:19:28 Plano interior de la estación del metro	1:24:20 Con el corte de imagen a la estación de trenes	4`52``
Nº 16 – Flashback 4	1:25:56 Segundos antes del comienzo del Flashback	1:27:35 Paulatinamente con el final del Flashback	1`39``
Nº 17 – En la habitación del hotel (int.)	1:32:26 Con el discurso mordaz de Rebeca	1:33:38 Con el fundido de imagen a negro	1`12``
Nº 18 – La muerte de Andrade y Ugarte	1:34:46 Con el plano de Darman en el pasillo de las escaleras	1:44:10 Sincronizado con el corte de imagen	9`24``
Nº 19 – Presentación créditos finales	1:47:08 Con el fundido de imagen a negro	1:49:02 Con el final de los títulos de créditos	1`54``

• Representación gráfica de la composición musical de los bloques



Secuencia VI	57				
	58				
	59				
	60				
	61				
	62				
	63				
Secuencia VII	64	Tema del cine 3			
	65				
	66	Reducción tema 1			
	67	Desarrollo tema 1		Vientos, cuerdas y percusión	
	68				
	69	Secuencia VIII			
	70				
71					
Secuencia IX	72	Sección musical episódica: variación tema 1 + tema popular 1 + reiteración v. tema 1			
	73				
	74				
	75				
	76				
	77				
	78				
Secuencia X	79	Reducción tema 1			
	80				
	81				
	82				
	83				
	84				
	85				
Secuencia XI	86	Idea musical derivada del tema 1			
	87				
	88	Tema del cine 4			
	89				
	90				
	Secuencia XII	91		Desarrollo tema 1	
		92			
93					
94					
95					
96					
97					
Títulos de créditos finales	98	Tema 1. Estructura monotemática			
	99				
	100				

- **Análisis sintáctico-narrativo de los bloques sonoros**

A continuación se procederá al análisis sintáctico-narrativo de cada uno de los bloques musicales que componen la banda sonora de la película:

Bloque nº 1 (Presentación títulos de créditos, inicio de la película): Como se puede observar en el fragmento correspondiente al **Audiovisual 4**, la banda sonora inicia directamente con el fundido en negro que da comienzo a la primera



Audiovisual 4 (00:00:00-00:03:18): *Beltenebros*:
Títulos de Créditos.

escena de la película junto a la presentación de los títulos de créditos iniciales. De esta forma, desde el punto de vista musical aparece, en primer lugar, una nota ejecutada por un instrumento de viento que se mantiene para luego dar paso a la elaboración de una textura musical más compleja, apoyada por una serie de figuraciones rítmicas en las cuerdas. Posteriormente, surge una línea melódica altamente expresiva interpretada por el saxo, y que viene a constituir el elemento temático principal de toda la banda sonora de la película. A nivel audiovisual este elemento melódico, provisto de cierto aire de sensualidad, se desenvuelve de forma reiterativa con pequeñas variaciones a lo largo de todo el bloque, con la finalidad de acompañar la presencia de los personajes principales, Darman y Rebeca, los cuales aparecen en pantalla dirigiéndose de forma inquietante y precipitada a la estación de trenes con la intención de escapar. Este nivel de misterio y nerviosismo representado desde el punto de vista cinematográfico es subrayado en el discurso musical por el movimiento abrupto de los motivos rítmicos (*incisos*) articulados por las cuerdas. Sin embargo, hay que señalar que no se trata de la típica música de persecución, como es el caso de los ritmos

agitados continuos, sino más bien un plano rítmico inestable que va generando mayor tensión interna. Por otra parte, cabe mencionar la importancia que sugiere la orquestación en este fragmento musical a través del carácter sombrío de la melodía y la preferencia por el uso de un registro grave de los instrumentos, lo cual suscita una estrecha relación con el tratamiento del color y la iluminación de la imagen, y el nivel de oscuridad reflejada durante el desarrollo de la escena. Desde el punto de vista estructural este bloque sonoro se desarrolla a modo de obertura o introducción mediante el establecimiento de una textura monotemática reiterativa, la cual surge a partir de una pequeña célula o motivo, y que presenta en su constitución los elementos esenciales que conforman la totalidad de la banda sonora de la película. De esta forma, tenemos el siguiente esquema: *Sección A – transición – Reexposición de A*. Así mismo, es importante señalar la carencia de diálogos en casi la totalidad del bloque sonoro, lo que hace que la música tome un alto nivel de protagonismo durante el desarrollo de la acción. Finalmente, con la entrada de Darman y Rebeca al vagón del tren, la música anuncia la conclusión del bloque sonoro mediante el establecimiento de una cadencia auténtica, la cual culmina con el final de la presentación de los títulos de créditos de la película.

Bloque nº 2 (En el aeropuerto, la llegada a Polonia): En este momento de la acción narrativa, Darman realiza su llegada a Polonia. Pocos segundos más tarde, en el momento en el que nuestro personaje principal sale del aeropuerto al encuentro con su contacto, escuchamos en el fondo un sonido a cargo del saxo



Fotograma 23 (00:10:33): *Beltenebros*: Plano general de Darman en las afueras del aeropuerto de Polonia.

acompañado por una serie de *pizzicatos* en las cuerdas que dan comienzo al bloque sonoro. Como se observa en la imagen correspondiente al Fotograma 23, podemos apreciar un ambiente bastante sombrío propio de la temporada de

invierno, despejado, con amplios planos y la figura de Darman en medio de un gran escenario que posteriormente se marcha en coche al centro de la ciudad. Desde el punto de vista audiovisual la música se desarrolla en un tempo lento y tranquilo mediante el sonido protagónico del saxo, apoyando de esta forma la serenidad expuesta a nivel cinematográfico. Así mismo, la intervención de las cuerdas que constantemente irrumpen en el discurso musical con células rítmicas y acentuaciones irregulares, así como las disonancias introducidas a nivel armónico, ayudan a mantener el nivel de tensión necesario como producto de la incertidumbre y el desasosiego en el que se encuentra nuestro personaje desde el punto de vista narrativo. Por otra parte, en relación al ámbito estructural podemos hacer mención a la presencia de material motívico o temático principal en el transcurso del desarrollo de este bloque sonoro, el cual reconocemos en un primer instante como una reducción del tema 1, y que luego da lugar a la exposición total del tema con un cambio de tonalidad en referencia al bloque anteriormente expuesto, presentando de esta forma el siguiente esquema: *reducción tema 1 + transición + tema 1 + codetta*. De esta forma, como podemos observar nos encontramos en presencia de un fragmento musical de estructura monotemática protagonizada por el tema principal de la película. Una vez que Darman llega a su punto de encuentro la música se torna menos tensa y resuelve en una cadencia, la cual crea una sensación de reposo que nos lleva al final del bloque con la presencia de Luque en pantalla y la intervención de los diálogos.

Bloque nº 3 (En la habitación del hotel, Flashback 1): Como vemos en la imagen correspondiente al Fotograma 24, observamos a Luque quien se encuentra



Fotograma 24 (00:14:18). *Beltenebros*: Plano de Luque y Darman segundos antes de dar inicio el bloque nº 3.

reunido con Darman en el interior de la habitación de un hotel con la finalidad de informarle sobre su nueva misión: matar a un miembro infiltrado dentro de la organización. Esta propuesta es rechazada en un primer momento por el protagonista, quien se niega firmemente a cumplir con dicha misión sin dar ningún tipo de explicaciones al respecto. Luque, dada la situación y sin poder convencerlo de lo contrario se ve forzado a retirarse del lugar. En este momento de la acción da comienzo el bloque sonoro sutilmente con un conjunto de sonoridades disonantes a cargo de la sección de cuerdas en un registro agudo y penetrante, el cual tiene como función principal acompañar la elipsis temporal que se produce a nivel cinematográfico a través de la configuración del primer flashback de la película. En medio de este momento de tensión, que surge como producto de los recuerdos tormentosos e inquietantes de Darman, la música va adquiriendo mayor intensidad y cierto aire dramático a través del sonido expresivo del saxo sobre un colchón armónico a cargo de las cuerdas, lo cual le aporta una gran carga emotiva al discurso musical, realizando el componente dramático expuesto en el discurso narrativo, como se puede apreciar en el siguiente fragmento correspondiente al Audiovisual 5:



Audiovisual 5 (00:14:45-00:15:06): *Beltenebros*:
Bloque nº 3.

Por otra parte, desde el punto de vista estructural esta textura musical está formada por el solo de saxo y el sonido mantenido de las cuerdas a partir de material temático correspondiente al tema 1. Esta estructura monotemática se desarrolla con el sonido protagónico del saxo, estableciendo una especie de reducción temática de la melodía principal que luego es imitada por las cuerdas graves a partir de material motivico del tema 1. Segundos más tarde, podemos

observar a nivel cinematográfico como se va abandonando el primer Flashback de la película, lo cual nos lleva a la conclusión del bloque sonoro de manera abrupta en el momento en el que escuchamos el sonido ambiente del teléfono.

Bloque nº 4 (El inevitable encuentro con Bernal): Desde el punto de vista estructural este bloque está compuesto por dos secciones distintas: la primera de ellas corresponde a un fragmento musical elaborado a partir de una tríada perfecta mayor, el cual se percibe lejanamente en el transcurso de la acción y es articulado en forma de música diegética. Este elemento melódico caracterizado por el sonido de la trompeta hace alusión a las dianas utilizadas para el llamado del ejército militar al deber, la cual hace su aparición en la película para representar el momento en el que Darman se topa con los hombres de Bernal, quienes han ido en su búsqueda para el cumplimiento de su misión. La segunda sección del bloque se desarrolla en el despacho de Bernal e inicia inmediatamente con el cambio de escena que se produce a nivel cinematográfico. En este instante de la narración, caracterizado por el encuentro que se produce por primera vez entre Darman y Bernal, podemos escuchar al fondo una música de salón, una música ambiente de baile popular con motivo de la celebración del matrimonio de la hija de dicho personaje. La música, la cual permanece subordinada a los diálogos, aparece aquí para representar el escenario festivo y alegre que se produce junto a la multitud de personas en el gran salón. Cabe mencionar que, a pesar de no verse en pantalla la fuente de origen del sonido, esta segunda sección del bloque sonoro se desarrolla como música diégetica tomando en cuenta el contexto y los diálogos del discurso narrativo. Más tarde, con el final del diálogo entre ambos personajes la música desaparece del sonido ambiente, dando lugar a la conclusión del bloque sonoro.

Bloque nº 5 (El día que me quieras): Se trata de un fragmento de música diegética por antonomasia. *El Día Que Me Quieras*, una canción perteneciente al



Fotograma 25 (00:23:57): *Beltenebros*: Plano general del conjunto durante la interpretación de *El Día Que Me Quieras* de Carlos Gardel.

género del *tango* de la autoría de Carlos Gardel con letra de Alfredo Le Pera, representa aquí un momento exótico dentro de la película. Como se muestra en la imagen correspondiente al Fotograma 25, la elegancia y el exotismo de este baile popular se ven reflejado en el discurso visual a través de los decorados, los trajes de etiqueta y el uso de colores contrastantes, especialmente por el atuendo de color carmesí que viste la dama que baila con Darman en el gran salón de la casa de Bernal, y que contrasta enormemente con el resto de elementos que forman parte del decorado. A nivel estructural nos encontramos frente a una sección musical politemática a través del establecimiento de una textura de melodía acompañada, con una instrumentación típica del género del *tango* protagonizada por el sonido característico del bandoneón en la melodía y la guitarra, piano y bajo en el acompañamiento. *El Día Que Me Quieras*, una canción archiconocida del repertorio de este género popular latinoamericano, cuya pieza aparece en la película en versión instrumental, puede ser utilizado de esta misma forma como un recurso expresivo convergente desde el punto de vista cultural e histórico con el desarrollo de la narración, en donde el discurso musical nos transporta a una época determinada, en este caso para contribuir en la ambientación de la película basada en la época de la postguerra española. Finalmente, la música concluye paulatinamente mediante el establecimiento de una pequeña coda que se produce con el fundido de imagen a la siguiente secuencia.

Bloque nº 6 (Madrid): Desde el punto de vista narrativo, esta escena se desarrolla con la figura de Darman quien se encuentra en Madrid con el fin de iniciar la búsqueda del supuesto miembro traidor en cumplimiento de su misión. En este momento de la acción, el bloque sonoro da comienzo con un primer plano del protagonista quien se encuentra en una zona desconocida en busca de alguna



Fotograma 26 (00:28:42). *Beltenebros*: Plano general de Darman en el interior del galpón abandonado.

fuente sospechosa que le facilite información. Más tarde, dominado por la intriga, el discurso cinematográfico nos muestra un escenario incierto e inhóspito en el que aparece la figura misteriosa de Darman, tal y como aparece representado en el Fotograma 26. Desde el punto de vista musical, una vez que escuchamos el sonido ambiente correspondiente al paso de un tren, la música da lugar a la introducción del saxo mediante la exposición de un diseño melódico que nos recuerda al tema principal de la banda sonora de la película. De esta forma, a través de esta textura musical, apoyada por una serie de figuraciones rítmicas irregulares en los vientos y las cuerdas en *pizzicato*, se logra realzar el nivel de suspense y la intriga que envuelven al escenario, creando a su vez mayor tensión en el espectador. Por otra parte, la presencia de esta breve línea melódica, que se desarrolla con cierta libertad como divagando entre distintas variaciones, hace referencia al nivel de incertidumbre en el cual se encuentra en este momento de la acción nuestro personaje principal, Darman. Otro aspecto importante que se puede apreciar desde el punto de vista audiovisual en el transcurso de este bloque sonoro, es la configuración de un sonido agudo y disonante en el momento en el que se produce la elipsis temporal que representa el inicio del segundo flashback de la película, reflejando en su contenido una serie de imágenes producto del pasado tormentoso e inquietante que invaden a nuestro protagonista, casi como si se tratase de una pesadilla. De esta misma forma, a nivel estructural nos encontramos en presencia de una sección musical monotemática, la cual se desenvuelve a través de distintas variaciones y desarrollo del material temático principal de la banda sonora original de la película. Con el fundido de imagen que da paso al comienzo del flashback la música realiza una breve transición, la cual culmina con la exposición parcial del tema 1 ejecutada por el saxo, dando lugar a la conclusión del bloque sonoro.

Bloque nº 7 (En el cine con Rebeca Osorio, Flashback 2): En este momento de la narración nos encontramos en presencia del segundo flashback de la película. El desarrollo de la escena se remonta a la ciudad de Madrid en el año 1946, en donde se comienza a exponer en detalle los sucesos y acontecimientos que invaden el pasado oscuro y tormentoso de Darman. De esta forma, el discurso musical inicia de manera anticipada a lo que posteriormente se nos muestra en la imagen como

su fuente de origen: la música de fondo de una película proyectada en una sala de cine. De esta forma, como se observa en la imagen correspondiente al Fotograma 27, con el desenvolvimiento de este fondo sonoro diegético tiene lugar el encuentro discreto entre Rebeca Osorio y Darman, aportándole mayor realismo y



Fotograma 27 (00:32:17). *Beltenebros*: La imagen muestra el encuentro entre Rebeca y Darman.

naturalidad al discurso cinematográfico. A nivel musical escuchamos el sonido de instrumentos propios de una plantilla orquestal en un plano auditivo secundario o de figuración que se confunde entre el sonido imponente de los diálogos. Una vez que observamos a Rebeca marchándose del cine se produce el final del bloque sonoro, el cual concluye abruptamente en sincronización con el corte de la imagen a la siguiente escena en exterior.

Bloque nº 8 (En el cine con Rebeca Osorio, continuación Flashback 2): Este pequeño bloque inicia en el momento en que Darman y Rebeca suben por las escaleras a una especie de ático ubicado en el edificio del cine. Tomando en cuenta su bajo nivel sonoro y su sonido altamente rudimentario, se puede decir que este fragmento musical es utilizado como sonido ambiente, el cual se desenvuelve a través del discurso narrativo como un ingrediente esencial que aporta naturalidad al desarrollo de la escena, formando parte como elemento decorativo dentro del escenario. Así mismo, a pesar de no visualizarse la fuente que origina el sonido, evidentemente podemos llegar a la conclusión de que se trata de música diegética, ya que la escena se desenvuelve en la misma locación del bloque sonoro anteriormente expuesto (interior cine), en el cual se nos mostraba en pantalla la imagen de Walter trabajando en los dispositivos de proyección de películas. Desde el punto de vista estructural, este bloque sonoro, provisto de una sonoridad casi imperceptible, se desarrolla a partir de una idea

melódica protagonizada por el sonido de los metales y las cuerdas, la cual se desenvuelve de manera reiterativa. De esta forma, tras la repetición de este fragmento musical monotemático, el bloque sonoro anuncia su conclusión con la intervención del diálogo entre Darman y Valdivia. Finalmente, es importante mencionar que más adelante en el transcurso del desarrollo de esta escena, caracterizada por el diálogo entre ambos personajes, el discurso musical continúa su participación de manera un tanto intermitente a través de pequeños fragmentos musicales prácticamente imperceptibles, y un conjunto de diálogos y voces muy al fondo que hacen alusión al establecimiento de la banda sonora de una película. Por lo tanto, todo ello sugiere la clasificación de este breve fragmento musical como sonido ambiente.

Bloque nº 9 (De vuelta a la realidad): Para el desarrollo de esta secuencia nos encontramos de nuevo en el escenario desierto que hace referencia a la fábrica abandonada. Como se observa desde el punto de vista audiovisual, la música inicia paulatinamente con un ligero *crescendo* en las cuerdas que marca el final de la elipsis de lugar y de tiempo que se produce con el segundo flashback de la película. Segundos más tarde, tal y como se puede apreciar en el Fotograma 28,



Fotograma 28 (00:42:30). **Beltenebros:** Plano de Darman segundos después de producirse el final del flashback 2.

aparece la figura en pantalla de Darman frente a un pequeño espejo, lo cual nos da una idea del tratamiento visual de la película, así como la preferencia por el uso de una iluminación tenue presente en el transcurso de esta secuencia. En medio de este escenario oscuro y misterioso, el discurso musical se va desarrollando en un tempo lento y tranquilo con una breve textura en el registro medio de las cuerdas junto a la intervención de un breve diseño melódico protagonizado por el sonido expresivo del saxo, el cual hace referencia al tema principal de la banda sonora de

la película que se utiliza para acompañar las primeras imágenes en solitario del protagonista. Más tarde, con la presencia en pantalla de Rebeca, la cual se dirige precipitadamente al interior del edificio, la música adquiere un carácter más percusivo y violento mediante la introducción frenética de las cuerdas, apoyadas por un bajo pedal que sirve para puntuar el suspense y la intriga que dominan el discurso cinematográfico. Así mismo, este elemento rítmico que aparece expuesto en los instrumentos de percusión y las cuerdas, contribuye a mantener la expectativa en la cual se desarrolla la acción. Desde el punto de vista estructural, cabe mencionar que nos encontramos frente a una textura musical monotemática, la cual se desarrolla a partir de material motivico del tema 1. A nivel audiovisual, tras la llegada de los dos hombres misteriosos al lugar de encuentro, la textura musical se va haciendo más compleja mediante la articulación de breves escalas ascendentes en los instrumentos de viento y la percusión, generando mayor tensión al discurso narrativo. Tras producirse la recapitulación de la melodía a cargo del saxo, la música prepara la conclusión del bloque sonoro con un final de frase suspensivo o abierto, que concluye paulatinamente con el enlace a la siguiente escena.

Bloque nº 10 (En La Boîte Tabú): Con la intención de contactar con Rebeca, Darman accede a *La Boite Tabú*, un club nocturno al estilo de un *cabaret*, en donde se presentan musicales y diversos espectáculos en directo. Con la entrada de Darman al local escuchamos al fondo un acompañamiento musical de carácter popular. Más tarde, como se observa en la imagen correspondiente al Fotograma 29, el discurso cinematográfico nos transporta a un gran salón de baile en comparecencia de una multitud de personas que se encuentran en el lugar



Fotograma 29 (00:48:02). *Beltenebros*: Plano interior de *La Boite Tabú*. Al fondo se puede observar la orquesta sobre el escenario.

festejando. En esta oportunidad nos encontramos una vez más en presencia de un fragmento musical diegético, en donde se puede apreciar al fondo del escenario una agrupación musical al estilo de una Big Band interpretando el famoso tema *Sabor a mí*, de la autoría del compositor mexicano Álvaro Carrillo. Desde el punto de vista audiovisual cabe mencionar que, esta pieza musical, perteneciente al repertorio popular latinoamericano, se utiliza como un elemento decorativo para la ambientación del escenario cinematográfico, la cual tiene como función representar el alto nivel de exotismo presente en el discurso narrativo. Así mismo, dada la popularidad de esta canción en ritmo de bolero, la música se introduce como un recurso expresivo que sirve de referente histórico a la época en la cual se desarrolla la acción. Pocos segundos más tarde el discurso musical nos lleva al final del bloque sonoro, el cual culmina con el plano general de la orquesta y la cantante sobre el escenario.

Bloque n° 11 (En La Boîte Tabú, continuación): Desde el punto de vista narrativo nos encontramos en la misma escena en la cual se desarrolla el bloque sonoro anterior (Boîte Tabú, interior). Una vez que éste finaliza aparece a los pocos instantes un nuevo fragmento musical de tipo diegético, el cual inicia segundos antes de la presencia de Rebeca sobre el escenario, tal y como se muestra en la imagen correspondiente al Fotograma 30. Este bloque sonoro,



Fotograma 30 (00:48:22). *Beltenebros*: Plano general de Rebeca sobre el escenario interpretando *Put the Blame on Mame*.

expuesto en la película a manera de un número musical, corresponde a una adaptación del clásico tema *Put the Blame on Mame*, interpretada por Rita Hayworth en el film estadounidense *Gilda* (1946). De esta forma, este bloque sonoro provisto de elementos propios del *Jazz* se desenvuelve en un ambiente nocturno en presencia de recursos como el exotismo, el erotismo y la sensualidad,

a través de un sonido envolvente al estilo de una música para espectáculo, siendo reconocido como uno de los clásicos temas de música de *cabaret*. De esta forma, en la imagen correspondiente al Fotograma 31 se puede apreciar parte del escenario con la presencia en pantalla de Rebeca, en donde se ilustra el momento en que la protagonista inicia la escena del desnudo como parte del espectáculo. De esta misma forma, el color musical que deriva del tratamiento que se hace de la orquestación está igualmente relacionado con el tratamiento visual y la fotografía, abundante en colores oscuros con una iluminación tenue casi al estilo del cine de género en blanco y negro. Por otra parte, a nivel estructural esta canción se



Fotograma 31 (00:50:47). *Beltenebros*: Plano general de Rebeca que muestra el inicio del desnudo.

conforma de dos secciones principales con el siguiente esquema: *introducción* + *sección A* (verso) + *punte* – *sección B* (estribillo). Esta estructura se repite en su totalidad y da lugar a una sección final protagonizada por el solo de la orquesta. De esta forma, pocos segundos después de producirse el solo de saxo el discurso musical finaliza de manera cadencial, el cual desaparece en el momento en el que Darman entra al camerino de Rebeca. Cabe mencionar que, como sucede de forma similar en la escena en la que se ubica el bloque sonoro nº 8, una vez que desaparece este bloque podemos percibir una música de fondo que se desenvuelve de forma ininteligible durante la conversación entre Darman y Rebeca, la cual hemos catalogado como sonido ambiente, utilizado como un recurso expresivo para aportar mayor realismo y naturalidad al discurso narrativo.

Bloque nº 12 (En busca de Andrade): Como se puede apreciar en el Audiovisual 6, este bloque sonoro comienza con la presencia de Andrade en pantalla. Desde el punto de vista musical se desarrolla una pequeña textura que da comienzo en las cuerdas, y que acompaña el *close-up* que se establece sobre este personaje. Más

tarde, a esta textura musical se une un elemento sonoro que no había aparecido hasta ahora en la configuración de la banda sonora de la película, y que consiste en la introducción de una nota pedal dentro de un registro grave y profundo que se mantiene a lo largo de todo el bloque. A nivel audiovisual, este primer recurso musical expuesto a nivel tímbrico y de registro, sirve para dar énfasis a la



Audiovisual 6 (00:56:49-00:58:26). *Beltenebros*:
Fragmento del bloque nº 12.

psicología y el misterio que envuelven la presencia inminente y por primera vez en la película de este personaje en pantalla. Posteriormente, este escenario cinematográfico dominado por el ambiente misterioso y tenso que deriva del posible encuentro entre Rebeca y Andrade (en donde Rebeca es la amante del presunto traidor), es representado desde el punto de vista musical a través de la inserción de una serie de notas extrañas y disonantes en las maderas, las cuales dan paso a la exposición de una célula melódica en las cuerdas que hace alusión al tema principal de la película. Segundos más tarde, como se observa en la imagen



Fotograma 32 (00:59:01). *Beltenebros*: Plano de
Rebeca a su encuentro con el comisario Ugarte.

correspondiente al Fotograma 32, tras la llegada de Rebeca a su encuentro con el comisario Ugarte el discurso musical realiza inmediatamente un cambio de

textura, en donde sólo podemos apreciar el sonido grave y suspendido que se mantiene en el transcurso de la acción, acompañando como simple fondo sonoro el diálogo que se establece entre ambos personajes, lo cual contribuye de esta forma en la creación y mantenimiento del ambiente de tensión, intriga y suspense que caracterizan el desarrollo de esta secuencia. De esta misma forma, mediante la configuración de un escenario poco luminoso que alberga la presencia misteriosa de un rostro desconocido, la tensión de la acción se mantiene. Posteriormente, el discurso musical va adquiriendo nuevamente cuerpo e intensidad mediante la introducción de un elemento melódico ascendente en los vientos, que conforman una especie de diálogo junto al desarrollo de la idea melódica principal de la banda sonora a cargo de las cuerdas. Con la llegada del momento erótico y sensual que se produce a nivel narrativo entre Rebeca y su cliente, el comisario Ugarte, la textura musical va adquiriendo mayor intensidad y sentido dramático, obteniendo al mismo tiempo mayor complejidad a través del sonido protagónico de la sección de cuerdas exponiendo elementos armónicos altamente disonantes. Esta textura se desarrolla en conjunto a la intervención de las maderas, las cuales exponen material motivico derivado del tema principal de la película mediante la configuración de un sonido agudo y penetrante, que luego se funden en un bloque sonoro complejo a modo de un gran *cluster* que concluye de manera cadencial en compañía del primer plano de Rebeca. De esta manera, a nivel estructural cabe mencionar que nos encontramos en presencia de un bloque sonoro de tipo monotemático, el cual se desarrolla a partir de elementos motivicos derivados del tema principal (tema 1) de la banda sonora. Así mismo, es importante señalar la introducción de un diseño melódico ascendente en las maderas hacia la segunda mitad del bloque en compañía del sonido de un *Metalófono*, los cuales se desenvuelven a modo de un contratema. De esta forma, este bloque sonoro finaliza de manera cadencial con el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 13 (Flashback nº 3): Desde el punto de vista audiovisual se produce un fundido de imagen que nos lleva al desarrollo del tercer flashback de la película, en donde escuchamos al fondo un sonido bastante pobre y rudimentario correspondiente a una especie de marcha militar que posteriormente se va incrementando con la presencia en pantalla de los dispositivos de proyección

cinematográfica, siendo estos las fuentes que originan el sonido. De esta forma, este fragmento de música diegética tiene como función principal contribuir en la búsqueda de realismo y naturalidad propia de la escena en la cual se desarrolla la acción. Por otra parte, observamos a Rebeca Osorio en un momento de encuentro sexual con Valdivia, y el semblante de Darman que se acerca en silencio. En este momento de la acción el discurso musical da un giro dramático con cambio de sistema diegético a extradiegético, en donde podemos evidenciar la configuración de una textura protagonizada por amplias sonoridades en la sección de cuerdas, la cual establece una reiteración del motivo principal de la banda sonora de la película en un tempo lento y tranquilo que subraya el misterio y la incertidumbre por parte de nuestro protagonista. No obstante, a nivel estructural este bloque sonoro se desarrolla mediante el siguiente esquema: *sección A* (canción con carácter marcial) - *sección B* (reducción tema 1, música original). Por otra parte, es importante señalar que este bloque se va desarrollando a través de texturas o secciones episódicas que acompañan los distintos cambios de situación dramática, como ocurre, por ejemplo, en la escena final en la que Rebeca recurre a Darman para hablar del posible traidor y reivindicar la inocencia de Walter, en donde el discurso musical adquiere mayor tensión mediante el establecimiento de una textura armónica disonante. Así mismo, en las dos últimas escenas que conforman esta secuencia, mediante el acompañamiento de música original, el discurso musical se mantiene de manera constante e ininterrumpido, aportándole mayor unidad y fluidez al discurso cinematográfico. Tras las últimas palabras de Rebeca aparece una reiteración de la melodía principal a cargo del saxo, la cual luego es imitada por las cuerdas graves llevándonos al final del bloque sonoro.

Bloque nº 14 (La muerte de Walter, continuación flashback 3): Este bloque sonoro inicia con un violento *crescendo* que se produce sobre una nota y un efecto de trémolo en los platos. Así comienza este fragmento musical, el cual se va elaborando en una textura más compleja con la intervención de las cuerdas y los vientos a partir de material temático derivado del tema principal de la banda sonora de la película. Alternativamente, aparece una sección más rítmica y percusiva protagonizada por el sonido inquietante de las cuerdas y la percusión, representando el suspense y la tensión que se establece a nivel narrativo con la

presunta muerte de Walter por parte de Darman, que como vemos en la imagen correspondiente al Fotograma 34, se desenvuelve en un escenario lúgubre dominado por las sombras y la oscuridad. A nivel estructural estamos en presencia



Fotograma 34 (01:14:20). **Beltenebros**: La imagen representa el momento del asesinato de Walter.

de un fragmento musical monotemático desarrollado a partir de material motívico del tema principal de la banda sonora. Segundos más tarde de producirse la muerte de Walter la imagen nos lleva de vuelta a Rebeca, en donde la música adquiere mayor intensidad y tensión llegando a su punto culminante, para dar paso posteriormente a la conclusión del bloque sonoro de forma cadencial con el corte de imagen que marca el final del flashback de la película.

Bloque nº 15 (Darman es traicionado por Rebeca): Desde el punto de vista audiovisual nos encontramos frente a uno de los bloques más emblemáticos de la película en el cual, como se muestra en la imagen correspondiente al Fotograma 33, aparece la imagen en pantalla de Rebeca quien se dirige de manera angustiada a su encuentro con Andrade. De esta forma, una vez que se nos advierte la llegada



Fotograma 33 (01:20:27). **Beltenebros**: Plano medio de Rebeca en la estación del metro.

de Rebeca a la estación del metro aparece un efecto de sonido grave y profundo a modo de un bajo pedal, el cual se mantiene de manera discreta a lo largo del

desarrollo de la acción, ocupando de esta forma la totalidad del bloque sonoro. En este sentido, este sonido casi inaudible que permanece invariable en el transcurso de la acción tiene como función realzar la tensión, el misterio y la intriga presente en el discurso cinematográfico. De esta forma, se va generando en el espectador un alto nivel de desasosiego y expectativa como consecuencia del giro narrativo que surge a partir del discurso posterior por parte del comisario Ugarte, haciendo alusión a la posible inocencia de Andrade. Desde el punto de vista estructural nos encontramos frente a un bloque sonoro de tipo atemático. Posteriormente, con el paso a la escena que se despliega con Darman en el interior de la habitación el bloque sonoro continúa de manera invariable, lo cual deriva en la creación de mayor unidad y coherencia al desarrollo de cada una de las acciones que conforman esta secuencia. Segundos más tarde, este bloque sonoro desaparece abruptamente con el corte de imagen al plano general de la estación de trenes.

Bloque nº 16 (Flashback 4): En este momento de la narración se da paso a un nuevo salto temporal, el cual corresponde al cuarto y último Flashback de la película. Desde el punto de vista musical, se pueden distinguir tres breves secciones a manera de episodios que resumen gran parte del material musical expuesto en el transcurso de la banda sonora. La primera de ellas, elaborada a partir de material temático del primer bloque sonoro de la película, inicia con una textura homofónica compleja en las cuerdas, que luego da paso a una breve línea melódica en el saxo que sirve para acompañar la apertura de una serie de eventos dispersos de los recuerdos de Darman. Este diseño melódico, expuesto por el saxo, es imitado más tarde por las cuerdas en compañía de una especie de voces blancas que suenan al fondo, y que le atribuyen cierto carácter surrealista a la imagen, como si de un sueño se tratase. Posteriormente, aparece una segunda sección del bloque con un cambio repentino de estilo musical correspondiente a un fragmento de la canción *El Día Que Me Quieras*, la cual, desde el punto de vista audiovisual, se utiliza para representar la imagen exótica de Darman bailando con la dama vestida de rojo en el centro del gran salón. Finalmente, el discurso musical realiza una reiteración de esta primera sección del bloque sonoro a través de la exposición del motivo principal de la banda sonora a cargo de las cuerdas, el cual se desarrolla con diversas variaciones que dan coherencia y

unidad a los eventos incongruentes que suceden a nivel visual. De esta forma, a nivel estructural nos encontramos en presencia de un fragmento musical politemático, el cual se compone de diversos episodios mediante el siguiente esquema: *sección A* (tema 1) – *sección B* (*El Día Que Me Quieras*) – *reiteración sección A*. Segundos más tarde, el bloque sonoro llega a su conclusión paulatinamente con el final del flashback y el enlace a la siguiente escena.

Bloque nº 17 (En la habitación del hotel): Desde el punto de vista narrativo, este bloque sonoro se desarrolla en el interior de la habitación del hotel con el encuentro inesperado entre Rebeca y Darman. En esta unidad de acción, Darman intenta obtener mayor información para lograr descubrir la totalidad del misterio



Fotograma 35 (01:32:29). *Beltenebros*: Plano de Darman y Rebeca en la habitación del hotel.

que se teje alrededor de Andrade. De esta forma, la imagen correspondiente al Fotograma 35 muestra el momento cercano sobre el cual da comienzo el bloque sonoro, en donde se da paso al desenvolvimiento del tema principal de la banda sonora a cargo del saxo en una textura protagonizada por el sonido de las cuerdas y los vientos. Posteriormente se desarrolla una textura densa y altamente dramática en la sección de cuerdas, la cual luego es interrumpida por la inserción de la melodía altamente expresiva interpretada por el saxo. A nivel audiovisual podemos observar como el carácter sentimental y emotivo del discurso musical, el cual inicia sutilmente con una idea melódica en las maderas, va adquiriendo mayor intensidad a medida que transcurre la acción, haciendo referencia al contenido dramático de la escena en un ambiente provisto de elementos programáticos como el odio, la pasión y el erotismo. Por otra parte, en relación al ámbito estructural del bloque nos encontramos frente a un breve fragmento musical monotemático, elaborado a partir de material motívico del tema 1.

Segundos más tarde, una vez que aparece la reiteración parcial del tema 1, la música nos lleva al final del bloque sonoro de manera cadencial con el fundido de imagen a negro.

Bloque nº 18 (La muerte de Andrade y Ugarte): En esta secuencia de la película nos encontramos en presencia de Darman, quien se encuentra en este momento de la acción escapando de los hombres del comisario Ugarte, los cuales han ido en su búsqueda para asesinarlo. A nivel musical, escuchamos un efecto sonoro casi imperceptible que se mantiene en el transcurso de la acción a manera



Fotograma 37 (01:36:03). *Beltenebros*: Plano en contrapicado que muestra el encuentro entre Darman y Andrade.

de un bajo pedal grave, ayudando a crear el ambiente de suspense y la tensión que se establece desde el punto de vista narrativo. Más adelante, como se puede observar en la imagen correspondiente al Fotograma 37, aparece la imagen en pantalla de Andrade, en donde la música adquiere mayor tensión mediante el uso de este recurso musical grave que se mantiene latente durante el desarrollo de esta secuencia junto a la introducción del elemento rítmico en la percusión, lo cual contribuye a mantener el suspense y la expectativa percibida de manera inconsciente por el espectador. Pocos segundos después, tras la muerte de Andrade se produce una especie de período o unidad temática en el bajo que, de



Fotograma 36 (01:38:11). *Beltenebros*: Plano general de Darman en su encuentro decisivo con Valdivia / Comisario Ugarte.

acuerdo al contexto del material musical y al diseño melódico utilizado, podemos deducir que se trata de una textura construida a partir de material motivico del tema principal de la banda sonora. Posteriormente, con la secuencia que se establece en el interior del edificio abandonado entre Darman y el comisario Ugarte, se nos presenta uno de los momentos más decisivos desde el punto de vista narrativo, ya que en este momento de la acción se revela de forma clara que el verdadero traidor es Valdivia, antiguo compañero de Darman, quien ha permanecido incógnito varios años bajo el nombre de Ugarte. De esta forma, continuando con el discurso cinematográfico se produce la llegada de Darman al lugar rodeado de un escenario con poca iluminación, lo cual constituye un elemento visual característico de casi todo el film, tal y como aparece representado en el Fotograma 36. De esta misma forma, como se muestra en el Audiovisual 7 el discurso musical continúa de manera invariable a través del sonido pedal grave, acompañando el momento decisivo que se produce con el encuentro entre Darman



Audiovisual 7 (01:37:44-01:44:10): *Beltenebros*:
Fragmento final del bloque nº 18

y Valdivia. Más tarde, se puede apreciar el cambio de sistema de música extradiegética a diegética que se produce durante el desarrollo del bloque sonoro a través de una melodía en las cuerdas, la cual es reiterada en el momento en el que Darman da lugar al discurso amenazante en contra de Valdivia y que, por su sonido mecánico y rudimentario, nos lleva a pensar que surge de la película proyectada en la sala en ese mismo instante. Así mismo, segundos antes de comenzar la escena del tiroteo, se produce nuevamente la irrupción de música de fondo original que comienza con el primer plano del dispositivo proyector que da inicio al incendio. De esta forma, la música se va tejiendo en una textura compleja

a través de material temático principal, la cual llega a su punto culminante con la presencia imponente de los metales y el efecto de trémolo en las cuerdas y las maderas que acompañan la muerte de Valdivia entre las llamas que consumen el edificio. Posteriormente, una vez que Darman y Rebeca salen del lugar se produce un efecto que deriva en un plano detalle de las gafas de Valdivia, lo cual es acompañado por un discurso musical inquietante y complejo que se desarrolla en un *crescendo* breve en presencia de *glissandi* con escalas ascendentes y ritmos vertiginosos, que dan paso finalmente a la conclusión del bloque con un acorde disonante a modo de *cluster* a cargo de las cuerdas y los vientos.

Bloque nº 19 (Presentación créditos finales): Desde el punto de vista musical este bloque sonoro se desarrolla a modo de una recapitulación parcial del primer bloque de la banda sonora. De esta forma, inicia con el tema principal de la película, expuesto por el saxo, y tiene como finalidad acompañar la presentación de los títulos de créditos finales y el cierre de los mismos. Desde el punto de vista estructural este bloque se desenvuelve de manera reiterativa dando como resultado una estructura de tipo monotemática. Este fragmento musical, utilizado para el cierre total de la película, concluye de manera cadencial con el final de los títulos de créditos.

Conclusiones generales

Beltenebros representa una adaptación cinematográfica basada en la novela homónima de Antonio Muñoz Molina. Ambientada en la época de la postguerra española, la película relata una historia que inicia en presente y que luego es narrada en flashback a través de lo que podríamos considerar dos historias paralelas que se cruzan constantemente, y que finalmente se unen en una misma línea dramática tras la llegada de su desenlace en el momento en el que se pone al descubierto la identidad del verdadero traidor.

El primer elemento que podemos mencionar en relación a la banda sonora corresponde a la participación de un porcentaje relativamente amplio de música a lo largo de toda la película. Tanto los acontecimientos que se desarrollan en tiempo presente como en el pasado están provistos de fragmentos musicales que

aparecen de manera intermitente en el transcurso de la acción, y que sirven para subrayar distintos elementos programáticos, como pueden ser: el miedo, la intriga, el erotismo, una persecución, entre otros. Sin embargo, en *Beltenebros* aparecen momentos del discurso cinematográfico en el que el contenido musical se limita a la configuración de un sonido grave y profundo, el cual es elaborado a modo de un bajo pedal que se mantiene invariable durante el desarrollo de la acción. Tanto en el bloque sonoro nº 12 como en el bloque sonoro nº 18 se pone en práctica el uso de este recurso mediante la inserción de un sonido grave que tiene su correspondencia con el tratamiento visual de la escena. Es decir, desde el punto de vista audiovisual, el juego que se establece a través de la introducción de este efecto sonoro en el discurso musical tiene que ver directamente con el tratamiento visual de la imagen, el cual se caracteriza por la presencia de escenarios con una iluminación tenue y de tonalidades oscuras (de ahí su título en inglés *Prince of Shadows*, “El Príncipe de las Sombras”). De ahí que la música encuentra su significado como expresión del color de la imagen. Así mismo, desde el punto de vista narrativo la incorporación de este efecto sonoro que se mantiene suspendido en un registro grave tiene como función contribuir en la creación del suspense y la intriga que se mantiene latente durante casi toda la película. Lo mismo pasa con el resto de la música original, la cual contribuye a subrayar el suspense de la acción.

Por otra parte, a nivel de forma y estructura vemos como en la música de *Beltenebros* se da énfasis al desarrollo de una de las formas más frecuentemente usadas en las bandas sonoras cinematográficas, comúnmente denominado *score monotemático*, cuyo nombre proviene de la sistematización que realiza Prendergast en su estudio titulado *Film Music* (Prendergast, 1992, p. 231-233). De ahí que, estaríamos hablando de una partitura eminentemente monotemática, en donde el discurso musical se sostiene sobre la base de un único tema o diseño melódico interpretado de manera casi exclusiva por el sonido protagónico del saxo. De esta forma, se puede observar a nivel melódico la configuración de una frase o idea principal (tema 1) agrupada en una unidad sintáctico-temática extensa, la cual se desarrolla a lo largo del discurso musical como un período musical completo. Este período musical de carácter temático se desenvuelve provisto de un gran sentido de la agógica, lo cual junto a la introducción de una

serie de pausas o interrupciones en el fluir del discurso melódico sugieren esa sensación de improvisación que identifican a cada uno de los bloques sonoros que lo contienen. Así mismo, es importante mencionar que la mayor parte de los fragmentos musicales que componen el tema adoptan un final de frase suspensivo. De ahí que, se puede decir que esta carencia de resolución en el ámbito musical simboliza la incertidumbre, la duda y el desasosiego en la que se encuentra nuestro personaje principal (Darman) ante la presencia de un pasado tormentoso sin resolver.

De manera que, tanto en el uso del material temático como en el tratamiento que se hace de la instrumentación, se puede observar la influencia del género del *Jazz* en lo que se refiere a la música original compuesta por Nieto, lo cual a través del sonido expresivo del saxo como instrumento solista se le añade a la música una calidez, sensualidad y cualidad improvisadora muy característica y personal.

En relación al lenguaje musical propiamente dicho se puede apreciar el uso de diversos recursos que contribuyen al enriquecimiento de la textura armónica, entre los que podemos mencionar la utilización de acordes alterados y acordes compuestos de novenas y séptimas, así como la presencia de síncopas armónicas. Todo ello dentro de un lenguaje armónico rico en sonoridades disonantes teniendo como base los principios básicos de la tonalidad. De manera que, a través de las relaciones armónicas que se establecen entre los distintos elementos que componen el material musical de la banda sonora de la película, se logra generar mayor tensión o distensión en el discurso musical, lo cual representa un elemento esencial desde el punto de vista narrativo en la asimilación y configuración del concepto dramático de la película. De ahí que los elementos disonantes estén asociados a las pasiones y sentimientos más intensos que se van generando como consecuencia de las relaciones entre los personajes, como es el caso de la relación de amor y odio que surge entre Darman y Rebeca.

De esta misma forma, como se puede apreciar en el bloque sonoro n° 1 (*presentación títulos de créditos e inicio de la película*), así como en el bloque sonoro n° 6 y 9 respectivamente (que tienen como escenario la antigua fábrica

abandonada), el desarrollo del discurso musical viene caracterizado por la aplicación de figuras rítmicas irregulares y sincopadas junto al desenvolvimiento de un lenguaje armónico altamente disonante, los cuales funcionan como elemento expresivo en la búsqueda de una cierta inestabilidad sonora que deriva en el establecimiento de un alto nivel de tensión y suspense en el discurso cinematográfico.

Por otra parte, a diferencia del discurso musical de *Amanece, que no es poco*, compuesta por un alto porcentaje de música preexistente, en la banda sonora de *Beltenebros* se observa una mayor preferencia por la aplicación de música original articulada extradiegéticamente, en donde cada fragmento musical tiene una correspondencia directa con el desarrollo dramático de la acción, ya sea desde el punto de vista emotivo y/o estructural. De ahí que la música de pantalla o diegética se limite básicamente al desenvolvimiento de tres fragmentos musicales caracterizados por el uso de música popular preexistente. Tal es el caso del bloque sonoro n° 5 protagonizado por la canción popular de Carlos Gardel titulada *El Día Que Me Quieras*, la cual es interpretada en versión instrumental con la finalidad de representar la elegancia y el exotismo expuesto a nivel visual. Así mismo, en el bloque sonoro n° 10 aparece la canción *Sabor a Mí*, tema de origen latinoamericano utilizado para acompañar parte de la secuencia que se desarrolla en la *Boîte Tabú*. Otro ejemplo lo podemos encontrar en el bloque sonoro n° 11 que hace uso del famoso tema interpretado por Rita Hayworth en la película estadounidense *Gilda* (1946) titulado *Put the Blame on Mame*, utilizado a manera de espectáculo para simbolizar uno de los momentos más grandiosos y emblemáticos de toda la película.

En el ámbito estructural el discurso musical de esta película se construye sobre la base de una estructura monotemática a partir de la reiteración o del desarrollo de pequeños motivos, los cuales se unen para formar la idea melódica central o tema principal de la banda sonora (tema 1). Esta melodía o frase con carácter temático, la cual constituye el núcleo melódico presente en el desarrollo de la música original, se va alternando con elementos melódicos que aparecen a modo de contratemas junto a la inserción de diferentes texturas que enriquecen el lenguaje musical, excepto por los fragmentos de música de pantalla, los cuales

como hemos expuesto anteriormente son utilizados para el acompañamiento de acontecimientos o situaciones cinematográficas de carácter narrativo con un alto nivel de exotismo, extravagancia y sensualidad, aportando mayor naturalidad y credibilidad al desarrollo de las acciones que tienen lugar en el relato fílmico.

De esta forma, tomando en cuenta tanto la introducción de música original como de música pre-existente a lo largo de la película, el contenido de la banda sonora se puede resumir básicamente a los siguientes tipos de música aplicada: a) música original compuesta expresamente para la película; 2) música pre-existente representada por la inserción y adaptación de canciones y temas del repertorio popular; 3) música diegética derivada del sonido de los dispositivos de proyección audiovisual, los cuales se funden con el sonido ambiente.

Así mismo, desde el punto de vista de la orquestación nos llama la atención, en primer lugar, el uso eminentemente expresivo del sonido del saxo a cargo de la melodía, lo cual le añade una fuerte carga emotiva al discurso narrativo cinematográfico. Por otra parte, podemos hacer mención a la utilización reiterativa de sonoridades amplias en un registro grave a cargo de las cuerdas, las cuales se mantienen en tensión subrayando de esta manera el suspense y la intriga que se va generando en el discurso narrativo. De esta misma forma, es importante señalar la inserción del efecto sonoro grave que aparece de manera recurrente a lo largo de la banda sonora para apoyar el ambiente de suspense de las acciones expuestas a nivel fílmico, así como el desasosiego y la incertidumbre en la que se encuentran gran parte de los personajes. Un ejemplo bastante representativo lo podemos encontrar en la escena en la cual se desarrolla el bloque sonoro nº 12, en donde el discurso musical acompaña el encuentro entre Rebeca y el comisario Ugarte. Otro ejemplo curioso aparece en el bloque sonoro nº 18, el cual se produce con la escena de persecución y la muerte de Andrade. Así mismo, otro de los aspectos interesantes que podemos mencionar en lo que respecta a la orquestación lo constituye el uso particular de la cuerda y la percusión, los cuales en diversas ocasiones son ejecutados frenéticamente a través de un conjunto de acentuaciones rítmicas que transportan a la música a un nivel de mayor riqueza tímbrica e impacto sonoro.

Por otra parte, otro elemento interesante desde el punto de vista audiovisual lo constituye el uso de los *flashbacks*. En la película, si observamos cuidadosamente, cada vez que se lleva a cabo la introducción de un *flashback* en el relato fílmico el discurso musical irrumpe paulatinamente con una textura que inicia y finaliza respectivamente con la exposición del mismo. De esta forma, en los momentos en los cuales se da paso al desarrollo de estos saltos temporales al pasado, la música adquiere una función principal en relación a la estructura y el montaje, dándole a entender al espectador que se ha producido un cambio o salto de tiempo y lugar en la narración (*elipsis*) a través de una historia paralela que sucede en un momento determinado en el pasado. Es así como, la música se convierte entonces en un elemento esencial en la construcción coherente de la narración, cumpliendo con una función estructural como hilo conductor del relato cinematográfico, en donde si prescindiéramos del acompañamiento musical no seríamos capaces de distinguir con claridad y de manera coherente el giro narrativo que se produce a nivel argumental. Estos cuatro *flashbacks* que aparecen en el transcurso de la acción convergen de manera retrospectiva a través de la configuración del gran *flashback* general que conforma el total de la película, el cual desde el punto de vista estructural comienza con el final de la historia, se desarrolla en pasado y retorna nuevamente al comienzo de la trama, lo cual lo lleva a su conclusión dando como resultado el siguiente esquema:

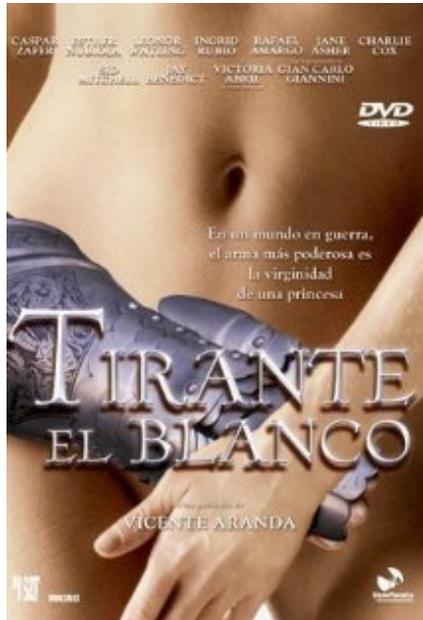
- *Inicio* (se desarrolla a modo de prólogo y comienza con el final de la película)
- *Desarrollo* (narrado en pasado y contiene los 4 *flashbacks* retrospectivos que conforman la película)
- *Desenlace* (aparece a modo de epílogo y se desenvuelve con la muerte del villano que da lugar a la culminación del gran *flashback* general, el cual nos lleva de regreso a la secuencia final de la película).

Desde el punto de vista musical esto es interesante ya que, a pesar del desarrollo de estas diferentes *elipsis* o saltos temporales que se van sucediendo a lo largo de la película, vemos como la música original compuesta por Nieto prácticamente se mantiene invariable en cuanto a su significado narrativo, es decir, tomando en cuenta los diferentes saltos de tiempo y lugar la música no

cambia contextualmente, a excepción de las distintas variaciones que se van desarrollando en el transcurso de la acción, sobre todo a nivel de textura, orquestación, y a nivel sintáctico-temático, siempre a partir del mismo material sonoro. Esto nos sugiere que el discurso musical en *Beltenebros* no tiene una vinculación directa desde el punto de vista decorativo y/o de ambientación, como era habitual en la banda sonora de *Amanece, que no es poco*, sino que más bien encuentra su correspondencia en el plano emotivo y cultural.

IV.3.3 Tirant Lo Blanch

Ficha técnico-artística



Título original: Tirant lo Blanch

Año: 2006

Nacionalidad: Cine Español

Género: Aventura

Producción: Enrique Viciano, Álvaro Zapata y Albert Martínez Martín. Con la participación de Televisión Española (TVE), Canal+ España, Televisió de Catalunya y Radiotelevisió Valenciana.

Dirección: Vicente Aranda

Dirección Artística: Roger Subirachs y David Murcia

Director de Producción: Enrique Viciano

Productores Ejecutivos: Enrique Viciano, Álvaro Zapata, Albert Martínez Martín, Gary Hamilton.

Montaje: Teresa Font

Guión: Vicente Aranda, basado en la novela "Tirant Lo Blanch" de Joanot Martorell.

Montaje de Sonido: Nacho Cobos

Música Original: José Nieto

Director de Fotografía: José Luis Alcaine, A.E.C

Supervisora de Maquillaje: Tracey Wells

Peluquería: Mercedes Guillot

Diseño de Escenografía: Josep Rosell

Diseño de Vestuario: Yvonne Blake

Sonido Directo: Alastair Widgery

Duración aproximada: 122 min.

REPARTO

Tirante	Caspar Zafer
Carmesina	Esther Nubiola
Placer De Mi Vida	Leonor Watling
Estefanía	Ingrid Rubio
Emperatriz	Jane Asher
Diafebus	Charlie Cox
Hipólito	Sid Mitchell
Gran Turco	Rafael Amargo
Embajador Turco	Jay Benedict
Viuda Reposada	Victoria Abril
Emperador	Giancarlo Giannini
Eliseo	Rebeca Cobos
Dama Carmesina	Valentina Burgueño
Capitán 1 – Sinópolis	Julio Vélez
Capitán 2 – Piramus	Ismael Martínez
Capitán 3	Víctor Rivas
Capitán 4	Eugenio Giménez
Artesano del Espejo	Ramón del Pomar
Dama del Espejo	Sabrina Praga
Juanon	Roco Salata
Físico 1	Francesco Giordano
Físico 2	F. Paolo Matera

Argumento

Tirante el Blanco es una película basada en la novela homónima de Joanot Martorell que lleva por título el mismo nombre “Tirant Lo Blanch”. La historia se centra en las aventuras del caballero Tirante, el cual, por encargo del Emperador de Bizancio, se compromete en la lucha contra el acecho de los turcos en Constantinopla. Tirante no defrauda las esperanzas sobre las que en él se han depositado. No sólo vence en el campo de batalla sino también en el amor tras superar la oposición de Carmesina, única heredera del imperio bizantino. Mientras

Mohamed III, el Gran Sultán de los turcos, hombre joven y atractivo, temeroso de la capacidad batalladora de Tirante, intenta buscar la paz con el imperio mediante la unión matrimonial con Carmesina. Es así como la lucha por un imperio se convierte en la conquista por lo más íntimo y apreciado de una mujer: su virginidad.

Análisis Audiovisual

- **Cuadro comparativo de los bloques musicales de la película**

El siguiente cuadro hace referencia a la descomposición de la banda sonora de *Tirant Lo Blanch* en bloques musicales, indicando claramente el punto de inicio, fin y sus respectivas duraciones.

Tabla 3: La siguiente tabla hace referencia a la descomposición de cada uno de los bloques que conforman la banda sonora de *Tirant lo Blanch* junto a una descripción general de cada uno de ellos.

Bloques	Inicio	Fin	Duración
Nº 1 – Títulos de créditos e inicio de la película	0:00:41 Inicia con la imagen que da comienzo a la película	0:04:43 Con la intervención del Emperador	4'02''
Nº 2 – En el patio porticado del castillo (ext./int.)	0:05:01 Con el plano general del rey, Tirante y sus hombres	0:05:19 Con la irrupción del Emperador	18''
Nº 3 – En el recinto interior con la Emperatriz (int.)	0:06:10 Segundos antes en el que Tirante se dispone a abrir la ventana	0:07:52 Con el corte de imagen a la siguiente escena	1'42''
Nº 4 – En la habitación con Tirante, Diáfebus y Estefanía (int.)	0:09:06 Segundos después del desvanecimiento del protagonista	0:09:36 Finaliza con el enlace a la siguiente escena	30''
Nº 5 – En la celebración de la misa (int.)	0:11:04 En el momento en el que Carmesina comienza a sangrar por la nariz	0:12:04 Con el plano conjunto de las damas	1'
Nº 6 – En la celebración de la misa, continuación	0:12:08 Segundos antes del plano medio corto de Tirante	0:13:21 Con el corte de imagen a la siguiente escena	1'13''

Nº 7 – En el campamento de batalla (int./ext.)	0:16:28 Tras la interrogante de la princesa Carmesina	0:17:40 Paulatinamente tras la intervención de la Viuda Reposada	1`12``
Nº 8 – Tirante se despide del Emperador (int)	0:20:46 Anticipado al comienzo de la escena en la torre del castillo	0:23:35 Con la presencia de Estefanía en pantalla	2`49``
Nº 9 – Tirante se despide de Carmesina (int)	0:24:12 Inicia tras el fundido de imagen en pantalla	0:24:55 Con el corte de imagen a la siguiente escena	43``
Nº 10 – Tirante y su ejército marchan a la guerra (ext)	0:24:56 Con el plano abierto en exterior del castillo	0:26:18 Finaliza con el encadenamiento a la siguiente escena	1`22``
Nº 11 – En la habitación de Carmesina (int)	0:26:38 Paulatinamente tras el comienzo del discurso de Placer y Estefanía	0:27:27 Con el corte de imagen a la siguiente escena	49``
Nº 12 – En dirección al campo de batalla (ext/int)	0:29:24 Con el plano general de Tirante y sus hombres que da comienzo a la escena	0:30:12 Paulatinamente con la presencia del Gran Turco en pantalla	48``
Nº 13 – La ambición del Gran Turco (int)	0:30:58 Tras el pronunciamiento de las palabras del embajador	0:31:26 Con el enlace a la escena de Tirante y su ejército	28``
Nº 14 – Los sueños tormentosos de Carmesina y la primera batalla	0:31:56 Con la imagen nocturna de las torres del castillo	0:36:40 Con el fundido de imagen al plano panorámico del castillo	4`44``
Nº 15 – La llegada triunfal de Tirante (ext.)	0:39:10 Con el plano general que muestra la entrada triunfal de Tirante	0:41:09 Con el corte de imagen a la siguiente escena	1`59``
Nº 16 – Los sueños eróticos de Placer (int)	0:43:00 Segundos antes del comienzo del sueño de Placer	0:46:35 Paulatinamente con el final del sueño de Placer	3`35``

Nº 17 - Los sueños eróticos de Placer, continuación (int)	0:46:55 Con el barrido de imagen al sueño de Placer	0:48:00 Con el fundido de imagen a la siguiente escena	1'05''
Nº 18 - En la habitación de Tirante (int)	0:50:38 Con el plano medio corto de la Emperatriz	0:53:11 Con el desmayo de Carmesina	2'33''
Nº 19 - En la habitación de Carmesina (int)	0:55:12 Tras la entrada de Tirante a la habitación de Carmesina	0:56:08 Abruptamente con la intervención de Estefanía	56''
Nº 20 - En el patio porticado del castillo	0:57:56 Con el plano conjunto de Tirante y La Viuda Reposada	0:59:06 Con el plano en profundidad de la Viuda Reposada	1'10''
Nº 21 - En la habitación de Carmesina (int)	0:59:41 Inicia con las palabras de la Viuda Reposada	1:02:13 Paulatinamente tras la llegada de Estefanía	2'32''
Nº 22 - En la habitación de Carmesina, continuación (int)	1:06:25 Tras la entrada de Tirante a la habitación de Carmesina	1:09:45 Paulatinamente con la entrada de la Emperatriz	3'20''
Nº 23 - En el patio porticado del castillo	1:10:52 Con el primer plano de Estefanía	1:12:07 Paulatinamente tras la caída de Tirante al suelo	1'15''
Nº 24 - El engaño de Tirante	1:12:39 Segundos antes del fundido de imagen al desarrollo de la siguiente escena	1:13:39 Con el enlace a la siguiente escena	1'
Nº 25 - El reposo de Tirante (int/ext)	1:16:16 Con las palabras susurrantes de Placer	1:16:54 Con la intervención de la Emperatriz	38''
Nº 26 - La confesión de Hipólito y la insensatez de la Viuda Reposada (ext/int)	1:18:54 Con el primer plano cerrado de Hipólito	1:20:38 Con el corte de imagen a la siguiente escena	1'44''
Nº 27 - La lujuria de La Emperatriz (int/ext/int)	1:21:48 Paulatinamente con el plano medio corto de la Emperatriz	1:24:48 Con el corte de imagen a la siguiente escena	3'

Nº 28 – Las Artimañas de la Viuda Reposada (int/ext/int)	1:26:22 Con el desencadenamiento de la ira de Tirante	1:27:36 Con la llegada de Diafebus, Placer y Estefanía	1`14``
Nº 29 – En la habitación de la Emperatriz (int)	1:29:50 Anticipado a la presencia del Emperador en pantalla	1:31:05 Tras la entrada del Emperador a la habitación	1`15``
Nº 30 – La pérdida del imperio amenaza de nuevo (int)	1:32:38 Con la proclamación del soldado	1:35:41 Con el corte de imagen a la siguiente escena	3`03``
Nº 31 – Tirante recibe la corona del imperio en manos de Carmesina (int)	1:35:43 Sutilmente segundos después del inicio de la escena	1:39:30 Con la irrupción del discurso de Placer	3`47``
Nº 32 – La negociación por el imperio	1:40:03 Con el plano conjunto de Tirante y sus hombres	1:41:16 Finaliza con la intervención del Emperador	1`13``
Nº 33 – La llegada de Carmesina al campamento	1:42:22 Con el plano general de Carmesina en compañía de las doncellas	1:43:16 Tras la llegada de Carmesina al campamento de batalla	54``
Nº 34 – Tirante conquista la virginidad de Carmesina	1:43:51 Con la llegada de Tirante a su encuentro con Carmesina	1:45:40 Paulatinamente con la marcha de las doncellas y Carmesina	1`49``
Nº 35 – La muerte del Gran Turco	1:47:12 Anticipando el desarrollo del escenario bélico	1:51:33 Finaliza tras la muerte del Gran Turco	4`21``
Nº 36 – La desventurada pérdida de Tirante	1:54:30 Segundos después de dar inicio a la lectura de la carta	1:56:37 Con el enlace a la siguiente escena	2`07``
Nº 37 – De vuelta con Diafebus y Estefanía	1:56:59 Inicia tras la desaparición de la voz en off	1:58:18 Con el fundido de imagen a negro	1`19``
Nº 38 – Títulos de créditos finales	1:58:20 Con la presentación de los créditos finales	2:01:49 Con el final de los títulos de créditos	3`29``

• Representación gráfica de la composición musical de los bloques

Secuencias	Tiempo	Material Temático	Orquestación
Primeras imágenes de la película + Títulos de créditos iniciales	0		
	1	Melodía o canto principal a cargo del duduk y las trompas. Estructura monotemática	Nei, duduk, Cornetto, bass sax, metales, percusión + batería étnica, mandolina, mandola, guitarra, arpa, piano y cuerdas
	2		
	3		
	4		
Secuencia I	5	Sección atemática + codetta	Nei, cornetto, glockenspiel, mandolina, mandola, guitarra, arpa, piano y cuerdas
	6	Estructurada en 3 secciones	Flauta alta, cornetto, metales, glockenspiel, mand., mand ^a , guitarra, arpa, celesta, piano, voces blancas y cuerdas
	7	episódicas. Reducción tema 1	
	8	Tema 2. Efecto voces blancas.	Cornetto, mandolina, celesta, piano, efecto voces blancas y cuerdas graves
	9	Bloque monotemático	Flauta, duduk, bass sax, trompas, mand., mand ^a , guitarra, marimba, arpa, piano y cuerdas
	10	Estructura politemática. Tema	
	11	circunstancial + transición- desarrollo tema 1	Flauta, duduk, trompas, mand., mand ^a , guitarra, marimba, arpa, celesta, coro de voces blancas y cuerdas
	12	Tema circunstancial + tema 1 fragmentado + tema 2 (tema coral)	
	13		
	14		
Secuencia II	15		
	16	Tema 2 (tema coral) + sección B (solo de cornetto y cuerdas), material tema 1 + codetta	Flauta alta, cornetto, mand., mand ^a , guitarra, marimba, arpa, celesta, coro y cuerdas
	17		
	18		
	19		
	20		
Secuencia III	21	Estructurado en 2 secciones episódicas. Reducción tema 1	Nei, duduk, cornetto, metales, percusión + batería étnica, mand., mand ^a , guitarra, arpa, piano y cuerdas
	22		
	23	T. circunstancial + Exposición parcial tema 1	Flauta alta + nei, duduk, cornetto, mand., mand ^a , guitarra, arpa y cuerdas
	24		
	25	Solo de Duduk (sección monotemática)	Nei, duduk, cornetto, saxo, contrafagot, metales, percusión + batería étnica, mand., mand ^a , guitarra, marimba, piano y cuerdas
	26	2 secciones episódicas con cambio de textura. Célula melódico-	Duduk, mand., mand ^a , guitarra, arpa, piano y cuerdas.
	27		
Secuencia IV	28	Variación tema 1 + solo de Arghul (estructura monotemática)	Melodía acompañada: arghul, duduk, saxo, metales, percusión + batería étnica, mand ^a , guitarra, arpa, piano y cuerdas
	29		
	30	Tema 1 fragmentado. Solo de Nei	Nei, duduk, saxo, contrafagot, percusión, mand., mand ^a , guitarra, marimba, arpa, piano y cuerdas
	31		
	32	Desarrollo tema 1. Sección monotemática con cambios de textura.	Nei, flauta alta, arghul, duduk, cornetto, saxo, contrafagot, metales, percusión + batería étnica, mand., mand ^a , guitarra, marimba, arpa, celesta, piano, coro y cuerdas
	33		
	34		
	35		
	36		
	37		
Secuencia V	38		
	39	Estructura politemática. Tema 1 fragmentado + tema circunstancial.	Textura mixta o compleja: flauta alta, duduk, cornetto, metales, mand., mand ^a , guitarra, arpa, celesta, piano, coro y cuerdas
	40		
	41		
	42		
	43	Desarrollo tema 1 con cambios de texturas.	Textura mixta o compleja: Nei, duduk, cornetto, glockenspiel, mand., mand ^a , guitarra, arpa, celesta, coro y cuerdas
	44		
	45		
	46		
	47	Variación tema 1 (tema fragmentado)	Nei, duduk, cornetto, glockenspiel, mand., mand ^a , guitarra, arpa, celesta, piano y cuerdas
48			
Secuencia VI	49		
	50		
	51	Solo de arpa. Tema de tipo comentario o circunstancial	Arpa sola. Textura contrapuntística
	52		
	53		
	54		
	55	Bloque politemático. Reducción tema 1 + Material motivico del tema 2	Flauta alta, trompas, celesta, voces blancas y contrabajo
	56		

Secuencia VII	57		Flauta alta, duduk, saxo, contrafagot, metales, percusión, + marimba, mand., mand ^a , guitarra, arpa y cuerdas
	58	Inicio + temas circunstanciales - reiteración parcial tema 1	
	59		
	60	Tema 1 fragmentado. Intro + Sección monotemática	Textura: melodía acompañada. Nei, duduk, saxo, contrafagot, trompas, batería étnica, mand ^a , guitarra, marimba, arpa, piano y cuerdas
	61		
	62		
	63		
	64		
	65		
	66	Estructura politemática: inicio + sección A (diseño melódico circunstancial) - transición - sección B (tema árabe) + coda.	Nei, duduk, cornetto, bass sax, metales, percusión + batería étnica, marimba y celesta, mandolina, mandola, guitarra, arpa, piano voz y cuerdas
67			
68			
69			
70			
71	Bloque politemático: Intro + tema árabe + variación tema 2	Nei, duduk, metales, percusión + batería étnica y celesta, mand., mand ^a , guitarra, arpa, piano coro y cuerdas	
72	Introducción + sección monotemática.	Contrafagot, metales, percusión + piano y cuerdas	
73			
74			
Secuencia VIII	75		
	76	2 secciones. Reducción tema 1 - solo de arpa	Nei, duduk, saxo, metales, mand., mand ^a , guitarra, piano y arpa
	77		
	78	Bloque politemático. Tema circunstancial - tema árabe - elemento melódico-rítmico derivado del tema principal	Flauta duduk, saxo, contrafagot, percusión + marimba, mand., mand ^a , guitarra, arpa, piano y cuerdas
79			
80			
Secuencia IX	81		
	82	Estructura: ABA. Forma ternaria reexpositiva. Sección B elaborada a partir de material temático principal	Nei, duduk, saxo, percusión, arpa, piano y cuerdas
	83		
84			
Secuencia X	85		
	86	Variación tema 1. Solo de Cornetto	Flauta duduk, cornetto saxo, contrafagot, percusión + marimba, mand., mand ^a , guitarra, arpa, piano y cuerdas
87			
Secuencia XI	88		
	89	Variación tema 1 + tema circunstancial	Nei, duduk, saxo, trompas, batería étnica, mand., mand ^a , guitarra, arpa, piano y cuerdas
	90		
91			
Secuencia XII	92		
	93	Sección monotemática con cambio de textura. Material del tema 1 + coda.	Flauta alta, duduk, cornetto, bass sax, metales, percusión + batería étnica, mand., mand ^a , guitarra, arpa, piano y cuerdas
	94		
	95		
	96	Tema 2 (tema coral). Estructura politemática. Efecto voces blancas	Nei, duduk, cornetto, metales, arpa, celesta, piano, coro de voces blancas y cuerdas
	97		
	98		
	99		
Secuencia XIII	100	Tema 1 fragmentado + Solo de percusión	Nei, duduk, saxo, contrafagot, metales, batería étnica, mand., mand ^a , guitarra, piano y cuerdas.
	101		
	102	Estructura monotemática: elementos motivicos derivados del tema 1 + coda	Nei, duduk, saxo, contrafagot, metales, percusión + batería étnica, arpa, mand., mand ^a , guitarra, arpa, piano y cuerdas
	103		
	104	Estructura ternaria (ABA). Tema circunstancial + sección suspensiva + recapitulación	Cornetto, metales, percusión + celesta, arpa, piano y cuerdas
	105		
Secuencia XIV	106		
	107		
	108	Desarrollo tema 1	Arghul, Nei, duduk, cornetto, saxo, contrafagot, metales, percusión + batería étnica, marimba, mand., mand ^a , guitarra, arpa, piano y cuerdas
	109		
	110		
	111		
	112		
	113		
114			
115	Estructura (ABA): Tema circunstancial + elementos del tema 1 y tema 2 + recapitulación de A	Cornetto, contrafagot, metales, percusión, mand., mand ^a , guitarra, arpa, celesta, coro y cuerdas	
116			

Secuencia XV

Títulos de créditos
finales

117
118
119
120
121

Variación tema 1. Bloque con
final conclusivo

Tema 1 + tema 2 (Tema coral).
Estructurada en 2 secciones

Nei, duduk, cornetto, contrafagot,
metales, percusión, mand., mand^a,
guitarra, arpa, celesta v cuerdas
Nei, duduk, Cornetto, bass sax, metales,
percusión + batería étnica, mandolina,
mandola, guitarra, arpa, celesta, piano,
coro de voces blancas y cuerdas

- **Análisis sintáctico-narrativo de los bloques sonoros**

A continuación se procederá al análisis sintáctico-narrativo de cada uno de los bloques musicales que componen la banda sonora de la película:

Bloque nº 1 (Títulos de créditos e inicio de la película): Este primer bloque sonoro de la película comienza pocos segundos después de la entrada de la presentación de los títulos de créditos iniciales. De esta forma, el discurso musical



Ejemplo 1 (cc. 3-7). *Tirant Lo Blanch*: Diseño melódico interpretado por el duduk al comienzo de la banda sonora.

da comienzo sutilmente con una frase a modo de introducción, la cual se puede apreciar en la imagen correspondiente al Ejemplo 1, y que constituye parte del material temático principal de la banda sonora. Esta melodía, elaborada a partir de una especie de canto tradicional de origen arábigo, se incorpora al inicio de la película para adentrarnos inmediatamente en el universo histórico y cultural de la misma. De esta forma, a través de esta frase musical se logra evocar un tipo de sonoridad arcaica derivada de la utilización de un lenguaje modal y la aplicación de una orquestación medianamente exótica apoyada en el uso de instrumentos como el duduk y la mandolina. Esta idea musical altamente expresiva, aparece en el momento en que se proyectan las primeras imágenes de la película, con la presencia en pantalla del protagonista de la historia: Tirante. Segundos más tarde, tras el desarrollo de esta primera frase musical a través del sonido expresivo del duduk, se establece a continuación una nueva textura de carácter contrastante a cargo de las trompas y que constituye una segunda frase del tema principal, la cual se desenvuelve como una especie de contracanto haciendo alusión al carácter épico del discurso narrativo. Posteriormente, una vez que finaliza esta textura musical se da paso a la entrada de la voz en off. De esta forma, vemos como el discurso musical que acompaña estas primeras imágenes que dan inicio al film se mantiene en un plano auditivo secundario subordinado al desarrollo del discurso narrativo de la película, el cual, luego incrementa su nivel sonoro repentinamente

con la salida de la voz en off, lo que nos hace pensar en esta relación interdisciplinar de la música aplicada a la imagen como un elemento clave dentro del desarrollo dramático. De esta misma forma, desde el punto de vista audiovisual este fragmento musical se utiliza a modo de obertura para el acompañamiento de los títulos de créditos iniciales de la película, cumpliendo de esta forma, no solamente una función emotiva, histórica y cultural, sino además una finalidad estructural. Por otra parte, cabe mencionar a nivel musical la ausencia de violines en la sección de cuerdas, lo que constituye en sí mismo un elemento interesante a destacar desde el punto de vista de la orquestación, ya que en la época en la cual está ambientada la película no existía el instrumento como tal, y por lo tanto, la música busca adaptarse estilísticamente al desarrollo del relato cinematográfico, respetando de esta manera los cánones de la interpretación musical de la época. A nivel estructural nos encontramos en presencia de un bloque de tipo genérico (de entrada), el cual se desarrolla a partir de una textura musical monotemática compuesta de un solo interpretado por el duduk a modo de introducción junto al desenvolvimiento de una textura coral protagonizada por las trompas, conformando en su totalidad el tema principal de la banda sonora. Por otra parte, tras producirse el fundido a negro en pantalla, el discurso musical introduce una textura arpegiada a modo de transición que marca el comienzo de la película y la intervención nuevamente de la voz en off. Pocos segundos después, el discurso cinematográfico da paso a la presencia en pantalla de Tirante en compañía de su tropa. A nivel musical se establece el desarrollo de una especie de marcha militar que da paso a esta última sección del bloque sonoro, la cual finaliza paulatinamente con una reiteración parcial de la melodía a cargo del *cornetto* y la intervención del Emperador de Bizancio.

Bloque nº 2 (En el patio porticado del castillo): Como se muestra en la imagen correspondiente al Fotograma 38, esta escena se desarrolla en el patio porticado



Fotograma 38 (00:05:02). *Tirant Lo Blanch*: Plano general del emperador en compañía de Tirante y sus hombres.

del castillo en presencia de Tirante y sus hombres, quienes se dirigen a su encuentro por primera vez con la Emperatriz. De esta forma, como se puede apreciar en el Ejemplo 2, este breve bloque sonoro, de aproximadamente 18

A musical score for two pianos and strings. The score is in 4/4 time. The two piano parts feature a series of chords and arpeggios, with a forte (f) dynamic marking. The string parts (Viola, Violoncello, and Contrabajo) play a sustained, low-register accompaniment with a piano (p) dynamic. The Viola part has a melodic line with a slur. The Violoncello and Contrabajo parts are mostly silent or play simple accompaniment.

Ejemplo 2 (cc. 1-2). *Tirant Lo Blanch*: Textura musical desarrollada entre los dos pianos y la cuerda.

segundos de duración, se desarrolla a partir de una textura musical atemática que da inicio con una serie de sonoridades en bloque interpretadas por los dos pianos sobre un patrón rítmico irregular, apoyadas sobre una especie de colchón armónico en las cuerdas junto al acompañamiento contrapuntístico de las arpas.

No obstante, hay que mencionar que a pesar del carácter esencialmente atemático de esta sección musical, el discurso sonoro hace referencia muy discretamente a ciertos elementos musicales que derivan del material temático principal de la banda sonora, los cuales son representados principalmente a través del lenguaje armónico y la línea melódica que sugieren de manera un tanto incierta las cuerdas en *legato*. Por lo tanto, no hay una intención de exponer una línea melódica determinada (tema) sino de crear más bien una textura, un color, un ambiente. De ahí que, desde el punto de vista audiovisual se puede observar la sensación de serenidad que aporta el discurso musical al desarrollo cinematográfico a través de los sonidos prolongados en la cuerda, ejecutados en *legato* y en un rango dinámico bastante moderado (*p*, *mp*). Por otra parte, este fragmento musical de fondo también es utilizado como un elemento decorativo dentro de la narración, creando a su vez cierta expectativa a nivel narrativo, producto del consecutivo encuentro del protagonista con la Emperatriz. A nivel estructural, este breve bloque musical está compuesto por una única sección, la cual se desenvuelve junto a una pequeña *codetta* o tema de cierre que aparece tras el corte de imagen al recinto interior del castillo en presencia de la Emperatriz. De esta forma, con la exposición de esta melodía de cierre la música nos lleva al final del bloque sonoro, el cual desaparece con la intervención de las palabras del Emperador.

Bloque nº 3 (En el recinto interior con la Emperatriz): El siguiente bloque aparece en el momento en el que Tirante se dispone a abrir la ventana del recinto, y con ello, despojar simbólicamente el luto de la Emperatriz a causa de la muerte de su heredero en batalla. En el plano musical el bloque comienza con una breve textura polifónica en las cuerdas, a la que posteriormente se incorpora el sonido



Ejemplo 3 (cc. 5-7). *Tirant Lo Blanch*: Frase musical interpretada por la flauta (tema de cierre) al final de la primera sección del bloque nº 3.

del glockenspiel y el arpa. Más tarde, escuchamos una idea melódica que surge gradualmente en los vientos, la cual es expuesta en el Ejemplo 3, estableciendo un giro cadencial para dar paso, tras el desvelo de la Emperatriz, al final de esta primera sección episódica del bloque. Por otra parte, con el pronunciamiento de

Tirante hacia la Emperatriz aparece, en primer lugar, una línea melódica que nos recuerda a la frase musical expuesta durante el desarrollo del primer bloque sonoro de la película, la cual reconocemos como una reducción del tema principal de la banda sonora. Como se observa en el Ejemplo 4, esta idea melódica interpretada a través del sonido protagónico de las trompas, da lugar a una textura



Ejemplo 4 (cc. 9-10). *Tirant Lo Blanch*: Textura musical interpretada por las trompas en el bloque n° 3.

armónica que deriva en un fondo sonoro cuya función consiste en subrayar el carácter alentador del discurso de Tirante. Pocos segundos más tarde, tras las palabras consoladoras de nuestro protagonista hacia la Emperatriz, el discurso musical concluye en una cadencia que da paso a una nota que se mantiene y que sirve de enlace a la siguiente textura o sección. Es así como, este último fragmento del discurso musical, correspondiente a la última sección del bloque, aparece en el momento en el que Tirante desvía su atención hacia Carmesina, en donde la música se utiliza como un recurso altamente expresivo a través del sonido protagónico de las cuerdas, haciendo énfasis desde el punto de vista emocional al encuentro que se produce por primera vez en pantalla entre los protagonistas, logrando de esta manera una mayor identificación emotiva por parte del espectador con los personajes principales. De ahí que, en este momento de la acción la música se convierte en un elemento clave en la construcción del relato audiovisual. Por otra parte, refiriéndonos al ámbito estructural, este bloque se desarrolla básicamente a través de tres secciones episódicas: la primera establece una textura flotante sin un tema definido que acompaña el momento de apertura de las ventanas; la segunda, se desarrolla a partir de material temático principal de la banda sonora y aparece con el diálogo de Tirante, la cual representa el momento de luto de la Emperatriz; la tercera y última sección, se establece con

el encuentro por vez primera entre los protagonistas a través de una textura musical contrapuntística altamente expresiva a cargo de las cuerdas, que tiene como finalidad principal crear una respuesta emocional en el espectador, y así lograr una mayor empatía e identificación con ambos personajes. Así mismo, cabe señalar lo interesante de este tipo de esquemas formales que surgen a partir de secciones episódicas (episódicas debido a su breve desarrollo y a su constante adaptación y/o transformación en relación con la narración dramática) y que suelen darse en la música aplicada, equivalente a lo que en música autónoma catalogaríamos como una estructura ternaria A-B-C, o una estructura formal de tipo libre por secciones. Por otra parte, una vez que Tirante se inclina en reverencia a la princesa Carmesina, la música da paso al final del bloque sonoro, el cual concluye con una cadencia sobre un acorde menor y el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 4 (En la habitación con Tirante, Diafebus y Estefanía): Como se puede apreciar en el Ejemplo 5, este breve bloque musical inicia de manera casi imperceptible con una nota en trémolo a cargo de la viola que da paso

The image shows a musical score for five parts: two Sopranos, a Contralto, a Viola, and a Contrabajo. The time signature is 4/4. The Soprano parts have a melodic line with slurs. The Contralto part has a similar melodic line. The Viola part starts with a tremolo marked 'pp' and 'sord'. The Contrabajo part has a bass line with a 'pp' marking. The score is divided into two measures by a double bar line.

Ejemplo 5 (cc. 1-4). *Tirant Lo Blanch*: Pasaje interpretado por las voces blancas en el bloque nº 4 (tema circunstancial).

posteriormente a una textura coral de carácter melismático, dando lugar a la configuración de lo que podemos considerar un primer tema circunstancial, el cual como veremos más adelante en el transcurso de nuestro análisis, deriva de material motivico del segundo tema de la banda sonora de la película. Esta textura musical va adquiriendo mayor intensidad y cuerpo gradualmente con la introducción de la mandolina y el acompañamiento contrapuntístico del piano y la celesta. De esta forma, en el transcurso de este bloque sonoro el discurso musical

se elabora a partir de un diseño melódico que aparece como una secuencia que se repite incesantemente sobre una nota central. Desde el punto de vista audiovisual esta línea melódica, ejecutada en un registro agudo de manera reiterativa a través del sonido sublime de las voces, se utiliza para evocar el ambiente misterioso que surge a nivel narrativo tras el desvanecimiento repentino del personaje principal. Este hecho inexplicable, que se desarrolla en el plano cinematográfico, viene simbolizado desde el punto de vista musical por el sonido esencialmente melismático de la voz dentro de un registro agudo sin texto definido, estableciendo una especie de vocalizaciones que, junto al sonido contrapuntístico del piano, la celesta y la mandolina en la orquestación, generan una textura o color musical que le atribuyen un carácter surrealista a la imagen y le aportan cierto nivel de misterio a la escena. Desde el punto de vista estructural, este breve bloque musical se desarrolla a través de una sección monotemática protagonizada por el sonido dulce de las voces blancas, las cuales exponen una unidad temática que podemos catalogar como un primer subtema o tema circunstancial introducido en la banda sonora. Finalmente, una vez que Diafebus logra que Tirante vuelva a la realidad, se produce un plano cerrado del protagonista que nos lleva al final de la escena, en donde la música concluye paulatinamente con el encadenamiento a la siguiente secuencia de la película.

Bloque nº 5 (En la celebración de la misa): La siguiente escena tiene lugar en el interior de una de las torres principales del castillo en el momento en el que se realiza la celebración de la misa. No obstante, en la imagen correspondiente al



Fotograma 39 (00:11:05). *Tirant Lo Blanch*: Primer plano de Carmesina que da inicio al bloque nº 5.

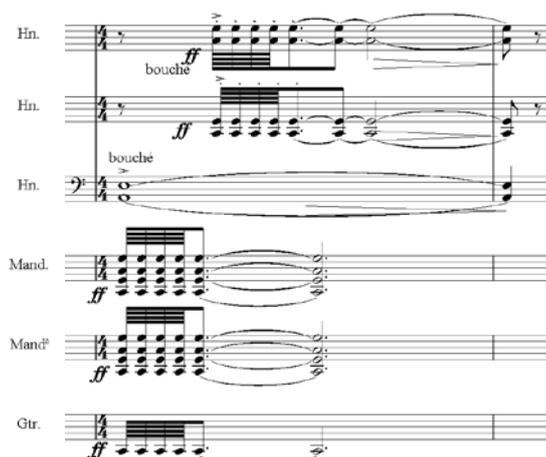
Fotograma 39 se puede apreciar el instante en el que da comienzo el bloque sonoro, el cual viene representado por el sangrado repentino de Carmesina,

iniciando de manera anticipada al desarrollo de la escena ceremonial propiamente dicha. De esta forma, a nivel musical el bloque sonoro inicia sutilmente con una nota mantenida en la cuerda que da paso a una frase musical conclusiva interpretada por la flauta en un registro medio, la cual vemos representada en el Ejemplo 6. Esta idea musical es bastante interesante, ya que aparece como un elemento recurrente en el transcurso de la banda sonora, por lo general, a modo de tema de cierre o *codetta*. Posteriormente, esta idea melódica es imitada por la sección de cuerdas, que luego da paso a una repetición variada a cargo de la flauta



Ejemplo 6 (cc. 1-2). *Tirant Lo Blanch*: Frase musical interpretada por la flauta al inicio del bloque n° 5.

que anuncia el final de esta primera parte del bloque, y que sirve de transición al desarrollo de la siguiente escena en el interior del templo principal del castillo. Por otra parte, una vez que concluye este primer episodio del bloque sonoro la música da paso a un recurso utilizado en el primer bloque de la banda sonora, que como se observa en el Ejemplo 7 consiste en un sonido arpegiado a cargo de la guitarra y las mandolas, apoyadas por una textura rítmica en los metales con

A musical score for strings and guitar. It features five staves: three for Horns (Hn.), two for Mandolins (Mand.), and one for Guitar (Gtr.). The Horns are marked with 'bouché' and 'ff'. The Mandolins and Guitar are marked with 'ff'. The score shows a rhythmic pattern of chords and arpeggios across the instruments, with a transition in the Horns part.

Ejemplo 7 (c.). *Tirant Lo Blanch*: Elemento rítmico de transición.

sordina que aparece en sincronización con la proyección de las imágenes en exterior del castillo. Esta textura musical se utiliza como un elemento de transición a la siguiente escena, añadiéndole mayor naturalidad y coherencia al ritmo del discurso cinematográfico. Segundos más tarde, tal y como aprecia en el Fotograma 40, nos encontramos en pleno desarrollo de la celebración del acto



Fotograma 40 (00:11:53). *Tirant Lo Blanch*: Plano interior de la iglesia durante la celebración de la liturgia.

religioso, en donde a través de una serie de planos descriptivos se nos muestra una edificación antigua ambientada alrededor del siglo XV, así como la naturaleza de los decorados que se mezclan junto a una multitud de personas vistiendo trajes de época. Este referente cultural se ve reflejado en el ámbito puramente musical a través del carácter arcaico de la melodía, la aplicación de un lenguaje armónico modal, así como el uso de instrumentos antiguos en la orquestación, entre ellos, el duduk, el arpa y la mandolina, que convergen con el tratamiento visual del discurso narrativo. En referencia al plano estructural del bloque sonoro, nos encontramos frente a una sección musical politemática, la cual se desarrolla mediante el siguiente esquema: *Sección A* (tema de cierre) – *Transición* – *Sección B* (desarrollo canto litúrgico). Finalmente, la música avanza hacia el final del bloque sonoro, el cual se produce de manera cadencial sobre un acorde de Fa# menor, y desaparece paulatinamente con el plano conjunto de Carmesina junto a las doncellas.

Bloque nº 6 (En la celebración de la misa, continuación): Este bloque representa, desde el punto de vista musical, una continuación del bloque sonoro anterior, el cual se desarrolla dentro de la misma locación a través de la celebración del acto religioso. De esta forma, aparece un plano medio de Tirante que surge inmediatamente después del comienzo del bloque sonoro mediante la

incorporación de una textura en la cuerda, que da paso a la melodía o tema de cierre expuesto anteriormente en el transcurso de la banda sonora a cargo de la flauta. Posteriormente, tras producirse el sonido tremolado de la mandolina, escuchamos una idea melódica fragmentada derivada de material motivico del tema principal de la banda sonora, la cual resuelve en un acorde de modulación que nos lleva a la última sección del bloque con la exposición del segundo tema de la película. Como se observa en el Ejemplo 8, esta segunda idea o línea

Ejemplo 8 (cc. 11-15). *Tirant Lo Blanch*: La imagen nos muestra la segunda idea o tema principal de la banda sonora de la película.

melódica principal se desarrolla a partir de una breve textura coral que se despliega a través de un contrapunto imitativo en las voces, y que representa, como hemos citado anteriormente, el segundo tema de la banda sonora de la película, el cual aparece a modo de epílogo para el cierre de este bloque musical. De esta forma, a nivel estructural tenemos el siguiente esquema: *Sección A* (tema de cierre) – *Sección B* (exposición fragmentada del tema 1, canto litúrgico) + *Tema 2* (tema coral). En el ámbito audiovisual, este fragmento musical extradiegético, interpretado melismáticamente por un coro de voces blancas mediante la articulación de sonidos sin un texto definido, le atribuye una cualidad etérea y un carácter un tanto celestial al contexto narrativo de la imagen. Este ambiente de naturaleza sobrehumana y celestial que se puede apreciar en el transcurso de la narración cinematográfica, viene representado a nivel musical mediante el desarrollo de este breve diseño melódico que va descendiendo del registro agudo al grave por imitación de las voces, lo cual junto al recurso tímbrico de la celesta y el contrapunto a cargo de las cuerdas cumple con una función semántica, ya que se introduce en el momento de la acción en el que Tirante, en vista de sus sentimientos hacia la princesa Carmesina, proclama: “no tiene humano aspecto, es... un ángel”. Finalmente, después de las palabras

emitidas por Tirante la música concluye paulatinamente con una cadencia conclusiva que se produce sobre un acorde en modo menor.

Bloque nº 7 (En el campamento de batalla): Este bloque sonoro comienza con una textura coral, la cual inmediatamente reconocemos como la segunda idea musical o segundo tema de la banda sonora de la película. Esta sección musical aparece en el momento en el que Tirante se dispone a revelar sus sentimientos hacia Carmesina. De esta forma, con el sonido etéreo producido por el efecto de las voces articuladas sin texto en *legato*, y el acompañamiento dulce de la celesta y el arpa en un matiz *piano*, se produce esta primera textura musical, que tiene como función contribuir a la creación del ambiente fantástico y sublime que se establece a nivel narrativo con la declaración de amor de Tirante hacia Carmesina. Posteriormente, la música realiza una breve transición con los sonidos punteados del arpa que dan lugar al desarrollo de una nueva textura altamente expresiva a partir de material motivico del tema 1. Desde el punto de vista audiovisual, este fragmento musical de fondo irrumpe en el momento en el que Tirante le entrega el objeto en manos a la princesa Carmesina, tal y como aparece reflejado en la imagen correspondiente al Fotograma 41. Esta nueva sección musical,



Fotograma 41 (00:17:10). *Tirant Lo Blanch*: Plano de Tirante y Carmesina que da comienzo al bloque nº 7.

desarrollada dentro de un lenguaje armónico tonal, acompaña la reacción de Carmesina y tiene como función subrayar el plano sentimental que se desenvuelve en esta escena, lo cual sugiere el uso de la música como un recurso expresivo para crear una respuesta emocional en el espectador. De esta forma, en el Ejemplo 9 se puede observar parte de este pasaje derivado de material temático principal de la banda sonora, el cual es interpretado de manera expresiva por las cuerdas desarrollándose en una especie de diálogo junto a la participación del sonido

cálido del duduk. Más tarde, en el momento en el que Carmesina se retira misteriosamente del lugar, la música anuncia el final del bloque con una cadencia sobre un acorde menor, y que se prolonga hasta la aparición del tema de cierre o



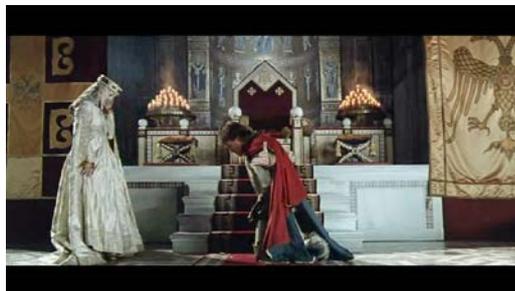
The image shows a musical score for five staves. The top staff is marked 'molto espressivo'. The second staff is marked 'f molto espressivo'. The third staff is marked 'f molto espressivo'. The fourth staff is marked 'molto espressivo'. The fifth staff is marked 'molto espressivo' and 'f'. The score consists of five staves of music, each with a different clef and key signature, and a common time signature of 2/4. The music is written in a modern style with various rhythmic values and dynamics.

Ejemplo 9 (cc. 7-8). *Tirant Lo Blanch*:
Textura sonora introducida por las cuerdas
en sincronización con la declaración de
amor de Tirante.

codetta ejecutado por la flauta baja, el cual desaparece momentáneamente con el diálogo que se establece entre Carmesina y la Viuda Reposada. Segundos después se desarrolla un breve fragmento musical con final suspensivo o abierto que nos lleva a la conclusión del bloque y que, en un primer instante, nos hace pensar en su aplicación como un elemento para realzar la expectativa que se produce a nivel narrativo tras la declaración de Carmesina.

Bloque nº 8 (Tirante se despide del Emperador): En esta ocasión nos encontramos de nuevo en la torre principal del castillo con la presencia protagónica del Emperador y Tirante, el cual viene en su despedida para marcharse al campo de batalla. Pocos segundos después aparece Estefanía, quien se encuentra en el lugar y le pide a Tirante en nombre de la princesa que espere a su presencia. Esta primera sección del bloque sonoro comienza con el establecimiento de una textura derivada de material motivico del tema principal de la banda sonora (tema 1), la cual es elaborada a través del sonido protagónico de los metales. De esta forma, a nivel audiovisual se puede observar cómo el discurso musical inicia de manera anticipada al desarrollo de la acción, haciendo uso de la música como un elemento narrativo que sirve de transición para

anunciar el desarrollo de la siguiente escena, lo cual contribuye en la fluidez y naturalidad del discurso cinematográfico a través del montaje. Por otra parte, otro elemento importante que sugiere la incorporación de esta textura musical desde el punto de vista audiovisual, es la configuración del ambiente heroico y el escenario épico de la película a través del sonido imponente de los metales, un recurso musical que aparece en el transcurso de la acción para representar el momento en el que Tirante se dispone a marchar al campo de batalla. De esta misma forma, este primer fragmento del bloque simboliza el llamado al inevitable encuentro que se establece en el plano narrativo entre la tropa de los turcos y el ejército del imperio bizantino, siendo este tipo de texturas sonoras tradicionalmente asociadas a secuencias cinematográficas de carácter bélico. Posteriormente, vemos como en el transcurso de la acción el discurso musical realiza un cambio de textura y de carácter con la exposición de una sección más lírica, representada por la introducción de una melodía *dolce* ejecutada por el *cornetto*, la cual se desarrolla con el sonido expresivo de las cuerdas que aparece en el momento en el que se



Fotograma 42 (00:22:24). *Tirant Lo Blanch*: Plano general de Tirante y Carmesina. En la imagen se puede apreciar parte de los decorados y la ambientación de la escena.

produce el encuentro entre la princesa Carmesina y Tirante. De esta forma, en la imagen correspondiente al Fotograma 42, se pueden apreciar parte de los decorados presentes en el lugar donde se desarrolla la acción mediante la declaración de las primeras palabras de Tirante hacia Carmesina, en donde la música irrumpe con una textura altamente expresiva a cargo de las cuerdas, y que interviene de manera protagónica con el fin de subrayar la fuerte carga emotiva implícita en las palabras de Tirante. Por otra parte, tenemos la melodía que aparece a modo de tema circunstancial y que conforma la segunda sección

episódica del bloque. Esta idea melódica, en compás ternario, es expuesta en ritmo sincopado a través de un lenguaje armónico más oscuro y disonante, el cual se utiliza para dar un mayor giro dramático durante el desarrollo de esta secuencia. Con este intercambio de tensión y distensión que se establece desde el punto de vista audiovisual, la música comienza a anunciar el final del bloque sonoro con el tema de cierre ejecutado por la flauta. Más tarde, con el diálogo entre Tirante y Carmesina el discurso musical continúa su desarrollo con una breve textura a cargo de las cuerdas y la celesta, que luego desaparece para dar paso a la cuerda con una idea melódica compuesta a partir de material motívico del tema principal de la película. De esta forma, desde el punto de vista estructural este bloque sonoro se construye básicamente a partir de dos secciones episódicas contrastantes, las cuales se desarrollan a través de pequeñas transiciones: *Sección A* (transformación tema 1) – *Sección B* (tema circunstancial) + *Codetta*. Finalmente, una vez que Carmesina proclama sus últimas palabras a Tirante, la música establece una cadencia que nos lleva a la conclusión del bloque con la presencia de Estefanía en pantalla.

Bloque nº 9 (Tirante se despide de Carmesina): Este bloque inicia directamente tras el fundido de imagen que se establece a nivel cinematográfico. Desde el punto de vista estructural este bloque sonoro se elabora a partir de una sección politemática desarrollada con material derivado del tema principal de la película. Provisto de un carácter lírico, el discurso musical comienza con la intervención sutil del arpa exponiendo una idea melódica de carácter circunstancial, la cual es apoyada por el acompañamiento de las cuerdas a través de una serie de sonoridades amplias. Posteriormente, esta melodía es imitada por las cuerdas, dando lugar a una breve sección que sirve de transición a la exposición parcial del tema principal de la banda sonora, y que aparece tras el pronunciamiento de las últimas palabras de Estefanía y la presencia de Tirante en pantalla. Desde el punto de vista audiovisual este bloque sonoro tiene como función realzar el plano emocional del discurso narrativo, lo cual se logra establecer a través de la introducción de esta textura altamente expresiva protagonizada por el sonido de las cuerdas. Segundos más tarde, el bloque finaliza de manera conclusiva y cadencial con el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 10 (Tirante y su ejército marchan a la guerra): Este bloque sonoro da inicio con el sonido impetuoso de la percusión y la cuerda que se produce en sincronización con el comienzo de la escena. Como se puede apreciar en la



Fotograma 43 (00:24:56). *Tirant Lo Blanch*: Plano panorámico que da comienzo al bloque nº 10.

imagen correspondiente al Fotograma 43, aparece a nivel cinematográfico un plano panorámico de la caballería de Tirante quienes se dirigen a su lucha contra los turcos, en donde posteriormente se nos muestra la presencia del Emperador en compañía de todos sus súbditos, quienes han salido como acto de despedida de Tirante y sus hombres. Así mismo, a través de esta serie de planos cinematográficos podemos ser conscientes de la naturaleza de los decorados, así como los trajes de época que lucen los personajes, y que forman parte esencial del discurso visual de toda la película. Este tipo de ambientación, inspirada en la época del siglo XV, viene representado desde el punto de vista musical principalmente mediante el uso de la mandolina, la mandola, el duduk y la disposición protagónica del *cornetto*, un instrumento de viento antiguo perteneciente a la época del renacimiento y del barroco musical. Igualmente, en referencia a la orquestación podemos advertir la utilización de instrumentos de orígenes tan remotos como el arpa y la flauta, todos ellos provistos de recursos y elementos sonoros que optan por el desarrollo musical dentro de un lenguaje modal. De esta forma, en el ámbito puramente musical, una vez que se establece este primer sonido al unísono en la percusión junto con el piano, la guitarra y el violoncello, se da paso a la exposición de una idea musical que hace referencia a la frase o período que se utiliza como introducción de la banda sonora a cargo del duduk, el cual aparece posteriormente de forma fragmentada. Más tarde, podemos apreciar el paso a una nueva textura de tipo homofónica en la que se incorporan

los metales junto a una gran batería de percusión, como se aprecia en el Ejemplo 10, y el resto de la cuerda en *pizzicato* con acentuaciones rítmicas irregulares, que aparece en el momento en que se produce el plano amplio de la escena para



Ejemplo 10 (cc. 15-17). *Tirant Lo Blanch*: Fragmento de la batería de percusión utilizada en el transcurso del desarrollo del bloque n° 10.

representar la marcha o el desfile de los hombres de Tirante. De esta forma, a nivel estructural nos encontramos en presencia de un fragmento musical monotemático elaborado a partir de material motívico del tema 1, caracterizado por el sonido de una amplia gama de instrumentos de percusión y un solo a cargo del duduk, el cual le aporta un carácter arcaico al discurso musical. Con el inicio del diálogo entre el Emperador y la Emperatriz la música disminuye el nivel sonoro, adquiriendo un carácter mucho más estático con una nota suspendida en los metales que da paso a una reducción del tema principal de la banda sonora de la película. Con el final del diálogo la música establece un breve diseño melódico a modo de *coda* o *codetta* interpretado por las cuerdas, la guitarra, la mandolina y la mandola, lo cual nos lleva paulatinamente al final conclusivo del bloque.

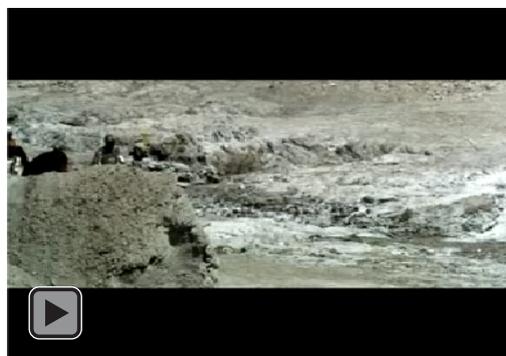
Bloque n° 11 (En la habitación de Carmesina): La siguiente escena se desarrolla en el interior de la habitación de Carmesina. Un plano general nos muestra la entrada misteriosa de las doncellas a la habitación de la princesa, en donde se puede apreciar la iluminación tenue de las imágenes que acompañan esta escena. Por otra parte, con el inicio de las palabras perturbadoras de Placer y Estefanía, en referencia al futuro del imperio de Bizancio, la música da comienzo sutilmente mediante el establecimiento de una textura en la cuerda con sordina y el acompañamiento del arpa, que luego se repite junto a una serie de sonoridades disonantes en el piano y el acompañamiento arpegiado del arpa que sirven para



Ejemplo 11 (cc. 13-14). *Tirant Lo Blanch*: Célula melódico-rítmica introducida en el bloque n° 11 como elemento expresivo para generar misterio y tensión al discurso cinematográfico.

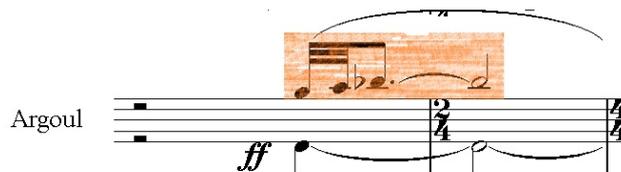
preparar el paso a la siguiente sección del bloque. De esta forma, una nueva textura es expuesta a nivel musical a cargo de la mandolina, guitarra, cellos y contrabajos mediante la introducción del elemento melódico-rítmico expuesto en el Ejemplo 11, el cual se desarrolla sobre la base armónica utilizada como acompañamiento del tema principal de la banda sonora. Esta figura melódico-rítmica, la cual se desenvuelve como un segundo tema circunstancial a lo largo de la película, se despliega a través de un componente reiterativo que tiene como finalidad la utilización del discurso musical para subrayar la tensión reflejada a nivel narrativo, producto de la duda y la incertidumbre en la que se encuentra nuestro personaje principal, Carmesina. Así mismo, esta célula rítmica ejecutada por la mandolina en *staccato* y que, posteriormente, es imitada por el resto de la cuerda, contribuye a la configuración del ambiente misterioso del discurso cinematográfico, aportándole mayor movimiento interno a la escena. A nivel estructural este bloque sonoro está formado por dos secciones episódicas, como se muestra en el siguiente esquema: *Sección A* (textura a cargo de la cuerda y el arpa arpegiada) – *Sección B* (tema circunstancial junto a material motívico del tema 1). Finalmente, con la declaración de las últimas palabras de Carmesina la música da paso a la exposición fragmentada (reducción temática) de material temático principal a cargo del duduk, para luego establecer una cadencia sobre un acorde menor que da lugar al final del bloque sonoro.

Bloque nº 12 (En dirección al campo de batalla): Este breve bloque sonoro comienza en sincronización con el inicio de la escena. Como se puede apreciar en



Audiovisual 8 (00:29:24-00:30:14). *Tirant Lo Blanch*: Escena correspondiente al bloque nº 12 en donde se observa al ejército de Tirante en dirección al campo de batalla.

el Audiovisual 8, escuchamos en primer lugar una textura a cargo de una batería de percusión provista de instrumentos étnicos que acompañan las primeras imágenes de esta secuencia. En ellas podemos observar inicialmente un plano general que nos muestra parte de la tropa de Tirante, los cuales se dirigen en sus caballos al enfrentamiento contra los turcos. Más tarde, esta textura se enriquece con la incorporación de un miembro de frase en los instrumentos de viento, que aparece como una reiteración parcial de la melodía expuesta al inicio de la banda sonora a cargo del duduk, y que forma parte del material motivico del tema 1. Este motivo melódico, tal y como aparece en el Ejemplo 12, es ejecutado en este momento por el argoul, un instrumento de viento tradicional árabe que hace acto de presencia en el momento en que aparece la imagen de los espías turcos en pantalla. En este sentido cabe señalar que, si bien, estrictamente hablando, la



Ejemplo 12 (cc. 6-7). *Tirant Lo Blanch*: Célula melódica interpretada por el Arghul.

participación de este instrumento en la orquestación nada tiene que ver desde el punto de vista cultural con la presencia de los turcos, si que nos identifica a nivel global con el entorno cultural y geográfico de países o regiones del Oriente Próximo (como lo son Arabia y Turquía), en contraposición al dominio e influencia del ejército de Tirante en representación del antiguo Imperio Romano. Posteriormente, se desarrolla una especie de contratema a cargo del duduk, que como hemos mencionado anteriormente a lo largo de este análisis, es uno de los instrumentos de viento-madera más antiguos, tradicional de armenia. De esta forma, uno de los aspectos más interesantes que podemos observar a lo largo de este bloque sonoro, corresponde al uso de la orquestación como un recurso expresivo utilizado para establecer el color local y el referente cultural en el cual se desarrolla la acción. Todo ello, gracias a la incorporación de instrumentos de origen étnico, tanto en la sección de viento-madera como en la percusión, lo cual viene reforzado a través del uso de la modalidad como lenguaje musical

predilecto. Otro aspecto importante en referencia al discurso audiovisual es la autonomía que sugiere la música a través de esta textura de melodía acompañada, planteando dos esquemas bien definidos: por una parte, tenemos el acompañamiento rítmico que representa la marcha de Tirante y sus hombres; en segundo lugar, está la melodía *cantabile* que aparece a cargo del arghul para representar el dominio de los turcos. Así mismo, otro elemento interesante lo constituye el uso de polimetría y acentuaciones rítmicas a lo largo de todo el bloque sonoro, aportándole un carácter más enérgico al discurso musical, lo cual contribuye a generar un mayor movimiento interno durante el desarrollo de esta secuencia. Más tarde, con la imagen en picado de los espías turcos, la música expone una frase con final suspensivo que sirve de transición al cambio de tempo que se establece con el plano panorámico de las murallas del Gran Turco. De esta manera, esta última sección de tempo más vivo y de carácter más rítmico, culmina con la exposición de la melodía a cargo del arghul que nos lleva al enlace de la siguiente escena.

Bloque nº 13 (La ambición del Gran Turco): En esta escena nos encontramos en los dominios del Gran Sultán. Tras el pronunciamiento de las palabras de advertencias del embajador la música da comienzo al bloque sonoro con una frase musical en *mf* correspondiente a un fragmento del tema 1. Esta idea melódica expuesta en el Ejemplo 13, es ejecutada por la mandolina y doblada por el sonido del ney, dando paso inmediatamente a una textura rítmica en la percusión junto con el arpa, maderas y cuerdas. De esta forma, a través de esta frase musical



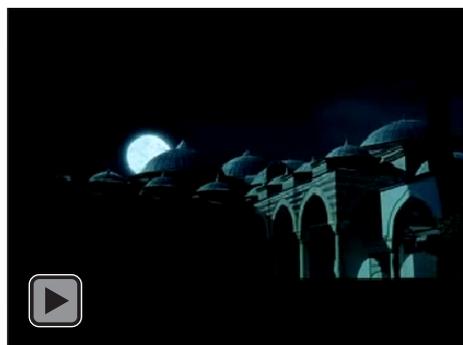
Ejemplo 13 (cc. 1-4). *Tirant Lo Blanch*: Frase musical interpretada por la mandolina y el ney durante el comienzo del bloque nº 13.

interpretada por el sonido protagónico del ney en la orquestación, se logra establecer desde un primer momento el carácter arcaico y el color local, es decir, el ambiente en la cual se desarrolla la acción. Así mismo, en el plano audiovisual este bloque se utiliza como un recurso expresivo para subrayar, a través del sonido punzante de la percusión, el momento de la reacción violenta y amenazante del Gran Turco que se establece tras el pronunciamiento de las palabras alentadoras

del embajador. Por otra parte, el elemento sonoro percusivo que aparece desde el inicio del bloque, posteriormente se repite con la finalidad de representar la agresividad contenida en el pronunciamiento del Gran Turco, y de esta forma, contribuir en la creación del suspense y la tensión del discurso narrativo. Con la proclamación de las últimas palabras del Gran Sultán, la música establece un breve diseño melódico que hace referencia al material temático derivado de la frase o canto expuesto al inicio de la banda sonora, y que forma parte de ese primer gran período musical que sirve de introducción y exposición a la película. Esta idea melódica, interpretada a la octava por el ney y el duduk, señala de manera muy marcada el referente cultural y geográfico en el cual se desarrolla la acción, en este caso representada por el dominio de los turcos. Así mismo, en el plano audiovisual vemos como esta frase musical se asocia al contexto narrativo para representar simbólicamente el momento en el que se menciona la palabra “Estambul”. Finalmente, este bloque de estructura monotemática concluye de manera suspensiva o abierta mediante un acorde estructurado a partir de un intervalo de quinta, el cual se articula para dar paso al corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 14 (Los sueños tormentosos de Carmesina y la primera batalla):

Como se puede apreciar en el Audiovisual 9, este bloque sonoro representa uno de los momentos de mayor impacto audiovisual de la película, siendo a su vez el bloque más largo de toda la banda sonora. Este bloque inicia paulatinamente con la imagen en exterior del castillo. El primer elemento sonoro que escuchamos corresponde a un sonido armónico del arpa y la cuerda, que da paso a un



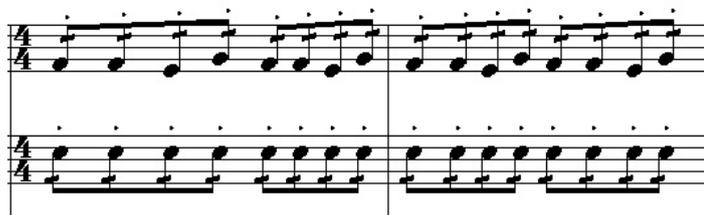
Audiovisual 9 (00:31:55-00:36:41). *Tirant Lo Blanch*: Fragmento audiovisual protagonizado por los sueños de Carmesina.

fragmento del tema o canto principal de la banda sonora a cargo del duduk apoyado por el saxo. Posteriormente, con la imagen de Carmesina en pantalla aparece una melodía interpretada por la flauta en un registro grave, haciendo contrapunto con el acompañamiento del arpa, y que deriva del material melódico anteriormente expuesto. De esta forma, desde el punto de vista audiovisual esta primera textura musical, a la que se une el sonido en *pianísimo* de las voces, se utiliza para representar la calma y la serenidad que se establece en el transcurso de la acción. Más tarde, con el plano detalle del rostro de Carmesina aparece un solo a cargo del *cornetto* que, como vemos en el Ejemplo 14, deriva de material temático principal, el cual nos transporta a una nueva textura musical marcada por el sonido brillante de la celesta en la orquestación que se produce con el fundido de imagen al sueño de nuestra protagonista. Más tarde, observamos a nivel cinematográfico la imagen fantasmagórica de Placer, la cual aparece en la escena



Ejemplo 14 (cc. 6-8). *Tirant Lo Blanch*: Fragmento melódico ejecutado por el *cornetto* durante el desarrollo del bloque nº 14.

producto del subconsciente de Carmesina, en alternancia con las imágenes a modo ilustrativo de Tirante y sus hombres en el campo de batalla. De esta manera, a nivel musical podemos apreciar, en primer lugar, la tendencia al uso de sonoridades disonantes y la configuración de una textura musical más compleja mediante la fusión tímbrica de los instrumentos. Por otra parte, como se aprecia



Ejemplo 15 (cc. 13-14). *Tirant Lo Blanch*: Célula melódico-rítmica interpretada en *staccato* por las violas, la mandolina y la guitarra.

en el Ejemplo 15, la música da paso a un elemento melódico-rítmico interpretado por la mandolina, guitarra y cuerdas, el cual se introduce en el discurso musical a

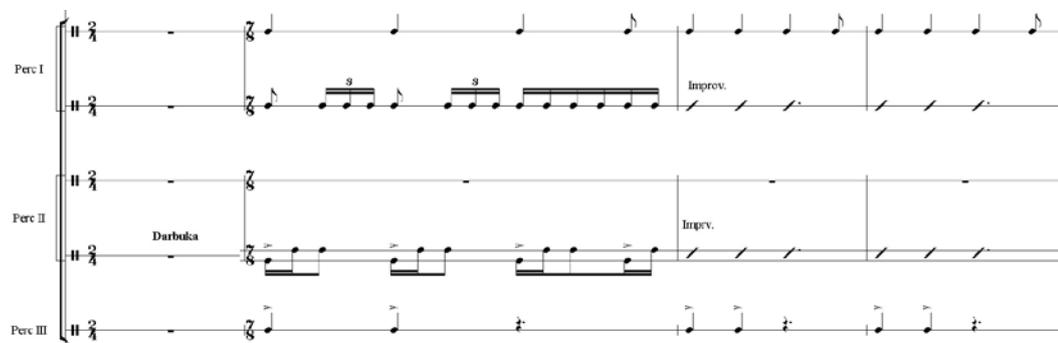
modo de *ostinato* como un recurso expresivo para subrayar el misterio reflejado a través del discurso cinematográfico. Segundos más tarde, aparece un fragmento del tema principal de la película a cargo del *cornetto* junto a una textura coral en los metales, que funciona aquí para representar la caballería de Tirante. Posteriormente, este elemento melódico es transformado a través de una variación, manteniendo el mismo esquema rítmico en los metales para simbolizar la contraparte perteneciente a la marcha del ejército del Gran Turco. Con el fundido de imagen a la escena de la habitación observamos, a nivel visual, la salida de un personaje oscuro y fantasmagórico que reconocemos como el rostro de la Viuda Reposada, el cual viene a representar la maldad y el reflejo de los pensamientos más angustiantes de Carmesina. En este momento de la acción el discurso musical adquiere un carácter más abstracto y disonante, en donde observamos la preferencia por el uso de notas extrañas y la inserción de un pasaje altamente cromático en un registro grave, el cual vemos representado en el Ejemplo 16. Este fragmento musical interpretado por diversos instrumentos, entre



Ejemplo 16 (cc. 25-27). *Tirant Lo Blanch*: Pasaje cromático introducido en el bloque nº 14 con el personaje oscuro de la bruja

ellos los cellos y la marimba, aparece para simbolizar la imagen oscura del personaje de la bruja en pantalla, dando paso a una nueva textura musical más compleja que acompaña las palabras manipuladoras de dicho personaje. Posteriormente, con el fundido de imagen que nos lleva de vuelta a la escena que se desarrolla en el campo de batalla, escuchamos el sonido diegético de los tambores, los cuales personifican los pasos de la marcha de los soldados junto con el sonido nasal del Arghul, que sirve para representar la presencia imponente del Gran Turco y su ejército. De esta forma, una vez dentro del escenario del campo de batalla se establecen distintos elementos melódico-rítmicos en el plano musical. El primero de ellos deriva de material motivico de la primera sección del tema 1 utilizado al comienzo de la banda sonora de la película a modo de introducción, en este caso construida sobre un intervalo de quinta aumentada

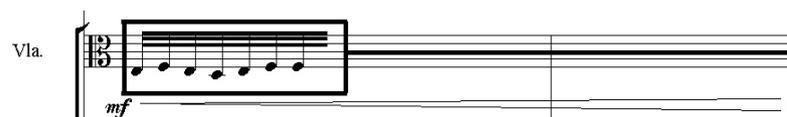
ejecutado por las cuerdas y trompas, que luego es sustituido por el sonido penetrante del arghul en compañía de las trompas sobre un intervalo disonante, que protagonizan la proyección de las primeras imágenes del escenario bélico. El segundo elemento relevante desde el punto de vista musical, corresponde a una reiteración fragmentada del tema 1 de la banda sonora a cargo del duduk doblada por el saxo bajo, que luego da paso a una sección de transición con el sonido protagonista de las trompas. De manera que, esta textura musical contribuye a mantener la tensión que se establece en el discurso narrativo en el momento en el que el ejército de Tirante se mantiene en espera del ataque inminente de los turcos. De esta forma, como se puede observar en el Ejemplo 17, tras el comienzo



The image shows a musical score for three percussion parts: Perc I, Perc II, and Perc III. The time signature is 2/4. Perc I and Perc II have improvisation sections marked 'Improv.'. Perc II is labeled 'Darbuka'.

Ejemplo 17 (cc. 15-18). *Tirant Lo Blanch*: Ejemplo en el que observamos el esquema rítmico de la percusión que acompaña el escenario de la batalla.

de la batalla entre romanos y turcos la música adquiere un carácter más rítmico y enérgico a través de la introducción de una figura rítmica regular en la batería de percusión, con un cambio de tempo más vivo que se mantiene en el transcurso de la acción. Otro elemento interesante desde el punto de vista musical, que provee de tensión y movimiento al desarrollo de esta secuencia, lo constituye el diseño melódico a cargo de la sección de cuerdas expuesto en el Ejemplo 18, el cual se superpone al esquema rítmico de la percusión, enriqueciendo la textura sonora. De



The image shows a musical score for Viola (Vla.) in 2/4 time. The score is marked 'mf' and features a complex rhythmic figure.

Ejemplo 18 (cc. 20-21). *Tirant Lo Blanch*: Figura rítmica compleja que se superpone libremente al esquema rítmico de la percusión.

esta forma, con la escena de la batalla que se desarrolla a nivel cinematográfico la música se mantiene en constante transformación mediante la aplicación de

recursos melódicos, rítmicos y armónicos derivados del tema principal de la banda sonora, así como también a través del uso de la orquestación para representar el ambiente en el cual se despliega la acción, como puede ser, por ejemplo, el uso protagónico de las trompas a lo largo de todo el bloque para simbolizar el heroísmo y el espíritu de la guerra, llegando a su punto culminante tras el desencadenamiento de la batalla. Tenemos entonces a nivel estructural una sección de desarrollo construida, principalmente, a partir de material temático o motivico del primer tema de la película, la cual se introduce para representar desde el punto de vista emotivo y cultural las distintas acciones que suceden en el transcurso del discurso narrativo. Tras la herida de Tirante por uno de los soldados del Gran Turco, la música realiza un cambio de textura caracterizado por la interrupción de la batería de percusión, y la exposición de una frase del tema principal de la película a cargo del cornetto en compañía del arpa y los metales, la cual nos lleva a la sección final del bloque con una figura reiterativa ejecutada por el duduk sobre un acorde en superposición de quintas.

Bloque nº 15 (El recibimiento de Tirante): Esta escena inicia con la llegada de Tirante a los dominios bizantinos tras el triunfo en su primer encuentro contra los turcos. De esta forma, un primer elemento interesante que podemos observar desde el punto de vista audiovisual, es la irrupción del sonido de los metales en una dinámica *f* que aparece con el plano general de Tirante, estableciendo una especie de variación sobre la base armónica del tema principal de la banda sonora que acompaña la entrada triunfal del protagonista. De esta manera, esta primera textura, que se establece con las trompas en alternancia con el diseño melódico interpretado por el duduk, el cornetto y parte de las cuerdas, es utilizada como un recurso expresivo en la construcción del ambiente heroico y glorioso que se establece a nivel narrativo. Por otra parte, con el inicio del discurso de Placer y Estefanía la música introduce una figura melódico-rítmica reiterativa ejecutada en trémolo, que sirve para representar, desde el punto de vista musical, el suspense y la incertidumbre que se desprende a nivel narrativo como consecuencia de las palabras alentadoras de las doncellas hacia la princesa Carmesina. Posteriormente, un primer plano nos muestra la reacción del protagonista en el momento en el que aparece Carmesina, en donde la música da paso a una nueva textura que irrumpe

con el sonido protagónico de las voces blancas y la celesta, lo cual le atribuye al discurso cinematográfico un carácter que gira entre lo sublime y lo fantástico. Así mismo, una vez que se da lugar al reencuentro entre Tirante y Carmesina, el discurso musical realiza una transición a una sección altamente expresiva protagonizada por las cuerdas, dando lugar a la exposición de una melodía bastante emotiva y que reconocemos como la segunda parte del tema principal de la película, utilizada para incrementar el contenido emocional presente en el discurso narrativo. Esta melodía, tal y como se observa en el Ejemplo 19, representa una reiteración parcial del tema principal de la banda sonora, la cual se



Ejemplo 19 (cc. 20-24). *Tirant Lo Blanch*: Exposición parcial del tema principal de la banda sonora a cargo del cornetto.

va elaborando en un contrapunto imitativo a través del cornetto y el ney, que luego desaparece paulatinamente con las palabras de Tirante. Cabe destacar que, la introducción del tema principal de la película junto con el apoyo de las cuerdas haciendo uso de sonoridades altamente expresivas, es frecuentemente utilizado durante el desarrollo de la banda sonora como un recurso musical para generar una respuesta emocional en el espectador, derivando en la aplicación de la música como un elemento convergente desde el punto de vista emotivo. A nivel estructural este bloque sonoro sugiere la presencia de un discurso musical politemático, el cual se va desarrollando a través de distintas secciones episódicas mediante dos ideas melódicas que se van alternando. Con la reiteración de la célula melódico-rítmica circunstancial al final del bloque, imitada por el cornetto junto al acompañamiento de una textura armónica en la cuerda y las voces, la música anuncia su conclusión de manera cadencial con el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 16 (Los sueños eróticos de Placer): Desde el punto de vista audiovisual este bloque se utiliza para acompañar las imágenes que se producen con el sueño erótico de Placer. Con el zoom de Placer y Carmesina el bloque sonoro da comienzo con un sonido prolongado en la cuerda, que da paso a una célula rítmica reiterativa en el cello en el momento en que se establece el fundido

de imagen al sueño de Placer. Luego, el discurso musical da paso a una serie de sonoridades cromáticas y disonantes a través de una textura arpegiada en el arpa, a la que posteriormente se une un breve diseño melódico en ritmo sincopado, creando de esta forma el ambiente de suspense que se establece a nivel cinematográfico con la entrada misteriosa de Estefanía, Tirante y Diafebus. Por otra parte, como podemos apreciar desde el punto de vista audiovisual, las voces también hacen su aparición con la reiteración del elemento melódico sincopado expuesto anteriormente, y que subrayan el escenario mágico que se produce a

The image shows a musical score for strings, labeled 'Ejemplo 20'. It consists of six staves: three for Violins (Vla.), two for Violas (Vla.), and one for Cellos/Double Basses (Cb.). The score is in 4/4 time and begins with a 'senza sord.' (without mutes) instruction. The first two staves (Violins) play a complex, arpeggiated rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs, marked with a forte 'f' dynamic. The third staff (Violas) plays a similar pattern. The fourth and fifth staves (Cellos) play a rhythmic pattern with eighth notes and slurs, also marked with 'f'. The sixth staff (Double Bass) plays a rhythmic pattern with eighth notes and slurs, marked with 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 20 (cc. 18-20). *Tirant Lo Blanch*: En el ejemplo vemos parte de la textura rítmica compleja que se desarrolla en las cuerdas.

nivel narrativo con el reencuentro entre los protagonistas. De esta forma, como se puede observar este bloque contribuye a mantener la expectativa que se desarrolla a nivel cinematográfico. No obstante, como vemos en el Ejemplo 20, aparece una textura rítmica compleja protagonizada por la sección de cuerdas, la cual se produce a través del establecimiento de diversas figuras rítmicas irregulares que ayudan a mantener la tensión y la expectativa de lo que acontece a nivel visual. Más tarde, se establecen una serie de variaciones a partir de material temático o motivico del tema principal de la película, las cuales se van desarrollando alternativamente con el efecto sonoro melismático en las voces y la celesta. Es así como, desde el punto de vista estructural este bloque sonoro se va desarrollando a través de una estructura temática reiterativa, la cual se amolda de manera un tanto episódica a las diferentes situaciones que se establecen a nivel cinematográfico. Así mismo, cabe señalar que el discurso musical se construye principalmente a partir de material motivico derivado del tema 1, con la presencia alternativa de la

pequeña idea melódica expuesta por el coro de voces blancas. Otro recurso musical frecuentemente utilizado en el transcurso de este bloque, consiste en la direccionalidad expresiva que genera el contraste dinámico a través de la inserción de una amplia gama de matices, que van desde el *pianissimo* (*pp*) hasta el *forte* (*f*), los cuales funcionan para puntuar distintos eventos del discurso cinematográfico. En el momento en el que nos acercamos a la última sección del bloque las imágenes nos muestran el desenfrenado encuentro entre Diafebus y Estefanía. Más tarde, podemos observar como el discurso musical reduce sorpresivamente su nivel sonoro con el inicio de las palabras de Carmesina, dando lugar a la exposición de una idea musical en la mandolina, que alterna con una frase musical a cargo del cornetto mediante el acompañamiento de una textura armónica en las cuerdas. Finalmente, con la imagen de Diafebus y Estefanía, en pleno acto sexual, la música da paso a la conclusión del bloque sonoro con una frase de cierre a cargo del Nei que sirve de enlace al desarrollo de la siguiente escena.

Bloque nº 17 (Los sueños eróticos de Placer, continuación): Este bloque de estructura monotemática, aparece como una continuación del bloque anteriormente expuesto para acompañar la reposición de las imágenes



Fotograma 44 (00:46:56). *Tirant Lo Blanch*: Fundido a blanco que da paso al desarrollo del bloque nº 17.

correspondiente al sueño erótico de Placer. De esta forma, como se muestra en la imagen correspondiente al Fotograma 44, a nivel audiovisual se establece un barrido de imagen a blanco que da comienzo al bloque sonoro con un sonido en la cuerda, y el establecimiento de un acorde menor en bloque que da lugar al desarrollo de la escena. A nivel musical observamos el diálogo que se establece

entre la sección de vientos con la exposición fragmentada de elementos del tema principal de la banda sonora, y la presencia protagónica de la mandolina mediante la introducción de una célula melódico-rítmica doblada por el piano y la celesta. Es así como, a través de esta breve sección musical que acompaña sutilmente el discurso de Estefanía, se logra mayor unidad y coherencia en el montaje cinematográfico como consecuencia de su interacción con esta segunda fase de la secuencia correspondiente al sueño de Placer. Así mismo, cabe mencionar el uso de figuraciones rítmicas en staccato que le aportan cierto carácter sarcástico al desarrollo audiovisual. De esta forma, vemos como a través de estos fragmentos de música extradiegética introducidos para acompañar las escenas correspondientes al sueño de Placer, se logra una mayor unidad en cuanto a la construcción del relato fílmico, ya que contribuye a situarnos a nivel de espacio y tiempo en el transcurso de la acción. Por otra parte, con la irrupción de las palabras de Diafebus, la música nos lleva al final del bloque con una pequeña coda que culmina en una cadencia perfecta junto al barrido de imagen en blanco a la siguiente escena.

Bloque n° 18 (En la habitación de Tirante): Este bloque musical comienza directamente con el plano medio corto de la Emperatriz. Al fondo, escuchamos una música que proviene de un conjunto de sonoridades más bien libres e



Ejemplo 21 (cc. 1-7). *Tirant Lo Blanch*: Inicio del solo de arpa correspondiente al bloque n° 18.

improvisadas a cargo del arpa en un plano sonoro difícilmente perceptible. En el Ejemplo 21 podemos observar el inicio de esta textura musical, la cual desde un primer instante aparece como un elemento de acompañamiento o ambientación de la escena. No obstante, desde el punto de vista audiovisual, este fragmento musical extradiegético se introduce en la película como un recurso sonoro circunstancial, el cual tiene como función subrayar el ambiente de tertulia que se establece a nivel narrativo protagonizado por la Emperatriz y Carmesina. De esta

manera, el discurso musical se une a la imagen formando parte del decorado de la escena junto al sonido ambiente del canto de los pájaros que escuchamos al fondo. Desde el punto de vista estructural, esta sección musical está formada por una textura de tipo monotemática interpretada por el arpa a partir de material temático nuevo, la cual se desarrolla mediante una idea melódica de tipo comentario o circunstancial (tema circunstancial 3). Segundos más tarde, con la llegada del momento en el que la princesa Carmesina se desmaya, el acompañamiento musical desaparece por completo, dando lugar al final de este bloque sonoro.

Bloque nº 19 (En la habitación de Carmesina): En esta ocasión nos encontramos en el interior de la habitación de Carmesina, quien se encuentra reposando como consecuencia de su desvanecimiento. Como se puede apreciar desde el punto de vista audiovisual, con la entrada de Tirante al lugar la música da paso al inicio del bloque sutilmente con una reducción del tema principal a cargo de las trompas. Más tarde, tras el pronunciamiento de las palabras de Carmesina, se establece una nueva situación dramática caracterizada por el momento de



Fotograma 45 (00:55:33). *Tirant Lo Blanch*: La imagen representa el nivel de erotismo y sensualidad presente en el discurso cinematográfico.

intimidad que se establece entre ambos personajes. De esta forma, como vemos en la imagen correspondiente al Fotograma 45, se establece un alto nivel de erotismo y sexualidad en lo que corresponde al transcurso de esta escena, en donde se puede observar el cuerpo semidesnudo de la protagonista. En medio de este escenario cinematográfico, dominado por la sensualidad y el erotismo expuesto en pantalla, se personifica el reencuentro amoroso entre los protagonistas, en donde el discurso musical establece un cambio drástico de textura que se desarrolla a través de la introducción protagónica de las voces blancas, elaborando un breve

diseño melódico sincopado apoyado por un contrapunto a cargo de la celesta. De esta manera, a través de este cambio de color musical en la orquestación, producto de la inserción de voces blancas mediante la ejecución de una línea melódica sin texto definido, y el sonido brillante de la celesta, se establece el carácter fantástico y sublime que se percibe desde el punto de vista audiovisual, en donde la música cumple una función esencial en cuanto al desarrollo de una mayor carga de direccionalidad emotiva. En el plano estructural este bloque sonoro, de carácter politemático, se compone de dos secciones contrastantes principales: sección A (reducción tema 1) – sección B (material motivico circunstancial = tema circunstancial 1). En el momento en que Estefanía irrumpe en la escena, para advertir la presencia del Emperador, la música se detiene abruptamente, lo cual marca el final del bloque sonoro.

Bloque nº 20 (En el patio porticado del castillo): Una vez que Tirante se retira de la habitación de Carmesina, pocos segundos después aparece la exposición de este bloque sonoro, el cual inicia con el encuentro que se produce entre nuestro protagonista y la Viuda Reposada. Desde el punto de vista musical este bloque se divide en distintas secciones, las cuales se van desarrollando de manera episódica a través del discurso narrativo, estableciendo la inserción de elementos melódicos un tanto fragmentados, elaborados sobre una base armónica que nos recuerda a la textura utilizada como acompañamiento para el tema principal de la banda sonora. De esta forma, tenemos el siguiente esquema estructural: inicio + sección A (episodio 1, episodio 2...) – sección B o final de cierre (material motivico del



Ejemplo 22 (cc. 1-3). *Tirant Lo Blanch*: Breve diseño melódico a partir del cual se desarrolla la primera sección del bloque nº 20.

tema 1). Esta primera sección da comienzo con un sonido mantenido en la cuerda en compañía de la mandola que, como vemos en el Ejemplo 22, da lugar al primer elemento melódico a cargo de la flauta baja, la cual es doblada por la mandolina y las cuerdas en pizzicato. De esta forma, esta frase musical, construida a partir de una sucesión de intervalos de sexta, aparece en el discurso narrativo en el

momento en el que se establece el diálogo sarcástico y alusivo de la Viuda Reposada. Segundos más tarde, con la intervención de Placer en la escena, aparece un nuevo recurso musical fragmentado a cargo de la cuerda expuesto anteriormente a lo largo de la banda sonora, el cual se va desarrollando de manera reiterativa sobre la base de una sucesión de intervalos de segundas y terceras menores, todo ello con la finalidad de subrayar, desde el punto de vista narrativo, elementos como la tensión y el suspense expuesto a través del relato cinematográfico. Así mismo, uno de los aspectos más interesantes a nivel audiovisual, aparece con el desarrollo de la segunda sección del bloque a través del sonido imponente de los metales, elaborando una reiteración parcial y/o fragmentada del tema principal de la banda sonora en compañía de una nota pedal grave, haciendo uso de la música como un recurso expresivo para hacer énfasis en el contexto dramático y emotivo del discurso narrativo, lo cual se produce tras el pronunciamiento de las palabras conmovedoras de Placer. Tras establecerse la reiteración parcial del tema, o la melodía protagonizada por el sonido del duduk, la música da paso al final del bloque con un breve diseño melódico ascendente ejecutado por las cuerdas, la mandolina, la mandola, la guitarra y la flauta baja en



Ejemplo 23 (cc. 14-16). *Tirant Lo Blanch*: Tema de cierre introducido en el bloque nº 20 por la flauta y doblado por la mandola, mandolina, guitarra y cuerdas.

mf, como podemos apreciar en el Ejemplo 23, y que se utiliza como tema de cierre, resolviendo en una nota que se mantiene hasta la desaparición total del bloque sonoro.

Bloque n° 21 (En la habitación de Carmesina): Esta escena se desarrolla en el interior de la habitación de Carmesina en presencia de las doncellas. Pocos segundos después de producirse las primeras imágenes del escenario en el cual se desenvuelve la acción, el bloque sonoro comienza sutilmente con una textura contrapuntística en la marimba, arpa, piano y cuerdas, la cual inicia en sincronización con el comienzo del discurso de la Viuda Reposada. Esta textura

Ejemplo 24 (cc. 1-3). *Tirant Lo Blanch*: Textura musical imitativa que da inicio al bloque n° 21.

musical, como vemos en el Ejemplo 24, se desarrolla a partir de un contrapunto imitativo que se mantiene sobre una misma nota dentro de un plano auditivo casi imperceptible. Por otra parte, es interesante observar desde el punto de vista audiovisual, en este primer fragmento de introducción del bloque, un aspecto recurrente a nivel rítmico que consiste básicamente en la elaboración de una figura rítmica irregular articulada sobre los tiempos débiles del compás, creando de esta forma cierta inestabilidad en el discurso musical. Lo interesante aquí sería, en todo caso, el efecto connotativo que resulta de la vinculación de este elemento con el contenido dramático de la película, ya que en este momento de la acción Carmesina se encuentra atrapada entre la duda y la desesperación, por lo cual, el discurso musical supondría un recurso expresivo para representar el nivel de inseguridad y desasosiego en el cual se encuentra nuestra protagonista. Por otra parte, una vez que las doncellas se retiran de la habitación por órdenes de Carmesina, podemos apreciar en el plano musical la introducción de una sonoridad disonante a cargo de los vientos que se elabora a modo de transición a la sección principal del bloque, la cual obedece, desde el punto de vista estructural, al cambio de situación narrativa que se produce con el discurso

desalmado de la Viuda Reposada. De esta forma, con la apertura de las viles palabras por parte de la Viuda Reposada, el discurso musical da comienzo a la exposición de esta sección del bloque sonoro, en donde podemos apreciar un diseño melódico elaborado a partir de un intervalo de sexta con el sonido protagónico del duduk, que como vemos en el Ejemplo 25 nos recuerda al material temático utilizado en el bloque anterior, incorporándose en la banda



Ejemplo 25 (cc. 11-12). *Tirant Lo Blanch*: Idea musical construida a partir de intervalos de sexta.

sonora como un tercer tema circunstancial. Posteriormente, como se puede observar a nivel audiovisual, tras el desencadenamiento emocional de Carmesina, la música introduce un nuevo recurso melódico-rítmico ejecutado en trémolo por la mandola y la marimba. Este elemento musical reiterativo, de uso frecuente a lo largo del desarrollo de la banda sonora de la película, aparece en esta ocasión con el fin de incrementar el nerviosismo y la tensión que se desprende del discurso narrativo y aportarle mayor movimiento interno al desarrollo de la escena. Más tarde, tras el final del discurso de la Viuda reposada y la presencia de Estefanía en pantalla, la música se mantiene de manera suspensiva sobre un intervalo de quinta, haciendo referencia al suspense que se genera en el plano audiovisual. Finalmente, con la línea melódica interpretada por el nei, el arpa y la viola se da lugar al cierre del bloque sonoro, el cual concluye sobre un acorde menor en la sección de cuerdas.

Bloque N° 22 (En la habitación de Carmesina, continuación): Como se puede observar desde el punto de vista audiovisual, el siguiente bloque aparece en el momento en que Tirante, en compañía de una de las doncellas, se introduce silenciosamente en la habitación de Carmesina. De modo que, a nivel estructural se puede advertir la presencia de dos secciones principales contrastantes; La primera de ellas inicia en un tempo lento con una serie de elementos melódicos que aparecen de forma fragmentada, como una especie de improvisación que sirve de introducción a esta primera parte del bloque sonoro, y que posteriormente van adquiriendo cuerpo a medida que avanza el discurso audiovisual. Con el comienzo

de la acción narrativa, protagonizada por las caricias de Tirante hacia Carmesina, la música da lugar a la exposición del núcleo melódico de esta primera sección del bloque con un miembro de frase en ritmo sincopado a cargo del cornetto, el cual



Ejemplo 26 (cc. 11-13). *Tirant Lo Blanch*: Frase musical ejecutada por la viola en la primera sección del bloque n° 22.

luego es imitado por el sonido dulce del arpa. Esta frase musical, derivada de material temático del segundo tema de la película, aparece íntegramente ejecutada por la viola en el Ejemplo 26, la cual se desarrolla junto al acompañamiento contrapuntístico del resto de las violas y los cellos. De esta forma, a través de este discurso musical, provisto de sonoridades extrañas y disonantes en un ritmo sincopado, se logra configurar el ambiente de suspense y el nivel de tensión que invaden el escenario cinematográfico como consecuencia de la presencia clandestina de Tirante. Posteriormente, escuchamos la irrupción repentina de un elemento musical en trémolo a cargo de las violas, seguidas por un sonido acentuado en las trompas que dan comienzo a una sección de puente o transición. Esta textura musical, aparece de manera descriptiva para subrayar la reacción frenética de Carmesina tras ser consciente de la presencia de Tirante. Más tarde, el



Ejemplo 27 (cc. 32-37). *Tirant Lo Blanch*: Tema modal interpretado por la mandolina y la guitarra en la segunda sección del bloque n° 22.

discurso musical da paso a la segunda sección del bloque con la exposición de un tema modal (Si eólico) a cargo de la mandolina y la guitarra, tal y como aparece expuesto en el Ejemplo 27. Esta melodía, apoyada por una batería de percusión, nos sugiere un sonido bastante arcaico provisto de un color musical que nos transporta al universo sonoro de la cultura oriental, haciendo referencia al contexto histórico y geográfico en el cual se desarrolla la acción. De esta forma, la música realiza un cambio drástico de textura en un tempo más vivo y dinámico

(allegro), y con un carácter más rítmico protagonizada por el sonido de la batería de percusión y el uso de un lenguaje modal. De ahí que, esta sección inicia abruptamente con la imagen de tirante en el claustro del castillo, quien intenta desesperadamente escapar del lugar antes de ser descubierto por los padres de Carmesina. De esta forma, a través del recurso rítmico de la percusión y la repetición insistente de la melodía se logra añadir mayor movimiento y tensión al discurso narrativo visual. Posteriormente, cabe mencionar que esta textura musical adquiere mayor complejidad con la incorporación de la celesta y las voces en la orquestación. Así mismo, en el momento en que la imagen nos muestra el plano general de Tirante colgando de la cuerda, la música incrementa ligeramente su intensidad para dar lugar a la elaboración de una línea melódica ascendente, que finaliza de forma suspensiva sobre un acorde en el momento en el que se produce el primer plano del protagonista. Segundos más tarde, con la llegada de la Emperatriz el bloque finaliza en un bloque armónico a cargo del arpa y las cuerdas.

Bloque nº 23 (En el patio porticado del castillo): Como se puede apreciar en el siguiente fragmento correspondiente al Audiovisual 10, este bloque sonoro



Audiovisual 10 (1:10:44-1:12:08). *Tirant Lo Blanch*: Escena en la que aparece el fondo musical que acompaña la huida del protagonista

representa una continuación del bloque anteriormente expuesto tanto desde el punto de vista musical como narrativo, el cual inicia en el momento en que se produce el primer plano de Estefanía. Tras unos pocos compases que dan inicio a este bloque, aparece nuevamente el acompañamiento rítmico a cargo de la batería

de percusión, utilizado principalmente para añadirle movimiento al desarrollo de la escena, el cual es interrumpido brevemente con la introducción de un sonido abierto en los cornos para dar énfasis a la irrupción de las palabras de Placer. Pocos segundos después, en el momento en que las imágenes nos transportan al corredor exterior del castillo con la presencia en pantalla de Tirante, la música da paso nuevamente a la línea melódica modal en *pianissimo* (tema modal) que nos recuerda al desarrollo musical del bloque sonoro anterior, esta vez con el sonido protagonista del duduk apoyado por la mandolina, la mandola, la guitarra y las cuerdas en arco dentro de una textura totalmente homofónica. Otro aspecto interesante desde el punto de vista audiovisual durante el transcurso de esta secuencia cinematográfica, junto al acompañamiento de esta frase musical, consiste en su vinculación con el escenario, ya que como hemos podido evidenciar esta textura es expuesta anteriormente en la banda sonora durante la primera parte de esta secuencia, en donde el discurso musical se desenvuelve como un ingrediente esencial en la construcción del relato fílmico, ubicándonos a nivel de espacio y tiempo con el desarrollo de la acción. Más tarde, con la presencia del Emperador en la escena la música pasa a un nivel sonoro casi imperceptible, elaborando una textura a cargo del timbal y las violas que se mantiene doblegada a la presencia de los diálogos. Con la salida paulatina del Emperador, la música comienza a adquirir cuerpo e intensidad mediante la incorporación del resto de la batería de percusión y el sonido continuo de los cornos, en donde también podemos apreciar la introducción de un nuevo elemento melódico a cargo de las voces que corresponde a una variación del segundo tema de la película, y la inserción de una textura contrapuntística en la celesta que nos llevan al punto culminante de este bloque sonoro, incrementando la tensión que se produce a nivel cinematográfico como consecuencia de la imagen suspendida de Tirante sobre la cuerda a punto de caer al suelo. A nivel estructural este bloque politemático se desarrolla mediante el establecimiento de dos secciones principales. La primera corresponde al tema modal de carácter arcaico a cargo del duduk y la cuerda, el cual se desenvuelve al estilo de un canto tradicional asociado a las antiguas culturas del extremo oriente; la segunda sección tiene lugar a través de la exposición del segundo tema de la película protagonizado por el sonido de

las voces blancas. De esta forma, tenemos el siguiente esquema estructural: compases de introducción + sección A (tema modal) – sección B (tema 2). Finalmente, en el momento en el que Tirante cae al suelo la música da paso a la conclusión del bloque sonoro con una cadencia sobre un acorde menor.

Bloque nº 24 (El engaño de Tirante): Como consecuencia del accidente de Tirante tras su caída desde el claustro del castillo, la imagen nos muestra al protagonista gravemente herido rodeado de algunos de sus compañeros, quienes intentan ayudarlo. Diafebus, quien se encuentra en el lugar, decide salir en busca de uno de sus caballos para intentar enmendar la situación. En este momento de la acción el bloque sonoro da inicio con una breve textura a modo de introducción protagonizada por el sonido de los metales, que acompaña el momento en el que se produce el fundido de imagen a negro que da lugar a las primeras imágenes de la siguiente escena. De esta forma, un primer elemento interesante desde el punto de vista estructural, consiste en la inserción de esta breve sección musical a modo de obertura que anuncia y prepara el camino al desarrollo de la siguiente escena. Por otra parte, con la presencia anticipada del discurso musical se logra una mayor unidad y coherencia narrativa a través del encadenamiento entre ambas escenas correspondientes a una misma unidad de acción. Más tarde, con las primeras imágenes en exterior del castillo, que dan comienzo a esta secuencia, podemos escuchar un sonido mantenido en la cuerda que da lugar a la irrupción imponente de los metales en una textura homofónica, la cual se utiliza para acompañar el momento heroico y dramático en el que Tirante, tras su encuentro clandestino con Carmesina, se dispone a llevar a cabo su estrategia para obtener una coartada. De esta forma, la música apoya desde el punto de vista emocional el transcurso de la acción. Otro aspecto relevante, en cuanto a la interacción música-imagen, aparece



Ejemplo 28 (cc. 8-9). *Tirant Lo Blanch*: Idea melódico-
rítmica ejecutada por la viola y el cello en el bloque nº 24.

a partir del momento en el que se produce el plano general de Tirante montado sobre su caballo. A partir de este instante, la música establece un nuevo elemento

temático representado por una figura melódico-rítmica reiterativa en ritmo de corcheas, provista de giros cromáticos en la melodía que ayudan a configurar el ambiente misterioso contenido en el discurso narrativo, tal y como se aprecia en el Ejemplo 28. Así mismo, el discurso musical establece un cambio de tempo más dinámico y frenético, lo cual proporciona movimiento al desarrollo de la escena protagonizada por la marcha de Tirante. Desde el punto de vista estructural este bloque sonoro se encuentra caracterizado por una sección de tipo monotemática mediante el establecimiento de material motivico circunstancial (tema circunstancial 4), la cual viene antecedida por una breve sección de introducción u obertura protagonizada por el sonido imponente de los metales. Tras la caída del protagonista la música realiza un cambio de textura representada por una sección imitativa en las cuerdas, que se mantiene hasta el final del bloque sobre un acorde menor y que se establece con el encadenamiento a la siguiente escena.

Bloque nº 25 (El reposo de Tirante): Tras una serie de sucesos desafortunados nuestro protagonista se encuentra de reposo en el interior de una habitación. Pocos segundos después, con la llegada de Placer, Hipólito se ve obligado a abandonar el lugar. De esta forma, como se puede apreciar en la imagen correspondiente al Fotograma 46, vemos a Placer quien posteriormente se acerca con gesto



Fotograma 46 (1:16:13): Close-up de Placer y Tirante segundos antes de dar inicio el bloque nº 25.

misterioso a Tirante y le susurra al oído. En este momento de la acción cinematográfica, la música da comienzo al bloque sonoro paulatinamente con un sonido abierto sobre un intervalo de quinta, que da lugar al establecimiento de una célula melódica y que podemos reconocer como un fragmento motivico derivado del tema que sirve de introducción a la banda sonora. Este primer fragmento del bloque, provisto de sonoridades oscuras, acompañan esta primera escena en

interior con la finalidad de subrayar el suspense contenido en el discurso narrativo a través de las palabras de Placer, el cual se desarrolla en un escenario provisto de una iluminación relativamente tenue en comparación con el tratamiento visual de la siguiente escena. Más tarde, con la presencia de Hipólito en pantalla, el discurso musical realiza paulatinamente un cambio de textura o color mediante el sonido del piano y el arpa. Este fragmento musical, correspondiente a la segunda sección del bloque, se desenvuelve a través del establecimiento de una frase musical en tonalidad de Re mayor configurada a manera de sonido ambiente, logrando de esta forma representar desde el punto de vista musical el contraste reflejado a nivel cinematográfico a través del cambio de escenario y los decorados. Así mismo, podemos apreciar la relación directa que se establece en el plano emocional entre la música y el discurso narrativo, utilizando el sonido dulce del arpa junto al piano para acompañar la escena de cortejo entre Hipólito y La Emperatriz. De esta forma, otro aspecto importante que se crea tras la configuración de este discurso musical, es su función estructural con relación a la construcción del relato audiovisual, preparando de manera coherente el escenario para el encadenamiento entre dos escenas y situaciones dramáticas totalmente distintas. A nivel estructural nos encontramos entonces frente a un bloque sonoro de tipo politemático, el cual se desarrolla a través de dos secciones: una primera sección breve que sirve de enlace, y una sección central protagonizada por una textura de tipo melodía acompañada. Pocos segundos más tarde, el bloque finaliza de manera suspensiva o abierta con una cadencia plagal que se produce tras la intervención de la Emperatriz.

Bloque nº 26 (La confesión de Hipólito y la insensatez de La Viuda Reposada): Como se observa a nivel audiovisual, la primera parte de este bloque aparece para acompañar la reacción emocional de Hipólito tras la confesión de sus sentimientos hacia La Emperatriz, la cual decide aceptarlo bajo la condición de mantener dicha relación en secreto. En este momento de la acción, el bloque



Ejemplo 29 (cc. 1-2). *Tirant Lo Blanch*: Frase musical interpretada por la viola y el arpa que da inicio al bloque nº 26.

sonoro da inicio con una breve sección de carácter más alegre y rítmico que se produce con el primer plano de Hipólito. Este diseño melódico, representado en el Ejemplo 29, es ejecutado por la viola con el apoyo del arpa en un registro agudo, que junto al acompañamiento contrapuntístico del piano y la flauta elaboran una textura musical a modo de cierre que culmina de manera cadencial con el enlace a la siguiente escena. Posteriormente, con la presencia en pantalla de la Viuda Reposada, la música adquiere un color más oscuro y denso, dando lugar a la segunda sección del bloque con el sonido protagónico del duduk en un registro grave, que da paso a una reiteración variada del tema modal. Esta frase o período musical expuesto anteriormente en el transcurso de la banda sonora, el



Ejemplo 30 (cc. 9-14). *Tirant Lo Blanch*: Tema modal interpretado por la viola y el arpa en el bloque n° 26.

cual aparece representado en el Ejemplo 30, es interpretado en esta ocasión por el arpa y la viola. De modo que, este discurso musical desarrollado dentro en un lenguaje modal (Do eólico), que nos recuerda al acompañamiento musical de las danzas tradicionales del oriente medio, contribuye en esta ocasión a realzar el misterio y el suspense que se establece a nivel narrativo protagonizado por la presencia del personaje oscuro de la Viuda Reposada. Más tarde, esta melodía es reiterada mediante una textura más compleja con la incorporación del duduk, la guitarra, piano, marimba, darbuka en la percusión y el resto de la cuerda, añadiéndole de esta forma mayor cuerpo y dimensión a la imagen. Con el inicio del diálogo entre la Viuda Reposada y Tirante, el discurso musical pasa a un plano auditivo menos perceptible mediante la introducción de una textura en *pianissimo*, que más tarde se une a una línea melódica a cargo del arpa y la marimba, y que reconocemos como una variación del tema modal anteriormente expuesto. Segundos más tarde, con el final del diálogo entre ambos personajes, aparece una breve transición que nos lleva a la última sección del bloque sonoro mediante la presentación de una idea melódico-rítmica con final suspensivo, la cual podemos identificar como un pequeño subtema o tema circunstancial 2, y que tiene como función subrayar la tensión que se va generando a nivel cinematográfico. De esta

forma, con la exposición de esta sección se anuncia el final del bloque, el cual concluye de manera cadencial con la resolución de la frase musical sobre un acorde de La menor, y que luego desaparece con el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 27 (La lujuria de La Emperatriz): En este momento de la acción nos encontramos en la habitación de la Emperatriz en compañía de sus criadas. Como podemos evidenciar desde el punto de vista narrativo, una vez que la reina es consciente de su amor hacia Hipólito decide entregarse completamente a éste. A nivel musical, nos encontramos en presencia de una forma o estructura ternaria reexpositiva (ABA), que da comienzo con el plano medio corto de La Emperatriz. De esta forma, la música inicia sutilmente con un sonido articulado en *tenuto* por el cello que da paso a una textura en el arpa, y que gira en torno a la tonalidad de Re mayor. Esta preferencia por el sonido protagónico del arpa en esta primera sección del bloque puede deberse, en parte, a su convergencia en el plano cultural, dado el origen antiguo de este instrumento y su vinculación a las culturas primitivas, contribuyendo a realzar el color arcaico del discurso cinematográfico, y por otra parte, a establecer un ambiente ceremonioso y placentero mediante la incorporación de una textura musical con un aire de danza. Más tarde, este pasaje musical se desarrolla en una textura contrapuntística en la cuerda que acompaña la imagen de La Emperatriz sobre el espejo. Otro elemento importante a nivel audiovisual, aparece en el momento en el que se superpone parcialmente un fragmento del tema de introducción de la banda sonora y que forma parte de material temático principal, con la finalidad de subrayar el discurso narrativo de la Emperatriz. Por otra parte, segundos después de la presencia de Hipólito en pantalla, el discurso musical da inicio a la segunda sección del bloque con material temático derivado del tema 1 a cargo del duduk. Como se muestra en el



Ejemplo 31 (cc. 39-44). *Tirant Lo Blanch*: Frase musical conclusiva interpretada por el duduk, el saxo y los dos pianos.

Ejemplo 31, posteriormente se da lugar a la exposición de una frase musical en ritmo de corcheas protagonizado por el sonido del duduk, el saxo y dos pianos, el

cual reconocemos como el segundo tema circunstancial de la película. De esta forma, a través de esta sección contrastante que acompaña la entrada secreta de Hipólito a la habitación de la Emperatriz, se logra establecer el suspense y la intriga que figura a nivel cinematográfico como consecuencia de la relación clandestina que se crea entre ambos personajes. Una vez que Hipólito llega a su encuentro con la Emperatriz el discurso musical nos lleva poco a poco, mediante una transición, a la reexposición de la primera sección del bloque, esta vez con la idea melódica ejecutada por las cuerdas con una transposición a una cuarta por encima (Sol mayor), manteniendo el mismo material y la misma textura musical. De esta forma, a nivel estructural nos encontramos frente a un fragmento musical politemático, con el establecimiento de una forma o estructura ternaria a través del desarrollo de material temático nuevo y derivado del tema principal de la banda sonora. Segundos más tarde, tras las últimas palabras de la Emperatriz, aparece nuevamente una reiteración fragmentada de la melodía que da inicio a la banda sonora a cargo del duduk y el saxo bajo, al cual se le une el sonido del arpa llevándonos a la conclusión del bloque de manera cadencial sobre un acorde de Sol menor.

Bloque nº 28 (Las artimañas de la Viuda Reposada): Este bloque se desarrolla en el interior de la habitación de Tirante con la presencia de La Viuda Reposada. Tras el desencadenamiento de la ira del protagonista, el bloque sonoro da inicio con un sonido agudo a cargo de la flauta y el piano, que luego da paso a una serie de elementos melódicos derivados del tema principal de la película. Segundos más tarde, el discurso musical da paso a la elaboración de una nueva textura formada por un patrón rítmico regular en la percusión y la presencia de una frase musical



Ejemplo 32 (cc. 13-18). *Tirant Lo Blanch*: Frase musical introducida por la mandola y el cello en el bloque nº 28.

conclusiva, tal y como vemos en el Ejemplo 32, la cual es elaborada dentro de un lenguaje modal. Esta idea musical en compás ternario, que aparece como una variación del segundo tema circunstancial de la banda sonora de la película, se introduce en esta ocasión con la finalidad de incrementar la incertidumbre y la

tensión que se desenvuelve a nivel narrativo como consecuencia de las artimañas de la Viuda Reposada para conquistar el amor de Tirante. Así mismo, cabe mencionar que esta frase musical de tipo antecedente-consecuente, interpretada en esta oportunidad por la mandola y el cello, se desarrolla a través de una especie de diálogo junto a la idea musical ejecutada a cargo del cornetto. Otro aspecto interesante a lo largo de este bloque se refiere al uso del discurso musical para puntuar distintos eventos dramático-narrativos, como sucede, por ejemplo, en el momento en el que se produce la imagen correspondiente al Fotograma 47, la cual

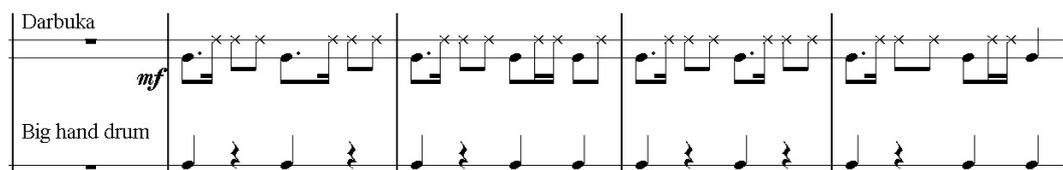


Fotograma 47 (1:26:27). *Tirant Lo Blanch*: Primer plano de Diabebus, Estefanía y Placer.

establece un primer plano de Diabebus, Estefanía y Placer, en donde la música irrumpe sorpresivamente con un sonido acentuado en *fp* por una gran parte de la plantilla orquestal, haciendo énfasis en la tensión del discurso narrativo. Así mismo, en el momento en el que el protagonista sujeta fuertemente por el cuello a la Viuda Reposada, la música queda suspendida con un sonido grave mantenido a cargo del saxo, el contrabajo y el piano, acompañados por una batería de percusión con la idea de mantener la tensión que se va desarrollando en el transcurso de la acción. Desde el punto de vista temático aparecen dos elementos fundamentales: el primero de ellos corresponde a fragmentos motivicos del tema principal de la película; el segundo se refiere a una frase de tipo antecedente-consecuente correspondiente al segundo elemento temático circunstancial de la banda sonora, la cual aparece de forma eventual para acompañar el suspense y el hilo dramático que se despliega a nivel narrativo entre Tirante y La Viuda Reposada. Más tarde, la música da paso a una reiteración parcial del tema principal a cargo del cornetto junto al acompañamiento del arpa, la marimba, la guitarra, y las cuerdas en una textura homofónica que sirve de colchón armónico,

y que nos llevan a la culminación abrupta del bloque con el sonido ambiente de la puerta.

Bloque nº 29 (En la habitación de la Emperatriz): Este bloque musical acompaña el momento en que el Emperador se dirige a la habitación de la Emperatriz. Tras el corte de plano a nivel cinematográfico, la música inicia con el sonido imponente de los metales que anticipa la presencia en pantalla del Emperador, la cual, junto al esquema rítmico de la percusión, ayudan a crear el ambiente majestuoso que envuelve a la escena. De esta forma, esta primera sección del bloque sonoro, desarrollada a partir de material temático principal, culmina paulatinamente en el momento en el que, por órdenes del Emperador llaman a la puerta de la habitación de la Emperatriz, dando lugar a una breve sección de puente o transición que acompaña el diálogo que se establece entre estos personajes. Más tarde, en el momento en que el Emperador se dispone a entrar forzosamente a la recámara de la Emperatriz, aparece la segunda sección



Ejemplo 33 (cc. 11-15). *Tirant Lo Blanch*: Esquema rítmico de la percusión que acompaña la segunda sección del bloque nº 29.

del bloque que inicia con un patrón rítmico a cargo de la percusión, como se observa en el Ejemplo 33, el cual se mantiene hasta el final del bloque sonoro dando lugar, posteriormente, a la exposición de una idea melódica ejecutada por el arpa junto al acompañamiento contrapuntístico de la guitarra y la mandola. Con la elaboración de esta frase musical en torno a la tonalidad de Sol mayor, se logra establecer una nueva textura a nivel musical que contrasta con la sección anterior del bloque, cuya finalidad principal es la de realzar el carácter sarcástico y jocosos que se produce a nivel cinematográfico como consecuencia del cambio de situación narrativa tras la llegada del Emperador a la habitación de la Emperatriz. De esta forma, a nivel estructural nos encontramos frente al desarrollo de un bloque sonoro politemático provisto de dos secciones principales con el siguiente esquema: sección A (elementos motivicos del tema 1) – sección B (tema

circunstancial). Por otra parte, una vez que el Emperador logra acceder a la habitación, el discurso musical anuncia el final del bloque con una frase descendente en *pp* que resuelve sobre un acorde de Sol mayor.

Bloque nº 30 (La pérdida del imperio amenaza de nuevo): La siguiente secuencia comienza con la llegada de uno de los caballeros del Emperador a la torre principal del castillo. En primer lugar, se produce la llegada de uno de los soldados, el cual se dirige con reverencia al Emperador para informarle acerca de la pérdida de su ejército principal en manos de los turcos. En el instante en el que se da paso a la proclamación de la desafortunada noticia, el bloque sonoro irrumpe con una textura rítmica interpretada por una batería de percusión, tal y como



Ejemplo 34 (cc. 1-2). *Tirant Lo Blanch*: Textura rítmica que da comienzo al bloque nº 30.

vemos en el Ejemplo 34, la cual es apoyada por el sonido grave de diversos instrumentos sobre una misma nota que se mantiene. Como vemos desde el punto de vista audiovisual, la música que transcurre a lo largo de este bloque se utiliza para acompañar las distintas situaciones expuestas a nivel cinematográfico. De esta forma, el discurso musical tiene como función realzar la tensión y la angustia que se percibe en el transcurso del desarrollo del discurso narrativo, utilizando la música como un recurso expresivo en la construcción del relato fílmico. A nivel estructural, cabe mencionar que este bloque sonoro se desenvuelve a través de diversas texturas o secciones episódicas, todas ellas construidas a partir de material temático derivado del tema principal de la banda sonora. Por otra parte, continuando con el hilo del discurso audiovisual, una vez que el Emperador se marcha la imagen nos lleva a la siguiente escena con la presencia en pantalla de Carmesina y Placer, las cuales caminan misteriosamente a través de una especie de túneles subterráneos que conducen a la recámara del Emperador. En este momento de la acción la música realiza un cambio de textura con una nota pedal

grave en re, y una serie de notas articuladas en la flauta y el duduk que mantienen el suspense y la tensión de la acción. Posteriormente, el discurso musical da paso a una frase correspondiente a una reiteración variada de un fragmento del tema principal de la película expuesta por una gran parte de la sección de cuerdas, siendo apoyada por la mandolina, la mandola y la guitarra, y que luego es imitada por las trompas en un matiz *p* marcando el final de este episodio. La siguiente sección episódica aparece con la incorporación del elemento melódico-rítmico expuesto anteriormente en el transcurso de la banda sonora, esta vez en compás binario interpretado por la guitarra, la viola y el cello en staccato, el cual aparece reflejado en el Ejemplo 35. Desde el punto de vista audiovisual, este recurso



Ejemplo 35 (cc. 29-32). *Tirant Lo Blanch*: Frase musical de tipo antecedente-consecuente interpretada por la guitarra, la viola y el cello.

musical sirve para construir el escenario tenso y misterioso que se produce durante el acompañamiento del discurso de Placer, así como generar mayor movimiento interno al desarrollo de la acción. Así mismo, este elemento musical reiterativo, que aparece de manera circunstancial en este momento de la acción, conduce a una mayor expectativa provocando una respuesta emocional determinada por parte del espectador. Otro aspecto interesante en relación al plano audiovisual aparece en el momento en el que se produce el breve giro dramático protagonizado por Carmesina, quien de manera muy emotiva, hace referencia a sus deseos más anhelados en el ámbito amoroso, en donde el discurso musical realiza abruptamente un cambio de textura o color mediante la introducción de un fragmento altamente tonal, caracterizado por la exposición de una melodía a cargo de la flauta en ritmo de tresillo doblada por el arpa. De esta forma, en el transcurso de este bloque sonoro se puede apreciar el contraste musical que se va generando como consecuencia del desarrollo narrativo cinematográfico, utilizando la música como el vehículo principal para la confección y la preparación de los diferentes cambios de direccionalidad emotiva. Así mismo, con el cambio de situación que se produce nuevamente a nivel narrativo, la música retoma el elemento melódico-rítmico anterior que tiene como función acompañar las

últimas palabras alentadoras de Placer, esta vez con la adición de una serie de sonoridades altamente disonantes y la intercalación de una idea melódica interpretada por el saxo bajo, la cual aparece como un tema de cierre que resuelve sobre un acorde de Re menor, llevándonos al final del bloque sonoro.

Bloque nº 31 (Tirante recibe la corona del imperio en manos de Carmesina):

En este momento de la acción nos encontramos en el interior de una habitación con la presencia en pantalla de Tirante. A los pocos segundos de dar comienzo esta escena, el bloque sonoro inicia sutilmente con el sonido de la celesta y la viola con sordina. De esta forma, un elemento interesante a nivel audiovisual lo constituye la introducción del discurso musical en este momento de la acción, previo a la presencia en pantalla de Placer y Carmesina, el cual responde a la búsqueda de mayor expectativa por parte del espectador o audiovisor, para así preparar el escenario perfecto para el acontecimiento simbólico que se va a desarrollar desde el punto de vista narrativo con la entrega de la corona a Tirante, y con ello la virginidad de Carmesina. Es así, como esta primera textura musical la conforman el sonido de la celesta, el arpa y una nota pedal en el contrabajo que acompañan la exposición del segundo tema de la película, de carácter melismático e imitativo, interpretado por un coro de voces blancas. Esta textura o color musical resultante converge con la estética de la imagen, aportándole un cierto carácter surrealista a la misma, y ayudando a configurar el escenario fantástico que se establece a nivel cinematográfico con el encuentro entre Tirante y Carmesina. Posteriormente, esta frase musical resuelve de forma conclusiva para dar lugar a la intervención de los diálogos junto al acompañamiento de una nueva textura musical en la sección de cuerdas y el sonido del piano provisto de una variedad de giros cromáticos en el diseño melódico. En el Ejemplo 36 se observa parte del



Ejemplo 36 (c. 18). *Tirant Lo Blanch*: Célula o motivo melódico interpretado por la viola en ritmo sincopado.

material temático expuesto en esta sección del bloque, el cual consiste en una idea melódica a modo de tema circunstancial basado en una célula elaborada a partir de una nota central en ritmo sincopado que permite subrayar, desde el punto de vista

musical, la incertidumbre que se establece a nivel narrativo representado por el momento previo a la entrega de la virginidad de la princesa Carmesina. Por otra parte, como vemos en la imagen correspondiente al Fotograma 48, aparece un plano medio de la protagonista desnuda, quien avanza lentamente a manos de



Fotograma 48 (1:38:02). *Tirant Lo Blanch*: Plano medio de Carmesina

Tirante, en donde la música irrumpe nuevamente con la introducción del segundo tema de la película a cargo del coro de voces blancas, con el fin de recapitular a nivel audiovisual el tono fantástico expuesto anteriormente al inicio del bloque. Más tarde, en el momento en que Tirante retira la mano de Placer, el desarrollo musical se interrumpe dando énfasis al desenvolvimiento del diálogo entre los protagonistas, el cual se establece con el acompañamiento de un nuevo tejido



Ejemplo 37 (cc. 36-39). *Tirant Lo Blanch*: Frase musical interpretada por la viola al final del bloque nº 31.

sonoro en la sección de cuerdas. Finalmente, con las últimas palabras de Tirante y Carmesina, la música establece un pasaje musical a cargo de la viola que aparece como una reiteración variada del diseño melódico expuesto al principio del bloque, tal y como se muestra en el Ejemplo 37. Esta frase musical, provista de recursos cromáticos, se desarrolla en torno a la tonalidad de Si menor con final conclusivo, estableciéndose una especie de coda que nos lleva al cierre del bloque sonoro.

Bloque nº 32 (La negociación por el imperio): Como se puede observar en la imagen correspondiente al Fotograma 49, esta escena inicia directamente con el plano conjunto de Tirante y sus hombres, los cuales se dirigen a su encuentro contra los turcos. De esta forma, a nivel musical escuchamos en primer lugar el

sonido imponente de las trompas junto al piano y las cuerdas graves, que hacen alusión al espíritu bélico de la película representada, a nivel narrativo, por la



Fotograma 49 (1:40:03). *Tirant Lo Blanch*: Plano conjunto de Tirante y sus hombres que da comienzo al bloque nº 32.

marcha de Tirante al campo de batalla contra los turcos. Una vez que se produce el corte de imagen al plano amplio del castillo, el discurso musical establece una especie de cadencia sobre un acorde que se mantiene hasta dar paso a una reiteración fragmentada del tema principal de la banda sonora a cargo del nei y el duduk, que dan lugar al desarrollo de una nueva textura musical con el sonido protagonista de la batería de percusión. De esta manera, se logra establecer a nivel musical dos escenarios o atmósferas diferentes que dividen el bloque en dos secciones o episodios distintos, y que se corresponde con el cambio de situación narrativa que se establece a nivel cinematográfico tras la presencia del Emperador en pantalla. Así mismo, este recurso musical protagonizado por el sonido insistente de la percusión, se utiliza como ingrediente esencial para la creación del ambiente de suspense y la tensión que se produce desde el punto de vista narrativo entre el embajador, en representación del Gran Sultán, y el Emperador de Bizancio, estableciéndose uno de los momentos claves de la película como consecuencia de la negociación definitiva del imperio. Este sonido percusivo, que se mantiene a lo largo del discurso firme del embajador en un patrón rítmico regular, desaparece previamente con la intervención del Emperador, dando lugar al final del bloque sonoro.

Bloque nº 33 (La llegada de Carmesina al campamento de batalla): Tal y como se muestra en la imagen correspondiente al Fotograma 50, este bloque sonoro inicia directamente con el plano conjunto de la princesa Carmesina en compañía de las doncellas, quienes se dirigen al campamento de batalla en busca

de Tirante. De esta forma, observamos, en primer lugar, el establecimiento de una textura rítmica esencialmente percusiva a modo de introducción con la presencia



Fotograma 50 (1:42:22). *Tirant Lo Blanch*: Plano conjunto de Carmesina y las doncellas que da comienzo al bloque nº 33.

protagónica del arpa, el piano y una batería de percusión, la cual se utiliza para representar la marcha de la princesa, quien se dirige precipitadamente a su encuentro con Tirante. Posteriormente, como vemos en el Ejemplo 38, aparece una línea melódica en los metales (Trompas I, II y III), la cual se desarrolla a

The image shows a musical score for three horns, labeled 'Hom in F I', 'Hom in F II', and 'Hom in F III'. Each staff has a 'bouché' marking above the first measure and a 'mf' marking below the first measure. The music consists of a melodic line with a series of eighth notes, starting on a G4 and moving up stepwise to a D5, then down to a C5, and finally to a B4. The notes are beamed together and have a long, curved slur above them, indicating a sustained or 'bouché' sound.

Ejemplo 38 (cc. 5-6). *Tirant Lo Blanch*: Idea musical ejecutada por las trompas en el bloque nº 33.

partir de una secuencia de intervalos de sexta mediante el establecimiento de un discurso musical de carácter fragmentado, que surge a manera de tema circunstancial derivado de material temático principal. Esta textura, protagonizada por el sonido de las trompas, se utiliza para subrayar el carácter impetuoso y enérgico que se produce a nivel cinematográfico con la marcha de las doncellas y Carmesina. Por tanto, este momento de la acción narrativa es crucial dentro de la película, ya que por temor a ser conquistados por el ejército turco, la princesa decide entregar su virginidad a Tirante, y con ella, la llave del imperio bizantino. Una vez que finaliza la exposición de la línea melódica en manos de los metales, el discurso musical da paso a la inserción de una célula melódico-rítmica en

Staccato a cargo de las cuerdas y la mandola, utilizada anteriormente en el transcurso de la banda sonora para realzar el suspense y la tensión propia del discurso narrativo. Segundos más tarde, aparece una reiteración parcial del tema inicial que da la entrada a la banda sonora interpretada por el nei, dando como resultado un sonido bastante arcaico, haciendo uso de la orquestación como un recurso musical para la configuración del ambiente histórico-geográfico en el cual se desarrolla la acción cinematográfica. Luego, otro elemento interesante, en cuanto a la interacción música e imagen, aparece segundos después de producirse el plano panorámico de las torres, en donde la música establece una textura imitativa en *crescendo* con el sonido abierto de las trompas, que resuelve sobre un acorde acentuado en el momento en el que se produce el corte de plano que muestra la llegada de las doncellas al campamento del ejército de Tirante. A nivel estructural nos encontramos en presencia de una sección musical desarrollada a partir de elementos motivicos derivados del tema 1, y la exposición de pequeños motivos o ideas melódicas circunstanciales que complementan esta textura. De ahí que tenemos el siguiente esquema: introducción + sección A (desarrollo de elementos motivicos) + coda. Finalmente, la música establece un breve diseño melódico ascendente introducido a modo de tema de cierre, el cual nos lleva al final del bloque sonoro con el plano general del castillo que alberga la tropa de Tirante.

Bloque nº 34 (Tirante conquista la virginidad de Carmesina): Esta escena, que representa una continuación de la secuencia anterior, se desarrolla en el interior de la carpa principal del campamento de batalla con la presencia de las doncellas y Carmesina, quien se encuentra en espera de la llegada de Tirante para cumplir con su propósito: la entrega de la virginidad para el rescate del imperio. De esta forma, pocos segundos después de la llegada de Tirante al lugar, la música da comienzo al bloque con una textura rítmica en la percusión y un sonido en la viola con sordina, apoyada por una nota en *pizzicato* en el cello y los contrabajos, lo cual da



Ejemplo 39 (cc. 2-6). *Tirant Lo Blanch*: Frase musical interpretada por la viola en la primera sección del bloque nº 34.

lugar a esta primera textura compuesta de una frase musical provista de giros cromáticos, tal y como se aprecia en el Ejemplo 39, haciendo uso de un lenguaje armónico disonante mediante el acompañamiento de una nota pedal grave en *si* a cargo del piano y el cello. Desde el punto de vista audiovisual esta primera sección del bloque, provista de sonoridades oscuras, tiene como función realzar el nivel de incertidumbre y la intriga que se desata a nivel narrativo como consecuencia de la entrega de la virginidad de la princesa Carmesina. Por otra parte, otro elemento relevante que aparece más tarde en el transcurso de este bloque sonoro, lo representa el establecimiento de la idea melódico-rítmica expuesta anteriormente durante el desarrollo de la banda sonora, la cual se introduce como un recurso esencial para generar mayor tensión y suspense al discurso narrativo. Esta idea musical, con final de frase conclusivo, representa la segunda parte del bloque. De esta forma, entre gritos y gemidos por parte de Carmesina, la música se desenvuelve a través de esta frase musical de tipo antecedente-consecuente a cargo de las violas y el arpa, junto al acompañamiento de un sonido insistente en la percusión que sirve para generar movimiento y tensión al desarrollo de la escena. Tras establecerse la consumación del acto sexual entre ambos personajes, el discurso musical realiza nuevamente un cambio de textura que da paso a la última sección del bloque mediante una reiteración variada de la frase expuesta en el ejemplo anterior, la cual nos lleva al final del bloque sonoro con una cadencia sobre un acorde de Fa sostenido menor que se mantiene con el encadenamiento a la siguiente escena. De esta forma, como se puede apreciar a nivel estructural estamos en presencia de un bloque sonoro politemático, el cual se compone de una forma ternaria reexpositiva ABA.

Bloque nº 35 (La muerte del Gran Turco): Como se puede apreciar desde el punto de vista audiovisual, este bloque sonoro se utiliza para acompañar la escena de la guerra entre los romanos y los turcos. Los romanos en su lucha por la salvación del imperio y los turcos por la conquista del mismo. De esta forma, un sonido emitido por el Arghul da comienzo a este bloque, el cual inicia anticipado al desarrollo de esta secuencia proporcionando mayor coherencia y naturalidad al montaje cinematográfico, así como un medio para preparar al espectador al paso de la acción. Otro recurso musical relevante en el transcurso de este bloque es la

preferencia por el uso del sonido de las trompas y los metales en general, haciendo uso de la orquestación como una herramienta indispensable en la construcción de este escenario de carácter bélico. Esto se debe fundamentalmente al uso tradicional del sonido imponente de los metales para la representación y



Fotograma 51 (1:47:24). *Tirant Lo Blanch*: Plano general del escenario bélico.

acompañamiento de escenarios de acción y de guerra, recurso frecuentemente utilizado en lo que respecta al ámbito de la música audiovisual. Con el plano general del campo de batalla, expuesto en el Fotograma 51, la música da paso a la introducción de una textura rítmica en la percusión que marca el primer enfrentamiento entre Tirante y el Gran Sultán. Una vez dentro del campo de batalla se establecen distintos elementos melódico-rítmicos que acompañan esta escena de carácter bélico. En el momento en que el Gran Turco reanuda su ataque, la música permanece en suspenso a través de una serie de sonoridades disonantes y acentuadas que son interpretadas por las trompas, tal y como se muestra en el



Ejemplo 40 (cc. 29-30). *Tirant Lo Blanch*: Textura musical introducida por las trompas durante el desarrollo de la batalla entre Tirante y el Gran Turco.

Ejemplo 40, las cuales se introducen en compañía del saxo bajo, el contrafagot y el contrabajo, y apoyadas por una figura reiterativa a cargo de la guitarra y la mandola que añaden tensión al discurso cinematográfico. En el momento en que se produce la muerte de uno de los hombres de Tirante, en manos de el Gran Turco, la música da paso a una reiteración del esquema rítmico expuesto

anteriormente a cargo de la batería de percusión, a la que luego se le superpone una fragmento del tema principal de la banda sonora a cargo del Nei, el Cornetto y la cuerda. De esta manera, este color musical menos occidental, comúnmente asociado tanto desde el punto de vista geográfico como cultural a diversos países del Asia y el Oriente Medio (como puede ser en este caso Turquía), y el carácter arcaico logrado principalmente a través de la inserción de instrumentos antiguos como el nei y el cornetto, se utiliza como un ingrediente que converge desde el punto de vista cultural con el escenario en el cual se desarrolla la acción, simbolizando la presencia inminente del Gran Turco y su ejército en el campo de batalla. Por otra parte, otro aspecto interesante desde el punto de vista audiovisual a lo largo de este bloque, lo constituye el uso del discurso musical como un recurso expresivo para puntuar diversos eventos cinematográficos. Un ejemplo de ello viene representado por el sonido abierto y acentuado en los metales y gran parte de la plantilla orquestal, que aparece en sincronización con el momento en que el Gran Turco cae de rodillas en el suelo. De esta forma, en el instante en que se da lugar al enfrentamiento final entre el Gran Turco y Tirante, la música adquiere un carácter más rítmico y enérgico con un cambio de tempo más vivo y la incorporación de una figura rítmica regular en la percusión. Esta textura musical se hace mucho más compleja con la exposición de una variación del tema principal de la película a cargo de los cellos y las trompas en *forte*, y el acompañamiento de una figura reiterativa en ritmo de seisillo interpretado por las violas y la marimba, a la que posteriormente se le une el piano y parte de la batería de percusión que ayudan a incrementar la tensión que se establece a nivel cinematográfico. De esta misma forma, una vez que Tirante vence a su oponente, el discurso musical da paso a un efecto sonoro que coincide con el momento en el que la imagen nos muestra un plano detalle de la espada rota sobre el suelo. De esta manera, con el sonido profundo de la tuba y la recapitulación de material temático principal, interpretado por las trompas en *fortissimo*, llegamos al punto culminante de este bloque que se produce con la muerte del Gran Turco a manos de Tirante. Tras el golpe de la espada de Tirante, que da muerte al Gran Turco, la música da paso a una nueva textura en un tempo más lento con la introducción de una frase musical en el cello y el corno, y la inserción de una especie de

contratema a cargo de la viola y el cornetto provista de sonoridades disonantes que acompañan esta última sección de la secuencia, y que dan lugar al establecimiento de un fondo sonoro oscuro y misterioso que se utiliza para subrayar a nivel emocional el estado de perturbación en el que se encuentra en este momento nuestro personaje principal. Finalmente, este bloque sonoro culmina de manera conclusiva con el Close-up de Tirante apoyado sobre la espada.

Bloque nº 36 (La desventurada pérdida de Tirante): En este momento de la acción nos encontramos en la escena que se desarrolla en el interior del castillo tras la muerte de Tirante. Pocos segundos después de dar inicio a la lectura de la carta por parte de Placer, la música da comienzo al bloque sonoro con un sonido en la viola con sordina, que luego realiza un contrapunto con un pasaje surgido en



Ejemplo 41 (cc. 3-7). *Tirant Lo Blanch*: Frase musical introducida por la viola tras finalizar la lectura de la carta por parte de Placer.

el resto de las violas y una nota pedal en *Si* ejecutada por los cellos. De esta forma, tal y como se observa en el Ejemplo 41, la música se mantiene en constante movimiento a través de la introducción de una frase musical desarrollada a partir de elementos cromáticos y disonantes, la cual contribuye a la configuración del ambiente trágico y lúgubre que se desenvuelve a nivel narrativo como consecuencia de la inesperada muerte de Tirante. De esta misma forma, otro elemento relevante que se establece desde el punto de vista audiovisual aparece en el momento en el que Carmesina procede a guardar la carta recibida, en donde la música da comienzo a la reiteración de un fragmento melódico a cargo del cornetto extraído del tema principal de la película, que da lugar al establecimiento de una nueva textura musical que sirve de puente o transición a la siguiente sección del bloque. Posteriormente, tras el paso a la segunda sección del bloque sonoro, protagonizado por la superposición de un fragmento temático derivado del tema 1, junto a la incorporación del segundo tema de la película a cargo de las voces blancas, se da lugar al desarrollo de la escena correspondiente al acto ceremonial en homenaje a Tirante, el cual, como se puede apreciar en la imagen

correspondiente al Fotograma 52, inicia con un plano general del interior de la cúpula central. De esta misma forma, a través del color musical que se establece mediante el tratamiento de la orquestación, se logra evocar de manera inmediata el carácter mágico y solemne que se refleja a nivel cinematográfico a través de la puesta en escena de un acto ceremonial, que en esta ocasión podríamos catalogar



Fotograma 52 (1:55:06). *Tirant Lo Blanch*: Plano general que muestra el acto ceremonial en homenaje a Tirante.

como la celebración de una misa de difuntos. Por otra parte, en el instante en que la acción da comienzo a las palabras de Carmesina, el discurso musical se mantiene en constante suspenso tras la recapitulación de la frase musical de la primera sección del bloque interpretada por las violas en *pianissimo*, apoyada por el acompañamiento de la celesta y un bajo en el cello. Desde el punto de vista estructural tenemos entonces un bloque politemático compuesto de tres secciones principales, con una reexposición de la primera sección que da como resultado la configuración de una forma a la que podríamos denominar: ternaria reexpositiva ABA. De esta forma, tras el grito final de Carmesina, la música da paso a una breve coda a partir de una frase musical a cargo de las cuerdas y gran parte de los vientos, que nos lleva a la conclusión del bloque con el fundido de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 37 (De vuelta con Diafebus y Estefanía): Desde el punto de vista cinematográfico se produce un salto temporal que nos retorna de vuelta al presente con la presencia en pantalla de Diafebus y Estefanía. Pocos segundos después del final de la voz en off, el bloque sonoro inicia con el sonido de la celesta y la viola que dan paso a la exposición de una línea melódica a cargo del duduk, y que reconocemos como una variación del tema inicial que sirve de entrada al comienzo de la banda sonora. Esta frase musical, expuesta en el

Ejemplo 42, se desarrolla con el acompañamiento sutil de una textura armónica en la sección de cuerdas a través de notas amplias y en *legato*, y un bajo pedal en *Mi* ejecutado por los cellos que ayudan a configurar el ambiente apacible y sereno



Ejemplo 42 (cc. 2-5). *Tirant Lo Blanch*: Reducción temática introducida por el duduk en el bloque n° 37.

reflejado en el plano visual. Así mismo, otro elemento interesante desde el punto de vista audiovisual lo encontramos en el momento en el que, tras la resolución abierta de la melodía, la música realiza un cambio de textura que mantiene al discurso cinematográfico en un continuo estático y de manera suspensiva durante el acompañamiento de las palabras de Estefanía. Toda esta sección se desarrolla en un matiz *piano* a través de la aplicación de diversas técnicas de composición como, por ejemplo, la aumentación rítmica o la imitación temática, utilizando el color de los diferentes instrumentos, entre ellos, el nei, el duduk, la mandolina, el arpa y la celesta, como un recurso expresivo en favor de los decorados, la ambientación y la estética de la imagen. Segundos más tarde, el discurso musical realiza un cambio de textura a través del establecimiento de una reiteración parcial del tema principal de la película interpretada por la trompa en *mf*, la cual luego es



Ejemplo 43 (cc. 16-17). *Tirant Lo Blanch*: Exposición parcial del tema principal de la banda sonora.

imitada por el cornetto en *pp*, tal y como se muestra en el Ejemplo 43. De esta forma, como se puede apreciar a nivel estructural, este bloque sonoro se compone de una sección monotemática desarrollada a partir de material motívico del tema principal de la banda sonora. Por otra parte, con las últimas palabras de Diafebus la música da paso a la elaboración de una breve frase musical a modo de tema de cierre, que resuelve de manera conclusiva sobre un acorde de *Mi* menor, el cual nos lleva al final del bloque sonoro con el fundido a negro que se produce a nivel cinematográfico.

Bloque nº 38 (Títulos de créditos finales): Una vez que se produce el fundido de imagen a negro que marca el final de la última escena de la película, aparece el siguiente bloque sonoro utilizado para acompañar la proyección de los créditos finales de la misma. De esta forma, la música inicia con lo que sería el tema principal de la banda sonora a cargo de las trompas, que abarca esta primera sección monotemática. Posteriormente, aparece una segunda sección del bloque directamente con la incorporación del segundo tema de la película, junto al sonido protagónico de la celesta y un coro de voces blancas que establecen una textura contrapuntística imitativa. Es así como este bloque, de tipo genérico, condensa prácticamente todo el material musical expuesto a lo largo de la banda sonora, desenvolviéndose una especie de reducción o síntesis de la misma, de manera que pueda ser utilizado, desde el punto de vista musical, para representar el cierre de la película. De esta forma, este bloque sonoro finaliza de manera conclusiva con el final de la presentación de los títulos de créditos de la película.

Conclusiones generales

Tirant lo Blanch es una obra audiovisual que tiene su origen en la novela caballerescas del escritor Joanot Martorell que lleva por título el mismo nombre. Ambientada en la época de finales del siglo XV, la historia se basa en la lucha por el Imperio de Bizancio que se lleva a cabo entre el legendario Tirante y su tropa contra el ejército de los turcos en representación de Mohamed III en Constantinopla. De ahí que, este panorama histórico en el cual se desarrolla la acción, constituye de alguna forma uno de los factores más importantes que condiciona la naturaleza del lenguaje musical. De esta manera, en su proceso de musicalización para la película, Nieto adopta un discurso musical basado en el uso constante de la modalidad como referente armónico, el cual es un indicador de la utilización de la música como elemento expresivo para subrayar el contexto histórico en el cual se desarrolla la acción. Este primer aspecto es interesante, ya que no se trata de una reivindicación histórica de la época en la que se desarrolla la película a través de la música, sino más bien de una lectura más moderna y personal del relato fílmico mediante la yuxtaposición de elementos compositivos diversos, los cuales mantienen un cierto equilibrio entre lo tradicional y lo

contemporáneo. Es decir, que la música de *Tirant lo Blanch* es, grosso modo, el resultado de la aplicación de un lenguaje propio y más moderno junto a la introducción de recursos y elementos procedentes de la música antigua, en este caso representado principalmente por el tipo de lenguaje armónico y el uso de instrumentos tradicionales en la orquestación.

De esta forma, tenemos casos de bloques sonoros en los cuales hay una clara utilización de instrumentos muy antiguos, procedentes sobre todo del lejano oriente y parte del Oriente Medio. Un ejemplo bastante representativo lo encontramos al inicio de la película con el sonido protagónico del *duduk* (bloque nº 1), un instrumento tradicional de Armenia, así como la introducción del *arghul* en el bloque nº 12, un instrumento de viento tradicional árabe procedente del antiguo Egipto. La presencia de estos instrumentos en la orquestación, en compañía de algunos otros como el arpa, la mandolina, el *nei* y el *cornetto*, le proporcionan a la música un cierto carácter arcaico convergente a nivel cultural y geográfico con cada uno de los acontecimientos dramáticos presentes en el discurso narrativo, lo cual contribuye al establecimiento de una cierta ambientación histórica a través del recurso tímbrico de los instrumentos. Sin embargo, hay que señalar que junto a la incorporación de estos elementos que funcionan como condicionantes históricos extradiegéticos, se dan el caso de otros recursos y técnicas compositivas interesantes más acordes a una estética musical contemporánea, lo cual viene definido esencialmente por el uso espontáneo de la melodía, la libertad en el desarrollo rítmico y la combinación tímbrica de los instrumentos.

Otro aspecto importante en relación al discurso musical es la utilización exclusiva de música original extradiegética para la configuración y desarrollo de la banda sonora de la película, con lo cual la música en ningún momento forma parte de la diégesis. De esta forma, hay una mayor libertad en cuanto al desenvolvimiento del discurso musical, no estando supeditado realmente desde el punto de vista estilístico a una época determinada en su vinculación narrativa para el acompañamiento de la película.

Por otra parte, el análisis sintáctico-temático de la banda sonora evidencia, en primer lugar, una unidad temática basada en dos frases principales de tipo antecedente-consecuente que conforman la melodía o tema principal de la película. Esta idea melódica es elaborada en el primer bloque de la banda sonora a partir de una especie de canto antiguo interpretado por el *duduk*, cuyo enunciado es completado por la intervención de las trompas mediante la exposición de una textura homofónica con final suspensivo, derivando así en una forma de tipo monotemática. Un aspecto importante a resaltar en cuanto a este primer gran período musical, insertado a manera de introducción para la apertura de la película, es su modo particular de desarrollo, lo cual se establece mediante una especie de canto responsorial que nos recuerda a las formas antiguas de canto gregoriano de la era cristiana, elaborando un primer solo a cargo del *duduk* que luego es respondido por una textura coral a cargo de las trompas, en donde la intervención del *duduk* simboliza la autoridad religiosa y el sonido de los metales representan el pueblo. Así mismo, el sonido de las trompas a modo de fanfarria tiene como finalidad el acompañamiento de las hazañas y el heroísmo de Tirante, al igual que a la descripción musical del héroe caballeresco, tal y como lo plantea Matilde Olarte en su estudio publicado bajo el título de *La descripción musical de héroe: realzando los temas populares desde la creación incidental* (2012, pp. 347-358). No obstante, a pesar de la importancia que sugiere este primer elemento melódico, posteriormente se nos presenta una segunda idea musical, la cual aparece por primera vez en el bloque sonoro nº 4 a través de un breve diseño melódico o motivo temático interpretado por las voces blancas en un pasaje eminentemente melismático, derivando en una sonoridad muy peculiar que simboliza el segundo tema de la banda sonora. De esta misma forma, en el transcurso del desarrollo de la banda sonora podemos apreciar la exposición de distintos elementos melódicos que aparecen a modo de pequeñas unidades temáticas independientes, y que giran alrededor del tema principal, ya sea a través de su participación como elementos temáticos secundarios o como temas circunstanciales (situacionales) para apoyar o subrayar un aspecto semántico o un determinado acontecimiento narrativo, contribuyendo desde el punto de vista audiovisual a mantener la carga emocional o el suspense de una acción. En este

sentido, podemos mencionar el caso del bloque sonoro n° 11 con la introducción de la textura melódico-rítmica interpretada en *tremolo* por la mandolina, la guitarra, cellos y contrabajos, la cual es utilizada de manera circunstancial para subrayar el suspense expuesto a nivel narrativo.

Así mismo, desde el punto de vista estructural el discurso musical se elabora mediante la introducción de distintas secciones, muchas de las cuales derivan de material motivico del tema 1, generando así una sucesión de fragmentos que se establecen de manera episódica para apoyar el discurso dramático. Hay incluso elementos utilizados a manera de transición entre una secuencia cinematográfica a otra, como es el caso del sonido arpegiado de la guitarra y las mandolas en el bloque sonoro n° 5, que sirve de transición a la siguiente escena protagonizada por la celebración de la santa misa.

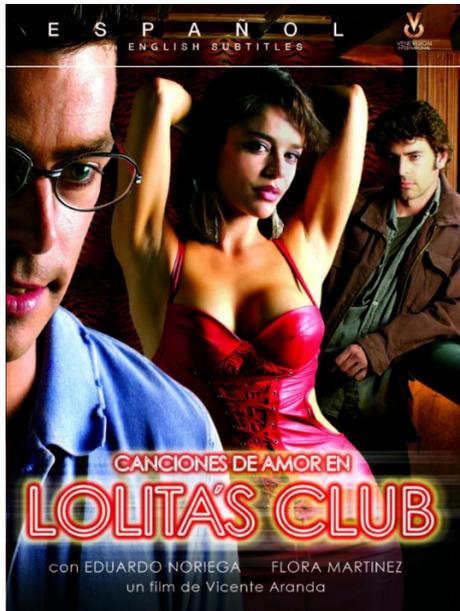
Desde el punto de vista semántico encontramos algunos elementos interesantes como, por ejemplo, la utilización del sonido de los metales para evocar el espíritu heroico del protagonista, o para la ambientación de los escenarios bélicos. Otro elemento lo constituye el uso de la percusión para simbolizar la marcha de las tropas, como se puede apreciar en el bloque sonoro n° 10 con la participación del ejército de Tirante quienes marchan a su lucha contra los turcos, cuyo desfile es acompañado por una gran batería de percusión. En este mismo sentido, en el bloque sonoro n° 12 se da paso al desenvolvimiento de una textura protagonizada por una batería de percusión que acompaña las imágenes de la tropa de Tirante en dirección a su enfrentamiento contra los turco, en donde paralelamente al desarrollo de esta textura percusiva es introducida una breve línea melódica a cargo del *arghul*, lo cual se utiliza para evocar la presencia inminente de los turcos. Así mismo, hay momentos en donde el discurso musical está provisto de una gran carga emotiva, en donde la música se introduce como un elemento esencial en el plano emocional para la construcción del relato fílmico, como es el caso del bloque sonoro n° 7, el cual se desarrolla mediante la incorporación de una textura altamente expresiva protagonizada por el sonido de las cuerdas en el momento en el que se produce el reencuentro sentimental por parte de los protagonistas. Por otra parte, la utilización de instrumentos étnicos en la percusión, a través de su incorporación mediante el establecimiento de fórmulas

multirrítmicas, nos sumergen en un contexto sonoro particular, en un color local con una connotación que nos recuerda a la música de los pueblos primitivos.

Finalmente, podríamos resumir diciendo que la música de *Tirant lo Blanch*, compuesta por una amplia gama de instrumentos étnicos, es una obra representativa en cuanto al uso de los recursos musicales con una función cultural, proporcionando un cierto aire local que nos ayuda a situarnos de manera aproximada en la época en la que se desarrolla la acción. No obstante, estamos en presencia de una partitura que, por una parte, nos remite a un determinado contexto histórico relacionado con el mundo antiguo mediante el recurso tímbrico de mucho de los instrumentos que conforman la plantilla orquestal, así como la preferencia por el uso de un lenguaje armónico basado en la modalidad y, por otra parte, en donde el tratamiento de la orquestación y el desarrollo de los elementos rítmico-melódicos constituyen los pilares esenciales de un lenguaje personal que nos sitúa en una época más avanzada, alejándose de cualquier estereotipo o convencionalismo estético que pudiera surgir como consecuencia del uso de instrumentos étnicos o folklóricos.

IV.3.4 Canciones de Amor en Lolita's Club

Ficha técnico-artística



Título original: Canciones de amor en Lolita's Club

Año: 2007

Nacionalidad: Cine Español

Género: Drama

Producción: Andrés Vicente Gómez. Con la participación de Televisión Española (TVE)

Dirección: Vicente Aranda

Director Artístico: Josep Rosell

Director de Producción: David Jareño

Productores Ejecutivos: Ximo Pérez, Ramón

Domínguez, Stephen Kay, Marco Gómez.

Montaje: Teresa Font

Guión: Vicente Aranda, basado en la novela de Juan Marsé "*Canciones de amor en Lolita's Club*".

Mezclas: Jaime Fernández

Montaje de Sonido: Nacho Cobos

Música Original: José Nieto

Director de Fotografía: José Luis Alcaine, A.E.C

Maquillaje: Romana González

Peluquería: Josefa Morales

Diseño de Vestuario: Cristina Rodríguez

Sonido Directo: Antonio Rodríguez "Marmol"

Efectos Digitales: EVASIÓN

Duración aproximada: 100 min.

REPARTO

Raúl/Valentín

Eduardo Noriega

Milena

Flora Martínez

Olga	Belén Fabra
José	Héctor Colomé
Carmen	Sonia Madrid
Simón	Vicente Gil
Nancy	Yunet Guerra
Rebeca	Andrea Gara
Bárbara	Lara de Miguel
Djasmina	Yohana Cobo
Jennifer	Irene Escolar
María	Carla Sánchez
Mazuera	César Mora
Inspector Pardo	Andrés Lima
Prostituta	Paula Garber
Tabernero 1	Antonio Lajares
Tabernero 2	Joan Molina
Cliente Joven	Marcos Cantó
Acompañante Milena	Benjamín Seva
Comisario Sanz	Joan Gadea
Tristán	José Manuel Oliveira
Camionero	Vicente Amaya
Mozo Hotel	Pablo Barinaga
Técnico de monitores	Abraham Bueno
Abuelo Suite	Francisco Prosper
Alina	Miriam Giovanelli
Doble de Luces Raúl/Valentín	Alberto Guerrero
Cliente Milena	Oskar Redondo
Prostituta Desnuda	Daniela Cobo

Argumento

Canciones de amor en Lolita's Club es una película basada en la novela de Juan Marsé que lleva por título el mismo nombre. La historia trata de dos hermanos mellizos que poseen vidas totalmente diferentes, Raúl y Valentín

Fuentes (protagonizados por Eduardo Noriega). Raúl es un violento policía con problemas de alcohol y en la punta de mira de ETA y de las mafias de la prostitución. Por otra parte, Valentín padece una discapacidad intelectual y está enamorado de Milena (Flora Martínez), una de las prostitutas que trabaja en el prostíbulo de lujo llamado Lolita's Club. El destino de ambos hermanos se cruza dramáticamente cuando Raúl, tras ser suspendido del cuerpo de la policía, decide volver a visitar a su familia y es entonces cuando es consciente de la relación que se establece entre su hermano y Milena. Una vez que Raúl conoce a Milena se establecerá una peligrosa conexión entre Mafias, violencia, drogas y prostitución, los cuales conforman el escenario en el cual se desarrolla la acción.

Análisis Audiovisual

- **Cuadro comparativo de los bloques musicales de la película**

El siguiente cuadro hace referencia a la descomposición de la banda sonora de *Canciones de amor en Lolita's Club* en bloques musicales, indicando claramente el punto de inicio, fin y sus respectivas duraciones.

Tabla 4: La siguiente tabla hace referencia a la descomposición de cada uno de los bloques que conforman la banda sonora de *Canciones de amor en Lolita's Club* junto a una descripción general de cada uno de ellos.

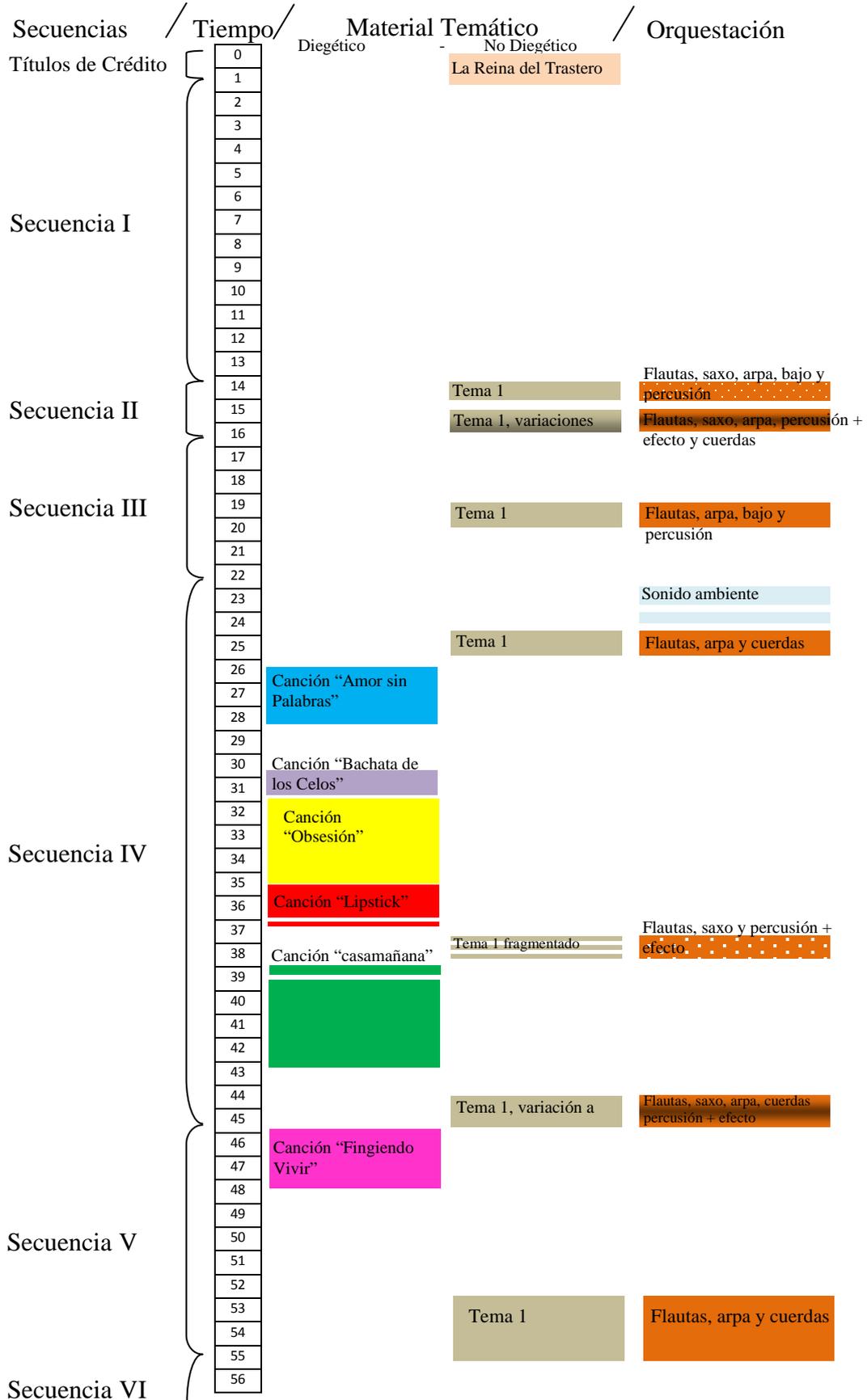
Bloques	Inicio	Fin	Duración
Nº 1 – Títulos de créditos.	0:00:19 Segundos después del comienzo de los títulos de créditos	0:01:29 Finaliza con el enlace a la primera escena de la película	1'10''
Nº 2 – Raúl es expulsado del cuerpo de policía (int/ext)	0:14:04 En el momento en el que Raúl se marcha del Dpto. de policía	0:14:41 Con el final del viaje de Raúl y la llegada al hotel	37''
Nº 3 – La pesadilla de Raúl <u>1M3</u> (int)	0:15:15 Tras producirse el sonido ambiente de la puerta	0:16:03 Finaliza con el Zoom-in del maletín negro	48''
Nº 4 – En la habitación de Valentín (int)	0:19:07 Con el plano medio corto de Raúl	0:20:08 Finaliza con el enlace a la siguiente escena	1'01''
38'' de sonido ambiente			
21'' de sonido ambiente			

Nº 5 – En la habitación de Milena con Valentín (int)	0:24:45 Segundos después de la llegada de Valentín	0:25:45 En el momento en el que Valentín se marcha de la habitación	60``
Nº 6 – En el recinto principal del prostíbulo (int)	0:26:18 Directamente con la escena del gran salón del prostíbulo	0:28:37 Con el corte de imagen a la siguiente escena	2`19``
Nº 7 – En el recinto principal del prostíbulo, continuación (int)	0:30:47 En sincronización con el inicio de la escena en el interior del prostíbulo	0:31:41 En el momento en el que Carmen detiene la reproducción del Cd	54``
Nº 8 – En el recinto principal del prostíbulo, continuación 2 (int)	0:31:50 En el momento en el que Carmen ejecuta la nueva pista musical	0:35:26 Finaliza paulatinamente con la llegada de Milena a la escena	3`36``
Nº 9 – En el recinto principal del prostíbulo, continuación 3 (int)	0:35:30 Con el plano corto de Raúl y la llegada de Milena al prostíbulo	0:36:54 Abruptamente con el corte de imagen a la siguiente escena	1`24``
Nº 10 – En la Suite con Raúl y Milena (int)	0:37:03 En el momento en el que Milena abre la puerta de la suite	0:37:10 Tras el cierre de la puerta de la suite	7``
Nº 11 – En la Suite con Raúl y Milena, continuación (int)	0:37:34 Con el primer plano de Raúl	0:38:33 Con el inicio del diálogo entre los protagonistas	59``
Nº 12 – En el recinto principal del prostíbulo (int)	0:38:50 En el momento en el que Raúl sale de la habitación	0:39:07 Con el corte de imagen a la escena con Valentín	17``
Nº 13 – En el recinto principal del prostíbulo, continuación (int)	0:39:31 Tras la entrada de Valentín a la sala-comedor del local	0:43:05 Con el corte de imagen a la siguiente escena	3`34``
Nº 14 – La furia de Raúl (ext/int/ext)	0:44:15 Tras la confesión de Valentín	0:45:38 Tras el desencadenamiento de la ira de Valentín	1`23``
Nº 15 – En la casa del padre de Raúl (int)	0:45:40 Directamente con la imagen interior de la casa del padre de Raúl	0:48:20 En el momento en el que Raúl detiene la reproducción de la música	2`40``

Nº 16 – En la suite con Valentín y Milena (int)	0:52:48 Con el plano cerrado de Valentín	0:55:14 Segundos antes del corte de imagen a la siguiente escena	2`26``
Nº 17 – En la habitación con Olga y Raúl (int)	0:59:48 Segundos después de la llegada de Valentín	1:00:11 Con el corte de imagen a la siguiente escena	23``
Nº 18 – En la habitación de Milena (int)	1:02:28 Con el plano general de Milena y Valentín	1:04:18 Con el corte de imagen a la siguiente escena	1`50``
Nº 19 – En el recinto principal del prostíbulo.	1:05:01 Segundos antes del corte de imagen al interior del local	1:08:11 Finaliza tras el cierre de la puerta de la entrada a la suite	3`10``
Nº 20 – En la suite con Raúl y Milena (int)	1:08:55 En el momento en el que Raúl se acerca a Milena	1:09:45 Finaliza con el encadenamiento a la siguiente escena	50``
Nº 21 – En la suite con Raúl y Milena, continuación (int)	1:10:42 En el momento en que Valentín continúa su marcha al Lolita´s Club	1:11:52 Desaparece paulatinamente con la llegada de Valentín al prostíbulo	1`10``
Nº 22 – En el interior del prostíbulo (int)	1:12:23 Con la entrada de Valentín al prostíbulo	1:13:57 Con el cierre de la puerta de la suite	1`34``
Nº 23 – Valentín es traicionado por Raúl (int)	1:14:11 Con el corte de imagen al plano interior de las escaleras	1:14:32 En el momento en que Valentín sale del prostíbulo	21``
Nº 24 – La muerte inesperada de Valentín (ext)	1:14:34 Tras la salida angustiante de Valentín	1:15:08 Abruptamente con el sonido del disparo	34``
Nº 25 – De vuelta a Vigo	1:18:57 Con la entrada de Raúl a la habitación de Valentín	1:19:40 Con el plano general que muestra la llegada de Raúl en coche	43``
Nº 26 – De regreso al prostíbulo con Raúl y Milena (int)	1:22:48 Con el comienzo de la escena en el interior del Lolita´s Club	1:27:46 Cierra con el final de la escena del prostíbulo	4`58``
Nº 27 – Raúl en el papel de Valentín (ext)	1:28:11 En sincronización con el plano corto de Raúl	1:28:54 Paulatinamente con el enlace a la siguiente escena	43``

Nº 28 – En la habitación de Milena con Raúl (int)	1:29:15 En el momento en que Raúl se acerca a Milena	1:31:55 Con el fundido de imagen a negro	2`40``
Nº 29 – Títulos de Créditos finales	1:31:57 Con la presentación de los créditos finales	1:34:48 Paulatinamente con el final de los créditos	2`51``

• Representación gráfica de la composición musical de los bloques



Secuencia VII	57			
	58			
	59		Tema 1, variación b	Flautas, arpa y cuerdas + efecto
	60			
	61			
Secuencia VIII	62		Tema 1	Flautas, arpa y cuerdas
	63			
	64			
	65	Canción "Obsesión"		
	66			
	67			
	68			
	69		Tema 1, desarrollo	Flautas, saxo, arpa, percusión + efecto
	70			
	71		Tema 1, variación c	Flautas, saxo, arpa, cuerdas y percusión
Secuencia IX	72	Canción "Tú Amor es Light"		
	73			
	74		Tema 1	Flautas, saxo, arpa, cuerdas y percusión + efecto
	75			
	76			
Secuencia X	77			
	78			
	79		Tema 1, desarrollo a	Flautas, saxo, arpa, percusión y bajo
	80			
	81			
	82	Canción "Bolero para Luisa"		
Secuencia XI	83			
	84			
	85			
	86			
Títulos de Créditos Finales	87			
	88		Canción "Fingiendo Vivir"	
	89		Tema 1	Flautas, arpa y cuerdas
	90			
	91			
	92		Canción "La Reina del Trastero"	
	93			
	94			
	95			
	96			
	97			
	98			
	99			
	100			
	101			
	102			
	103			
	104			
	105			
	106			
	107			
	108			
	109			
	110			
	111			
	112			
	113			
	114			
	115			

- **Análisis sintáctico-narrativo de los bloques sonoros**

A continuación se procederá al análisis sintáctico-narrativo de cada uno de los bloques musicales que componen la banda sonora de la película:

Bloque nº 1 (Títulos de créditos): Como se puede apreciar a nivel audiovisual este primer bloque sonoro se utiliza a modo de obertura para la película. Pocos segundos después de dar comienzo la presentación de los títulos de créditos iniciales, la banda sonora irrumpe con un fragmento de una canción de Paco Ortega titulada *La Reina del Trastero*, interpretada por el propio compositor. De esta forma, tras unos breves compases de introducción a cargo de la guitarra, la música da lugar a los primeros versos del texto de la canción, haciendo referencia explícita del personaje que encarna la protagonista (Flora Martínez) en el transcurso de la historia, una mujer impura, salvaje sexualmente, y que vende su cuerpo por dinero. De ahí que, el discurso musical nos introduce de antemano en el universo emotivo y social de la película. A nivel estructural este fragmento musical presenta una estructura de tipo monotemática con una breve introducción a cargo de la guitarra. De esta forma, tras este primer preámbulo de música popular o ligera se da lugar al final del bloque sonoro con una cadencia que da paso a la proyección de las primeras imágenes de la película.

Bloque nº 2 (Raúl es expulsado del cuerpo de policía): Este breve bloque sonoro inicia paulatinamente con una figura rítmica en la percusión en el momento en el que Raúl se despide de la agente Jennifer, retirándose del



Ejemplo 44 (cc. 5-7). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Motivo melódico principal de la banda sonora original.

departamento de policías. Con el paso a la siguiente escena, en la que Raúl se encuentra viajando en coche a visitar a su familia, la música da paso a una pequeña frase o motivo melódico a cargo de las flautas y saxos, el cual viene a representar el núcleo melódico o tema central de la banda sonora original de la película. Esta idea musical representada en el Ejemplo 44, se desarrolla con el acompañamiento de una serie de sonoridades disonantes ejecutadas por el arpa a

manera de pequeños bloques sonoros, la cual se une al elemento rítmico de la percusión para conformar esta primera textura musical original. De esta forma, a nivel estructural nos encontramos en presencia de un fragmento musical de tipo monotemático, el cual se va desarrollando a partir de un motivo melódico. En el plano audiovisual, observamos un primer elemento en donde el carácter rítmico de la música contribuye a reforzar la sensación de movimiento que nos sugieren las imágenes como consecuencia del viaje en coche que realiza Raúl. Por otra parte, este material musical, que se desarrolla dentro de un lenguaje atonal provisto de sonoridades un tanto extrañas y disonantes, junto al acompañamiento de los acordes punzantes del arpa, tiene como finalidad representar e introducirnos en el mundo psicológico del protagonista: un hombre solitario, mujeriego y dependiente del alcohol, y que se mantiene en una constante perturbación, entre otros aspectos, por ser uno de los funcionarios de policía que se encuentran bajo la amenaza de ETA. A partir del momento en el que nuestro personaje principal llega a su destino, la música prepara una cadencia que finaliza en un acorde que marca el final del viaje de Raúl.

Bloque nº 3 (La pesadilla de Raúl): En esta escena, uno de nuestros personajes principales, Raúl, se encuentra fumando un cigarrillo sobre la cama de la habitación de un hotel. Pocos segundos después, y tras producirse el sonido ambiente de la puerta de la habitación, el bloque sonoro inicia con una textura musical desarrollada a partir del tema principal de la banda sonora a cargo de los vientos (flautas y saxos). Esta línea melódica, ejecutada por las flautas y los saxos en un matiz *piano* y *legato*, es interrumpida por un sonido percusivo constante a modo de ostinato, el cual podemos apreciar en el Ejemplo 45. Desde el punto de vista audiovisual, este recurso sonoro aparece en el momento en el que el



Ejemplo 45 (cc. 3-5). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Figura rítmica reiterativa a cargo de la percusión durante el desarrollo del bloque nº 3.

discurso cinematográfico nos lleva al fundido de imagen que da lugar al comienzo de la pesadilla de Raúl. De modo que, este elemento sonoro cumple un papel fundamental en relación a la construcción estructural de la escena, marcando de

manera muy clara el inicio y el final de la pesadilla que adolece Raúl. Por otra parte, este discurso sonoro provisto de un elemento palpitante funciona también como una alegoría a lo que sería el ritmo cardíaco del corazón, el cual se mantiene prácticamente a lo largo de todo el bloque de manera reiterativa, contribuyendo a realzar la tensión que se produce a nivel cinematográfico. Otro aspecto importante lo encontramos en el uso del didgeridoo, un instrumento de viento muy antiguo, el cual era frecuentemente utilizado para acompañar las danzas y ceremonias rituales de diversas tribus aborígenes de Australia. Como vemos en el Audiovisual 11, la inclusión de este instrumento, el cual aparece por primera vez en la banda sonora,



Audiovisual 11 (00:15:15-00:16:04).
Canciones de amor en Lolita's Club:
Fragmento cinematográfico correspondiente al
bloque nº 3.

y que se desarrolla dentro de un lenguaje musical atonal, cumple un papel protagónico durante el acompañamiento de las imágenes morbosas y violentas que se exponen a nivel visual, logrando establecer a través de la capacidad expresiva del discurso musical un sonido extraño y provisto de cierto misterio que sirve para simbolizar el lado más oscuro y desconocido de los sueños de Raúl. En el plano estructural, cabe señalar como la música nos sumerge de manera coherente en el cambio de escenario y ambientación que se produce con la introducción de estas imágenes inquietantes y de una gran morbosidad, lo cual tiene lugar a través de la incorporación de este bloque monotemático, construido a partir de diversas variaciones y desenvolvimiento de material motivico o temático principal de la banda sonora. Una vez que Raúl vuelve a la realidad la textura musical se torna menos compleja con la participación sutil de las cuerdas, los vientos y el arpa, para dar paso finalmente a la conclusión del bloque sonoro que se produce con el zoom-in del maletín negro.

Bloque nº 4 (En la habitación de Valentín): En esta escena nos encontramos en el interior de la habitación de Valentín. Pocos segundos después de haber comenzado la acción, la música inicia sutilmente con el tema principal de la banda sonora ejecutado por el arpa. Esta primera textura se utiliza, en un primer momento, para subrayar el instante en el que Raúl se dedica a contemplar los objetos y las fotografías presentes en la habitación de su hermano, entrando de



Fotograma 53 (00:17:09). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Plano de Raúl en el interior de la habitación de Valentín.

esta forma en un plano narrativo totalmente reflexivo a través de la evocación de los recuerdos por parte del protagonista. De esta forma, la imagen correspondiente al Fotograma 53 nos muestra el instante en el que da comienzo el discurso musical. De ahí que, en este momento de calma y serenidad expuesto desde el punto de vista cinematográfico, la música también se introduce como fondo sonoro a través de esta primera sección monotemática a cargo del arpa, que simboliza en un plano más abstracto la soledad de Raúl. Posteriormente, con la aparición de Olga en pantalla, el sonido grave de la flauta se une a esta textura musical polifónica para dar paso seguidamente a una reiteración de la melodía principal. Este fragmento musical altamente disonante, ejecutado por las flautas (*alto flute* y *bass flute*), reemplaza el silencio un tanto misterioso que se produce entre Olga y Raúl, que deriva en la configuración de un ambiente austero y de naturaleza hostil a través de este primer encuentro inesperado entre ambos personajes, en donde la música se utiliza como un recurso sonoro para realzar el misterio y la incertidumbre que envuelve a la escena. Así mismo, desde el punto de vista simbólico, podemos decir que las flautas hacen referencia a los dos personajes presentes en la acción, realizando una especie de contrapunto rico en armonías disonantes y extrañas, que sugieren la situación de repulsión que se

establece desde el punto de vista narrativo por parte del protagonista. De esta misma forma, cabe mencionar la relación entre el sonido del arpa que aparece al principio de este bloque, el cual no representa más que un momento de reflexión interior de nuestro protagonista, y los recuerdos que sugieren la presencia del mismo en pantalla. Más tarde, una vez que Olga se marcha de la habitación el bloque finaliza con el enlace a la siguiente escena.

Bloque nº 5 (En la habitación de Milena con Valentín): Como se puede apreciar en el Fotograma 54, aparece la imagen desnuda de Milena sobre la cama



Fotograma 54 (00:24:45). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Plano de Milena y Valentín que da comienzo al bloque nº 5.

y, posteriormente, el plano en profundidad de Valentín que se acerca. A los pocos segundos el bloque sonoro inicia con un sonido grave a cargo del cello, que envuelve el comienzo de la escena y que podemos reconocer como la idea melódica principal de la banda sonora, la cual se va desarrollando con ligeras variaciones a lo largo de todo el bloque junto al acompañamiento del arpa y el resto de la cuerda. Por otra parte, un aspecto importante a señalar, desde el punto de vista de la orquestación en el transcurso de este bloque, lo constituye la preferencia por la configuración de una textura provista de sonoridades oscuras y densas protagonizadas por el sonido de las violas y los cellos en un registro medio-grave dentro de un lenguaje atonal, lo cual le añade cuerpo y un alto nivel de misterio al discurso visual, manteniendo la tensión y el desasosiego por parte del espectador o audiovisor. De esta forma, el color que se logra a través de esta textura musical hace referencia a la naturaleza de la fotografía y el tratamiento del color utilizado a nivel cinematográfico, que se caracteriza por el juego sutil de sombras sobre el escenario y la iluminación tenue de las imágenes. A nivel estructural, este bloque sonoro está compuesto por una sección monotemática

desarrollada a partir de material motivico correspondiente al tema principal de la película. Por otra parte, en el momento en el que Valentín se dispone a salir de la habitación, la música anuncia el final del bloque con el establecimiento de dos acordes de reposo y una breve reiteración de la melodía a cargo de la flauta y el arpa. De esta manera, el bloque finaliza con una cadencia sobre un acorde de Do séptima mayor que marca la salida de Valentín de la habitación.

Bloque nº 6 (En el recinto principal del prostíbulo): Tal y como se observa en el Fotograma 55, en esta ocasión nos encontramos en el interior del gran salón del prostíbulo. A nivel musical escuchamos un fragmento de música diegética, la cual



Fotograma 55 (00:26:26). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Plano general del escenario donde se desarrolla el bloque nº 6.

irrumpe en sincronización con el comienzo de la escena. Esta pieza musical, de carácter popular, corresponde a la canción que lleva por título *Amor sin Palabras*, compuesta por Rafael Areal Delgado. De ahí que, desde el punto de vista audiovisual este bloque sonoro, perteneciente al género musical del Pop-Rock, se utiliza para acompañar el escenario de baile erótico y sensual que se establece a nivel cinematográfico, cuya acción se desarrolla con la presencia en pantalla de una multitud de personas en un ambiente dominado por el vicio, la seducción, el consumo de drogas y la prostitución. Cabe mencionar, en lo que se refiere al plano auditivo de este bloque sonoro, la prominencia del discurso musical con un sonido envolvente a modo de espectáculo que invade toda la escena desde el inicio, imponiéndose por sobre el sonido ambiente, el cual posteriormente pasa de manera gradual a un segundo plano auditivo con la intervención de los diálogos. De modo que, aquí la presencia de la música responde más que nada a una razón puramente de ambientación sonora de los elementos expuestos a nivel visual. Más

tarde, tras la presencia de Valentín y las chicas, el bloque finaliza abruptamente con el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 7 (En el recinto principal del prostíbulo, continuación): En esta ocasión nos encontramos en el mismo escenario del bloque anterior. Como se observa en el Fotograma 56, el desarrollo de la acción tiene lugar en un escenario provisto de una iluminación y unos decorados al estilo de un cabaret, en donde un



Fotograma 56 (00:30:57). *Canciones de amor en Lolita's Club*: La imagen nos muestra un plano interior del Lolita's Club.

grupo de personas se relacionan en un ambiente caracterizado por el vicio, el desamor y la prostitución. Mujeres semi-desnudas deambulan por el lugar, la mayoría de ellas sometidas drásticamente al consumo de estupefacientes. Desde el punto de vista musical se introduce un elemento nuevo correspondiente a un fragmento de música popular de origen latinoamericano que lleva por título *Bachata de los Celos*, de la autoría de Paco Ortega e interpretada por Jesús Márquez. Este fondo sonoro, que como su propio nombre lo indica, pertenece a un tipo de música denominado Bachata. La Bachata, se puede definir básicamente como un ritmo musical bailable de carácter eminentemente popular, y que tiene sus raíces en la cultura musical latinoamericana. Su origen se atribuye a la región de la República Dominicana y, etimológicamente hablando, el término significa fiesta, celebración, distracción, parranda. También puede ser considerado como un subgénero del bolero. Hay diferentes tipos de Bachatas, así como hay diferentes tipos de Boleros. De manera que, aquí lo interesante es el uso de la Bachata a lo largo de este bloque con la finalidad de contribuir en la creación de un ambiente presuntuosamente romántico, melancólico, pasional (representado principalmente por el amor y el desamor), que se produce a nivel narrativo gracias al carácter y espíritu nostálgico que tanto caracterizan a este estilo musical, un recurso que va a

ser nuevamente utilizado a lo largo de la banda sonora. Desde el punto de vista estructural, nos encontramos en presencia de un fragmento de música diegética, la cual se desarrolla en un segundo plano auditivo a través del establecimiento de un tema de carácter popular, dando prioridad a la intervención de los diálogos. De esta forma, este bloque sonoro concluye con el plano medio de Carmen y el momento en el que detiene el reproductor de CD.

Bloque nº 8 (En el recinto principal del prostíbulo, continuación 2): Desde el punto de vista puramente cinematográfico este bloque representa una continuación del bloque anteriormente expuesto, en donde, la locación utilizada para la representación de las escenas correspondientes a los bloques nº 6 y 7 respectivamente, se mantiene. De esta forma, a nivel narrativo este bloque forma parte de la secuencia de la película que se desarrolla en el gran salón del prostíbulo, el cual inicia directamente en el momento en el que Carmen introduce el CD en el equipo reproductor y le da al *play*. La música que aparece a continuación es una pieza célebre dentro del ámbito popularailable latinoamericano, llamada *Obsesión*. Esta pieza musical en ritmo de Bachata, como sucede de manera similar en el bloque sonoro anterior, se convierte en protagonista en este momento de la acción narrativa, dando lugar a la configuración de una música de espectáculo con un sonido envolvente que engloba el total de la escena. Con la llegada de Raúl la música se mantiene acompañando las imágenes llenas de fetichismo y prostitución que se exponen desde el punto de vista cinematográfico. Este protagonismo musical posteriormente pasa a un segundo plano con el diálogo que se establece entre Raúl, Carmen y Nancy. Desde el punto de vista estructural, cabe mencionar la disposición de este bloque sonoro en dos secciones, muy típicas de la estructura interna de diversos géneros de la canción popular latinoamericana: sección A (estrofa o verso) – sección B (comúnmente denominado coro o estribillo). Segundos más tarde, con la llegada de Milena a la escena, la música desaparece paulatinamente para dar paso de manera casi inmediata a la configuración del siguiente bloque.

Bloque nº 9 (En el recinto principal del prostíbulo, continuación 3): El siguiente bloque corresponde a la misma secuencia del bloque anterior, el cual

viene a representar aquí una continuación desde el punto de vista cinematográfico. Este fragmento musical pertenece a la canción *Lipstick*, interpretada por Sol Abad y Adriana Vaquero, la cual inicia segundos antes de la llegada de Milena al lugar, tal y como se muestra en la imagen correspondiente al Fotograma 57. La presencia de este bloque sonoro, expuesto de manera diegética, tiene como



Fotograma 57 (00:35:38). *Canciones de amor en Lolita's Club*: La imagen nos muestra la llegada de Milena al Lolita's Club.

función principal hacer énfasis en la imagen excéntrica y deslumbrante de Milena tras su llegada al local, en donde se establece, por primera vez a lo largo de la película, el encuentro entre los personajes principales. Así mismo, es igualmente interesante señalar que, esta pieza musical, perteneciente al género del Pop-Rock, hace referencia explícita a lo que sucede desde el punto de vista narrativo desde el momento en el que Raúl, al ver por primera vez a Milena, se siente como hechizado por su presencia, entrando en un estado psicológico y emocional que compite entre el amor y el odio, dando señales a su vez de una fuerte atracción física por ésta. Por otra parte, como se aprecia en la imagen expuesta anteriormente, aparece nuestra protagonista, Milena, la cual resalta por su excéntrica belleza, luciendo un vestido rojo y un rostro cuidadosamente maquillado, y que se mantiene en un principio indiferente a la situación dramática. Pocos segundos después, con el diálogo que se establece entre estos personajes, la música pasa a un plano sonoro secundario que luego finaliza abruptamente con el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque n° 10 (En la suite con Raúl y Milena): Este microbloque aparece en el momento en el que Milena abre la puerta de la suite y entra con Raúl a la habitación. Este breve fragmento musical, el cual se desarrolla como simple fondo sonoro en un plano auditivo casi imperceptible, corresponde una vez más al tema

de la canción *Lipstick*, que nos recuerda al acompañamiento musical de la escena anteriormente expuesta. De manera que, como se puede apreciar a nivel musical este bloque representa una continuación del bloque sonoro anterior, ubicándonos a nivel espacial y temporal dentro de la narración. De esta forma, el discurso musical se introduce como un elemento imprescindible en la creación de una mayor unidad en el montaje cinematográfico, permitiéndonos a su vez, reafirmar una vez más la locación en la que se desarrolla esta secuencia: en el interior del Lolita's Club. Tras unos breves segundos de desarrollo, este bloque sonoro finaliza en sincronización con el sonido que se produce tras el cierre de la puerta de la habitación.

Bloque nº 11 (En la suite con Raúl y Milena, continuación): Como se observa en el Fotograma 58, en el transcurso de esta escena aparece la imagen desnuda de



Fotograma 58 (00:37:55). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Plano general de Milena en la habitación del Lolita's Club.

Milena, en donde se puede apreciar igualmente el exotismo de los decorados y el tratamiento de una iluminación tenue a nivel visual. De esta forma, a los pocos segundos después de la entrada de Raúl y Milena a la suite, el discurso musical da inicio con la línea melódica principal de la banda sonora de la película, a cargo de las flautas y saxos, y que coincide con el momento en el que se produce el plano cerrado de Raúl. Posteriormente, a este elemento melódico se une el sonido



Ejemplo 46 (cc. 4-6). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Textura rítmica reiterativa interpretada por la percusión y el didgeridoo en el bloque nº 11.

exótico del didgeridoo y un elemento a modo de ostinato en la percusión, como aparece expuesto en el Ejemplo 46, el cual representa una especie de alegoría al ritmo cardíaco. A medida que se va desarrollando la escena esta textura musical, no diegética formada por el didgeridoo y la percusión, junto con el tema principal en la melodía, se va intensificando como un mecanismo utilizado para realzar la tensión que se produce a nivel narrativo, y proporcionar a su vez mayor cuerpo y dimensión a la imagen. Otro aspecto interesante, desde el punto de vista audiovisual, es que, a través del sonido singular del didgeridoo, se logra crear el ambiente de misterio y desasosiego que se plantea a nivel cinematográfico, el cual se mantiene protagonista a lo largo de casi todo el bloque. De esta forma, esta textura musical, que se produce en el acompañamiento, desaparece brevemente para darle énfasis al acontecimiento dramático que se establece a cargo de Raúl tras colocar su mano en la entrepierna del cuerpo desnudo de Milena. En el plano estructural este bloque sonoro, elaborado a partir de música original, está compuesto por una sección monotemática, desarrollada a partir de la exposición y pequeñas variantes del tema principal de la película. Segundos más tarde, este elemento musical percusivo reaparece brevemente para dar paso a la conclusión del bloque sonoro tras el establecimiento de un breve diseño melódico en los vientos.

Bloque nº 12 (En el recinto principal del prostíbulo): Este bloque sonoro tiene lugar en el momento en el que Raúl, tras su rechazo a Milena, se marcha de la suite en dirección al salón principal del prostíbulo, anticipando de esta forma el desarrollo de la siguiente escena. En esta ocasión nos encontramos en el escenario central del prostíbulo, en donde las imágenes nos muestran una multitud de personas bebiendo y conversando en un ambiente nocturno dominado por el vicio y la prostitución, un fenómeno típicamente representado en los espectáculos de tipo Cabaret. En el plano musical escuchamos un fondo sonoro de músicaailable, la cual pertenece a la canción *Casamañana* de Antonio Da Costa Pellicoro. De manera que, este breve bloque musical, a través de su ritmoailable y la presentación de un texto bastante alusivo, se utiliza para configurar el escenario festivo y excéntrico que se establece desde el punto de vista cinematográfico, lo cual deriva en el uso de música ambiente. Una vez que Raúl

llega a su encuentro con Carmen se produce el final del bloque sonoro, el cual concluye abruptamente con el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 13 (En el recinto principal del prostíbulo, continuación): Este bloque inicia con la entrada de Valentín al local. Como podemos apreciar desde el punto de vista narrativo, nos encontramos en el mismo escenario donde se ha llevado a cabo el bloque sonoro anteriormente expuesto, con lo cual, a nivel musical, escuchamos un fondo de música ambiente correspondiente a la canción *Casamañana* de Antonio Da Costa Pellicoro, estableciéndose de esta forma una reiteración o continuación del discurso musical elaborado en el transcurso del Bloque nº 12. En esta ocasión la música aparece, en un primer momento, con un fin puramente de ambientación en un plano auditivo casi imperceptible a manera de telón sonoro, lo cual acompaña el discurso cinematográfico en la cual observamos a las chicas que se pasean por el comedor del prostíbulo. Posteriormente, la imagen nos lleva de vuelta a la escena que se desarrolla en el salón principal del Lolita's Club con la presencia de Milena en pantalla. La música, a la que podemos clasificar de diegética por el contexto audiovisual, incrementa su nivel sonoro dándonos certeza del espacio donde se encuentra la fuente que origina el sonido. Otro plano nos muestra la presencia de Raúl en el lugar. Segundos después, Valentín, quien se siente afortunado por su trabajo de repartidor en el club, se entera de la llegada de su hermano a través de Nancy. Más tarde, nos ubicamos nuevamente en el gran salón del prostíbulo en el que se produce el primer encuentro entre Raúl y Valentín. Raúl, quien se encuentra obsesionado por el bienestar de su hermano, se mantiene en la expectativa por la presencia de Milena en el lugar. De esta forma, cabe mencionar que, desde el punto de vista contextual, este acompañamiento musical de carácter popular se mantiene indiferente al discurso dramático de la escena, en la cual se va generando una cierta tensión en manos de los personajes principales. De modo que, la música se articula a través del discurso visual como un elemento decorativo o simple ambientación sonora. Después del encuentro que se establece entre Raúl y Valentín la música finaliza con el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 14 (La furia de Raúl): En este momento de la acción narrativa nos encontramos fuera del prostíbulo con el diálogo que se establece entre Raúl y Valentín. Una vez que Valentín, de manera inocente, le confiesa a su hermano acerca de su relación amorosa con Milena, éste se torna impaciente e irritante y se dirige directamente a la habitación en la que se encuentra Milena. En ese momento, da comienzo el discurso musical con un elemento melódico derivado del tema principal a cargo de las violas en un registro agudo con el acompañamiento contrapuntístico del arpa. Posteriormente, la imagen nos muestra un plano general de Raúl quien se dirige precipitadamente a través del prostíbulo en busca de Milena. De esta forma, a nivel musical se puede apreciar la introducción de una nueva textura sonora a través de un ritmo vertiginoso y constante a cargo del didgeridoo y la percusión, tal y como se muestra en el Ejemplo 47, la cual le atribuye un cierto nivel de nerviosismo y tensión al



Ejemplo 47 (cc. 4-7). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Textura rítmica expuesta en el bloque nº 14 a cargo de la percusión y el didgeridoo.

discurso visual y una mayor sensación de movimiento interno a la imagen. A esta textura musical se una un elemento melódico-rítmico irregular a cargo de los vientos, y que coincide en el momento en el que Raúl entra de manera forzosa a la habitación en la que se encuentra Milena con su cliente, simbolizando de forma inminente la inestabilidad emocional y psicológica en la que se encuentra nuestro protagonista. De esta manera, la imagen correspondiente al Fotograma 59, nos



Fotograma 59 (00:44:43). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Plano cinematográfico que demuestra la actitud violenta de Raúl hacia Milena.

sirve para representar el grado de violencia y brutalidad propia de la escena en la que se desarrolla el discurso cinematográfico, en donde la música se mantiene en constante movimiento con el sonido inquietante del didgeridoo junto a la percusión, alternándose con diversos recursos melódico-rítmicos que aparecen indistintamente en los vientos, la cuerda y el arpa, como pueden ser: la variación y la reducción temática. En el momento en el que Raúl sale del prostíbulo y vuelve en compañía de su hermano la música continúa en pleno desarrollo, logrando subrayar la tensión que se mantiene a nivel cinematográfico. Desde el punto de vista estructural, este bloque sonoro consta de una sección monotemática, la cual se desenvuelve a través de diversas variaciones del tema principal de la banda sonora de la película. Una vez que nos encontramos dentro del coche, la música llega a su punto culminante con la intervención de las cuerdas y el arpa, que coincide a nivel narrativo con el momento en el que se origina el estallido emocional de Valentín. De esta forma, en el momento en el que Raúl comienza a consolar a su hermano el discurso musical va desapareciendo con el esquema cadencial elaborado por las cuerdas.

Bloque nº 15 (En la casa del padre de Raúl): La siguiente escena se desarrolla en el interior de la casa de la familia de Raúl. El bloque sonoro inicia directamente con la primera imagen que muestra el corredor de la casa, en donde se observa la presencia en pantalla del padre de Raúl, quien se dirige a su habitación. En el fondo escuchamos una canción en ritmo de bolero, la cual lleva por título *Fingiendo Vivir*, interpretada por Helen Quiroga. Uno de los aspectos que nos llama la atención a través de la exposición de este fragmento de música diegética, es precisamente la relación irónica que mantiene el discurso musical con el discurso narrativo, ya que en este momento de la acción Valentín se encuentra escuchando y cantando esta pieza musical de carácter popular que habla, entre otros aspectos, del gran tema del amor, pero de un amor más bien nostálgico, de un amor imposible. Todo ello está íntimamente relacionado, a nivel argumental, con la atracción y el amor platónico que siente Valentín hacia Milena, un amor prácticamente imposible debido a la discapacidad mental que padece dicho personaje. De ahí, el título sugerente de la canción *Fingiendo Vivir*, la cual se establece como una especie de alegoría con respecto al contenido de la acción, y

cuya pieza musical se introduce en esta ocasión como un tema de tipo comentario o circunstancial, que sirve para crear el ambiente nostálgico y sentimental que se establece en el plano narrativo. En el ámbito audiovisual, una vez que pasamos a la habitación de Valentín, la música pasa a un primer plano auditivo, en donde la imagen nos revela posteriormente una fotografía de Valentín y Milena como una manera de conectar o identificar al espectador con el plano emocional de la acción a través de la relación que existe entre ambos personajes. Finalmente, con la presencia de Raúl en pantalla, la música llega a su conclusión en el momento en el que éste interrumpe la reproducción del CD.

Bloque nº 16 (En la suite con Valentín y Milena): Como se puede observar desde el punto de vista cinematográfico, esta escena se desarrolla en la suite del Lolita's Club con la presencia de Valentín y Milena. A nivel audiovisual, la música inicia con el primer plano de Valentín que da comienzo con la exposición de la idea melódica principal de la banda sonora ejecutada por las cuerdas. Esta frase musical, expuesta junto al sonido del arpa, produce una serie de sonoridades disonantes que ayudan a introducirnos en la psicología del personaje. Por otra parte, la preferencia por el uso en la orquestación de instrumentos de registro medio-grave como la viola, violoncello y bajo en la sección de cuerdas, así como la utilización de la flauta baja en los vientos, contribuyen, a través del color musical, en la expresión cinematográfica de la escena, en donde se puede observar



Fotograma 60 (00:52:53). *Canciones de amor en Lolita's Club*: La imagen nos revela el nivel de erotismo presente en la escena y el tratamiento visual del discurso cinematográfico

de manera equivalente el tratamiento de la fotografía y la iluminación tenue de las imágenes a nivel visual. Como se puede apreciar en la imagen correspondiente al Fotograma 60, la escena se encuentra provista de una gran carga erótica mediante

la exposición del cuerpo desnudo de la protagonista, la cual se encuentra en un estado de quietud y serenidad total como consecuencia del consumo de estupefacientes. De este mismo modo, el discurso musical se desarrolla en un tempo lento y tranquilo a través de la línea melódica principal que aparece reiterativamente. De esta forma, en el plano estructural esta sección politemática se desenvuelve a partir del establecimiento del tema principal de la película, mediante la configuración de dos miembros de frase que conforman un enunciado temático completo, uno con final suspensivo y el otro con final conclusivo. Por otra parte, como se puede observar en este momento de la película, el autor saca a relucir el lado más oscuro y desconocido de Valentín, el cual viene representado en el ámbito musical a través del uso de sonoridades extrañas derivado de la aplicación del lenguaje atonal. Finalmente, el bloque culmina con una cadencia a cargo de las cuerdas y el arpa que se establece segundos antes del corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 17 (En la habitación con Olga y Raúl): Este breve fragmento musical aparece para acompañar la escena que surge como producto de la imaginación de Valentín. Una vez que Valentín se encuentra en el interior de la casa, éste se acerca paulatinamente a la puerta de la habitación tras escuchar una serie de sonidos extraños y gemidos. En este momento de la acción, el bloque sonoro irrumpe con una textura contrapuntística elaborada a partir de una serie de transformaciones del tema principal a cargo de la cuerda y la flauta, a la que se une posteriormente el sonido del arpa. Más tarde, dicho diseño melódico se repite para dar lugar a una textura musical mucho más compleja con la introducción en la orquestación de la flauta baja, la percusión y el sonido insistente del didgeridoo, que envuelven la escena y nos llevan al punto culminante de la acción. De esta forma, como se observa desde el punto de vista audiovisual, la función principal de este bloque sonoro consiste en incrementar la tensión que se va produciendo a nivel cinematográfico y contribuir a un mayor impacto dramático en el desarrollo de la acción. Finalmente, segundos más tarde este bloque monotemático finaliza abruptamente con el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 18 (En la habitación de Milena): Como se observa en el Fotograma 61, en esta escena vemos a Valentín quien recurre a Milena en busca de

consolación y desahogo. De esta forma, la imagen nos muestra un plano amplio del interior de la habitación con una iluminación natural y un tanto tenue. A los pocos segundos, y tras establecerse el plano general, el bloque sonoro inicia



Fotograma 61 (1:02:28). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Plano general interior de la habitación de Milena.

sutilmente con un conjunto de sonoridades amplias a cargo de la flauta a modo de introducción junto al acompañamiento discreto del arpa, lo que permite la creación, en un primer instante, del ambiente de quietud y serenidad reflejada desde el punto de vista audiovisual. Segundos después del pronunciamiento de las palabras de Milena a Valentín, aparece la exposición del tema principal a cargo de la cuerda. Posteriormente, el discurso musical da paso a una sección más energética e inquietante con el sonido agudo de la flauta y la intervención frenética de la cuerda, la cual aparece para representar o simbolizar el momento en el que se produce el estallido emocional de Valentín, producto de su relación obsesiva hacia Milena. Más tarde, tras la llegada de su punto culminante, la música nos transporta de vuelta a la sensación de serenidad y quietud manifestada al comienzo del bloque a través de la introducción de sonoridades amplias a cargo de las flautas en compañía del arpa, y que luego dan lugar a la aparición del tema principal de la banda sonora ejecutada por las cuerdas en un registro medio-grave. De esta manera, una vez que culmina el diálogo entre ambos personajes, esta sección musical monotemática nos lleva al final de la escena de manera cadencial con la exposición del tema principal a cargo de las flautas.

Bloque nº19 (En el recinto principal del prostíbulo): La siguiente escena se desarrolla en el salón principal del Lolita's Club. Este bloque musical inicia con la entrada de Raúl al prostíbulo. La música que escuchamos a continuación corresponde a un fragmento de música diegética expuesta anteriormente en la

banda sonora, la cual tiene por título *Obsesión*, de la autoría de Anthony Romeo Santos. Esta pieza de origen latinoamericano, ampliamente conocida en el ámbito de la música popular bailable, pertenece al género de la *Bachata*, la cual en un primer momento aparece en un plano protagónico cuyo sonido envolvente da lugar a la configuración de una música de espectáculo. Este protagonismo que se despliega a nivel musical posteriormente pasa a un segundo plano con el diálogo que se establece entre Raúl y Carmen. Desde el punto de vista audiovisual, lo primero que hay que señalar con respecto al uso de este fragmento musical diegético, es su función estructural y narrativa en la representación del ambiente pasional, fetiche y erótico-sexual que se establece a nivel cinematográfico. Todo ello gracias a la utilización de la música como un elemento expresivo para generar un tipo de espectáculo al estilo de un cabaret, en donde, como se puede apreciar a nivel visual, se hace alusión a la sensualidad, el erotismo, el vicio y la prostitución. Por otra parte, cabe mencionar la importancia que representa la aparición de este tema musical en este momento del desarrollo de la película, cuyo argumento o contenido textual narra la historia de un hombre que, literalmente, se obsesiona con una mujer comprometida, lo cual hace referencia directa, desde el punto de vista narrativo, a los sentimientos y al vínculo emocional que se va creando entre Raúl y Milena, como pueden ser: el amor, el odio y la locura. De ahí que, como lo indica el nombre de la canción, la música va subrayando de manera explícita la creciente obsesión que se va sintiendo Raúl hacia Milena. Finalmente, una vez que pasamos al pasillo de las habitaciones, la música pasa a un plano de figuración que culmina tras el cierre de la puerta de la suite por parte de la protagonista.

Bloque nº 20 (En la suite con Raúl y Milena): En esta ocasión nos encontramos nuevamente en el interior de la suite. Una vez dentro, Raúl decide llevar a Milena a la cama de manera violenta y en contra de su voluntad, como producto de ese sentimiento obsesivo que se va apoderando de él y, también, como una muestra de venganza por la relación que mantiene Milena con su hermano Valentín. En plena acción dramática, vemos como el bloque sonoro irrumpe con el sonido protagónico del didgeridoo y la percusión, el cual hace su aparición en sincronización con el plano que muestra el momento en el que Raúl se acerca de

manera eufórica a Milena. Posteriormente, en el transcurso del despliegue de esta textura musical se une el sonido de los vientos y el arpa, formando así una textura más densa y compleja que subraya la tensión y la exaltación que se desarrolla a nivel narrativo entre ambos personajes. Por otra parte, a nivel estructural este breve bloque sonoro, de tipo monotemático, se desenvuelve a partir del elemento melódico-rítmico que aparece alternativamente en la sección de vientos, y que correspondiente a una reducción del tema principal de la banda sonora de la película, el cual finaliza paulatinamente con el encadenamiento que se produce a nivel visual a la siguiente escena.

Bloque nº 21 (En la suite con Raúl y Milena, continuación): Después de la irrupción que se produce a nivel cinematográfico con la presencia en pantalla de Valentín, nos encontramos nuevamente en el interior de la suite del Lolita's Club con la participación protagónica de Raúl y Milena. No obstante, la música comienza anticipadamente al desarrollo de la escena con la imagen de Valentín, que reanuda su marcha en dirección al prostíbulo. De esta forma, un primer elemento que nos llama la atención desde el punto de vista audiovisual, es la utilización de la música como recurso imprescindible para aportar mayor unidad y coherencia al discurso cinematográfico. Este fragmento musical, que podemos catalogar como una continuación del bloque sonoro anterior, comienza con la incorporación de una melodía ejecutada por la flauta que se desprende del tema principal de la banda sonora junto con una textura contrapuntística a cargo del arpa. Segundos después, como vemos en el Fotograma 62, la imagen nos transporta a la escena de la suite propiamente dicha con la presencia de Raúl y



Fotograma 62 (1:11:40). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Plano cenital de Raúl y Milena haciendo el amor

Milena, en la que observamos una fuerte carga de erotismo y sexualidad a través

de la consumación del acto sexual por parte de los protagonistas. De esta forma, se puede apreciar como la sensualidad y el erotismo expuesto en el plano visual se ve apoyado, a nivel musical, a través del uso altamente expresivo de las cuerdas y el sonido amplio y sutil de los instrumentos de viento. Igualmente, hay que señalar, en referencia al lenguaje armónico utilizado a lo largo de este bloque, la importancia que se despliega, como en el resto de la banda sonora original, en la preferencia por el uso de sonoridades oscuras y altamente disonantes, que en este momento de la acción sirve para representar el suspense y la incertidumbre latente por parte de Milena producto del inevitable encuentro con Valentín. Otro aspecto importante desde el punto de vista audiovisual, lo observamos en el momento en el que la protagonista muestra claramente sus deseos de entregarse por completo a Raúl, en donde la música incrementa su nivel de intensidad hasta llegar a su punto culminante, con lo que se pretende realzar aun más el plano emocional. Segundos más tarde, la música nos lleva a la conclusión de este bloque sonoro de estructura monotemática, el cual finaliza con el encadenamiento a la siguiente escena a través de una reiteración de la melodía en la cuerda y una serie de acordes arpegiados en el arpa, que nos llevan a una cadencia sobre un acorde que desaparece paulatinamente.

Bloque nº 22 (En el interior del prostíbulo): Esta escena comienza con la entrada de Valentín al Lolita's Club. Una vez en el interior del local escuchamos un fondo musical casi imperceptible a manera de telón sonoro, y que se utiliza como parte del decorado o como sonido ambiente del escenario en el que se desarrolla la acción. Más tarde, con el paso de Valentín a través del pasillo que da acceso a las habitaciones del prostíbulo, la música adquiere un poco más de intensidad haciéndose más inteligible. En cuanto al tema o la canción que escuchamos pertenece al reconocido compositor y productor español Paco Ortega, una pieza musical basada en una rumba popular denominada *Tú Amor es Light* que habla acerca de la desdicha del amor, el engaño y la traición de los sentimientos, y que aparece irónicamente en la película a modo de representar el momento en el que Valentín se entera de la traición por parte de Milena y su hermano. De esta forma, una vez que Valentín accede a la habitación el bloque musical desaparece tras el cierre accidental de la puerta.

Bloque n° 23 (Valentín es traicionado por Raúl): Este bloque musical representa una continuación del bloque anteriormente expuesto. En el momento en el que Raúl y Milena son descubiertos por Valentín, éste se marcha precipitadamente de la habitación. Segundos más tarde, en el momento en el que Valentín se encuentra huyendo a través de las escaleras se da lugar al comienzo de este breve fragmento musical diegético. Por lo tanto, podemos escuchar al fondo un acompañamiento musical que corresponde, una vez más, a la canción popular denominada *Tú Amor es Light* de Paco Ortega, que tiene como función principal sumarse como un ingrediente imprescindible para la ambientación del escenario. Por otra parte, motivado a la coexistencia de este fondo musical en el transcurso de esta secuencia protagonizada en el Lolita's Club, la música funciona para aportar mayor naturalidad al discurso cinematográfico al ser introducida como un elemento de unidad estructural. De manera que, continuando con el hilo narrativo, Valentín, desesperado y atormentado a raíz de la situación generada entre Raúl y Milena, la cual considera como una traición por parte de su hermano, abandona el Lolita's Club, marcando el final del bloque musical con el sonido ambiente de la lluvia que se produce tras el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque n° 24 (La muerte inesperada de Valentín): Como se puede apreciar en el siguiente fragmento cinematográfico, correspondiente al Audiovisual 12, nos encontramos en una de las escenas de mayor impacto de la película. En el plano



Audiovisual 12 (1:14:32-1:15:09). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Fragmento cinematográfico correspondiente al bloque n° 24.

visual observamos a Valentín, que entre la duda y la desesperación, como consecuencia del encuentro amoroso entre Milena y Raúl, sale del interior del

prostíbulo y se dirige precipitadamente al coche de su hermano. Pocos segundos después, un plano general nos muestra a dos individuos que se acercan misteriosamente al lugar en una moto y que, ansiosos por tomar venganza se disponen a asesinar a Raúl, ignorando que realmente el que se encuentra dentro del coche es su hermano Valentín. De esta forma, a nivel musical se establece una textura que inicia en *mezzoforte*, con una variación del tema principal a cargo de la flauta junto con el sonido del arpa en un tempo relativamente rápido, la cual se utiliza desde el punto de vista audiovisual para puntuar el comienzo angustiante de la escena. Posteriormente, la música se hace mucho más rítmica y vertiginosa mediante la introducción de una célula rítmica ejecutada por la viola en *staccato*, tal y como se puede apreciar en el Ejemplo 48, haciendo uso de este recurso musical reiterativo para anunciar la llegada del momento trágico de la acción con

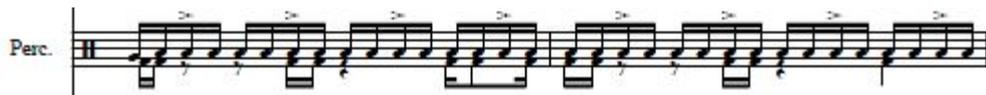


Ejemplo 48 (cc. 7-8). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Célula rítmica en staccato introducida en la segunda mitad del bloque n° 24.

la muerte de Valentín. Así mismo, el sonido invariable del didgeridoo y la presencia reiterada del tema principal a cargo de los vientos, cumplen un papel fundamental como elemento intensificador de la tensión que se produce a nivel audiovisual producto de la angustia y la desesperación que experimenta en este momento nuestro protagonista. En el plano estructural, cabe mencionar que este bloque consta de una sección monotemática elaborada a partir del desarrollo de material motivico del tema principal de la banda sonora. Finalmente, el bloque concluye de manera abrupta en sincronización con el sonido relativo al disparo que origina la muerte de Valentín.

Bloque n° 25 (De vuelta a Vigo): Este bloque inicia directamente con la entrada de Raúl a la habitación en busca de sus pertenencias personales, el cual tras el acontecimiento trágico representado por la muerte de su hermano, decide salir en busca del supuesto responsable intelectual de los hechos: Tristán. En referencia al discurso musical podemos mencionar, en primer lugar, la utilización de material temático perteneciente correspondiente al bloque sonoro n° 2, constituyendo de

esta modo una reiteración de éste mediante su desarrollo con ligeras variaciones en la línea melódica, pero manteniendo la misma orquestación: flauta + flauta baja, 2 saxos, arpa, percusión y guitarra, y que junto con el acompañamiento punzante del arpa a través de una serie de sonoridades disonantes conforman la esencia de esta textura musical. En el ámbito audiovisual la música se utiliza para acompañar, en un primer momento, la secuencia en el que Raúl realiza el viaje en



Ejemplo 49 (cc. 8-9). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Esquema rítmico de la percusión expuesto en el bloque nº 25.

coche de regreso a Vigo, proporcionando ritmo y movimiento interior a la escena a través de la inserción de un patrón rítmico reiterativo a cargo de la percusión, tal y como se puede apreciar en el Ejemplo 49. Por otra parte, a través de la incorporación del núcleo melódico de la banda sonora, junto con el sonido fluctuante del arpa dentro de un lenguaje armónico atonal, sirve para introducirnos en el escenario perturbador y desconcertante que invade desde el punto psicológico a nuestro personaje principal, entrando en un estado de desesperación e incertidumbre como consecuencia de la muerte inesperada de su hermano Valentín. De esta misma forma, cabe mencionar, en relación a la preferencia por la elección de un lenguaje atonal para el desarrollo de este bloque sonoro, la riqueza expresiva del discurso musical para intensificar y proporcionar un mayor grado de suspense en el transcurso de la acción. En el plano estructural, nos encontramos una vez más en presencia de una sección musical monotemática construida a partir del tema principal de la película. Finalmente, una vez que Raúl llega al lugar de destino, la música concluye con una cadencia sobre un acorde disonante.

Bloque nº 26 (De regreso al prostíbulo con Raúl y Milena): Desde el punto de vista narrativo este bloque acompaña el acontecimiento que representa el reencuentro entre los protagonistas principales. Una vez que la imagen nos transporta nuevamente al interior del prostíbulo, observamos a Milena, quien se encuentra en compañía de un cliente un tanto embriagada y extasiada debido al consumo de alcohol y estupefacientes. En este momento de la acción escuchamos

en el ambiente una música suave en ritmo de bolero que acompaña el total de esta escena. Esta pieza musical lleva por título *Bolero para Luisa*, interpretado por el compositor y productor español Paco Ortega. Este género musical, de origen latinoamericano, generalmente se interpreta en un tempo lento y suele ser reconocido como el género popular latinoamericano de carácter romántico por excelencia, utilizado comúnmente en forma de serenata a través de una serie de cantos que sirven para expresar los sentimientos más profundos relacionados con el amor y la reconciliación. De manera que, la introducción de esta pieza musical en la película se utiliza para representar el escenario afectivo y conmovedor que se desarrolla con el reencuentro entre los personajes principales, generando una fuerte direccionalidad emotiva a través del discurso audiovisual. Así mismo, el texto de la canción hace referencia explícita de lo que acontece a nivel narrativo, ya que como establece la canción, en este momento de la acción se hace evidente la prueba de amor por parte de Raúl hacia Milena. Segundos más tarde, en el momento en el que se establece el diálogo entre Raúl y Carmen, la música anuncia el final del bloque con una cadencia que nos lleva al cierre de esta secuencia y el inicio de la siguiente escena.

Bloque n° 27 (Raúl en el papel de Valentín): Lo primero que hay que señalar con respecto a este bloque sonoro es su introducción como reiteración del bloque n° 15, mediante el establecimiento del tema popular *Fingiendo Vivir* interpretado por Helen Quiroga, el cual inicia directamente con el plano corto de Raúl representado en la imagen correspondiente al Fotograma 63. En el ámbito



Fotograma 63 (1:28:11). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Plano corto de Raúl que da comienzo al bloque n° 27.

audiovisual, este breve fragmento musical sirve para acompañar la escena en la

que vemos a Raúl en bicicleta en dirección al Lolita's Club, asumiendo el rol de Valentín, como una manera de canalizar el sufrimiento por la pérdida de su hermano. De esta forma, esta pieza musical de carácter popular, que en esta oportunidad se desarrolla en un tempo más animado, hace referencia, a través del uso del texto de la canción, a los acontecimientos que se exponen desde el punto de vista narrativo, introduciéndose como un elemento expresivo que contribuye de forma esencial en la construcción del relato cinematográfico. Así mismo, el discurso musical evoca el sufrimiento y la agonía en la que se encuentra nuestro protagonista. Pocos segundos después, el bloque finaliza paulatinamente con la llegada de Raúl al prostíbulo y el encadenamiento a la siguiente escena.

Bloque n° 28 (En la habitación de Milena con Raúl): En esta ocasión nos encontramos en el interior de la habitación de Milena. Esta escena llena de erotismo y sensualidad, comienza con el plano de la mesa de noche que



Fotograma 64 (1:29:17). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Plano de Milena y Raúl asumiendo el papel de Valentín.

posteriormente, como se muestra en el Fotograma 64, da paso a la imagen desnuda de Milena sobre la cama y el plano en profundidad que muestra la llegada de Raúl al lugar. Pocos segundos después, el bloque sonoro da inicio con una variación de la idea melódica principal ejecutada por la cuerda y el sonido *dolce* del arpa, el cual aparece en el momento en que Raúl se acerca lentamente a Milena. De manera que, a nivel fílmico se plantea una especie de transposición en la que Raúl se encuentra ocupando el lugar de su hermano Valentín. Esta especie de transposición protagonizada en el ámbito cinematográfico, también se ve reflejado a nivel musical tras la utilización del mismo material temático y sonoro expuesto anteriormente en esta escena con la presencia en pantalla de Valentín, en donde podemos apreciar, punto de vista de la orquestación, la preferencia por la

configuración de una sonoridad envuelta en un registro medio-grave, así como la inserción de instrumentos como la viola, el cello y el bajo en la sección de cuerdas y la flauta baja en los vientos, lo cual responde a necesidades expresivas desde el punto de vista cinematográfico, en donde la configuración de sonoridades oscuras a través del color musical hacen referencia directa al tratamiento visual y la iluminación tenue de las imágenes. Así mismo, esta textura musical, que conforman en su totalidad las flautas, el arpa y la sección de cuerdas, mediante el uso de la atonalidad, atribuyen cierto nivel de misterio al discurso visual, manteniendo la tensión y el desasosiego por parte del espectador. De esta misma forma, la configuración de un tempo lento y tranquilo del discurso musical sirve para evocar la serenidad con la que se desarrolla el discurso narrativo, producto del estado de quietud en el que se encuentra Milena motivado al consumo de estupefacientes. Una vez que Raúl y Milena se colocan juntos en la cama, la música anuncia el final del bloque con una pequeña frase de cuatro compases ejecutada por la flauta y el arpa, que culmina con el fundido a negro en la imagen.

Bloque nº 29 (Títulos de créditos finales): Finalmente, llegamos al último bloque sonoro de la película con la canción que lleva por título *La Reina del Trastero*, utilizada anteriormente como fondo sonoro para la presentación de los títulos de créditos iniciales. Esta pieza musical de carácter popular, de la autoría del compositor Paco Ortega, aparece en esta ocasión a modo de cierre o epílogo, destinada para el acompañamiento de la presentación de los títulos de créditos finales de la película, el cual comienza directamente con la aparición de los títulos de créditos y concluye paulatinamente con el final de los mismos. De modo que, este discurso sonoro que se utiliza tanto para la apertura como para el cierre de la película es interesante desde el punto de vista estructural, ya que en un primer momento, como vemos al inicio del film, se utiliza a modo de obertura para dar comienzo a la banda sonora e introducimos en la película en sí mismo, y por otra parte, su inserción al final de la película funciona a manera de coda, añadiéndole cierta unidad estructural a la banda sonora original del film.

Conclusiones generales

Canciones de Amor en Lolita's Club es una película dotada de un alto contenido dramático que se apoya en la historia de Raúl y Valentín, dos hermanos mellizos con vidas totalmente diferentes, que por razones del destino, se cruzan drásticamente. Raúl, un agente de policía que se encuentra bajo la amenaza de la organización ETA, y Valentín, un joven que padece una discapacidad intelectual y que mantiene una relación de amor platónico con Milena. Violencia, mafias, drogas y prostitución conforman el escenario cinematográfico en el cual se desarrolla la historia. De esta forma, ya durante la primera secuencia de la película, con la participación de los motorizados en la acción, aparece representado el universo de violencia y reflexión social expuesto por Aranda. En esta primera unidad de acción, a través de una serie de eventos narrados en *flashback*, nuestro protagonista se ve inmerso en una constante perturbación como consecuencia de la amenaza de ETA.

Desde el punto de vista musical la banda sonora de la película se compone de dos discursos sonoros distintos. Por una parte, tenemos una música que forma parte de la diégesis, basado en un tipo de discurso musical que se integra directamente con la acción narrativa. Este discurso musical diegético está compuesto fundamentalmente por un conjunto de temas y canciones de carácter popular, muchas de las cuales tienen su origen en distintos géneros del repertorio popular latinoamericano. Un ejemplo bastante significativo lo constituye la introducción del género de la *bachata*, el cual aparece de manera reiterativa en el transcurso de la película con la finalidad de contribuir en la creación de un ambiente melancólico y pasional, la construcción de una realidad social marginada representada principalmente por el tema fluctuante del amor y el desamor, elementos estos que tanto caracterizan o que forman parte inherente del dicho género musical. De esta misma forma, a través de la inserción de este género musical también se logra hacer énfasis en la fuerte carga de erotismo y sensualidad presente en la acción. Es por ello que, existen momentos de un gran nivel de sensualidad acompañados por un fondo musical compuesto de canciones populares como sucede, por ejemplo, en el bloque sonoro nº 8 con la pieza musical en ritmo de *bachata* que lleva por nombre *Obsesión*, obra cuyo título

ampliamente sugerente constituye un claro homenaje a su contenido. Otro tema musical que podemos considerar ícono del repertorio de canciones populares que se incluyen en la banda sonora original de la película es *La Reina del Trastero*, pieza maestra de la autoría del compositor español Paco Ortega, la cual es utilizada para la apertura y cierre de la película, acompañando de esta forma la presentación de los títulos de créditos iniciales y los títulos de créditos finales respectivamente. No obstante, la canción no sólo acompaña la presentación de los créditos sino que, además, resume de alguna manera la trama de la película y el mundo en el que se mueven los personajes, en especial los protagonistas. De ahí que, es importante destacar que gran parte de la acción cinematográfica que tiene lugar en el interior del *Lolita's Club*, viene acompañado por este repertorio diverso de canciones populares, entre las que podemos mencionar: *Amor sin Palabras* de Rafael Areal Delgado, *Bachata de los Celos* de Paco Ortega, *Lipstick* de Adriana Vaquero y *Casamañana* de Antonio da Costa Pellicoro, las cuales en su mayoría son introducidas como música ambiente.

Por otra parte, el segundo discurso sonoro que aparece en la película corresponde a la música original escrita por Nieto, la cual se desarrolla a partir de una serie de fragmentos musicales que, a diferencia de la música preexistente, es música compuesta exclusivamente para su aplicación al film. Estos bloques o fragmentos musicales son insertados en alternancia con la música diegética. La primera característica que podemos observar en relación a su contenido corresponde al uso de recursos altamente disonantes, ya que su discurso se construye a partir de la aplicación de un sistema armónico atonal, derivando en el planteamiento de un discurso musical abstracto. De esta forma, a través de esta abstracción se logra una implicación eminentemente dramática entre la música y la acción cinematográfica, de manera que el discurso musical adquiere un papel significativo en la narración de los acontecimientos dramáticos, como sucede por ejemplo en el bloque nº 5 y 16, en donde la música funciona como un elemento evocativo de los sentimientos y deseos más oscuros y perturbadores de Valentín. Otro aspecto interesante lo constituye el bloque sonoro nº 3, en donde el uso de música original extradiegética mediante la aplicación de un lenguaje provisto de sonoridades extrañas y disonantes, funciona principalmente como un recurso

expresivo para subrayar la perturbación y el mundo psicológico de nuestro protagonista. De esta misma forma, estos fragmentos de música original que se van desarrollando a través del uso de la atonalidad contribuyen desde el punto de vista emocional a realzar la tensión y el suspense que se establece a nivel cinematográfico.

Así mismo, desde el punto de vista temático y estructural se puede evidenciar el predominio de la forma *monotemática* a través de la introducción de diversos fragmentos breves, un tanto episódicos, en donde el discurso musical se desarrolla a partir de una idea melódica o motivo temático principal. Este motivo melódico, expuesto por primera vez en el bloque sonoro nº 2 a cargo del sonido de la flauta, viene a constituir el elemento temático principal de la música de la banda sonora original. De esta forma, a través de este motivo Nieto logra desarrollar el resto de bloques musicales, lo cual se evidencia principalmente a partir de la aplicación de procedimientos compositivos como la variación tímbrica, melódica, rítmica y de textura, funcionando de esta manera como elemento generador o estructurador del discurso musical en sí. Hay que señalar igualmente que, esta preferencia por el uso exclusivo de una estructura formal *monotemática*, basada en la configuración de un único motivo temático principal, a su vez obedece a la necesidad de hacer uso de la música como medio esencial para la construcción de unidad y coherencia de las acciones expuestas a través del discurso cinematográfico. De ahí que, a pesar de la variedad de piezas musicales populares introducidas en el transcurso de la banda sonora, y que son expuestas libremente junto al desarrollo de los fragmentos musicales extradiegéticos compuestos exclusivamente para la película, la música original de Nieto tiende a mantener su unidad formal provista de un sentido coherente motivado en gran parte por la preferencia en el desenvolvimiento de un discurso musical con un esquema estructural monotemático.

Por otra parte, como hemos explicado anteriormente, hay que destacar que el hecho de que la banda sonora está compuesta por un gran porcentaje de música diegética, lo cual viene dado principalmente por la necesidad de añadir mayor realismo al desarrollo de los acontecimientos narrativos, contribuyendo de esta forma a situarnos en la realidad en la que se desarrolla la acción.

Así mismo, cabe mencionar que más allá del nivel de abstracción musical, generado principalmente como consecuencia de la complejidad desde el punto de vista tímbrico y del lenguaje armónico, en algunos momentos se puede apreciar una sonoridad con un cierto aire impresionista motivado por el uso o tratamiento que hace Nieto de la textura, sobre todo a través del color que deriva de la combinación tímbrica de los instrumentos.

Por otra parte, un elemento interesante desde el punto de vista tímbrico al cual debemos hacer mención lo representa la introducción del sonido del *didgeridoo* en la banda sonora de la película. Este instrumento de viento, utilizado por las antiguas tribus aborígenes para el acompañamiento de danzas y ceremonias rituales, es empleado por Nieto como parte de la orquestación de la música original compuesta para la banda sonora de la película, con lo cual se establece un sonido no convencional esencial para la comprensión de los elementos más emblemáticos y misteriosos presentes en la acción. Tal es el caso del bloque sonoro nº 3 que acompaña la pesadilla de Raúl, el cual cumple un papel protagónico en referencia a la proyección de las imágenes morbosas y violentas que se exponen a nivel visual, y que constituye un ejemplo bastante representativo en lo que respecta a la inclusión de este instrumento para simbolizar, entre otros aspectos, el lado más oscuro y desconocido del protagonista. Otra de las funciones esenciales que representa el uso de este instrumento en la orquestación es su capacidad para generar tensión, tal y como aparece en el ejemplo correspondiente al bloque sonoro nº 14, en el cual el sonido inquietante y reiterativo del *didgeridoo*, junto a la participación de la percusión, funciona como un intensificador dramático en el cual se logra realzar la tensión que se establece a nivel narrativo protagonizada por el desencadenamiento de la ira de Raúl.

En conclusión, la banda sonora de *Canciones de amor en Lolita's club* básicamente viene representada por una música desarrollada diegéticamente para crear ambiente y aportarle un mayor realismo al desarrollo de los acontecimientos narrativos, y, por otra parte, un discurso musical no diegético compuesto exclusivamente para la película, en el cual se establece una implicación esencialmente dramática a partir de su incorporación como elemento canalizador

de los sucesos narrativos vinculados al plano emocional y psicológico de los personajes.

IV.4 Música aplicada al cine mudo: La Aldea Maldita, el poema sinfónico continuo

Ficha técnico-artística

Título original: La Aldea Maldita

Año: 1930

Nacionalidad: Cine Español

Género: Drama. Película de cine mudo

Dirección y Producción: Florián Rey. Con la participación de la Filmoteca Española (I.C.A.A.)

Guión: Florián Rey.

Música original compuesta y dirigida por: José Nieto

Interpretada por la Orquesta Ciudad de Valladolid (1986)

Duración aproximada: 58 min.

REPARTO

Acacia	Carmen Viance
Juan de Castilla	Pedro Larrañaga
Magdalena	Amelia Muñoz
Fuensantica	Pilar G. Torres
Tío Lucas	Ramón Meca
El Abuelo	Víctor Pastor
Gañán	Antonio Mata
El Administrador	Modesto Ribas

Argumento

Considerada una de las obras más representativas del cine mudo español, *La Aldea Maldita* narra la historia de un grupo de campesinos que viven en una pequeña aldea Castellana a comienzos del siglo XX, que para su desventura tras dos años de sequía y cosechas perdidas están pasando por un momento difícil en donde perdura el hambre y la miseria entre sus habitantes. Todos piensan que la

aldea está maldita. La mayoría de aldeanos comienza a emigrar a la ciudad en busca de su subsistencia, salvo un labrador (Juan) que vive con su mujer (Acacia), su hijo y su padre (El Abuelo).

Análisis Audiovisual

- **Cuadro esquemático del bloque musical de la película**

Esta pieza musical en su aplicación como Banda Sonora Original de la película, viene representada mediante la configuración de un solo bloque, lo que se conoce en el estudio de la música cinematográfica como *bloque continuo*, y que hace alusión al acompañamiento musical ininterrumpido del cine mudo. De esta forma, el siguiente cuadro tiene como propósito representar, de manera general, la posición del bloque sonoro a través del desarrollo cinematográfico y su respectiva duración, incluyendo la cantidad de secuencias y rótulos explicativos presentes en el film.

Tabla 5: La siguiente tabla hace referencia a la descripción del bloque sonoro que conforma el discurso musical de *La Aldea Maldita* junto al número de rótulos (intertítulos) y secuencias cinematográficas.

Bloques	Inicio	Fin	Duración	Secuencias	Rótulos
Distribuido en un solo bloque (<i>Bloque continuo</i>) utilizado para el acompañamiento total de la película	0:00:15 Con el fundido de imagen a negro que da paso a las primeras imágenes de la película	0:58:11 Finaliza segundos después de producirse los títulos de créditos finales	57'56''	Total: 8	68

• Representación gráfica de la estructura musical del bloque Sonoro

Rótulos y secuencias	Tiempo	Material Temático	Orquestación	Estructura
Títulos de crédito. Rótulo 1 y 2	0			
Secuencia I				
Rótulo 3	1	Introducción	Cuerda, metales, maderas, percusión + arpa y glockenspiel	Inicio
Rótulo 4	2	Tema 1. Sección tipo tema – contratema. Lenguaje atonal	Célula rítmica (staccato)	A
Rótulo 5	3	Tema 2. Inserción del motivo rítmico principal		
Rótulo 6	4	Desarrollo. Fragmento elaborado a partir de secciones episódicas. Sólo de clarinete.		B
Rótulo 7	5		Solo de clarinete, cuerdas y maderas y percusión	
Rótulo 8	6			
Secuencia II				
Rótulo 9	7	Tema modal (circunstancial). Solo de flauta	Cuerdas, glockenspiel, maderas + arpeggio arpa	C
Rótulo 10	8	Desarrollo continuación (sección episódica) Solo de clarinete + solo de trompeta	Cuerda, trompeta + percusión	B'
Rótulo 11	9		Cuerdas, maderas, metales y percusión (textura por fusión tímbrica)	
Rótulo 12	10			
Rótulo 13	11			
Rótulo 14	12	Tema 1 (solo de violín + oboe)	Cuerdas, maderas, percusión	A
Rótulo 15	13	Variación o "reducción" tema 1. Final conclusivo		A'
Rótulo 16	14	Desarrollo continuación 2. Solo de cuerda.	Sección de cuerdas (textura melodía acompañada)	B''
Rótulo 17	15		Cuerdas, metales, maderas y percusión	
Rótulo 18	16			
Rótulo 19	17			
Secuencia III				
Rótulo 20	18	Sección atemática. Intervención de maderas y metales.	Textura homofónica: cuerdas, maderas, metales y percusión	D
Rótulo 21	19	Sección derivada de material temático de A. Ritmo de marcha fúnebre. Tempo lento.	Cuerdas, metales, maderas, percusión	E
Rótulo 22	20		Arpa, maderas y cuerdas	
Rótulo 23	21			
Rótulo 24	22	Tema circunstancial. Estructura asimétrica. Música descriptiva	Maderas, cuerdas en piza, y percusión piano	F
Rótulo 25	23	Transición y reexpone a		
Rótulo 26	24	Solo de clarinete.		G
Rótulo 27	25	Sección atemática		D
Rótulo 28	26			
Rótulo 29	27			
Rótulo 30	28			
Rótulo 31	29	Tema modal circunstancial 2. Solo de marimba	Maderas, metales, cuerdas y percusión	H
Rótulo 32	30			
Rótulo 33	31			
Rótulo 34	32			
Rótulo 35	33			
Rótulo 36	34			
Secuencia IV				
Rótulo 37	35			
Rótulo 38	36			
Rótulo 39	37			
Rótulo 40	38			
Rótulo 41	39			
Rótulo 42	40			
Rótulo 43	41			

		30			
		31	Solo de flauta , violín y clarinete	Cuerda, metales y percusión	G`
		32		Textura homofónica: cuerda, maderas y metales	
		33			
		34	Solo de violín	Solo de violín + metales	
		35		Cuerdas, arpa, maderas y metales	I
		36	Tema circunstancial 2 con material temático derivado de A. Solo de oboe + flauta.	Pedal cuerda, solo oboe, efecto cuerdas	
		37			J
		38	Tema circunstancial 3 con material motivico de A. Estructura temática tipo antecedente consecuente. Solo de clarinete y trompeta	Metales, percusión, maderas y cuerdas	
		39			G``
		40	Solo de cuerdas	Textura homofónica	
		41			B`` ,
		42	Desarrollo. (sección episódica). Material temático derivado de A	Metales, percusión, maderas y cuerdas	
		43		Arpa, cuerdas, maderas, metales	
		44			
		45			E`
		46	Discurso metales.	Cuerdas, metales, maderas, percusión	
		47			
		48			
		49			C`
		50	Desarrollo a partir de material temático de A. Inserción de metales. Diferentes cambios de texturas.	Cuerdas, maderas y el protagonismo de los metales y la percusión	
		51			
		52			
		53			Efecto cuerdas
		54			
		55			Tema modal. Final conclusivo
		56			
		57			C`
		58			
		59			
		60			

Secuencia V

- Rótulo 44
- Rótulo 45
- Rótulo 46
- Rótulo 47
- Rótulo 48
- Rótulo 49
- Rótulo 50
- Rótulo 51
- Rótulo 52

Secuencia VI

- Rótulo 53
- Rótulo 54
- Rótulo 55

Secuencia VII

- Rótulo 56
- Rótulo 57
- Rótulo 58
- Rótulo 59
- Rótulo 60
- Rótulo 61
- Rótulo 62
- Rótulo 63

Secuencia VIII

- Rótulo 64
- Rótulo 65

Títulos de Crédito Finales

- Rótulo 66
- Rótulo 67
- Rótulo 68
- Rótulo 69

- **Análisis sintáctico-narrativo**

Una vez realizado el esquema que hace referencia a la estructura del discurso musical en relación al desarrollo de la película, vamos a proceder al análisis sintáctico-narrativo de cada una de las partes o texturas que componen la música, y que sirve para explicar la interacción entre música e imagen a través de las diferentes escenas o situaciones que conforman el relato cinematográfico. Para ello, vamos a partir de un análisis audiovisual basado en el estudio de las estructuras musicales y los elementos que componen el discurso sonoro, ya que se trata de una película muda que posteriormente fue remusicalizada por Nieto, siendo este uno de los elementos claves que debemos tomar en cuenta para su estudio y desarrollo, ya que como señala Cooke (2008, p. 38) esta práctica dio como resultado el comienzo de un nuevo esplendor del cine mudo junto a la composición de obras originales por parte de compositores y especialistas en música cinematográfica, derivando en el surgimiento y la restauración de grandes clásicos como *The Passion of Joan of Arc* (Carl Dreyer, 1928) y *Broken Blossoms* (David Griffith, 1919). De ahí que, partiremos de un análisis que responda a los cambios más evidentes de textura o secciones musicales a través de su incorporación e implicación dramática en cada una de las escenas o secuencias de la película.

En este sentido, cabe mencionar que para nuestro análisis no se contará con el auxilio de la partitura, lo cual nos limita a nuestra percepción auditiva y capacidad de análisis a partir de un fragmento audiovisual dado. Sin embargo, este hecho supone un procedimiento habitual a la hora de efectuar un estudio de la música o la banda sonora de un film, ya que en la mayoría de los casos no se cuenta con la presencia de la misma al ser un material de difícil acceso.

De esta misma forma, otra de las características esenciales que se nos presenta en el discurso musical de *La Aldea Maldita*, y al cual debemos hacer mención, es precisamente que el discurso sonoro está compuesto por un único bloque o fragmento, es decir, en un continuo sonoro comúnmente denominado *bloque continuo*, el cual hace alusión al tipo de acompañamiento musical utilizado en la época del cine mudo. Es por ello que, el análisis en cuestión se llevará a cabo

a través de diferentes secciones, las cuales estarán delimitadas principalmente por los diversos cambios de textura, color o planos sonoros que se puedan apreciar en el discurso musical, y que en un principio obedecen al paso de las acciones que se generan a nivel visual.

A continuación, procederemos al análisis sintáctico-narrativo de cada una de las secciones musicales que componen la música original de *La Aldea Maldita*, y que surgen en función de su relación con la imagen:

Títulos de créditos y primeras imágenes de la película: El primer elemento que nos llama la atención al comienzo de la película es la carencia de música de fondo durante la presentación de los títulos de créditos iniciales, lo cual se difiere del proceso inicial de musicalización del cine moderno, en donde es muy habitual el uso de acompañamiento musical durante la presentación de los mismos. Tras una breve presentación de los títulos de créditos, aparecen los primeros rótulos explicativos utilizados frecuentemente en el transcurso de la película, junto con un sonido mantenido en la cuerda y el uso de la sección de maderas de la orquesta con una sonoridad casi imperceptible que da lugar al comienzo del bloque sonoro. Cabe señalar que, estos rótulos explicativos o carteles de textos se introducen en el discurso cinematográfico para garantizar la comprensión argumental de la película por parte del espectador, práctica que era muy común en la época del cine mudo, y así poder compensar la carencia de diálogos que se produce desde el punto de vista narrativo. Por otra parte, a medida que avanza la acción, vemos como la música adquiere poco a poco mayor intensidad con la exposición de un motivo en los metales, el cual luego es imitado por las maderas, dando paso a las primeras imágenes de la película en blanco y negro. Este fragmento musical, que



Fotograma 65 (00:00:32) y 66 (00:00:45). *La Aldea Maldita*: Primeros planos de la película en donde se nos presenta una descripción del pueblo.

aparece a modo de introducción, se desarrolla en un tempo lento con el establecimiento de sonoridades extrañas en la textura musical, aportándole a la música un color oscuro y sombrío que sirve para acompañar el escenario rural y desolado que se observa a través de estos primeros planos descriptivos a nivel visual, tal y como se muestra en el Fotograma 65 y 66 respectivamente. De modo que, desde el punto de vista audiovisual, la música envuelve a la escena en una atmósfera sutilmente misteriosa mediante la introducción de una nota sostenida y penetrante a cargo de las maderas que se mantiene a lo largo de toda esta sección, con una clara preferencia a nivel tímbrico por el registro sobreagudo de los instrumentos, generando así una mayor tensión al discurso narrativo visual. De esta forma, a través del desenvolvimiento de esta primera textura, el discurso musical logra anticipar y establecer las bases del escenario trágico que domina en el ámbito cinematográfico.

Con la inserción del siguiente rótulo que aparece en pantalla se produce una cadencia en el discurso musical, la cual da lugar a la exposición de un nuevo elemento melódico-rítmico a cargo de las cuerdas en *spiccato*. Tras la intervención de esta frase musical, se establece el fundido de imagen que nos lleva a la escena que se desarrolla en la casa de Juan con la presencia de El Abuelo y Acacia. En este momento de la acción se observa cómo el discurso musical, de carácter apacible y misterioso, se utiliza esencialmente para realzar y mantener el escenario dramático de la película. Por otra parte, de vuelta a la escena que se produce en el interior de la casa de Juan, aparece el plano del bebé en la cuna, en donde la música adquiere un carácter más descriptivo mediante la intervención de un paisaje sonoro brillante que nos recuerda al sonido de una caja de música, la cual se establece como un elemento musical circunstancial que se utiliza para evocar el ambiente, si se quiere, infantil.

Escena en exterior con Acacia y sus amigas (cambio de textura musical): Una vez que Acacia se marcha el discurso cinematográfico da paso a la siguiente escena en exterior, la cual inicia con la presencia de algunos personajes protagonizados por el grupo de mujeres compañeras de Acacia. A partir de este momento, la música realiza un cambio de textura con el acompañamiento de las cuerdas mediante la técnica del rasgueo. Junto a la base de este acompañamiento

se crea esta sección musical episódica que da lugar a la exposición del motivo rítmico principal de la película, el cual se desarrolla a manera de diálogo en un contrapunto entre el sonido de las maderas y el piano, estableciendo de esta forma la melodía o tema principal de la banda sonora de la película. Con la introducción de esta textura musical al estilo de una danza en ritmo ternario, y de carácter esencialmente rítmico, la música nos sumerge en un ambiente animado y alegre, evocando la naturaleza emotiva del discurso visual representada por la figura de Acacia en conversación con sus amigas en tono burlesco y jovial. Pocos segundos después, con el plano del bebé y El Abuelo, la música comienza a establecer un tipo de sonoridad más oscura que sirve de transición a la siguiente sección, y que funciona al mismo tiempo como elemento de intensificación dramática. De manera que, con el establecimiento del siguiente rótulo explicativo se da paso a esta nueva sección musical, utilizada para acompañar el transcurso de la siguiente escena con la presencia protagónica de Juan, nuestro personaje principal. A partir de este momento se establece un nuevo elemento temático, dando como resultado la exposición de lo que sería el segundo tema principal de la banda sonora.

En los sembradíos de la aldea (música y drama): Esta escena se desarrolla en exterior con la presencia de Juan y de algunos labradores que le acompañan. En esta oportunidad la música se va desarrollando con cierto aire dramático, representando, a su vez, el pesimismo y la impotencia que experimentan los personajes frente a la amenaza que constituye para las cosechas del pueblo el desencadenamiento de la tormenta. Por otro lado, la presencia del discurso



Fotograma 67 (00:03:12). *La Aldea Maldita*: Imagen que muestra parte del escenario rural y lúgubre presente en la acción.

musical en esta sección, a través de la configuración de un sonido un tanto pobre en recursos tímbricos, poco contraste dinámico y carente de expresión, evoca de alguna manera los escenarios deprimentes y eminentemente rurales que se nos presentan desde el punto de vista cinematográfico, tal y como vemos en la imagen correspondiente al Fotograma 67. Todo ello a través de distintos recursos musicales, como pueden ser, la aplicación de un lenguaje atonal altamente disonante y, por otra parte, la introducción de una misma nota mantenida en los instrumentos de cuerdas y vientos. Más tarde, con el retorno a la escena que se desarrolla con la presencia de Acacia y sus amigas en pantalla, escuchamos nuevamente el motivo rítmico característico que acompaña esta secuencia, esta vez ejecutado mediante el sonido de las cuerdas en *spiccato* en alternancia con el diseño melódico interpretado por la sección de vientos, el cual deriva de material motivico del tema 1. Por otra parte, hay que destacar la inserción de sonoridades un tanto descriptivas, así como la incorporación de una serie de efectos sonoros en el transcurso del desarrollo del discurso musical, lo cual se establece como un ingrediente fundamental en la búsqueda de un mayor realismo en el relato cinematográfico. Un ejemplo de ello viene representado por el sonido redoblante de los timbales en el fondo, haciendo alusión al sonido del viento. De esta forma, parte del material musical es utilizado como un recurso expresivo para introducir al espectador en la acción, y así anunciar el fenómeno natural que se produce con



Fotograma 68 (00:04:33). *La Aldea Maldita*: Plano interior de la capilla junto a un grupo de aldeanos del pueblo.

el advenimiento de la tormenta. Como se puede observar en el Fotograma 68, pocos segundos después se establece el fundido de imagen que nos muestra el

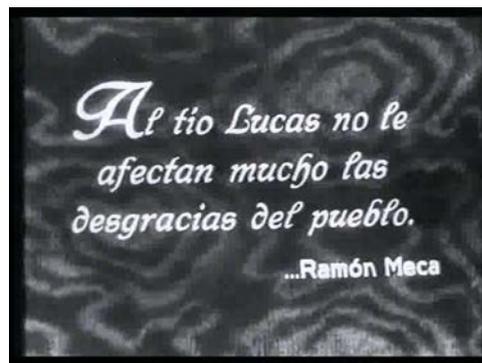
interior de una capilla, en donde se puede apreciar a un grupo de aldeanos partícipes del acto religioso que se establece como súplica por la desaparición de la tormenta que amenaza sus tierras. De manera que, en toda esta unidad de acción, que gira entre el elemento místico y la superstición, la música se mantiene en constante desarrollo a partir del desenvolvimiento de material motivico del segundo tema, logrando crear un ambiente musical eminentemente misterioso a través del sonido del órgano en la orquestación y el establecimiento de un esquema rítmico complejo en la cuerda, lo cual lo convierte en un elemento convergente con el contexto dramático de la acción. Más tarde, aparece un plano de Juan fumándose un cigarrillo. En este momento se produce un cambio a nivel musical que deriva en el desarrollo de una sección episódica elaborada a partir de una serie de *pizzicatos* en la cuerda. De modo que, a través de la incorporación de esta textura musical altamente contrapuntística, se introduce un nuevo recurso descriptivo que sirve para representar el elemento extramusical presente en esta secuencia cinematográfica, como es el caso de las gotas de lluvia que derivan de la tormenta.

Cae la tormenta (textura musical percusiva): Otra escena de gran interés desde el punto de vista narrativo aparece con el comienzo de la lluvia, en donde se da paso a una nueva textura compuesta básicamente por el sonido de una batería de percusión en compañía de los metales. Así mismo, podemos decir que nos encontramos frente a una de las secciones más densas y dramáticas a nivel musical. Este fragmento se desarrolla libremente con un solo de clarinete y la intervención del sonido de los metales estableciendo una especie de contracanto a partir de material motivico del tema 2. A nivel cinematográfico, aparecen una serie de planos que van mostrando la reacción de los diferentes personajes frente a la trágica situación que se plantea con la llegada de la tormenta. En el ámbito puramente musical, escuchamos un solo de clarinete expuesto sobre la base de una batería de percusión, el cual se desarrolla alternativamente con el sonido imponente de los metales y la plantilla de instrumentos de vientos en general. De esta manera, se puede decir que el discurso musical, a través del sonido en bloque de los metales graves, adquiere un carácter eminentemente programático en su intento por imitar el sonido del trueno que se produce tras la tormenta. Más tarde,

con el final de la misma se produce una transformación a nivel musical protagonizada por la inserción de un solo en los vientos, dando paso a la elaboración de una textura menos densa que coincide con un cambio de *tempo* más lento, acompañando así la presencia en solitario de nuestro protagonista a fin de representar a nivel musical la quietud y serenidad expuesta en el plano cinematográfico. Tras la pérdida de las cosechas, como consecuencia de la caída de la tormenta, se da lugar al establecimiento de una cadencia que nos lleva paulatinamente a una nueva sección caracterizada por la presencia de Acacia en pantalla.

Acacia en pantalla (música de carácter infantil): A los pocos segundos de producirse el plano de Acacia meciendo la cuna, aparece una nueva sección musical que se establece de manera episódica mediante la exposición de una frase a cargo de la flauta. No obstante, con la introducción de este fragmento musical se realiza un cambio contundente en el material sonoro, caracterizado por la utilización de un lenguaje armónico modal y el desenvolvimiento de una idea melódica *cantabile* (cantando), es decir, de fácil entonación, y por lo tanto, una sección musical contrastante que coincide con el sentimiento materno y el desencadenamiento del elemento de la infancia como tema. No es de extrañar, pues, que esta melodía o canto, que constituye a su vez el tema modal de la banda sonora, expuesto junto al acompañamiento del arpa, el glockenspiel y la cuerda en la orquestación, aparezca de manera circunstancial para caracterizar el escenario infantil que se produce con la presencia en pantalla de Acacia y el bebé sobre la cuna, lo cual es al mismo tiempo un indicador claro en cuanto a la aplicación de la música con una función emotiva y cultural. Segundos más tarde, con la llegada de Juan al lugar, la música comienza a desplegar mayor tensión, adquiriendo un color sonoro más misterioso mediante la introducción de sonoridades extrañas entre los instrumentos de viento y la cuerda, subrayando una vez más el estado emocional y la angustia experimentada por los personajes como consecuencia de la situación dramática que representa la pérdida total de las cosechas. Finalmente, aparece una especie de *coda* que nos lleva al final de esta sección musical monotemática, marcando el momento en el que se produce el corte de imagen a la siguiente escena.

En la búsqueda del Tío Lucas (textura rítmica compleja): En esta ocasión nos encontramos frente a una de las secuencias de mayor impacto audiovisual. En el momento en el que se da comienzo a la escena, la música inicia abruptamente con una nota mantenida en la cuerda junto a un solo de timbales en la percusión, lo cual se utiliza como un elemento expresivo que sirve para intensificar la tensión que se va generando desde el punto de vista narrativo a raíz de las serias acusaciones de un grupo de aldeanos hacia el Tío Lucas. Este elemento melódico-



Fotograma 69 (00:08:36). *La Aldea Maldita*: Rótulo explicativo que da paso al comienzo de la siguiente escena.

rítmico, que aparece al principio de esta sección, es imitado por los metales con la finalidad de puntuar la presencia del siguiente rótulo explicativo, el cual aparece representado en el Fotograma 69. De esta forma, con el siguiente plano que da comienzo a la acción, vemos como narrativamente la música va adquiriendo mayor intensidad y complejidad sonora, derivando en un tipo de textura mucho más densa y rica en recursos tímbricos que aporta mayor consistencia y cuerpo a la imagen. Segundos más tarde, mediante el establecimiento de una textura rítmica altamente compleja, elaborada a partir de la inserción de una gran batería de percusión, el discurso musical adquiere un valor significativo en cuanto al desenvolvimiento del contenido dramático de la escena, logrando hacer énfasis, a nivel narrativo, en la desesperación y el caos que se desprende desde el punto de vista de la acción entre los habitantes del pueblo. De ahí la utilización de una serie de recursos musicales específicos, como pueden ser: el uso de armonías o sonoridades altamente disonantes, la aplicación de una textura por fusión tímbrica a nivel de orquestación y la adaptación de la técnica del *frullato* en la sección de

instrumentos de viento-metal. De esta forma, hay que señalar que, en el caso de *La Aldea Maldita*, a pesar de tratarse de una película muda de los años 30, no deja de constituir un medio de expresión y experimentación, en donde se puede apreciar la utilización de técnicas y procedimientos compositivos derivados de las corrientes musicales de la segunda mitad del siglo XX, lo cual sugiere claramente una manera imprescindible de puntualizar el contenido dramático de la película a través del uso de los códigos de un lenguaje musical contemporáneo. Por otra parte, cabe señalar que esta textura musical compleja se desarrolla a partir de material derivado del segundo tema de la película. Con el siguiente rótulo explicativo que aparece en pantalla, se produce un sonido incisivo en los metales que sirve para subrayar el suspense que se genera tras el encuentro inesperado entre Juan y el Tío Lucas. Más tarde, como se observa a nivel audiovisual, una vez que se establece el altercado entre ambos personajes, el discurso musical da paso nuevamente a la textura rítmica compleja expuesta al principio de esta sección, estableciendo una serie de ritmos compuestos e irregulares que van adquiriendo mayor cuerpo e intensidad a medida que transcurre la acción, llegando a su punto culminante en el instante en el que se genera el supuesto asesinato del Tío Lucas por parte de nuestro protagonista. Pocos segundos después, con el plano medio de Juan, la música da lugar al desarrollo de un contrapunto imitativo entre las cuerdas y los instrumentos de viento, logrando mantener de esta forma la tensión generada desde el punto de vista cinematográfico. Con la llegada del resto de los aldeanos presentes en el lugar de la acción, el discurso sonoro comienza su retorno a una textura menos densa, elaborando una especie de semi-cadencia protagonizada por el sonido de la cuerda.

Éxodo Rural (música dramática, sección de desarrollo): Con el siguiente rótulo explicativo que aparece en la imagen, el cual hace referencia al trágico éxodo rural que comienza a desarrollarse en el pueblo, la música irrumpe violentamente a través de una idea melódica derivada de material temático principal a cargo del sonido de los metales y las cuerdas. De esta forma, el cual aparece como un elemento de transición en el discurso musical que sirve para puntualizar el momento en el que se produce el paso a la siguiente escena.

Por otra parte, vemos como el material musical se va articulando en un sentido eminentemente estructural a través del desarrollo de los distintos elementos presentes en el relato cinematográfico, puntuando de manera general las diferentes acciones que surgen a nivel narrativo como consecuencia de los preparativos para la emigración. De esta manera, uno de los factores más interesantes que se pueden observar en este momento de la película, es la lectura altamente dramática que se logra establecer a través de la expresión musical, contribuyendo eficazmente en la caracterización de los personajes, la configuración de los escenarios naturales, así como la representación de afectos y estados emocionales de los propios personajes, logrando establecer un planteamiento audiovisual más actual de la película mediante el auxilio de los recursos expresivos y estructurales del discurso (lenguaje) musical.

Posteriormente, como vemos en el Fotograma 70, aparece un plano general en exterior de los lugareños que se disponen a marcharse de la Aldea con motivo



Fotograma 70 (00:10:36). *La Aldea Maldita*: Plano general de los aldeanos quienes se disponen a abandonar el pueblo.

de la precariedad y la miseria de la que padece el pueblo. De esta manera, como hemos explicado anteriormente, en toda esta sección de la película se impone el fenómeno de la emigración o éxodo rural como tema central. En el ámbito audiovisual, se observa como la música se introduce a través de una sección de desarrollo a partir de material motívico extraído del segundo tema de la película, y que se utiliza con la finalidad de acompañar los diferentes escenarios que se presentan a nivel visual, protagonizado por una serie de planos descriptivos que sirven para ilustrar los preparativos de la emigración.

Elipsis (cambio de textura musical): Con la presentación del siguiente rótulo explicativo la música da paso a la célula o motivo rítmico principal de la película, dando lugar posteriormente a la exposición del tema 1 interpretado por la cuerda. A nivel visual, observamos la presencia de Acacia en pantalla en compañía de Magdalena, quien intenta reiterativamente convencerla de abandonar la aldea. En toda esta sección, el discurso musical se mantiene en una textura a modo de diálogo entre el tema principal y el acompañamiento rítmico, representando de manera alegórica la conversación que se establece entre ambos personajes. Así mismo, la música que acompaña toda esta sección se desarrolla dentro de un lenguaje musical más contemporáneo, la cual hace uso de una serie de recursos rítmicos que nos recuerda, entre otros aspectos, al estilo neoclásico cultivado por Stravinsky durante una de las etapas de su trayectoria. Posteriormente, con el *Flashforward* que se establece a nivel cinematográfico, representado por los diferentes planos de la metrópolis, el discurso musical realiza una transición a una sección atemática elaborada a partir de una célula rítmica en las cuerdas y las maderas, la cual se desarrolla de manera reiterativa en el transcurso de la acción, y finaliza paulatinamente con el fundido de imagen a la escena anteriormente protagonizada por la presencia en pantalla de Acacia y Magdalena.

Sección episódica (desarrollo del discurso musical): Pocos segundos después, tras el encuentro que se establece entre Acacia y El Abuelo, la música se desenvuelve mediante una sección episódica con un carácter más nostálgico y dramático que se va desarrollando a través de un pequeño solo en las maderas, teniendo como fondo sonoro una especie de colchón armónico a cargo de los metales. Más tarde, con la introducción del solo en la cuerda la música anuncia la aparición del siguiente rótulo explicativo, el cual hace referencia al tema del honor castellano. A nivel musical, es interesante resaltar la inserción del componente lírico que se realiza a través de toda esta textura musical mediante la utilización del solo en la cuerda, derivando en una especie de sección de desarrollo. Una vez que se establece la cadencia que da fin a toda esta sección, la música irrumpe nuevamente con el elemento rítmico característico de la banda sonora a cargo de las maderas, la cual coincide a nivel visual con la presentación del plano medio de Acacia y Magdalena. Más tarde, a los pocos segundos de la huida de Acacia, la

música introduce una breve transición que nos lleva de vuelta a la primera sección del discurso musical que acompaña toda esta secuencia, la cual se establece con la presencia de El Abuelo en pantalla. De esta forma, tomando en cuenta el discurso musical que sirve de acompañamiento en el transcurso de esta unidad de acción, protagonizada por la presencia en pantalla de El Abuelo y Acacia, se puede evidenciar el siguiente modelo estructural: *Sección A* (caracterizado por el solo de las maderas) - *Sección B* (protagonizado por el solo de la cuerda) + *Transición - Sección A'* (recapitulación parcial de A con final suspensivo), derivando en lo que podríamos llamar una estructura tripartita. Finalmente, en el momento en el que el anciano retira al niño de la cuna, la música anuncia el final de la escena con una cadencia que se establece de manera suspensiva sobre una sonoridad disonante.

Al ritmo de una Marcha Fúnebre: De manera similar a como se establece en un punto anterior de la banda sonora, con el siguiente rótulo explicativo que aparece en pantalla la música realiza una irrupción a través del sonido acentuado de los metales en un matiz *forte*, que coincide con la inserción de una idea melódica construida a partir de material motivico del segundo tema junto al acompañamiento de la célula rítmica principal de la película, la cual funciona como una especie de *leitmotiv* que sirve de transición a la siguiente escena. Por otra parte, con el sonido grave e impetuoso a cargo de los metales, el discurso musical logra reivindicar el escenario dramático de la película, el cual viene representado desde el punto de vista narrativo por la emigración de los aldeanos hacia la ciudad. Una vez que transcurre toda esta sección musical episódica, que acompaña el desfile de los aldeanos, se produce un cambio drástico de textura en el discurso musical que coincide con el comienzo de la siguiente escena. En esta oportunidad nos encontramos en el interior de la casa, en donde se observa a Acacia junto a Magdalena en busca de su hijo. A nivel musical, se da paso al desarrollo de una sección monotemática provista de un discurso sonoro con cierto aire impresionista, la cual es elaborada a partir de una serie de referentes interválicos a cargo de la flauta y el sonido de un metalófono, articulándose sobre la base de una especie de masa sonora expuesta por la sección de cuerdas. De esta forma, mediante la introducción del sonido del glockenspiel en la orquestación se logra configurar el ambiente musical infantil convergente a nivel narrativo con el

desarrollo de la acción, el cual gira en torno al tema de la desaparición del hijo de Acacia. A nivel temático se puede apreciar el desarrollo de material musical nuevo carente de una melodía claramente definida. De modo que, una vez que esta estructura musical es reiterada en su totalidad se establece una cadencia que finaliza con el corte de imagen a la siguiente escena, en donde el discurso musical da paso nuevamente al elemento melódico expuesto anteriormente por el sonido de las trompetas que acompañan la marcha de los aldeanos. Así mismo, con el cambio de escena que se produce a nivel cinematográfico, caracterizado por la imagen del anciano sobre las ruinas del castillo, se da cita una vez más a la textura musical de carácter infantil. Esta recurrencia de material sonoro utilizado para evocar determinadas acciones a lo largo de la película obedece a una razón esencialmente estructural, contribuyendo como hilo conductor en la creación de coherencia y unidad del discurso cinematográfico a través de la familiaridad con los elementos musicales. De esta forma, volviendo a nuestro planteamiento inicial de toda esta secuencia cinematográfica, se puede observar el establecimiento de dos planos sonoros diferenciados o contrastantes: 1) una música de carácter más rítmica e impetuosa provista de un alto potencial dramático, y que se utiliza para acompañar la marcha y el lamento de los aldeanos; 2) una música más conceptual que hace referencia al estilo musical impresionista, la cual acompaña la acción dramática correspondiente a la búsqueda del hijo de Acacia. Por otra parte, impotente ante la situación que se desarrolla con el padre de Juan, observamos nuevamente la figura de Acacia en pantalla quien decide marcharse del pueblo lamentándose por la pérdida de su hijo.

Al ritmo de una marcha fúnebre (música dramática): Más tarde, tras el comienzo de la siguiente escena, que da comienzo a nivel visual con una panorámica del desfile de los aldeanos, el discurso musical irrumpe de manera repentina dando lugar al establecimiento de una nueva textura protagonizada por el sonido de los instrumentos de viento y la percusión. Esta nueva textura musical, provista de un carácter eminentemente trágico, se desarrolla al estilo de una *marcha fúnebre* mediante la asimilación de un ritmo binario y la adaptación de un *tempo* lento y pesante, lo cual junto al desenvolvimiento de una densa orquestación y el despliegue de una melodía dentro de un lenguaje armónico

altamente disonante, sirve para representar desde el punto de vista cinematográfico el lamento y la triste marcha de los aldeanos tras el abandono de sus tierras en dirección a la ciudad. Un elemento igualmente interesante durante el transcurso de esta secuencia, lo constituye el hecho de que a partir de entonces se



Fotograma 71 (00:21:20). *La Aldea Maldita*: Plano panorámico de la caravana del pueblo en dirección a la ciudad.

produce el distanciamiento entre los protagonistas, un giro dramático a nivel cinematográfico que se intensifica aun más tras el abandono de Juan y su hijo por parte de Acacia. De ahí que, esta sección musical se introduce dentro de uno de los momentos más angustiantes y dramáticos de toda la película. Así mismo, tal y como vemos en el Fotograma 71, una vez que aparece el plano panorámico de la caravana del pueblo el discurso musical realiza una cadencia sobre una nota que se mantiene hasta el corte de imagen a la siguiente escena. De esta manera, vemos al Tío Lucas redactando una carta dirigida a Juan, quien se encuentra encarcelado por realizar acciones violentas contra éste. En este momento de la acción aparece una especie de *coda* que comienza con el sonido arpegiado del arpa junto a la introducción de un solo en los instrumentos de viento-madera, la cual se desarrolla en un *tempo* lento y tranquilo a partir de material motivico principal, apoyando de esta forma la serenidad expuesta a nivel visual. Posteriormente, en el momento en el que Juan es puesto en libertad, el discurso musical adquiere mayor intensidad y direccionalidad emotiva mediante la introducción de los instrumentos de cuerda en la orquestación, estableciendo una textura homofónica que nos remite a una tonalidad menor. Más tarde, la música prepara una cadencia con ayuda de las maderas que finaliza de manera conclusiva con los últimos planos

pertenecientes a esta escena, en donde vemos a Juan y su padre marchándose, produciéndose de esta manera la llegada o exposición del siguiente rótulo explicativo.

Segunda parte (música descriptiva): Tras una breve pausa o cesura que se establece a nivel musical, aparece un fundido de imagen que nos lleva a la siguiente escena, que cómo vemos en el Fotograma 72, comienza con el enfoque



Fotograma 72 (00:23:43). *La Aldea Maldita*: Imagen del plano geográfico de España que da comienzo a la segunda sección del bloque.

de una ciudad de España sobre un mapa. En este momento de la acción el discurso musical da inicio con una textura contrapuntística a cargo del piano, las maderas y el sonido de una especie de xilófono, caracterizado por el uso de sonoridades disonantes y el empleo de armonías por segundas, lo cual nos recuerda nuevamente al lenguaje musical (politonalidad) del período neoclásico de Stravinsky. Esta sección musical, provista de un carácter eminentemente rítmico, se utiliza junto a la proyección de las primeras imágenes de esta escena en un plano, si se quiere, más descriptivo, haciendo referencia al conjunto de movimientos y acciones que realizan los distintos personajes a nivel visual, con lo cual el discurso musical se convierte en un elemento narrativo convergente desde el punto de vista físico con la acción representada, esencial para la síntesis y asimilación de la acción fílmica. De esta forma, nos encontramos frente a uno de los momentos de mayor interacción audiovisual mediante la actuación protagónica del personaje que hace de barbero y el personal obrero. Después de la llegada de Juan a la escena, la música prepara el paso a la siguiente sección que da comienzo con el plano general de Juan. Esta sección musical, elaborada a modo

de transición, se desarrolla con el sonido protagónico de las cuerdas a través de una serie de notas amplias, y el sonido de las maderas en un *tempo* lento apoyando la textura de las cuerdas. Segundos más tarde, con el fundido de imagen que nos lleva de regreso a la escena de los obreros, la música retoma nuevamente el carácter rítmico y la función descriptiva de la primera parte de esta secuencia, acompañando y representando las diferentes acciones de los personajes en pantalla. A nivel estructural, cabe señalar la adaptación de formas musicales tradicionales, lo cual en esta oportunidad viene dado por la utilización de una forma binaria reexpositiva.

El siguiente fragmento audiovisual de esta secuencia se desarrolla en el interior de la casa con la presencia de El Abuelo, Juan y su hijo, quienes se encuentran sentados alrededor de la mesa. En el plano musical escuchamos el desenvolvimiento de una frase o línea melódica expuesta sobre la base de un acompañamiento contrapuntístico a cargo de las maderas y el sonido del piano arpegiado. Esta frase musical, interpretada por el clarinete solo en un *tempo* lento, nos recuerda al diseño melódico del tema principal de la banda sonora, la cual se introduce en el discurso audiovisual para apoyar el diálogo que se establece entre Juan y su padre mediante los rótulos explicativos que aparecen en pantalla, añadiéndole a la escena un carácter nostálgico. Más tarde, en el momento en el que se introduce la discusión sobre Acacia a nivel narrativo, el discurso musical da paso ininterrumpidamente a un cambio de textura, formada por una serie de notas largas en la melodía que son apoyadas sobre un colchón armónico a cargo de los metales. Este fragmento musical se construye a partir de la reiteración del material temático que aparece en las escenas en torno a la desaparición del hijo de Acacia, el cual viene a representar una repetición variada del mismo. Posteriormente, mediante la introducción del sonido de las cuerdas la música va adquiriendo mayor intensidad y carga dramática, dando paso a un pasaje altamente disonante que subraya el momento en el que se proclama la supervivencia de Acacia. Tras una breve semi-cadencia, el discurso musical da paso a una reiteración parcial de la textura contrapuntística que acompaña la escena de los obreros.

En la cantina de la aldea (música de pantalla vs música de fondo): Tras el corte de imagen a la escena que se desarrolla en la cantina, el discurso sonoro permanece en suspenso con una nota que se mantiene hasta el comienzo de la



Fotograma 73 (00:28:25). *La Aldea Maldita*: Plano general del interior de la cantina. A la derecha se observa el personaje que toca el organillo.

siguiente sección musical. Como vemos en el Fotograma 73, aparecen un grupo de personas festejando en el interior de una cantina. Uno de los personajes presentes en la acción comienza a tocar una especie de organillo antiguo en sincronización con el sonido mecánico similar al de una caja de música que da inicio a esta sección musical, con lo cual el compositor nos hace pensar en la idea de que la música se establece dentro de un contexto diegético. Sin embargo, hay que señalar que en nuestro análisis de *La Aldea Maldita* el concepto de lo diegético y extradiegético, o lo que es lo mismo, música de pantalla y música de fondo, no son aplicables, ya que se trata de términos más actuales que muy raras veces son adaptables a la estética del cine mudo. Dicho esto, a medida que transcurre la acción la música va adquiriendo mayor intensidad con la incorporación de una textura más densa mediante el sonido de los metales y la percusión, incrementando de esta manera la tensión que se establece a nivel narrativo tras el encuentro inesperado entre Juan y Magdalena. De esta forma, en el transcurso de esta situación dramática que se crea entre ambos personajes, la música permanece en suspenso a través de un recurso sonoro reiterativo en la cuerda sobre la base de un intervalo de segunda mayor y el sonido grave y amenazante de los metales, realizando una serie de variaciones tímbricas en la orquestación mediante el auxilio del sonido de la percusión y los metales. Más

tarde, como se aprecia a nivel narrativo, en el momento en el que Acacia es puesta al descubierto la música establece una cadencia sobre una nota en la cuerda que se mantiene, siendo luego imitada por los metales para así contribuir a fortalecer el ambiente de tensión que se establece desde el punto de vista cinematográfico. Posteriormente, aparece una textura contrapuntística imitativa elaborada a partir de sonoridades disonantes que acompañan el estado de desconcierto e impotencia en el cual se encuentra nuestro protagonista. Cabe señalar a nivel temático la introducción de material musical del segundo tema de la banda sonora de la película. Por otra parte, tras el desencadenamiento de la ira de Juan, aparece una textura musical compleja a cargo de las cuerdas que se desarrolla a modo de un *fugatto* desbordante, y que se va tejiendo paralelamente al desenvolvimiento dramático de la escena. Así mismo, con el fundido de imagen a la siguiente escena, que comienza con el plano figura de Acacia sobre el suelo, la música da paso a una sección contrastante en un *tempo* moderado, caracterizado por la inserción de una melodía *dolce* con cierto aire pastoral ejecutada por la flauta, y apoyada sobre una especie de colchón armónico provisto de sonoridades disonantes. Tras una breve introducción de una pequeña frase a modo de contratema en la cuerda, el discurso musical da lugar al final de esta sección o textura mediante la recapitulación parcial de la melodía de la flauta. Más tarde, con el plano de El Abuelo y el niño, la música realiza un cambio de textura con el sonido protagónico del clarinete, elaborando una melodía de carácter melancólico derivada de material temático principal (tema 1) junto al acompañamiento contrapuntístico del resto de los vientos, lo cual nos recuerda desde un primer momento al fondo musical utilizado anteriormente para el acompañamiento de la escena que se desarrolla con Juan, El Abuelo y el niño sobre la mesa. De esta forma, esta sección representa una reiteración variada del material temático utilizado anteriormente en el transcurso del discurso musical, y su aplicación responde principalmente a la necesidad de intensificar el contenido dramático y emocional presente en el relato cinematográfico. Por otra parte, como se muestra en el Fotograma 74, la acción da lugar al reencuentro entre Acacia y El Abuelo, en donde el discurso musical adquiere mayor intensidad dramática, cumpliendo con una función eminentemente emotiva mediante el uso protagónico del sonido de la

cuerda y la introducción de la melodía dulce a cargo del clarinete. Más tarde, la música da paso a la sección reiterativa que se establece sobre la base de un



Fotograma 74 (00:33:15). *La Aldea Maldita*: La imagen simboliza el conmovedor encuentro que se establece entre Acacia y El Abuelo.

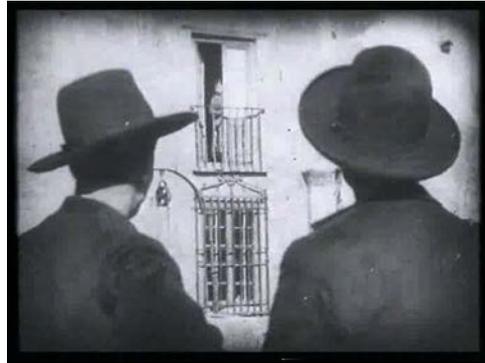
colchón armónico, protagonizado por el sonido de diversos instrumentos de viento en combinación con el de la flauta y la cuerda realizando un pasaje altamente expresivo y libre, el cual se utiliza para acompañar el momento altamente emotivo y dramático que se establece a nivel narrativo como consecuencia del regreso inesperado de Acacia. De manera que, en el transcurso de esta escena la película nos habla de aspectos como el perdón y la reconciliación del núcleo familiar, en este caso formado por Juan, Acacia y El Abuelo. De esta forma, la música, en su función de apoyar el plano argumental, se desarrolla de manera expresiva con cierto aire nostálgico, simbolizando de alguna manera el carácter reconciliador de la escena. Sin embargo, segundos más tarde vemos cómo Juan mantiene una posición inquebrantable obligando a Acacia a mantenerse alejada de su hijo como venganza por las acciones cometidas en el pasado por la protagonista. Una vez que observamos a Acacia retirarse la música anuncia la cadencia que nos lleva al final de esta sección, la cual se establece paulatinamente con la introducción de un acorde disonante a cargo de los vientos, el arpa y la cuerda, acompañando el fundido de imagen al rótulo explicativo que señala el comienzo de la siguiente escena.

El desprecio de Juan: En esta ocasión nos encontramos en el interior de la casa con la presencia en pantalla de Juan, quien se encuentra dormido sobre una silla con su hijo entre sus brazos, y la aparición tardía de Acacia que se dirige

lentamente a la habitación junto a El Abuelo. A nivel musical, escuchamos un fondo sonoro desarrollado a partir de una nota mantenida en la cuerda en un registro grave que sirve de enlace a esta secuencia, y la inserción de una idea melódica interpretada por el clarinete que nos recuerda al material musical utilizado para acompañar la escena previa correspondiente al reencuentro entre Acacia y El Abuelo. Como vemos a nivel audiovisual, la introducción de esta textura musical permite evocar la aflicción y el pesimismo en la que se encuentra nuestro personaje principal, en este caso representado por Acacia. Así mismo, con el plano en profundidad de nuestro personaje protagónico, la melodía es interrumpida de manera repentina por una textura aguda y un tanto estridente interpretada por las cuerdas, cuya sonoridad se utiliza como elemento expresivo para simbolizar la perturbación mental en la que se encuentra actualmente nuestro personaje. A medida que Acacia se acerca a su hijo, la música continúa reiterativamente en su desarrollo. De forma que, impotente ante la situación, ésta aparece de vuelta en su habitación lamentándose ante lo sucedido con su familia, momento en el cual la música anuncia la llegada del final de esta secuencia con el establecimiento de una cadencia sobre una nota aguda en la cuerda, sirviendo al mismo tiempo de enlace a la siguiente escena.

En los albores de un nuevo día (música de carácter rítmico y alegre): La siguiente secuencia da comienzo con el salto temporal que se produce a nivel narrativo. A nivel visual observamos la presencia en pantalla de Juan y su hijo, quienes se encuentran en los preparativos para el primer día de colegio. Desde el punto de vista musical se da paso al desarrollo de una textura protagonizada por el sonido de diversos instrumentos de percusión y la cuerda, estableciendo un patrón rítmico irregular en el acompañamiento y la exposición de una idea melódica a cargo del clarinete a partir de material temático principal, en este caso, compuesto tanto de elementos del tema 1 como del segundo tema. En este sentido, podemos considerar esta sección como una variación del tema principal de la banda sonora de la película, la cual es elaborada a partir de diversos recursos y elementos musicales como, por ejemplo, el uso de polimetría y compases amalgamados a nivel rítmico, y el establecimiento de una textura rítmica que nos recuerda al motivo rítmico principal de la banda sonora (ritmo de la *seguidilla*) articulada

junto a la presentación del tema 1. En el ámbito audiovisual se puede observar cómo a partir de esta sección de gran consistencia rítmica, junto al carácter moderadamente juguetón de la melodía, se utiliza para evocar a través de la música la alegría y la frescura experimentada a nivel emocional por los



Fotograma 75 (00:38:18). *La Aldea Maldita*: Plano cinematográfico que simboliza el cambio drástico de textura musical.

personajes, en definitiva, una música festiva, dinámica y alegre que sirva al mismo tiempo para expresar la espontaneidad que simboliza desde el punto de vista narrativo el comienzo de una nueva etapa, de un nuevo día. Más tarde, como se muestra en el Fotograma 75, se da paso a un plano con la presencia de dos labradores y la imagen en profundidad de Acacia. En esta ocasión la música realiza un cambio repentino de textura mediante la introducción de tres notas en la melodía interpretadas por la trompeta, las cuales surge a partir del momento en el que Acacia se pone al descubierto ante la presencia de los dos obreros. Este planteamiento en el proceso de musicalización responde principalmente a la necesidad de captar la atención del espectador, a fin de subrayar de manera inmediata el contexto dramático de la escena, ya que en este momento de la acción Acacia está siendo acosada por la mayoría de los habitantes del pueblo. Posteriormente, con el corte de imagen al plano del colegio la música retoma su desarrollo, esta vez mediante la superposición de los dos elementos melódicos principales que conforman esta sección protagonizada por el sonido del clarinete y la trompeta. De esta forma, segundos más tarde, con la escena que se genera entre los obreros y algunos aldeanos presentes en el lugar de la acción, la música adquiere un carácter más impetuoso mediante la introducción de un ritmo

marcato en la cuerda y el sonido punzante de las trompetas en un matiz *forte*. De manera que, a través del discurso musical se logra enfatizar el desasosiego y la intriga que invaden el escenario, producto de la reaparición de Acacia en el pueblo. En el momento en el que la imagen nos muestra el plano interior del colegio, la música realiza una especie de *coda* protagonizada por el sonido de los vientos y la cuerda, la cual finaliza en una semicadencia que sirve de transición al fundido de imagen que da comienzo a la siguiente escena.

Posteriormente, con el fundido de imagen al plano medio de Acacia expuesto en el Fotograma 76, el discurso musical da paso a una sección expuesta



Fotograma 76 (00:40:04). *La Aldea Maldita*: Plano medio de Acacia con el cual se produce un nuevo cambio de textura musical.

en el transcurso de la película con ligeras variaciones en la orquestación y el diseño melódico. Esta sección, compuesta por la exposición de una frase musical a cargo de la cuerda, y apoyada por una textura reiterativa interpretada por las maderas junto al sonido de un metalófono, evocan el sonido de una caja de música en donde la melodía se despliega de manera intermitente (fragmentada), apareciendo y desapareciendo paulatinamente entre el sonido del acompañamiento. Así mismo, hay que destacar que, tanto el tipo de lenguaje armónico como los recursos tímbricos utilizados a lo largo de esta sección, derivan en un tipo de sonoridad cercana a la corriente musical impresionista, lo cual se refleja principalmente a través del uso brillante de la orquestación y el empleo de escalas modales que evocan el color musical de diversas partituras pertenecientes a este período musical. Por otra parte, se puede apreciar cómo la música proporciona cierto carácter infantil a la imagen, logrando establecer de

manera conmovedora su asociación con las acciones que se desarrollan en torno al hijo de Juan y Acacia. Así mismo, es interesante señalar que, a pesar de que se producen cambios de locación, y por tanto, cambios de escenas en el transcurso de toda esta unidad de acción, la música continúa desarrollándose invariablemente, creando de esta forma mayor unidad narrativa entre las diferentes situaciones que se generan a nivel visual.

Tras la llegada de Juan y su hijo a casa el discurso sonoro retoma de nuevo la estructura y el carácter rítmico expuesto anteriormente en la escena del colegio, esta vez con el sonido protagónico del tambor militar recreando el patrón rítmico principal de toda esta sección. De esta forma, como se puede apreciar en el plano audiovisual, a través de este recurso sonoro se logra establecer mayor unidad narrativa, tanto a nivel espacial como temporal, situándonos desde el punto de vista dramático en la acción a pesar del paso sistemático de los diferentes escenarios. Por otra parte, en el momento en el que Juan es consciente de las intenciones reconciliadoras de Acacia, éste se mantiene inquebrantable en su propósito, actuando con el mayor desprecio y humillación posible. Esta situación trágica expuesta en el relato fílmico se ve representada a nivel musical por el elemento rítmico impetuoso interpretado por la sección de cuerdas, subrayando de esta manera la tensión que se establece entre ambos personajes. Así mismo, como se observa a nivel audiovisual, este elemento musical esencialmente rítmico adquiere mayor consistencia a partir del momento en el que se produce la caída del niño por las escaleras, logrando de esta forma establecer un enfoque altamente dramático del discurso cinematográfico. Posteriormente, en el momento en el que observamos a Acacia víctima de la humillación y el desprecio por parte de Juan, la música nos transporta al establecimiento de un escenario nostálgico y tormentoso mediante la introducción de una textura en ritmo ternario a cargo de la cuerda, evocando de esta forma la desolación en la que se encuentra nuestra protagonista. Con la introducción del siguiente rótulo explicativo se da paso a la exposición de una frase interpretada por la flauta que sirve de transición a la siguiente escena.

La humillación de Juan (reiteración de material temático principal): Tras el fundido de imagen a nivel visual aparece un plano panorámico que da comienzo a esta escena, en donde posteriormente se observa de manera distante la figura de

Juan en dirección a su hogar. En el transcurso de esta sección la música introduce una textura homofónica compuesta por una estructura rítmica asimétrica, caracterizada por la sucesión de un compás binario y un compás ternario (4 + 3) junto a una reexposición parcial del segundo tema de la película mediante el sonido protagónico de la cuerda. Pocos segundos después, la música realiza una breve cadencia a través de una serie de notas en dirección descendente que acompañan la imagen en pantalla de Juan. Más tarde, con el paso a la escena que se desarrolla en el interior de la casa con Acacia el discurso musical continúa su desarrollo a través de distintas variaciones tímbricas y de material temático, lo cual se prolonga hasta la llegada de Juan al lugar. En el momento en el que Juan recibe la carta, la música realiza una irrupción del tema de los obreros a cargo de los metales con un cambio de *tempo* más lento, a fin de puntualizar el momento en el que nuestro protagonista es consciente de las consecuencias de su relación clandestina con Acacia. Así mismo, con la aparición en pantalla de la segunda carta que es entregada a Juan este recurso musical, protagonizado por el sonido de los metales, se repite con ligeras variaciones en el diseño melódico dentro de una textura contrapuntística imitativa. Pocos segundos después nuestro personaje principal, Juan, se pone en evidencia, aceptando inexorablemente los hechos de los que se le acusa y lamentándose de su situación. Desde el punto de vista musical, aparece una nueva sección protagonizada por el sonido de los instrumentos de cuerda y la participación de diversos instrumentos de viento, entre ellos, la flauta y el oboe, estableciendo una melodía altamente expresiva que envuelve a la escena en un ambiente trágico y deplorable. Pocos segundos después, esta sección musical anuncia su conclusión sobre la base de una sonoridad disonante (*cluster*) que se produce con el fundido de imagen a negro y el enlace a la siguiente escena.



Fotograma 77 (00:48:26). *La Aldea Maldita*: Plano cinematográfico que da paso al tema de los obreros.

En esta ocasión nos encontramos en el interior de la casa de Juan con la presencia de su padre, quien se encuentra en cama agonizando. A nivel musical, aparece una sección episódica que comienza con la introducción de una textura coral interpretada por los metales, con un carácter sombrío y pesante que anuncia y acompaña la agonía del anciano. La imagen correspondiente al Fotograma 77, muestra la presencia en pantalla de algunos obreros y lugareños presentes en el lugar, momento en el cual la música introduce, a modo de transición, el tema de los obreros, primero ejecutado por las maderas junto al sonido de un metalófono, para luego dar paso a su imitación por parte del clarinete. Finalmente, la música irrumpe con una textura altamente dramática, protagonizada por la sección de cuerdas, que nos lleva al final de esta escena con la muerte de El Abuelo. Por otra parte, una vez que transcurre toda esta sección la imagen nos lleva al desenvolvimiento de la siguiente escena, la cual se desarrolla con la presencia en pantalla de Acacia, el niño y Juan, quien se encuentra lamentándose por la muerte de su padre. Desde el punto de vista musical aparece una sección protagonizada por el sonido de las cuerdas, la cual nos recuerda al fondo sonoro utilizado anteriormente para el acompañamiento de la escena subsiguiente al reencuentro trágico entre los protagonistas en el bar. Esta sección musical se desarrolla con la melodía principal a cargo de la cuerda apoyada sobre un colchón armónico provisto de sonoridades disonantes, expuesta en un *tempo* lento con la finalidad de representar a nivel narrativo el momento trágico que se establece con la despedida



Fotograma 78 (00:49:57). *La Aldea Maldita*: Plano general de Acacia deambulando sobre la nieve.

y la marcha de Acacia. Posteriormente, una vez que se establece el cambio de plano a nivel fílmico, la música irrumpe con el sonido del arpa a modo de

transición que nos lleva a la imagen desolada de Acacia caminando sobre la nieve, tal y como se puede observar en el Fotograma 78. En el transcurso de esta escena escuchamos un fondo sonoro provisto de sonoridades extrañas y disonantes, el cual se desarrolla junto al sonido grave de la flauta estableciendo una especie de *coda* que finaliza de manera suspensiva con el enlace a la siguiente secuencia cinematográfica.

En la siguiente escena, observamos la imagen en pantalla de un primer plano de un diario. En él se hace mención a la noticia de una mujer desconocida que se encuentra en un estado emocional y psicológicamente inestable, con lo cual a los pocos segundos se nos hace ser conscientes de que se trata de nuestra protagonista, Acacia. De esta forma, en el plano musical aparece una textura sonora atemática basada en la ejecución repentina de un patrón rítmico por parte de la cuerda correspondiente a una variación del motivo rítmico principal de la película, la cual, junto al acompañamiento de una nota suspendida interpretada por el *piccolo* en un registro agudo y penetrante, engloban un conjunto de sonoridades que intensifican el misterio presente en la acción. De esta forma, a través de este recurso rítmico que se establece de manera reiterativa a lo largo de esta secuencia, el discurso musical logra acentuar el *suspense* y la tensión expuesta a nivel cinematográfico como consecuencia de la reacción de Juan ante la noticia de Acacia. Segundos más tarde, con el cierre conclusivo de esta sección musical que se establece mediante el sonido agudo del *piccolo* junto a las cuerdas graves, se produce el fundido de imagen a la siguiente escena.

La perturbación de Acacia (Música y drama): A continuación, observamos la presencia de Acacia en pantalla deambulando en los alrededores del pueblo. Desde el punto de vista musical se da paso a una textura construida a partir de material melódico derivado del segundo tema, el cual se compone de sonoridades disonantes. Esta sección, protagonizada por el sonido de los instrumentos de viento y las cuerdas, contribuye a configurar el escenario trágico y conmovedor que se desarrolla a nivel narrativo, el cual viene representado por el abandono, la humillación y el trastorno psicológico que padece nuestra protagonista. De esta forma, se puede decir que la música acompaña los diferentes escenarios que recorre solitariamente Acacia en su estado de desequilibrio emocional. Más tarde,

antes de producirse el plano conjunto de los niños, aparece una reiteración de la melodía con el establecimiento de un contratema a cargo de las cuerdas graves que sirven para fortalecer el carácter dramático de esta secuencia. Desde el punto de vista audiovisual, es interesante observar cómo la música, a través de ligeras variaciones a nivel melódico y en la orquestación, se va articulando continuamente en el transcurso de toda esta secuencia con cambios de texturas que aparecen de manera episódica para acompañar las distintas acciones expuestas a nivel visual. Una vez que observamos el plano de Acacia marchándose a través del corredor, el discurso musical anuncia el final de esta sección sobre la base de un acorde disonante que desaparece lentamente con el fundido de imagen a negro.

La humillación de Acacia (Textura musical compleja): Uno de los momentos de mayor impacto desde el punto de vista audiovisual lo podemos encontrar en la siguiente escena, la cual se desarrolla con la presencia de Acacia frente a la entrada del colegio infantil. En la imagen se nos muestra a una Acacia trastornada como consecuencia de la pérdida de su hijo y el desprecio de su familia. Por otra parte, la música que acompaña este primer fragmento de esta secuencia se desarrolla a partir de material motivico del segundo tema, apoyada por una serie de *glissandi* y diversos efectos sonoros en la orquestación sobre la base de un lenguaje armónico altamente disonante. De manera que, esta abstracción en el plano musical se ve reflejada por los miedos y la perturbación psicológica que amenaza la integridad de Acacia a lo largo de toda esta escena. Posteriormente, a nivel musical se advierte un cambio drástico de textura protagonizada por el



Fotograma 79 (00:53:39). *La Aldea Maldita*: Plano general que da comienzo a la textura compleja de la percusión y la cuerda en pizzicato.

sonido contrapuntístico de las maderas y un solo a cargo del oboe. De esta forma, la incorporación de esta textura musical compleja anuncia la llegada de uno de los momentos más dramáticos de toda la película, el cual se produce con la escena en la que Acacia está siendo golpeada y maltratada por un grupo de niños, tal y como se observa en el Fotograma 79. En este instante, el discurso musical expone nuevamente esta textura heterofónica, esta vez interpretada esencialmente por una batería de instrumentos de percusión, en donde la música se articula dentro de un contexto más descriptivo haciendo alusión al sonido de las piedras y a los movimientos físicos de los personajes. Con el fundido de imagen al siguiente rótulo explicativo, el discurso musical expone el motivo melódico interpretado por los metales, el cual aparece en diversas ocasiones a lo largo de la película como elemento de transición que señala el paso entre diferentes escenas o secuencias.

El retorno de Juan: Una vez que se produce el fundido de imagen al plano general del pueblo, la música realiza un cambio de sección mediante la introducción del sonido de las maderas que coincide con el establecimiento del plano medio de Juan sobre el caballo, dando comienzo a la última unidad de acción de la película. De esta forma, se da paso al desarrollo de una textura musical protagonizada por el sonido de los vientos sobre un fondo armónico que va cambiando progresivamente. Esta sección musical provista de sonoridades disonantes, y desarrollada sobre la base de una tonalidad menor, le aporta un carácter nostálgico al desenvolvimiento de la escena, la cual transcurre con la presencia de Juan en dirección al pueblo. Más tarde, con la llegada de Juan a su encuentro con el Tío Lucas, la música establece una cadencia que finaliza de manera conclusiva sobre un acorde disonante. Posteriormente, sin detener el fluir del discurso musical, aparece una melodía a cargo del oboe extraída de material temático principal (tema 2), la cual luego es imitada por el *fagotte* en un registro grave. De esta forma, la introducción de esta frase musical tiene como finalidad representar el escenario trágico y la intriga presente en la acción. Así mismo, mediante el desarrollo de esta idea melódica se logra intensificar la tensión expuesta desde el punto de vista narrativo. Por otra parte, una vez que Juan entra en compañía de su hijo a la casa del Tío Lucas, aparece un efecto sonoro en la

orquestración que acompaña el gesto de sorpresa de nuestro protagonista. Pues, en este momento de la acción se produce el reencuentro imprevisto entre Juan y Acacia, la cual se encuentra totalmente desorientada, casi al borde de la locura. En este instante el discurso musical introduce una nueva textura compuesta principalmente de *glissandi* y un solo en la cuerda, generando una serie de sonoridades extrañas y desconcertantes que sirven para representar la locura y el trastorno psicológico que envuelven a nuestra protagonista. No obstante, como se



Fotograma 80 (00:56:46). *La Aldea Maldita*: Plano de Acacia sobre la cuna que da comienzo al tema infantil.

muestra en la imagen correspondiente al Fotograma 80, con el plano de Acacia sobre la cuna el discurso sonoro va desplegando poco a poco la idea melódica (tema modal) evocadora del carácter infantil de la escena, la cual es interpretada por la flauta sobre la base del acompañamiento de las cuerdas en *glissandi*. Más tarde, tras la inserción del rótulo explicativo que aparece en pantalla, se produce un giro narrativo a nivel cinematográfico representado por el perdón de Juan y la reconciliación de Acacia con el núcleo familiar. En medio de esta situación dramática el discurso musical irrumpe con una textura altamente expresiva, protagonizada por la inserción de una melodía en la cuerda con cierto aire arábigo que acompaña el instante más conmovedor de toda la película, representando a su vez el punto culminante de toda esta sección. Segundos más tarde, tras establecerse la reacción emocional de Acacia la música detiene drásticamente el desarrollo de su discurso, generando mayor tensión al contenido dramático de la escena. Una vez que Acacia se entrega desesperadamente al llanto, la música retoma el efecto de *glissandi* en la cuerda, con lo cual se intenta representar el

universo psicológico del personaje y la complejidad de las emociones experimentadas por parte de nuestra protagonista. Finalmente, de una manera un tanto rudimentaria, se produce el cierre de la película mediante un fundido de plano a los créditos finales, en donde el discurso sonoro da paso a una cadencia sobre una sonoridad altamente disonante expuesta por una variedad de instrumentos de viento y el sonido de la cuerda.

Conclusiones generales

Uno de los primeros aspectos fundamentales que se nos presenta en la música de *La Aldea Maldita*, y que contribuyen a su diferenciación con respecto al resto de partituras cinematográficas analizadas, es precisamente la no estructuración de su discurso a partir de un número determinado de bloques sonoros, dando paso al establecimiento de una única sección cuyo discurso musical se mantiene continuo durante su desarrollo. De esta forma, a través de esta partitura orquestal, concebida de manera uniseccional, lo que Nieto pretende desde un primer momento es, en primer lugar, rendir homenaje a una época y a una forma determinada de hacer cine, lo cual conlleva a la contribución de una estética cinematográfica específica. Por otra parte, a través de la introducción de este bloque sonoro continuo, creado y adaptado por Nieto para la representación de *La Aldea Maldita*, se logra establecer un acercamiento a los cánones correspondientes a la tradición del acompañamiento musical ininterrumpido propio del cine mudo, eso sí, siempre desde una perspectiva personal mediante la puesta en práctica de técnicas y procedimientos compositivos contemporáneos, ya que, como señala Julio Arce (Arce 1996, p. 224), la obra musical escrita por Nieto para la película de *La Aldea Maldita* no pretende ser una representación directa de la música del cine mudo.

Por otra parte, en relación al ámbito estructural del discurso musical, hay que mencionar, sin embargo, la inserción de una pequeña pausa o cesura en el transcurso del discurso sonoro, y que aparece en el momento en que se produce el salto temporal a nivel fílmico, realizando una reestructuración del bloque en dos partes o secciones a las cuales podríamos denominar macro-estructuras. De esta forma, el establecimiento de estas dos macro-estructuras obedecen esencialmente

a la implicación dramática y estructural de la música con el desarrollo narrativo del discurso cinematográfico, con lo cual a través del tratamiento de la estructura musical, concebida de manera bipartita por el compositor, se configura el paso entre una unidad de acción dramática completa a otra, dividiendo la historia del relato fílmico en dos partes medianamente proporcionales que contribuyen a la unificación coherente del montaje cinematográfico.

Otro elemento que nos llama la atención a nivel audiovisual es la carencia de música de fondo durante los primeros segundos que dan comienzo a la presentación de la película, aspecto distintivo e interesante si lo comparamos con proyecciones fílmicas modernas correspondientes a la estética del cine sonoro, en donde el discurso musical desempeña desde un primer momento un elemento fundamental, ya sea como recurso expresivo para el acompañamiento de los títulos de créditos iniciales o como apertura para el desenvolvimiento de los elementos musicales más significativos que estarán presentes en la banda sonora, lo cual para nosotros representa, de alguna manera, un importante indicador del interés de Nieto por establecer una cierta diferenciación en cuanto a los procedimientos de musicalización establecidos para *La Aldea Maldita*. En este sentido, todas las películas que hemos analizado hasta el momento con música de Nieto, lo cual incluye *Luna Caliente*, poseen una sección musical introductoria que funciona como *obertura* para la presentación de los títulos de créditos, en contraposición a *La Aldea Maldita*, la cual carece de dicha introducción.

Otro aspecto distintivo que podemos observar en el planteamiento musical de *La Aldea Maldita* es precisamente el hecho de que, a diferencia de los supuestos estilísticos del acompañamiento musical del cine mudo, caracterizado básicamente por la utilización desmedida de fragmentos preexistentes de música de tradición culta y popular, su discurso sonoro se construye totalmente a partir de material musical original (a excepción de la melodía o canción de cuna que se deja intuir a cargo de Acacia), es decir, una música compuesta y adaptada exclusivamente para su representación junto al desarrollo narrativo de la película, con lo cual el compositor logra alejarse de las fórmulas y los estereotipos musicales de la época. Por lo tanto, lo que Nieto propone es una recreación de la obra fílmica a través de su inventiva musical, dando como resultado una lectura

más actual y personal de la misma, en donde la música no solamente tiene una implicación estructural sino también dramática y descriptiva (imitativa), incorporándose como una especie de *poema sinfónico* en cuanto a su funcionalidad narrativa. Al respecto, cabe señalar lo que establece Arce (1996) en relación a la música para *La Aldea Maldita*:

En cierto sentido, la construcción de esta partitura se relaciona con la del poema sinfónico. Las ideas musicales se suceden conforme a un programa, en este caso a un desarrollo narrativo visual. Los elementos musicales se identifican con la narración, pero sin perder la coherencia (p. 227).

En cuanto a su funcionalidad, la música compuesta por Nieto para la película evidencia dos vertientes muy claras que se traducen en su papel como elemento estructurador y expresivo. Como hemos mencionado anteriormente, a nivel macro-estructural la música de la aldea maldita divide la unidad narrativa de la acción en dos partes esenciales, las cuales vienen marcadas por una pausa en el desarrollo del discurso musical. Así mismo, cada una de estas secciones o bloques contienen en su desarrollo intrínseco un conjunto de pequeñas entidades narrativas que vienen definidas principalmente por los acontecimientos dramáticos que aparecen a nivel visual, algunos de los cuales emergen de manera recurrente a lo largo de la película, como es el caso del éxodo rural representado por la marcha o el desfile de los aldeanos en dirección a la ciudad, así como la situación que se establece en torno al honor del pueblo castellano, el cual de acuerdo con Arce (1996, p. 226), viene acompañado de la introducción de una frase o motivo melódico-rítmico que se presenta a modo de *leitmotiv*. De esta forma, dichos acontecimientos son representados a nivel musical por una serie de estímulos o planos sonoros que van cambiando en función de las escenas y secuencias cinematográficas, derivando en la creación de distintas texturas y fragmentos musicales que contribuyen al desenvolvimiento coherente de las acciones representadas en el relato fílmico.

En su faceta como elemento expresivo, Nieto canaliza su obra a partir de las acciones y significados que surgen de la película. De esta forma, la música de

La Aldea Maldita contribuye de manera esencial en la comprensión y desarrollo del conflicto social que manifiesta el film, en este caso, definido por las consecuencias del éxodo rural. En su desarrollo utiliza distintos recursos y lenguajes musicales pertenecientes a la estética de la música del siglo XX, como pueden ser el uso de pasajes aleatorios, melodías modales, ostinatos rítmicos y politonalidad (Arce, 1996, p. 225). Por ejemplo, en la escena que corresponde al desfile de los aldeanos que se marchan en dirección a la ciudad, se establece una relación entre el lenguaje musical y el contexto dramático de la película, en donde a través de la disonancia y la tensión del discurso armónico Nieto logra evocar el sentimiento nostálgico y la abrumadora agonía que pesa sobre los personajes presentes en la acción. Otro caso interesante en cuanto a la contribución de la música como componente fundamentalmente expresivo, lo encontramos en la secuencia protagonizada por Acacia junto a su hijo sobre la cuna (00:07:13). En este momento de la película se da paso a la introducción de una melodía modal o canción de cuna junto al acompañamiento del arpa, el glockenspiel y la cuerda en la orquestación, utilizada como recurso expresivo circunstancial para subrayar el carácter infantil y el amor maternal expuesto a nivel narrativo, escena que posteriormente será reiterada en el transcurso de la película.

De esta forma, el discurso musical de *La Aldea Maldita* no sólo cuenta con una pronunciada direccionalidad emotiva, sino que además se añade como elemento significativo que nos ayuda a entender el mundo interior de los personajes, su universo psicológico. De ahí que, al igual que la música original de *Luna Caliente* y *Canciones de amor en Lolita's club*, la música de *La Aldea Maldita* constituye un elemento esencialmente reflexivo, evocando aspectos extramusicales más abstractos como, por ejemplo, la locura y la perturbación que experimenta nuestra protagonista en el momento cumbre de la película tras el rechazo y la humillación por parte de Juan.

Así mismo, durante el desarrollo de la película el discurso musical también adquiere una dimensión descriptiva, la cual viene generada principalmente por la incorporación de diversos efectos sonoros que interactúan con la realidad visual, estableciéndose de esta forma una cierta vinculación diegética con el plano cinematográfico. De ello deriva la utilización de recursos como el *pizzicato* en la

cuerda para representar el sonido de la lluvia, o la incorporación del sonido del bombo y las trompas graves interpretadas con gran intensidad para imitar el sonido de los truenos durante el desenvolvimiento de la tormenta (Arce, 1996, p. 227).

Por otra parte, continuando con nuestro discurso y apoyándonos en el planteamiento que establece Arce (1996, pp. 227-228), se puede decir que hay dos momentos esenciales en donde la introducción de la música adquiere una clara justificación diegética. Estos son, en primer lugar, la escena desarrollada en la taberna del pueblo, en la cual se observa a uno de los personajes manipulando una especie de organillo mientras suena al fondo un pasaje musical que imita el sonido de dicho instrumento. El segundo fragmento audiovisual corresponde a la escena protagonizada por Acacia junto al bebé sobre la cuna, en donde vemos a la protagonista interpretando una melodía caracterizada por su fácil comprensión y memorización, y que coincide con el momento en el que se expone a nivel visual el texto de una canción de carácter infantil.

En resumen, en *La Aldea Maldita* se generan músicas de estilos diferentes en función de la acción representada, diferenciándose de otras películas como *Beltenebros* y *Canciones de amor en Lolita's club*, en donde el elemento musical se incorpora como un discurso esencialmente monotemático y mucho menos aplicado en lo que se refiere a su uso como acontecimiento de tipo comentario y/o circunstancial. De ahí que, a través de este proceso de remusicalización, pensada para la proyección en directo de *La Aldea Maldita*, se establece una música de carácter eminentemente narrativo, es decir, un discurso sonoro implicado de manera directa con la acción dramática, cumpliendo al mismo tiempo una función expresiva y estructural, pero sin perder en ningún momento la coherencia del discurso musical.

IV.5 Música aplicada al teatro: El Retrato de Dorian Gray

Ficha artística

Título original: El Retrato de Dorian Gray

Dirección: María Ruiz

Adaptación Teatral: Fernando Savater (Obra de teatro basada en la novela *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde)

Producción: José Manuel Garrido y Juanjo Seoane

Música Original: José Nieto

Género: Teatro

Duración aproximada: 2 horas.

Reparto

José Luis Pellicena

Eloy Azorín

Juan Carlos Naya

Alameda Alejandro

Lola Cordón

David Areu

Pilar San José

Esperanza Alonso

Abigail Tomey

Daniel Ortiz

Manuel Aguilar

Argumento

El retrato de Dorian Gray es un drama teatral basado en la novela de Oscar Wilde que lleva por título el mismo nombre *The Picture of Dorian Gray* (1890), de su título original en inglés. El argumento de la novela parte de la eterna juventud teniendo como tema central el *narcisismo*, como consecuencia de la admiración obsesiva del personaje principal hacia sí mismo. Basil Hallward es un

artista impresionado por la belleza estética de un joven llamado Dorian Gray. Basil decide pintar un retrato del joven, convencido de que su belleza representa una nueva forma de arte. Más tarde, Dorian conoce a Lord Henry Wotton, un amigo de Basil quien decide iniciar al joven en su visión hedonista del mundo: "*lo único que vale la pena en la vida es la belleza, y la satisfacción de los sentidos*". Bajo la influencia de Lord Henry, Dorian realiza un pacto en donde desea que el retrato que está pintando Basil envejezca en su lugar. El deseo de Dorian se cumple, manteniendo la misma apariencia del cuadro mientras él comienza a explorar sus sentidos en búsqueda de placer, lo cual lo lleva a una serie de actos de libertinaje y perversión. Pero mientras él conserva su aspecto exterior intacto, con cada vicio y pecado el retrato se va desfigurando y envejeciendo como reflejo de sus acciones.

Análisis audiovisual

A continuación procederemos a realizar el análisis sintáctico-narrativo de dos fragmentos audiovisuales de *El Retrato de Dorian Gray*, los cuales corresponden a la escena 8 del primer acto y a la escena final del segundo acto que da paso al cierre total de la obra:

Dorian Gray. Acto I, escena 8 (Duración: ca. 3:00)

Esta escena esta basada en una de las formas elocutivas principales del teatro: el monólogo. Tras una breve transición o entreacto musical se da paso al inicio de la escena con la presencia del personaje principal, Dorian, quien da comienzo a la elaboración de un discurso que mantiene consigo mismo sin acompañamiento musical. De esta forma, a medida que avanza la acción, el discurso va adquiriendo una mayor intensidad dramática. Segundos más tarde, tras el establecimiento de una breve pausa, escuchamos una nota aguda en el piano que da lugar al comienzo del desarrollo del discurso musical en un matiz *p*, logrando de esta manera puntualizar a través de la música el momento en el que Dorian se interesa extrañamente en el retrato. Es decir, como vemos a nivel audiovisual, estas sonoridades extrañas, agudas y penetrantes que dan comienzo paulatinamente al desenvolvimiento del discurso sonoro, sirven para subrayar el

acontecimiento dramático presente en la acción como consecuencia del cambio repentino que se produce en relación a la apariencia física del cuadro o retrato, coincidiendo con el giro narrativo que se establece en manos del protagonista. Más tarde, el discurso musical comienza a adquirir mayor tensión a través de la inserción de una textura compleja en el primer piano, la cual es expuesta de

Ejemplo 50 (cc. 1-4). *El Retrato de Dorian Gray*: La imagen nos muestra la textura que da comienzo al discurso musical de la escena 8 del primer acto. En el compás 4 se observa la complejidad sonora que se establece entre el piano I y II.

manera vertiginosa mediante una serie de figuras de notas breves en *crescendo* junto al acompañamiento contrapuntístico del segundo piano, tal y como se muestra en el Ejemplo 50. Así mismo, en el momento en el que el discurso narrativo nos conduce a una situación de carácter más alentador, como consecuencia de la exaltación emocional del protagonista tras ser consciente del cambio en la imagen del retrato, se establece un fondo musical de carácter más violento y enérgico, caracterizado por la introducción de una textura rítmica compleja producto de la superposición de ritmos binarios y ternarios, así como la inserción de notas extrañas dentro de un lenguaje armónico altamente disonante que apoyan la tensión acumulada desde el punto de vista escénico.

Por otra parte, es interesante observar en lo que respecta a este fragmento correspondiente a los ocho primeros compases de esta sección musical, el desarrollo en un *crescendo* general en los dos pianos que posteriormente nos lleva a una especie de cadencia o reposo en el compás 8, derivando en una sonoridad estática producto de la inserción de valores de notas largas. De manera que, toda esta sección se establece en sincronización con el movimiento inesperado que

realiza nuestro personaje principal hasta llegar al centro del escenario, contribuyendo a marcar de alguna manera el ritmo del recorrido que efectúa el protagonista. A partir del compás 9 se produce un ligero cambio de tempo y de textura en el discurso musical, desenvolviéndose como una especie de segundo episodio que nos lleva de vuelta a la atmósfera sonora introducida al inicio de esta sección. En este momento de la acción, la música continúa su desarrollo haciendo uso de la atonalidad como lenguaje musical abstracto que sirve de apoyo al misterio proveniente de la *voz en off* que surge del escenario, con lo cual el discurso sonoro participa como medio expresivo para realzar el suspense de la acción y aportarle mayor expresividad dramática al texto que está siendo narrado. Esta sección, protagonizada por un *acelerando* transitorio que se extiende hasta el compás 13, se desarrolla hasta llegar nuevamente a una breve detención del discurso musical mediante la inserción de una serie de notas largas en los dos pianos, dando paso a una sonoridad compuesta de una tríada menor sobre Re con un elemento disonante en la línea del bajo del segundo piano. De esta forma, a través de esta sonoridad compleja a nivel armónico se logra subrayar el misterio y

The image shows a musical score for two piano parts (Pno.) in 4/4 time, starting at measure 15. The tempo is marked 'molto accel.' and the dynamics are 'ppp'. The score is written in a complex, atonal style with long notes and a dissonant sonority. The text '¡Ha cambiado, maldita sea!' is written above the second piano part.

Ejemplo 51 (c. 15). *El Retrato de Dorian Gray*: Fragmento musical introducido en la escena 8 del acto I para subrayar el contenido dramático del texto.

la incertidumbre que sugiere el contenido dramático del texto. Más tarde, tal y como se observa en el Ejemplo 51, a partir del compás 15 esta textura musical en *accelerando* es reiterada una vez más a través de un violento *crescendo* que nos lleva a una cadencia sobre una sonoridad disonante, formando parte de los que podríamos considerar un tercer episodio de esta sección, y cuya función principal consiste en su capacidad para intensificar el contenido dramático presente en las

palabras pronunciadas por Dorian en el transcurso de la acción narrativa. De esta forma, tras las últimas palabras emitidas por el protagonista se da paso al establecimiento de un acorde semidisminuido dentro de un matiz *ppp* que aparece en forma de un gran bloque sonoro teniendo como nota base Mi, el cual desaparece paulatinamente llevándonos a la conclusión de este fragmento musical. De ahí que, tras el final de este bloque musical el discurso narrativo continúa desenvolviéndose en manos del protagonista hasta el pronunciamiento de sus últimas palabras sobre el escenario, produciendo el cierre total de este cuadro o escena.

Dorian Gray. Acto II, escena final (Duración: ca. 2:00)

En esta ocasión nos encontramos en la escena final de la obra. De esta forma, el espectáculo teatral comienza con la presencia del personaje principal sobre el escenario declamando un discurso basado en una serie de reflexiones propias. Segundos más tarde, la música da inicio mediante la introducción de un

Ejemplo 52 (cc. 1-4). *El Retrato de Dorian Gray*: En la imagen se observan los cuatro primeros compases de la sección musical que acompaña la escena final del acto II. Obsérvese el uso de figuras rítmicas irregulares y el establecimiento de sonoridades ampliamente disonantes.

pasaje en *crescendo* a cargo del primer piano, compuesta de una estructura rítmicamente irregular y provista de elementos cromáticos en el diseño melódico. Un contrapunto a cargo del segundo piano, tal y como se muestra en el Ejemplo 52, se une posteriormente a esta textura mediante el uso de un lenguaje eminentemente atonal. A partir del compás 5 se introduce un efecto sonoro ejecutado por los dos pianos que sirve para realzar la tensión y el suspense del discurso narrativo. Esta textura ampliamente disonante, cuyo fragmento se puede apreciar en el Ejemplo 53, está formada por un conjunto de notas consecutivas

que ascienden y descienden cromáticamente, derivando así en un sonoridad más abstracta que se mantiene de manera reiterativa durante al menos los siguientes trece compases. De esta forma, en el plano audiovisual nos llama la atención el

Ejemplo 53 (cc. 7-8). *El Retrato de Dorian Gray*: Fragmento del pasaje musical ampliamente cromático introducido por los dos pianos en la escena final de la obra.

mecanismo mediante el cual el desarrollo del discurso musical, compuesto de un lenguaje altamente abstracto y disonante, va subrayando el contenido dramático de la representación escénica, dando paso a un tratamiento menos tradicional de la textura que tiene como finalidad la creación de una atmósfera sonora compleja que sirva para evocar las distintas situaciones de misterio y suspense que van apareciendo a medida que transcurre la acción. En este sentido, es interesante observar cómo toda la dramaturgia se ve reflejada en un caos sonoro que coincide con la perturbación y los momentos de locura que invaden al protagonista.

Por otra parte, tras la llegada del momento cumbre a nivel narrativo, representado por la muerte de *Dorian* mediante la destrucción del retrato en escena, la música alcanza su punto culminante (cc. 16-17) a través de una serie de notas en movimiento ascendente, articuladas de manera vertiginosa por los dos pianos en un *crescendo* que finaliza en un gran acorde dentro de un matiz *forte*, así como la inserción de una cadena de acordes en bloques dentro de un patrón rítmico irregular a cargo del segundo piano. Una vez que se produce la ira del protagonista que acaba con la destrucción del retrato, se establece un súbito *piano* a nivel musical que genera aun más tensión, dejando totalmente al descubierto el desencadenamiento emocional que se produce a manos de nuestro personaje principal. No obstante, segundos más tarde, la música adquiere nuevamente una gran tensión sobre el escenario, incrementando su intensidad sonora a través de un *crescendo* general, y acompañado por la articulación de una serie de octavas

acentuadas en el bajo del segundo piano dentro de una estructura rítmica compleja, la cual culmina en una sonoridad abierta marcada por la ejecución de un matiz dinámico *ff*. De esta forma, una vez que finaliza el desarrollo de la escena, se da paso más tarde a la introducción de un fragmento musical de Chopin, el cual se utiliza como una especie de epílogo para el cierre del espectáculo teatral.

Conclusiones generales

La música para teatro, correspondiente a la categoría de *música incidental*, también forma parte del concepto de música aplicada. En el caso concreto de la música para *El Retrato de Dorian Gray*, compuesta para la versión escénica de la obra literaria de Óscar Wilde, es utilizada en su esencia para el acompañamiento de los distintos eventos dramáticos que aparecen representados desde el punto de vista escénico, la cual a pesar del carácter abstracto y disonante de su lenguaje, posee momentos de una gran intencionalidad narrativa. De esta forma, se puede observar por ejemplo la importancia que adquiere el discurso musical para evocar la tensión que se va generando en la acción, en donde la música se introduce principalmente como un elemento catalizador de las emociones y los pensamientos que invaden el mundo interior del protagonista, representando mucho más que un simple fondo sonoro de acompañamiento. De ahí que, a través del significado expresivo de la música se logra hacer énfasis en el contenido dramático de los acontecimientos expuestos desde el punto de vista de la acción. De esta manera, durante el desarrollo de la Escena 8 del Acto I, nos encontramos con un fragmento musical compuesto de una sección, la cual se divide a su vez en tres pequeños fragmentos episódicos que se van elaborando en función de la acción representada, desarrollándose a modo de un *recitativo accompagnato* en donde la música subraya y contribuye a la intensificación de la tensión acumulada en el espectáculo escénico así como a la expresión dramática del texto. De hecho, hay momentos en el que la música incide de manera protagónica en la acción, como sucede por ejemplo con la primeras notas del piano que dan comienzo al discurso musical (cc. 1-3), momento en el cual el protagonista es conducido abiertamente a enfocar su atención en los cambios que dan origen a la transformación del retrato. Esto nos hace pensar en la importancia

que adquiere la música a lo largo de la representación, ya que de alguna manera ilustra los momentos en las que interviene el actor, tomando en cuenta la doble función expresiva y estructural que señala Matilde Olarte sobre la *música incidental* como elemento protagónico indirecto de la acción en el género del cine, el teatro y el musical (2002, p. 2).

Por otra parte, en la sección musical correspondiente a la escena final de la obra, observamos de esta misma forma un discurso sonoro atemático y continuo caracterizado por el uso de un lenguaje musical abstracto y altamente disonante. En este sentido, se puede decir que la música participa activamente en el desarrollo dramático de la acción, estableciendo una especie de atmósfera sonora que sirve para evocar distintos elementos extramusicales, como pueden ser el miedo, la intriga y la locura. De esta forma, tanto en la sección anterior correspondiente a la Escena 8 del Acto I, como en la escena final del segundo acto, la música no pretende en ningún momento ser utilizada como ambientación sonora de una época o lugar. Es decir, la aplicación de un lenguaje musical contemporáneo (atonal), así como el uso de texturas multirrítmicas complejas, sirven de apoyo o tienen que ver más específicamente con el desencadenamiento trágico de las acciones. De esta forma, a través de la música se logra hacer énfasis en el misterio, la perturbación y la incertidumbre que adolecen el mundo interior y el universo psicológico de nuestro personaje principal. Así mismo, otro aspecto igualmente interesante lo constituye la utilización del *crescendo* y los elementos presentes en la dinámica musical, los cuales tienen que ver directamente con el estallido emocional progresivo que va experimentando Dorian a lo largo de la representación teatral. Es por ello que, en ambos casos la música se mantiene en un juego constante de tensión y distensión, o como diría Harnoncourt (2006, p. 235) “un abstracto discurso sonoro dramático”, en donde el ritmo, la armonía y la agógica de los elementos que forman parte del discurso musical, también encuentran su mayor significado en el desencadenamiento de las emociones por parte del protagonista, sirviendo de guía o elemento conductor de los sucesos narrativos.

IV.6 Música autónoma y su adaptación

IV.6.1 Cuatro Lunas

Esta obra de música para concierto titulada *Cuatro Lunas* constituye una de las obras más emblemáticas del catálogo musical de Nieto. Esta pieza musical escrita para dos pianos, orquesta de cuerdas y cuarteto de cuerdas solistas, surge originalmente como encargo para el acompañamiento de una película de Imanol Uribe titulada *Plenilunio*, proyecto que en definitiva será realizado por el compositor Antonio Meliveo, derivando así en la creación de una obra autónoma por parte de Nieto, la cual ha sido desarrollada a partir de una serie de secciones que conllevan en su estructuración elementos procedentes de una estética musical contemporánea. Así mismo, esta obra, creada originalmente como música autónoma, fue adaptada posteriormente por el propio compositor para la configuración de la banda sonora original de *Luna Caliente*, película de género dirigida por Vicente Aranda.

De esta forma, estos elementos previos que giran en torno a su creación y desarrollo (estructuración) hacen de *Cuatro Lunas* una obra musical altamente significativa, siendo de gran interés en lo que respecta a su capacidad de adaptación para así contribuir a establecer las bases de un estudio comparativo de la música autónoma y la música aplicada. A nivel de macro-estructura la obra se divide en cuatro grandes movimientos o secciones, cada uno de los cuales está provisto de un título que lo define y que hace referencia a diversos meses del año: I. *Luna de enero*; II. *Luna de mayo*; III. *Luna de agosto*; IV. *Luna de octubre*. De ahí que, a partir del estudio de la partitura procederemos a realizar un análisis formal de la obra con la finalidad de conocer en mayor profundidad los elementos musicales que la componen, prestando especialmente atención en nuestro estudio a los recursos o aspectos relacionados con el tratamiento de la orquestación, los elementos temáticos, las estructuras y el tipo de lenguaje musical aplicado.

Para comenzar partiremos del análisis musical del primer movimiento, para lo cual haremos uso de algunos ejemplos representativos procedentes de la partitura original como apoyo a nuestro estudio:

I. Luna de Enero

Sistema armónico: Utiliza un lenguaje musical atonal.

Compás: Variable con cambios de unidad métrica (polimetría).

Tempo: *Lento* (negra = 40)

Orquestación: 2 pianos + cuerdas solistas (vl. 1, vl. 2, vla. y vlc.) + orquesta de cuerdas (vl. 1ª, vl. 1b, vl. 2ª, vl. 2b, vla. 1, vla. 2, vlc. 1, vlc. 2 y cb.)

Estructura y forma: Forma ternaria reexpositiva A-B-A`



Figura 1 (cc. 1-79). *Cuatro Lunas*: Esquema representativo del discurso musical y la estructura de *Luna de Enero*.

Análisis sintáctico-musical

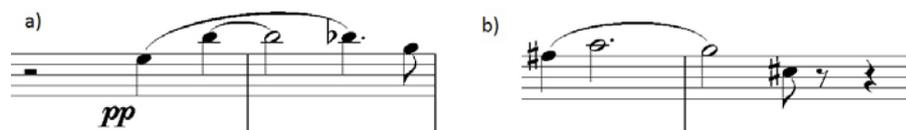
Este movimiento comienza con un acorde disonante (Do aumentado con la séptima mayor añadida) ejecutado a manera de *cluster* por las cuerdas y los dos pianos en un matiz *p*, y *ppp* por parte de las cuerdas. De esta forma, una vez que se establece el acorde que da inicio a esta primera sección de la obra,

Este ejemplo muestra el diseño melódico-rítmico introducido por los dos pianos al inicio de 'Luna de Enero'. Se presentan cuatro staves de música:

- Los staves superiores corresponden al **Piano I** y los inferiores al **Piano II**.
- Los staves superiores tienen una clave de sol y los inferiores una clave de fa.
- El tiempo es 4/4.
- En el primer compás, se indica un matiz *p* (piano).
- En el segundo compás, se indica un matiz *mf* (mezzo-forte) para el Piano I y *mp* (mezzo-piano) para el Piano II.
- Las notas están agrupadas en figuras rítmicas marcadas con el número '6', indicando un ritmo de sextupletos.
- Se observan ligaduras y un *8va* (octava) en el primer compás del Piano I.

Ejemplo 54 (cc. 1-2). *Cuatro Lunas*: Diseño melódico-rítmico introducido a cargo de los dos pianos al inicio de *Luna de Enero*.

posteriormente se introduce un elemento melódico-rítmico en ritmo de seisillo, el cual observamos en el Ejemplo 54. Este recurso, compuesto de sonoridades altamente disonantes, constituye un primer elemento estructurador y proporciona un sonido más percusivo y rítmico en el discurso musical, logrando un efecto sonoro que aparece de manera reiterativa en el transcurso de este movimiento con ligeras variaciones en el diseño melódico. Esta primera textura, que se abre paso durante los primeros cuatro compases, se elabora en compañía de las cuerdas estableciendo una especie de colchón armónico, con lo cual la música va adquiriendo un carácter altamente dramático. Posteriormente, en el compás 5 el discurso musical da paso a la articulación de una serie de notas a cargo de los dos pianos que conforman en su totalidad la base de un acorde aumentado. Más tarde, en el compás 10 se introduce un miembro de frase en *pianissimo* del tema



Ejemplo 55 (cc. 10-11 / cc. 14-15). *Cuatro Lunas*: Los elementos melódicos enumerados como a y b corresponden a los primeros miembros de frase del tema principal de *Luna de Enero*.

principal, el cual se puede observar en el Ejemplo 55a ejecutado por el primer violín solista. Durante esta sección, la textura se hace menos compleja en donde se establece una especie de diálogo entre los violines solistas y los dos pianos. Segundos más tarde, a partir del compás 14 el discurso musical da paso a un segundo diseño melódico en los violines, tal y como se muestra en el Ejemplo 55b, de manera que las cuerdas comienzan a darle forma a la frase principal. Un tercer elemento o idea melódica es expuesta posteriormente por los violines, creando de esta forma en su conjunto la unidad temática de esta primera sección. Por otro lado, durante toda la primera parte de este movimiento se puede apreciar a nivel rítmico el uso de ritmos sincopados y la ruptura consecuente de las unidades métricas a través del intercambio de compases (*polimetría*). De esta forma, como se puede observar en estos primeros compases, estos breves motivos expuestos de manera interrumpida tienden a la búsqueda de la fragmentación de los elementos musicales, lo cual suele ser un recurso muy característico de la expresión musical del siglo XX. De ahí que, una vez que se establece el último

fragmento melódico correspondiente a la frase principal de este movimiento, el discurso musical da paso a una reiteración fragmentada de material temático con final conclusivo, el cual nos lleva paulatinamente a la segunda sección.

Desde el punto de vista estructural, esta sección, protagonizada básicamente por las cuerdas solistas y una serie de notas arpegiadas de manera reiterativa a cargo de los dos pianos, se establece tras una breve cadencia que da comienzo en el compás 33 con un motivo melódico ascendente que se va desarrollando alternativamente entre los dos pianos con ligeras variaciones, y que conforman la serie interválica de un acorde de Do séptima aumentado, dando lugar a una nueva textura musical de desarrollo a partir de los elementos temáticos anteriormente expuestos. Dos compases más tarde, esta textura es acompañada en trémolo por los violines en ritmo de seisillo, el cual se mantiene a lo largo de toda esta primera sección de desarrollo, formando así un primer episodio compuesto de una textura compleja que deriva en la búsqueda de un color musical. Así mismo, en el Ejemplo 56 podemos apreciar la introducción de una melodía a cargo del



Ejemplo 56 (cc. 36-37). *Cuatro Lunas*: Frase musical con final suspensivo interpretada por el violín solista durante la segunda sección de *Luna de Enero*.

violín solista interpretada en *tenuto* dentro de un rango dinámico *forte*, la cual constituye un elemento temático principal durante la segunda sección de este movimiento. De esta forma, este material temático, apoyado por el contrapunto del resto de la cuerda, se va desarrollando a través de distintas variaciones logrando establecer las bases de esta primera sección de desarrollo. Desde el punto de vista rítmico cabe destacar, en primer lugar, el uso constante del compás binario y la tendencia a la utilización de patrones y figuras rítmicas irregulares, como es el caso de los tresillos y seisillos. Por otra parte, en relación a la configuración del sonido en sí mismo, se puede observar la búsqueda de una sonoridad menos profunda en el aspecto interpretativo, lo cual se puede evidenciar en la partitura a través de indicaciones como la de *poco expresivo*.

Más adelante, en el compás 49, aparece una breve transición que nos lleva a la segunda sección episódica del desarrollo protagonizada por la figura

melódico-rítmica interpretada por los dos pianos y un solo en el cello, lo cual constituye el desenvolvimiento temático de esta sección. De esta forma, una de las principales características de todo este fragmento lo representa la complejidad rítmica de los elementos y la modulación constante de unidad métrica (polimetría), de manera similar a como sucede en la primera parte de este movimiento, junto a la aplicación de un rango dinámico que gira en torno a los niveles de *p* (*piano*), *ppp* (*pianississimo*) y *mf* (*mezzoforte*). En relación al lenguaje musical, resulta interesante la complejidad interválica que se produce en la textura expuesta por los dos pianos, haciendo uso de las doce notas de la escala cromática de forma análoga a lo expuesto en el Ejemplo 54, lo cual deriva en una sonoridad ampliamente discordante y compleja desde el punto de vista armónico.

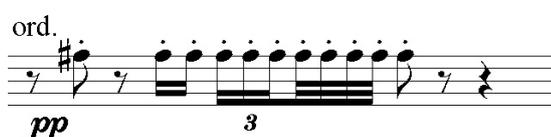


Ejemplo 57 (cc. 60-61). *Cuatro Lunas*: Fragmento del solo de cello que aparece en *Luna de Enero*.

No obstante, a partir del compás 56 este elemento melódico-rítmico interpretado por los dos pianos es utilizado por el cello solista como material temático para su desarrollo y desenvolvimiento, extendiéndose hasta el compás 63. En el Ejemplo 57, aparece un fragmento de este pasaje ejecutado por el cello de manera vertiginosa. Así mismo, otro elemento interesante a lo largo de esta sección, que contribuye al enriquecimiento de la orquestación, lo representa la introducción de la viola y el contrabajo en *pizzicato* mediante la exposición de una línea melódica a modo de contratema. De esta misma forma, un colchón armónico es elaborado por las cuerdas en *sul tasto* mediante el establecimiento de una serie de notas amplias en un matiz *pp*, basado en una sonoridad disonante como consecuencia de la configuración de un acorde en superposición de terceras, derivando en una textura compleja a modo de un bloque sonoro o *cluster*. A esta textura se le une el cello solista con una tendencia al registro agudo, dando como resultado un sonido un tanto estridente y penetrante.

A partir del compás 63 aparece una breve sección de transición, en donde se da lugar al establecimiento de un nuevo elemento rítmico complejo ejecutado por las cuerdas en *staccato*, tal y como se muestra en el Ejemplo 58. Esta idea o

figura rítmica, característica dentro de la música académica contemporánea, es utilizada como recurso para la ruptura del ritmo regular y simétrico más propio de



Ejemplo 58 (c. 63). *Cuatro Lunas*: Figura rítmica compleja interpretada por las cuerdas en *staccato* en la segunda sección de *Luna de Enero*.

la música tonal, estableciendo una mayor flexibilidad rítmica así como la búsqueda de un sonido más percusivo en la orquestación. De esta manera, este elemento esencialmente percusivo es interpretado en bloque por diversos instrumentos que conforman la sección de cuerdas, estableciendo en su conjunto una sonoridad compleja y disonante basada en un acorde disminuido. De modo que, a partir de este momento esta figura rítmica va a aparecer de manera recurrente en el transcurso de este movimiento con ligeras variaciones.

Posteriormente, en el compás 67 se da lugar a la reexposición de la primera sección de este movimiento con la articulación de una serie de notas y acordes interpretados de manera sistemática por los dos pianos, los cuales se van alternando con una textura de acordes alterados en la cuerda con sordina. Cabe mencionar que, algunos de estos acordes y su resolución mantienen una cierta



Ejemplo 59 (cc. 72-73). *Cuatro Lunas*: Enlace armónico en relación de tritono que aparece en la cuerda tras la reexposición a la primera sección de *Luna de Enero*.

relación tonal. Sin embargo, hay casos más extremos como el que figura en el

Ejemplo 59, en donde la relación entre ambos acordes se corresponden a tonalidades más lejanas, específicamente a una distancia de cuarta aumentada o quinta disminuida (tritonio). Como se ve en la imagen anteriormente expuesta, tenemos dos estructuras armónicas que se desenvuelven en relación de tritonio: la primera corresponde a un acorde de Fa con la novena añadida (fa-la-mib-sol); la segunda, expuesta a la derecha de la imagen, corresponde a un acorde de Si menor con la cuarta añadida (si-re-fa#-mi). Más tarde, en el compás 74, se da paso a una reiteración parcial del tema 1 expuesto en la primera sección de este movimiento. Posteriormente, a partir del compás 77 el discurso musical da lugar a la introducción de una *coda* que nos lleva al final de esta sección, la cual se establece mediante el desenvolvimiento de material motivico expuesto anteriormente en el transcurso del desarrollo musical, como se puede apreciar en el Ejemplo 60 a través de las inserción del diseño melódico en ritmo de seisillo



Ejemplo 60 (c. 77). *Cuatro Lunas*: Figura en ritmo de seisillo introducida por el segundo piano en la sección final de *Luna de Enero*.

utilizado como parte del material musical de la segunda sección de este movimiento. De esta forma, esta idea musical, elaborada a partir de una escala ascendente, se desarrolla en contrapunto con el fondo sonoro expuesto por las cuerdas en *pianississimo* (*ppp*), estableciendo una sonoridad disonante basada en un acorde de Do aumentado con la séptima mayor añadida. Finalmente, el discurso musical concluye tras el establecimiento de los dos últimos compases en *rallentando*.

2. Luna de Mayo

Sistema armónico: Utiliza un lenguaje musical atonal.

Compás: Variable con cambios de unidad métrica (polimetría).

Tempo: *Tranquilo* (negra = 54)

Orquestación: Misma orquestación.

Estructura y forma: Forma de tipo “Variación”

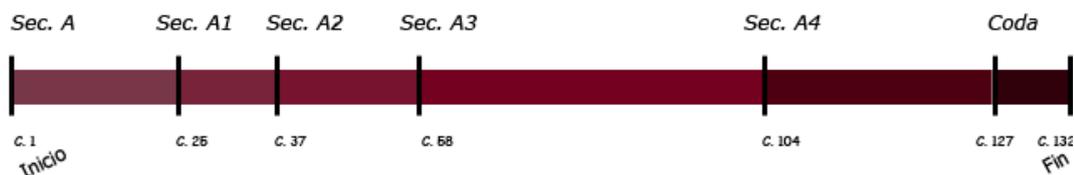


Figura 2 (cc. 1-132). *Cuatro Lunas*: Esquema representativo del discurso musical y la estructura de *Luna de Mayo*.

Este movimiento comienza con una sonoridad sobre Mi bemol en una dinámica *forte*, que da lugar a la introducción de una figura rítmica en *staccato* interpretada por la viola *col legno* que produce un cambio de color en el instrumento, además de conseguir un sonido de efecto más percusivo. Este



Ejemplo 61 (c. 1). *Cuatro Lunas*: Figura rítmica irregular interpretada por las violas al inicio de *Luna de Mayo*.

elemento rítmico expuesto en el Ejemplo 61, está basado en una especie de aumentación rítmica regular, el constituye uno de los recursos más característicos de la música académica de la segunda mitad del siglo XX. A partir del compás 2 se da lugar a una serie de notas sueltas en el piano, las cuales vienen acompañadas por un fondo sonoro que se va haciendo cada vez más denso como consecuencia de la añadidura de instrumentos en la cuerda durante estos primeros compases, cuya sonoridad en un matiz *ppp* se apoya sobre la base de un acorde de La séptima disminuido. De esta forma, como se puede observar en la primera sección de este movimiento, tenemos en el acompañamiento de la cuerda una textura

formada por dos planos distintos: un primer elemento compuesto por una serie de notas largas y amplias unidas entre sí por unas ligaduras, que las convierten en una especie de colchón armónico basado en un acorde disonante; por otra parte, tenemos un segundo elemento basado sobre la figura rítmica irregular expuesta anteriormente en el Ejemplo 61, estableciendo una serie de variaciones que le aportan vitalidad y movimiento a esta primera sección musical, la cual se desenvuelve junto a la exposición de un conjunto de sonoridades sueltas en el piano de manera casi improvisada.

Desde el punto de vista sintáctico-temático, cabe destacar que este movimiento se desarrolla a partir de dos elementos principales. El primero de



Ejemplo 62 (c. 15). *Cuatro Lunas*:
Diseño melódico correspondiente al
primer elemento temático de *Luna de
Mayo*

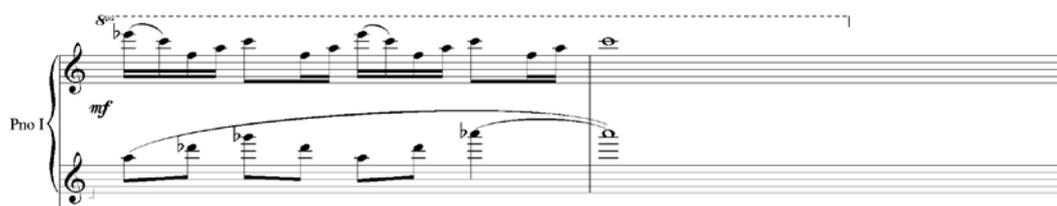
ellos aparece representado en el Ejemplo 62, compuesto por un diseño de cinco notas en ritmo de semicorcheas, el cual aparece de manera fragmentada durante aproximadamente los primeros doce compases a partir de una célula de dos notas en el piano, constituyendo a su vez el motivo o elemento temático que da origen a la totalidad del discurso musical. Más tarde, a partir del compás 13, se produce un cambio de tempo en la cual esta célula melódica comienza a adquirir un mayor desenvolvimiento, de manera que la música va evolucionando progresivamente y la textura se hace mucho más densa a través del contrapunto que se establece entre el esquema rítmico ejecutado en *staccato* por una gran parte de la sección de cuerdas y la melodía a cargo de los dos pianos. Posteriormente, con el cambio de



Ejemplo 63 (c. 20). *Cuatro Lunas*:
Diseño melódico correspondiente al
segundo elemento temático de *Luna
de Mayo*.

tempo que se produce nuevamente en el compás 20, se da paso a la exposición de la segunda idea principal formada por una célula agrupada en dos compases, tal y como se muestra en el Ejemplo 63. Este diseño melódico se establece sobre la base armónica de una sonoridad disonante interpretada por las cuerdas en *pianissimo* que surge de la serie melódica de esta segunda idea musical, formando así un acorde disminuido con la cuarta suspendida: Do# - Fa - Sol. Cabe señalar que esta sonoridad amplia, interpretada por la cuerda, le proporciona un carácter estático a la música. Por otra parte, a partir del compás 22 esta melodía es reiterada por los dos pianos transpuesta a una segunda mayor por debajo. En esta ocasión, las cuerdas establecen una especie de colchón armónico sobre un acorde disonante de Re bemol aumentado con séptima mayor y la cuarta y la novena añadida, una estructura acórdica compleja producto de la superposición de intervalos de terceras mayores y menores, lo que puede ser considerado también como una superposición de dos acordes disonantes: un acorde aumentado con la séptima mayor sobre Re bemol junto a otro acorde de séptima disminuido sobre Mi bemol o Sol bemol.

En el compás 25 el discurso musical da lugar a una breve elaboración melódico-rítmica de esta segunda idea melódica a cargo de los dos pianos, la cual se establece de una manera bastante espontánea y libre, como si se tratase de una breve improvisación, al mismo tiempo que se produce un nuevo cambio de tempo mediante la indicación *poco más*. Posteriormente, tras estos dos compases de desenvolvimiento melódico, se establece una nueva textura elaborada a partir de un elemento temático reiterativo en los dos pianos en un matiz de *mf*, construido a



Ejemplo 64 (cc. 27-28). *Cuatro Lunas*: Desenvolvimiento melódico del primer elemento temático introducido en *Luna de Mayo*.

partir de la exposición del tema 1 compuesto de cinco notas en ritmo de semicorcheas, como se muestra en el Ejemplo 64, todo ello sobre un bajo pedal en

pianissimo (Fa#) junto al acompañamiento contrapuntístico de los violines y la viola solista en un matiz *pp*. Desde el punto de vista armónico, se puede apreciar la inserción de sonoridades extrañas y disonantes, así como la configuración de armonías por segundas. Un ejemplo de ello lo constituye el choque armónico que se produce entre el Fa natural de la melodía y el Fa sostenido del bajo pedal a partir del compás 27.

Más tarde, en el compás 31, se produce una variación en la altura de la melodía reiterativa a cargo del piano, pasando de su estructura interválica original a partir de un acorde de séptima de dominante sobre Fa (Fa - La - Do - Mib) a un acorde semi-disminuido sobre Sol (Sol - Sib - Reb - Fa) manteniendo el mismo diseño melódico. Posteriormente, a partir del compás 32 se establecen nuevamente ligeras variaciones del material temático, esta vez con la participación del primer violín solista apoyando la melodía del piano, en donde la textura adquiere mayor complejidad rítmica mediante la inserción de diversos acentos desplazados en la línea melódica principal junto al establecimiento de un compás variable de 5/4 a 3/8. De esta forma, el discurso musical nos lleva al punto culminante de esta primera sección con un incremento de la intensidad sonora, la cual concluye con el retorno a la textura en bloque sobre la nota Mi bemol y el establecimiento de la célula rítmica compleja interpretada por las cuerdas.

En el compás 37 se produce una sonoridad abierta en octavas sobre la nota de Mi bemol a cargo de los dos pianos y la cuerda, la cual da comienzo a la segunda sección de este movimiento. Esta sección consiste básicamente en una reiteración de la primera parte haciendo uso del principio de la variación. Es decir, desde el punto de vista estructural, esta sección musical constituye una repetición variada de la primera parte de este movimiento la cual se desarrolla *grosso modo* a partir de los elementos temáticos principales expuestos anteriormente, en especial mediante la utilización de la célula o motivo melódico interpretado por la cuerda en el Ejemplo 63; **Error! No se encuentra el origen de la referencia.**, lo cual le va proporcionando una mayor unidad formal al discurso musical. De esta forma, tras el establecimiento del sonido en bloque sobre el Mi bemol, y el esquema rítmico complejo interpretado por los violines *col legno*, se produce una reiteración variada del segundo tema a cargo de la viola y el cello solista sobre la base de una

textura armónica basada en una sonoridad o acorde disonante, el cual surge como resultado de la superposición de terceras mayores y menores a partir de Re bemol. De esta manera, a partir del compás 40 el discurso musical comienza poco a poco a adquirir mayor cuerpo en el transcurso de los siguientes compases mediante el diálogo que se establece entre la célula rítmica y la melodía principal a cargo de las cuerdas. Igualmente, cabe mencionar el cambio constante de unidad métrica que se observa como consecuencia de la inserción de los compases de 5/4 y 4/4, así como la exposición cada vez más fragmentada de la línea melódica, provocando una cierta ruptura y tendencia a la asimetría de los elementos, lo cual le añade al discurso musical un carácter más abstracto e inestable. Así pues, tras la reducción temática que se establece a nivel musical aparece en el compás 45 una pequeña cesura o pausa de dos tiempos que descende en una interrupción momentánea del discurso, derivando así en la generación de una mayor tensión.

Por otra parte, tal y como se muestra en el Ejemplo 65, posteriormente se da paso al comienzo de una nueva textura protagonizada por la superposición de

Ejemplo 65 (cc. 46-47). *Cuatro Lunas*: Diseño melódico reiterativo interpretado por la viola y el cello solista en *Luna de Mayo*.

los dos elementos melódicos principales introducidos en la primera sección de este movimiento, los cuales tienen lugar a través de una serie de variaciones. La primera de estas dos líneas melódicas corresponde a una variación del segundo tema que aparece de manera reiterativa en ritmo de corcheas a cargo de la viola y el cello solista. Esta idea melódica, que se desarrolla de manera cíclica a lo largo de toda esta sección, es doblada por el resto de las violas y apoyada por una textura contrapuntística en el cello haciendo uso del *pizzicato*, así como por una

serie de adornos en los violines solistas mediante la configuración de un conjunto de notas agrupadas en escalas ascendentes y descendentes que le aportan un mayor movimiento y vitalidad al discurso musical. De esta forma, a partir del compás 48 esta textura musical adquiere mayor densidad a través de la introducción del primer tema ejecutado frenéticamente por los dos pianos en un matiz *mf*. De esta forma, el discurso musical continúa de manera reiterativa con el establecimiento de ligeras variaciones en la melodía expuesta por los dos pianos, de manera que se puede decir que durante el transcurso de toda esta sección la música no es tan evolutiva como repetitiva. En el compás 52 se produce un cambio relevante desde el punto de vista tímbrico como consecuencia de una transposición de la textura en general, que coincide con el cambio al registro agudo en los dos pianos. Segundos más tarde, en el compás 54, se establece una nueva transposición del material musical, el cual se va a mantener hasta el compás 56 descendiendo en intervalos de un semitono. Este recurso se establece paralelamente con un cambio de color en la orquestación a través de la inserción de una serie de trinos en los violines solistas y las cuerdas en general, junto a un incremento en la complejidad rítmica a cargo del segundo piano y parte de las cuerdas. El compás 57 y 58 representa el final de toda esta sección con un cambio de tempo, tal y como sugiere la indicación *poco menos* de la partitura y la variación de unidad métrica a 5/4. Así, llegados a este punto, desde el punto de vista temático se establece una reiteración variada del primer tema de este movimiento mediante el desarrollo de un esquema rítmico irregular protagonizado por las cuerdas solistas, el cual se desenvuelve en octavas en un matiz dinámico *f*. Más tarde, se produce una reducción temática a cargo de los dos pianos en unísono, que luego es imitado por las cuerdas ejecutadas en *sul tasto* que nos llevan al compás 58, en donde se establece el final de esta sección de manera inestable sobre la base de un acorde de Mi bemol aumentado con la séptima añadida.

A partir del compás 59 da comienzo la tercera sección de este movimiento correspondiente a lo que sería la segunda variación (sección A2). Para dar inicio a esta sección se establece, a nivel armónico, una sonoridad disonante basada en un acorde complejo como resultado de la superposición de terceras mayores y

menores a partir de Re bemol como nota fundamental. Sobre este fondo sonoro, a cargo de las cuerdas en *pizzicato* y los dos pianos, se elabora una reiteración del segundo tema ejecutada por las cuerdas solistas en un matiz *mf*, tal y como se

Ejemplo 66 (cc. 58-60). *Cuatro Lunas*: Motivo melódico a cargo de las cuerdas solistas que marca el paso a la siguiente sección de *Luna de Mayo*.

muestra en el Ejemplo 66, el cual anuncia el comienzo del desarrollo de esta sección musical. El compás 60 da inicio con una textura de acompañamiento en las cuerdas en *arco* formada por diversos elementos que se van repitiendo de manera continua durante el transcurso de esta sección. Desde el punto de vista rítmico y armónico, se evidencia el paso a una mayor complejidad sonora generada principalmente por la ejecución simultánea de una figura rítmica irregular en contraposición a otra regular (3:2), así como el establecimiento de un lenguaje armónico alejado de las convenciones tradicionales mediante la inserción de sonoridades altamente disonantes como resultado de la superposición interválica de terceras mayores y menores respectivamente, lo cual deriva en la introducción de una estructura acórdica compleja. De esta forma se consigue un sonido más denso y el establecimiento de un color o textura musical específica como consecuencia de la fusión tímbrica de los instrumentos. Más tarde, en el compás 64 se introduce un pasaje a cargo del violín y el cello solista, el cual se va desarrollando de una forma ampliamente libre a partir del desenvolvimiento de material motivico del tema 1, desarrollo que se extiende hasta el compás 72. Por otra parte, desde el compás 72 al compás 75, se establece una unidad temática agrupada en 4 compases con un ligero cambio en la textura, y un lenguaje armónico que nos sumerge en torno a la tonalidad de Si bemol menor.

Posteriormente, en el compás 76 el discurso musical vuelve al planteamiento del esquema estructural anterior, caracterizado por el acompañamiento reiterativo a cargo de las cuerdas, y la introducción de la melodía protagonizada por el violín y el cello solista que se va desarrollando de manera similar a través de una serie de transformaciones, lo cual se extiende en esta oportunidad hasta el compás 84.

Un elemento igualmente interesante desde el punto de vista estructural lo constituye la línea del bajo que se mantiene a lo largo de toda esta sección, la cual, como se puede apreciar en el Ejemplo 67, se desarrolla de manera reiterativa a modo de un *basso ostinato* agrupado en dos compases a partir de las notas Sol



Ejemplo 67 (cc. 66-69). *Cuatro Lunas*: La imagen muestra el *basso ostinato* que aparece al principio de esta sección de *Luna de Mayo* interpretado en *pizzicato* por el cello y el contrabajo.

bemol, Re bemol, Mi bemol y Fa, interpretado en *pizzicato* por el cello y el contrabajo y posteriormente en *arco* en valores de notas iguales a una blanca. De manera que, lo interesante aquí radica en que, precisamente, sobre la base de este *basso ostinato* se da lugar a todo un conjunto de formulaciones melódicas que se logran a través de una serie de improvisaciones instrumentales, lo cual nos hace pensar en la utilización de las antiguas formas barrocas de variación conocidas como *Chacona* y *Passacaglia* como fuentes de inspiración para el desarrollo de toda esta sección musical.

Otro aspecto interesante lo encontramos en relación al carácter y al tempo del discurso musical de esta sección, la cual se desenvuelve en un tempo más lento en comparación con el resto de las secciones que conforman este movimiento, dando paso a una sonoridad pesante y con un alto contenido dramático que se desenvuelve al estilo de una marcha fúnebre. Por lo tanto, no sólo hay un cambio de elementos musicales sino también una modificación del tempo, el carácter y la agógica. Así mismo, en lo que respecta a la textura prevalece el uso de la melodía acompañada teniendo al cuarteto de cuerdas solistas como

protagonista, lo cual se diferencia de las secciones anteriores que tienden a hacer uso de una textura más contrapuntística.

De esta forma, como se observa más adelante, este patrón estructural se repite de manera similar en el transcurso del desarrollo musical hasta llegar al compás 104 provisto de la indicación *Tempo primo*. A partir de este momento, y tras una breve cadencia (suspendida), el discurso musical da paso a la siguiente sección que hemos catalogado como Sección A3, correspondiente a lo que sería la última variación y desenvolvimiento del material temático original. Esta sección musical inicia directamente con la exposición de la idea melódica principal en ritmo de semicorcheas, la cual es ejecutada en su tono original por el segundo piano y los violines solistas. Posteriormente, se da lugar a la reiteración del segundo elemento melódico principal compuesto por una célula temática de tres notas a cargo de la sección de cuerdas, interpretada por los violines primero y segundo en *arco*, desarrollándose de esta forma una especie de diálogo entre estos dos elementos temáticos durante un total de cuatro compases sobre la base de un lenguaje armónico disonante, el cual se establece como consecuencia de la superposición de intervalos de terceras mayores y menores a partir de la nota Do con el bajo en Sol bemol. De esta manera, a partir del compás 111 se da paso a un cambio de textura protagonizada por el uso de trinos en la cuerda, haciendo contrapunto con el desenvolvimiento melódico que se establece a partir de material motívico del segundo tema a cargo de los dos pianos, todo ello sobre la



Ejemplo 68 (c. 117). *Cuatro Lunas*:
Idea melódica principal que da paso al
desarrollo de la sección A3 de *Luna de
Mayo*.

base de un bajo pedal en Sol bemol. Más tarde, en el compás 117 se introduce un

nuevo elemento temático derivado de la segunda idea melódica de este movimiento, el cual como se muestra en el Ejemplo 68 se construye a partir de una inversión de la misma, constituyendo el núcleo melódico a partir de la cual se desarrolla toda esta sección. En todo este fragmento prevalece a nivel textural el uso de la melodía acompañada, teniendo a las cuerdas solistas como protagonistas del desenvolvimiento melódico. De esta manera, el desarrollo temático se mantiene constante apoyadas por una textura a cargo de los dos pianos a partir del compás 121, en donde la orquestación se va haciendo mucho más densa y va adquiriendo un nivel mayor de complejidad mediante la introducción de una textura rítmica en *pizzicato* a cargo del resto de la cuerda. Igualmente, a partir de este momento el discurso musical da lugar a un incremento de su intensidad sonora a través de un gran *crescendo* que nos lleva a su punto culminante en el compás 125, identificado por el cambio de tempo y de carácter introducido

The image shows a musical score for a string section in pizzicato. It consists of five staves: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabajo (Cb). The score is divided into two measures. The first measure shows the initial rhythmic pattern, and the second measure shows a continuation of the pattern with some variations in dynamics and articulation. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *pp* and *pizz*.

Ejemplo 69 (cc. 122-123). *Cuatro Lunas*: Fragmento de la textura rítmica ejecutada en *pizzicato* por la sección de cuerdas en *Luna de Mayo*.

mediante la indicación *Pesante*. Así mismo, en el Ejemplo 69, aparece representado a modo ilustrativo un fragmento de la textura rítmica que se va tejiendo en el acompañamiento de la cuerda en *pizzicato* durante una gran parte de

esta sección, derivando en una especie de textura multirrítmica producto de la articulación simultánea de patrones rítmicos variables.

Tras la llegada al compás 127 se da paso a una breve sección con un cambio de tempo más lento compuesta de seis compases a modo de *coda*, la cual incluye en su desarrollo una recapitulación parcial de los dos elementos temáticos principales expuestos a lo largo de este movimiento a cargo de los dos pianos, así como la sección de cuerdas solistas acompañadas por un fondo sonoro disonante a modo de *cluster* por el resto de la cuerda. Cabe señalar que, durante los últimos cuatro compases que sirven de *coda* a toda esta sección musical (cc. 129-132), la música nos conduce desde el punto de vista armónico a un lenguaje más tonal, lo cual se establece a través de la introducción simultánea de dos sonoridades o acordes compuestos a partir de la superposición interválica de terceras sobre Mi bemol menor y Fa menor respectivamente, hecho que sugiere la utilización del lenguaje armónico como recurso esencial para llevarnos a la conclusión de este movimiento de una manera un poco más cadencial, finalizando de esta forma en una especie de cadencia conclusiva sobre un acorde disonante.

3. Luna de Agosto

Tonalidad: Utiliza un lenguaje atonal.

Compás: Variable con cambios de unidad métrica (polimetría).

Tempo: Lento (negra = 40)

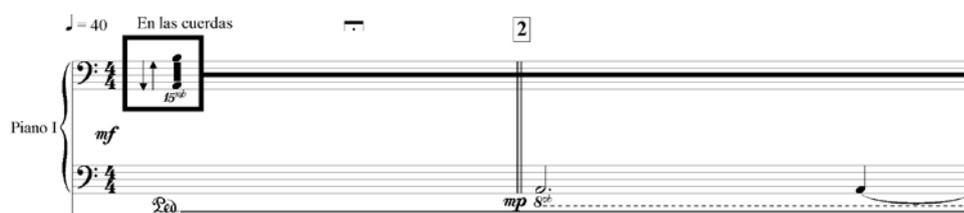
Orquestación: Misma orquestación con una ligera variación en la plantilla de la sección de cuerdas acompañantes.

Estructura y Forma: Forma binaria compuesta de tipo A-B-A`-B`, en donde A` y B` corresponden a una reiteración parcial de A y B respectivamente.



Figura 3 (cc. 1-62). *Cuatro Lunas*: Esquema representativo del discurso musical y la estructura de *Luna de Agosto*.

Este movimiento correspondiente a *Cuatro Lunas*, denominado *Luna de Agosto*, da inicio con un efecto a cargo de los dos pianos en un matiz de *mezzoforte* ejecutado sobre las cuerdas del instrumento dentro de una vertiente un tanto cadencial, tal y como se observa en el Ejemplo 70, generando de esta forma



Ejemplo 70 (cc. 1-2). *Cuatro Lunas*: Fragmento inicial de *Luna de Agosto* ejecutado por el piano I. Nótese el efecto sobre las cuerdas.

una textura sonora rica en armónicos. De ahí que, la ejecución de los dos pianos, en el ámbito de este recurso interpretativo no convencional, se mantiene durante el transcurso de esta primera sección derivando así en un efecto sonoro que se consigue tras la búsqueda de una atmósfera o color musical, el cual sirve de colchón armónico a la exposición posterior del elemento melódico. No obstante,

tras el final de esta breve sección cadencial que aparece al inicio de este movimiento, la cual conlleva al mismo tiempo la inserción de una fermata, se da paso a la articulación de una serie de notas amplias en el registro grave de los dos pianos. De manera que, esta textura que se va desarrollando alternativamente entre el primer y segundo piano, constituyen el primer elemento o célula temática de esta sección, la cual se elabora a partir de la articulación de una misma nota que se mantiene casi inmóvil. Esta frase musical, que se extiende desde el compás 2 al compás 6, posee un carácter estático como consecuencia del sonido que producen estas notas amplias expuestas de manera recurrente, y representan en su conjunto la primera unidad temática de este movimiento. De esta forma, desde el punto de vista de la orquestación, la música va adquiriendo una mayor complejidad sonora mediante la inserción sistemática del resto de los instrumentos, como se observa por ejemplo en el compás 8 con la introducción de las cuerdas graves en *pianissimo*. Más tarde, en el compás 14 aparece una textura protagonizada por los cellos en *divisi* que sirve para enriquecer el color orquestal, ejecutando una especie de acorde en bloque casi imperceptible a modo de *cluster*. Posteriormente, tras un *glissando* a cargo de los contrabajos, se produce un ligero cambio de textura con la intervención de los violines solistas tocando una serie de armónicos

The image shows a musical score for strings, specifically measures 17 and 18. It includes staves for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), two Violoncellos (Vc.), and a Contrabajo (Cb.). The Violin parts feature a series of notes with stems pointing upwards, indicating a specific melodic or harmonic line. The Cello parts show a dense, overlapping texture of notes, characteristic of a 'cluster' or 'divisi' technique. The Contrabajo part has a few notes with stems pointing downwards. The dynamic marking 'mf' is placed below the Cello staves.

Ejemplo 71 (cc.17-18). *Cuatro Lunas*: Textura sonora introducida por las cuerdas en la primera sección de *Luna de Agosto*.

naturales sobre la nota Si aguda. De manera que, como vemos en el Ejemplo 71 a través de esta textura evidentemente más compleja y densa, producto de la fusión

tímblica de los instrumentos y el acompañamiento de las cuerdas estableciendo una especie de masa sonora, se da paso a una reiteración variada del elemento melódico principal interpretado por los dos pianos en unísono y el contrabajo en un matiz *mf*. Más tarde, en el compás 25 se da paso nuevamente a una reiteración de la frase principal con final conclusivo que da lugar a la culminación de esta primera sección a la que hemos denominado Sección A. Igualmente es importante señalar, a nivel temático, el uso de la nota La natural como sonido central o pivote sobre la cual se apoya el diseño melódico principal a lo largo del desarrollo de este primer fragmento musical. Así mismo, desde el punto de vista armónico, cabe señalar la presencia de elementos disonantes en el transcurso de esta primera parte de *Luna de Agosto*, producto de la superposición de dos acordes principales en el acompañamiento: Do mayor y Re menor. De esta misma forma, no hay que olvidar el Si natural introducido por los violines solistas y que luego va a descender en pasos de un semitono, lo cual deriva en un lenguaje armónico disonante que surge a partir del establecimiento de un acorde compuesto de terceras mayores y menores superpuestas, un recurso estético muy común en los primeros cimientos de la música moderna: Re – Fa – La – Do – Mi – Sol – Si.

Por otra parte, aparece una nueva textura disonante a cargo de las violas y cellos que nos llevan poco a poco a la segunda sección de este movimiento, la cual se establece a partir del compás 29 a través de la introducción de una frase a



Ejemplo 72 (cc. 29-32). *Cuatro Lunas*: Frase musical correspondiente a la unidad temática de la segunda sección de *Luna de Agosto*.

cargo del violín primero y segundo apoyada por el contrabajo, tal y como se muestra en el Ejemplo 72. Esta frase musical, agrupada en 4 compases, gira alrededor de la tonalidad de Re menor acompañada por una textura en bloque protagonizada por el resto de las cuerdas, la cual constituye la idea melódica principal de esta sección catalogada como Sección B. De esta misma forma, como se aprecia en el ejemplo anteriormente expuesto, esta melodía se construye a partir

de una serie de reminiscencias del material temático de la primera sección, como lo es, por ejemplo, el intervalo de tercera mayor descendente correspondiente a las notas La y Fa del inicio. Un Do# es interpretado más tarde por el resto de los segundos violines en *trino*, proporcionando un elemento disonante que genera mayor tensión al discurso musical. Posteriormente, en el compás 33 esta melodía es reiterada a través de ligeras variaciones que son apoyadas por una sonoridad en bloque expuesta por los dos pianos, contribuyendo a establecer una orquestación más densa. Como se puede apreciar en el compás 37, el discurso musical establece un nuevo cambio de textura y color protagonizado por los segundos violines y la viola solista en *tremolo*, los cuales son igualmente apoyados por los cellos y contrabajos que corresponden al resto de la cuerda. Paralelamente a este recurso se establece un cambio de tempo más lento mediante la indicación *menos* expuesta en la partitura. A nivel temático se elabora nuevamente una reiteración variada de la melodía, esta vez a cargo del primer violín solista provisto de un carácter mucho más libre y enérgico mediante un cambio de dinámica a *f* que se extiende hasta el compás 47, haciendo uso de las doce notas de la escala cromática. Desde el punto de vista rítmico, es interesante mencionar la articulación simultánea de ritmos binarios contra ritmos ternarios en el acompañamiento del segundo violín y la viola solista. Esta preferencia en el uso de ritmos binarios contra ritmos ternarios responde a la búsqueda de un mayor enriquecimiento de la textura. Así mismo, a partir del compás 39 se introduce un elemento reiterativo a modo de *ostinato* a cargo del cello solista, añadiendo mayor tensión y complejidad al discurso musical. A nivel armónico, se mantiene la preferencia en el uso de sonoridades disonantes como consecuencia de la superposición de una tríada perfecta mayor a partir de Do y una tríada perfecta menor a partir de Re. Más tarde, una estructura armónica en *tremolo*, basada en el segundo grado rebajado de Re menor con la séptima añadida, es introducida a cargo del segundo atril de las violas con el fin de enriquecer la textura musical. De esta misma forma, en el compás 43 se produce una modificación de la estructura armónica basándose en una sonoridad compleja que hace referencia a la superposición de terceras mayores y menores, teniendo como nota base Mi natural. En el compás 46, tras el *glissando* que se establece en las cuerdas graves,

se genera un nuevo cambio armónico caracterizado por el movimiento de quinta disminuida en el bajo y el descenso en un semitono del acompañamiento en *tremolo* de la cuerda solista. De esta manera, cabe hacer mención a la inestabilidad tonal que se va desarrollando a lo largo de toda esta sección como consecuencia de la superposición de estructuras armónicas diversas, así como a través de la inserción de elementos disonantes en la textura. Así mismo, a partir del compás 46 se introduce nuevamente el efecto sonoro a cargo de los dos pianos en un matiz dinámico *ppp* que va en *crescendo* a *mf*, generando así un amplio contraste dinámico en lo que respecta al desarrollo musical.

Por otra parte, desde el punto de vista estructural, tras la llegada a la cadencia del discurso musical protagonizada por la introducción de la fermata, se establece el retorno a la primera sección de este movimiento mediante una reiteración parcial de la idea melódica principal. Esta reiteración temática se extiende hasta el compás 52, en donde el discurso sonoro irrumpe con una textura homofónica a cargo de la cuerda en un matiz *p*, elaborando a nivel temático una repetición variada del pasaje introducido por el violín solista en la sección B. Esta sección, a la que hemos catalogado como Sección B', se desarrolla en un lenguaje esencialmente atonal protagonizado por el sonido de las cuerdas, siendo apoyadas por la articulación sistemática de una serie de acordes en bloque a cargo de los dos pianos. De esta forma, con el sonido protagónico de las cuerdas el discurso musical finaliza de manera abierta, es decir, sin producirse un claro reposo tonal mediante el establecimiento de una sonoridad disonante a modo de *cluster* a cargo de toda la plantilla instrumental, cuya sonoridad tiene su origen en la superposición de terceras mayores y menores a partir de Mi bemol.

4. Luna de Octubre

Tonalidad: Utiliza un lenguaje atonal.

Compás: Principalmente binario y ternario.

Tempo: Andante (negra = 80)

Orquestación: Misma orquestación.

Estructura y Forma: Forma ternaria de tipo A-B-A`.



Figura 4 (cc. 1-127). *Cuatro Lunas*: Esquema representativo del discurso musical y la estructura de *Luna de Octubre*.

En esta ocasión nos encontramos en el último movimiento de la obra, el cual lleva por título *Luna de Octubre*. De esta forma, el discurso musical comienza con un *bajo pedal* en Do a cargo del contrabajo, apoyado por una serie de notas largas en las cuerdas solistas que dan lugar al establecimiento del núcleo

Ejemplo 73 (cc. 1-4). *Cuatro Lunas*: Elemento temático principal que da lugar al desarrollo de la primera sección de *Luna de Octubre*.

melódico de esta primera parte o sección, tal y como se muestra en el Ejemplo 73. Esta primera idea melódica, desarrollada en *tremolo* por el primer y segundo violín dentro de una textura imitativa, surge de la agrupación de pequeñas células en ritmo de tresillo que en su conjunto forman una frase con sentido propio. Posteriormente, esta textura se va haciendo un poco más densa mediante la acumulación de instrumentos y el incremento parcial de la intensidad sonora a

través del *crescendo* en las cuerdas, hasta llegar al compás 9. Hasta este punto el discurso musical se desenvuelve sobre la base de un *bajo pedal* en Do. Posteriormente, se introducen los dos pianos en el discurso musical para enriquecer la textura elaborando una serie de acordes en bloques estructurados principalmente a partir de la superposición de intervalos de quintas. Más tarde, a partir del compás 14 el elemento temático vuelve a hacer su aparición desarrollándose de manera reiterativa en las cuerdas, esta vez sobre la base armónica de un *bajo pedal* en Re bemol que se extiende hasta el compás 18.

De esta forma, a nivel armónico tenemos, en primer lugar, la inserción de elementos altamente disonantes, como es el caso del acorde en bloque introducido por el primer piano en el compás 9, en donde podemos apreciar la articulación simultánea de las notas Mi natural y Mi bemol, derivando en una sonoridad compleja que proporciona una gran inestabilidad al discurso musical desde el punto de vista armónico. Así mismo, cabe mencionar también la preferencia por la ausencia de un centro tonal estable como consecuencia de la aplicación de un lenguaje provisto de una gran libertad cromática, lo cual nos sugiere el establecimiento de una especie de *pantonalismo*. Sin embargo, esto no quiere decir que no exista, por otra parte, una tendencia a nivel melódico y armónico en la utilización de un conjunto de elementos sonoros que nos remitan a diversas tonalidades, como puede ser el caso de Do y Re bemol, configurándose más bien una especie de ambigüedad tonal o tonalidad ampliada.

Por otra parte, continuando con el desarrollo musical podemos observar, a partir del compás 18, como el material temático se va desarrollando de manera fragmentada a través del discurso sonoro mediante el apoyo del sonido de los dos pianos y el *bajo pedal* en Do, el cual constituye un recurso recurrente a lo largo de esta sección. Así mismo, una nueva textura es incorporada a cargo de las cuerdas solistas entre el compás 22 y 23, la cual se va elaborando armónicamente a través de la inserción de dos acordes alterados (La y Do con el quinto grado variable y la novena menor añadida respectivamente) haciendo referencia de esta manera al bloque sonoro disonante expuesto alternativamente por los dos pianos. De esta misma forma, hay que destacar que en el transcurso de esta sección se establecen distintas variaciones de tempo que giran en torno a las indicaciones de

rallentando, *muy lento* y *tempo primo*. Más adelante, como se muestra en el Ejemplo 74, una segunda idea musical se da paso mediante la exposición de una



Ejemplo 74 (cc. 25-28). *Cuatro Lunas*: Fragmento del solo de cello introducido durante el desarrollo de la primera sección de *Luna de Octubre*.

frase a cargo del cello solista, la cual va interactuando libremente con la célula melódica principal interpretada por la sección de cuerdas y los acordes en bloques a cargo de los dos pianos, extendiéndose hasta el compás 39 en donde se produce el final de esta primera sección tras la textura densa ejecutada en *tremolo* por las cuerdas. Un recurso interesante que se aprecia de manera recurrente en la primera parte de este movimiento, es la ambigüedad tonal que se produce como consecuencia de la articulación simultánea de un mismo acorde en modo mayor y en modo menor, tal y como aparece en el compás 38 entre el acorde de Mi bemol mayor de la cuerda solista y el acorde de Mi bemol menor expuesto en la mano derecha del segundo piano.

A partir del compás 40, y tras una breve cadencia que se establece sobre un acorde en bloque, se da paso a lo que sería el inicio de la segunda parte del discurso musical de *Luna de Octubre*. Esta sección, comienza con la elaboración de una textura reiterativa a cargo del primer piano a modo de *ostinato* sobre la base de un bajo pedal en Do interpretado por el cello solista. Desde el punto de vista rítmico, cabe mencionar el cambio de unidad de medida que se produce con el establecimiento de un compás ternario de tipo $\frac{3}{4}$, el cual se mantiene de manera invariable en el transcurso de toda esta sección. A partir del compás 43 una nueva textura es incorporada por el segundo piano a través de un diseño melódico-



Ejemplo 75 (cc. 48-50). *Cuatro Lunas*: Textura musical expuesta por los dos pianos en la segunda sección de *Luna de Octubre*.

rítmico que surge de una célula de dos notas, haciendo contrapunto con el elemento expuesto de manera reiterativa por el primer piano y que posteriormente adquiere mayor cuerpo mediante la articulación de las notas en la mano izquierda, tal y como se muestra en Ejemplo 75. En relación al discurso armónico, es importante señalar la presencia de elementos que proveen de una sonoridad altamente disonante y abstracta, como puede ser la línea melódica que se desarrolla sobre la base de un acorde disminuido expuesta por el piano I, así como la ejecución de manera casi simultánea de las notas Sol bemol, Sol natural y Sol sostenido en el contexto armónico de los dos pianos. De manera que, mediante la intervención de la textura sonora a cargo del segundo piano se logra establecer un lenguaje armónico aun más abstracto.

Por otra parte, a nivel estructural tenemos dos texturas que se desarrollan contrapuntísticamente entre los dos pianos en un matiz *p* acompañados por un *bajo pedal* en Do a cargo del cello solista, que luego es sustituido por una especie de *bajo ostinato* mediante el sonido profundo del contrabajo en *pizzicato* elaborando una célula en ritmo ternario formada por una figura de blanca y una negra. Esta textura musical se va desarrollando de manera invariable hasta el compás 76, junto con la inserción de una idea melódica altamente expresiva interpretada por el cello solista en un registro medio sobre un matiz dinámico de *mf*, la cual se va elaborando libremente a través de una serie de variaciones que se extienden hasta el compás 60. Posteriormente, esta melodía libre, expuesta por el cello solista, es introducida nuevamente a través de una serie de variaciones con el apoyo del resto de las cuerdas solista con un contrapunto imitativo que se extiende hasta el compás 78. Tras el acorde de Do disminuido, correspondiente a los compases 77 y 78 respectivamente, se da lugar a un cambio de textura protagonizado por las cuerdas en *pizzicato* en un matiz general de *mf* a partir de la exposición de material motivico principal. Esta breve sección, que se establece sobre la base de un *bajo pedal* en Do, aparece en un principio como una especie de *codetta*, la cual a partir del compás 88 avanza progresivamente a través de un contrapunto imitativo en los violines, abandonando de esta manera su carácter conclusivo, y dando paso a su vez a la elaboración de una transición que posteriormente nos lleva a una reiteración variada del solo de cello a cargo de las

cuerdas solistas en unísono. De esta forma, como se observa en el Ejemplo 76, este pasaje musical *expresivo* irrumpe sutilmente con una textura homofónica a

The image shows a musical score for four string parts: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Va), and Violoncello (V.c.). Each part is written in a single staff with a treble clef (except for the cello which has a bass clef). The music is marked 'Expresivo' and starts with a dynamic of 'pp' (pianissimo) which then moves to 'mf' (mezzo-forte). The texture is homophonic, with all instruments playing similar rhythmic patterns and melodic lines. There are slurs over the notes, indicating phrasing. The key signature has one flat (B-flat).

Ejemplo 76 (cc. 90-93). *Cuatro Lunas*: Fragmento correspondiente a la textura musical introducida por las cuerdas solistas durante el desarrollo de la segunda sección de *Luna de Octubre*.

cargo de la sección de cuerdas solistas en un matiz dinámico que va de *pp* a *mf*, extendiéndose hasta el compás 100. Así mismo, esta textura es doblada por una parte de las violas y apoyada por el acompañamiento contrapuntístico de los dos pianos y el resto de las cuerdas, estableciendo lo que sería el punto culminante de la segunda sección de este movimiento. A partir del compás 100 la textura del discurso musical se va haciendo menos densa, dando lugar a la desaparición gradual del sonido de las cuerdas, excepto por la línea reiterativa del contrabajo que se mantiene y que acompaña a la textura contrapuntística de los dos pianos en un matiz de *mezzoforte*, lo cual nos lleva paulatinamente al final de esta sección tras el descenso paulatino de tensión y el ritardando señalado en la partitura como *poco rall* a partir del compás 108.

A partir del compás 109 se establece una recapitulación de la primera sección de este movimiento, la cual hemos denominado Sección A'. Un primer elemento relevante durante el desarrollo de esta sección es el cambio de tempo que se produce a través de la indicación metronómica *menos* (*negra*= 40), así como la modificación de unidad de medida a un compás binario de 4/4, estableciendo de esta manera un cambio de carácter en el discurso sonoro. Desde el punto de vista temático, se da paso a una reiteración variada del primer elemento melódico expuesto por las cuerdas al comienzo de la primera sección, la cual se desarrolla mediante una variación rítmica que consiste básicamente en el paso de una unidad rítmica irregular a una regular. De esta forma, en el Ejemplo

77 se puede observar el carácter enérgico de este pasaje a cargo de las cuerdas en *trémolo* en un matiz de *mf*, el cual se desenvuelve en contrapunto con el resto de las cuerdas sobre la base de un *bajo pedal* compuesto por un intervalo de quinta justa a partir de Do natural en el cello. Tras la llegada al compás 113, el discurso



Ejemplo 77 (cc. 109-110). *Cuatro Lunas*: Diseño melódico a cargo del violín I que da paso a la recapitulación de la primera sección de *Luna de Octubre*.

musical da lugar al establecimiento de la progresión de acordes en bloques ejecutados por los dos pianos en la primera parte de este movimiento, lo cual se utiliza para enriquecer la textura sonora. De esta manera tenemos, por un lado, los acordes en bloques de carácter estático articulados por los dos pianos a través de notas amplias y, por otra parte, el desenvolvimiento fragmentado del material temático principal a cargo de las cuerdas con una connotación más enérgica y vertiginosa, lo cuales constituyen los dos niveles o planos sonoros fundamentales que conforman la base de esta textura musical. Así mismo, el carácter altamente cromático del diseño melódico, y la presencia de elementos extraños y disonantes en la armonía durante el transcurso de esta sección, proveen al discurso musical de un lenguaje mucho más abstracto, derivando en una completa inestabilidad tonal.

Mas tarde, en el compás 121 se establece un nuevo cambio de tempo mediante la indicación *Muy lento*, que coincide igualmente con un ligero cambio de textura a través de la introducción de una idea melódica en el cello solista derivada de material temático del solo de cello expuesto en la sección B. De esta forma, en lo que respecta a este fragmento musical, correspondiente a los últimos 7 compases de este movimiento titulado *Luna de Octubre*, se da lugar a un discurso en donde la música finaliza lentamente con el sonido mantenido de la cuerda y la textura de acordes interpretada por los dos pianos, estableciéndose una *coda* que se resuelve de manera conclusiva sobre la base armónica de un acorde de Do menor en un matiz *pp*, y la inserción de una estructura sonora basada en

una superposición de intervalos quintas articulada por la mano derecha de los dos pianos como elemento disonante.

IV.6.2 Luna Caliente

Antes de entrar de lleno en el análisis de la banda sonora de esta obra cinematográfica hay que señalar un aspecto importante que tiene que ver con su origen y estructuración, y es que el discurso musical utilizado para el acompañamiento de esta película ha sido creado a partir de una adaptación de una obra musical autónoma del propio compositor. De ahí que, la banda sonora original de esta película, configurada a partir de una obra original para concierto titulada *Cuatro Lunas*, constituya uno de los objetos esenciales de nuestra investigación, representando claramente el paso de una obra autónoma preexistente a una música aplicada al medio fílmico. No obstante, hay que mencionar igualmente que la música original que ha sido adaptada para la película en el fondo tiene un origen cinematográfico, si bien su fuente de inspiración directa no lo sea, ya que, como establece Torres (2010), esta obra para concierto denominada *Cuatro Lunas* a su vez fue pensada originalmente para el acompañamiento de una película de Imanol Uribe que lleva por título *Plenilunio* (1999), la cual finalmente sería musicalizada por el compositor Antonio Meliveo.

De esta forma, tomando en cuenta estas consideraciones previas en lo que respecta al discurso musical de *Luna Caliente*, procederemos al análisis de la banda sonora compuesta por José Nieto, la cual en su paso al medio cinematográfico consta de una serie de bloques musicales que se abren espacio en el desenvolvimiento de las acciones y acontecimientos dramáticos de la película, lo cual ya desde un primer momento difiere con el desarrollo macro-estructural de *Cuatro Lunas*, cuya obra está compuesta de cuatro grandes movimientos que se titulan *luna de enero*, *luna de mayo*, *luna de agosto* y *luna de octubre*. De esta manera, en el transcurso de las siguientes páginas estudiaremos en primer lugar su función narrativa dentro del film y, por otra parte, nos enfocaremos especialmente en su proceso de aplicación para la imagen, ya que uno de los aspectos más interesantes de *Luna Caliente* es precisamente esta capacidad de adaptación inherente que al parecer se mantiene latente en la naturaleza de su discurso musical. Por otra parte, un elemento igualmente interesante es que, tal y como señala Torres (2010), esta obra surge como resultado de la solicitud de un fondo musical provisional para un pase previo de la película, en donde Nieto

astutamente optó por la utilización de la música de *Cuatro Lunas*, una obra también relacionada con la temática lunar, la cual nos da una pista esencial de la manera en la que esta obra acabó por convertirse en la banda sonora de *Luna Caliente*.

Ficha técnico-artística



Título original: Luna Caliente

Año: 2009

Nacionalidad: Cine Español

Género: Thriller

Producción: Viviana Films, Cre-Accion Films S.L. En asociación con Elemental Films y Plot Films y la participación de Televisión Española (TVE),

Escrita y Dirigida por: Vicente Aranda

Dirección Artística: Josep Rosell

Dirección de Producción: Javier Zulueta, Nano Montero

Productores Ejecutivos: Rodolfo Montero, Teresa Font

Productores Asociados: José Luis García Arrojo y Juan M. Díaz Avendaño

Montaje: Teresa Font

Guión: Vicente Aranda, basado en la novela "Luna Caliente" de Mempo Giardinelli.

Montaje de Sonido: Albert Manera

Mezclas: Marc Orts, David Calleja

Música Original: José Nieto

Director de Fotografía: Joaquín Manchado

Maquillaje y Peluquería: Susana Gosálvez

Diseño de Vestuario: M^a José Iglesias

Sonido Directo: Rewind Jaime Barros

Duración aproximada: 90 min.

REPARTO

Juan	Eduard Fernández
Ramona	Thaïs Blume
Dr. Muniente	Emilio Gutiérrez Cabas
Inspector	José Coronado
Madre de Juan	Mary Carmen Ramírez
Cristina	Carla Sánchez
Antonia	Empar Ferrer
Militar	Héctor Colomé
Guardia Civil	Felipe Vélez
Guardia Civil	Carlos Manuel Díaz
Camionero	Rodolfo Montero
Funcionario de Aduanas	Carlos Bernal
Empleado Avis	Tasio Fernández
Taxista	Ángel Boente
Soldado	Juan Pedro Samaniego

Argumento

Basada en la novela argentina de Mempo Giardinelli que lleva por título el mismo nombre *Luna Caliente*. Un poeta (Eduard Fernández) que vive exiliado en Francia a consecuencia del régimen franquista regresa a España coincidiendo con el proceso de burgos de 1970, en el que se pretende ejecutar a varias personas relacionadas con la banda terrorista E.T.A. En ese momento el protagonista visita a un amigo suyo miembro de la resistencia en donde conocerá a su hija Ramona (Thaïs Blume). Juan asegura haber observado en Ramona cierto tipo de insinuaciones por lo que esa misma noche decide entrar en su habitación y lo que parecía ser un encuentro romántico se convierte en una violación. El resultado es un cambio radical en ambos a través de un conjunto de acciones irracionales y morbosas en donde los instintos son el eje de la conducta.

Análisis Audiovisual

- **Cuadro comparativo de los bloques musicales de la película**

El siguiente cuadro hace referencia a la descomposición de la banda sonora en bloques musicales y sus respectivas duraciones.

Tabla 6: La siguiente tabla hace referencia a la descomposición de cada uno de los bloques que conforman la banda sonora de *Luna Caliente* junto a una descripción general de cada uno de ellos.

Bloques	Inicio	Fin	Duración
Nº 1 – Títulos de créditos.	0:00:50 Con la proyección de las primeras imágenes de la película	0:04:47 Con el final de los títulos de créditos iniciales	3`57``
Nº 2 – Esta es la noche del permiso eterno. Habitación (int.)	0:15:36 Con el gran primer plano del protagonista	0:17:26 A los pocos segundos de la entrada de Juan a la habitación de Ramona	1`50``
Nº 3 – Mi cuerpo arriba. Habitación Ramona (int.)	0:18:30 Paulatinamente con las palabras de Ramona	0:20:00 Con el corte de imagen a la recapitulación de la escena entre Juan y Ramona	1`30``
Nº 4 – Estás Ahí? Habitación Ramona (int.)	0:20:10 Con el primerísimo primer plano de Juan	0:21:16 Con la llegada del Dr. Muniente	1`06``
Nº 5 – Loco. El asesinato del Dr. Muniente (ext.)	0:29:30 Segundos después del enfrentamiento entre Juan y el Dr.	0:30:30 Con el plano general que muestra la llegada de Juan y el Dr. Muniente en coche	1`
Nº 6 – Alergia. El asesinato del Dr. Muniente, continuación (ext.)	0:31:48 En el momento en que se produce la caída del coche al río	0:32:58 Con la presencia del vehículo de carga en la escena	1`10``
Nº 7 – Qué es la conciencia? En busca del Dr. Muniente (int.)	0:34:16 Anticipado al comienzo de la escena en la habitación de Juan	0:38:32 Con la intervención de la madre de Juan	4`16``
Nº 8 – Hay que pagar por esto? Los remordimientos de Juan (int.)	0:42:00 Con el close up de Ramona	0:42:40 Con la presencia de la madre de Juan en pantalla	40``

Nº 9 – Como se puede matar dos veces a una misma persona? El antifranquismo	0:44:11 Segundos antes del fundido de imagen a las noticias del diario local	0:44:51 Con la intervención de la madre de Juan	50``
Nº 10 – ¡Satán, que ha venido a joderme la vida! En la comisaría.	1:01:58 Con las últimas palabras del teniente coronel	1:04:24 Con la presencia del comisario en pantalla	2`26``
Nº 11 – Te odio. El presunto asesinato de Ramona	1:14:35 Segundos después de dar comienzo la escena de sexo en el coche	1:16:34 Paulatinamente con el fundido de imagen a la siguiente escena	1`59``
Nº 12 – Cuando soñamos que soñamos. Habitación de Juan (int.)	1:20:29 Con el comienzo de la escena en la habitación de Juan	1:21:17 Con el corte de imagen a la siguiente escena	48``
Nº 13 – Mi muerte quiere ser la tuya. El regreso de Ramona (int.)	1:22:37 Con el primer plano que muestra la reacción de Juan	1:23:55 Con el fundido de imagen a negro	1`18``
Nº 14 – El hombre es verazmente dos. Títulos de créditos finales.	1:23:58 Con el fundido de imagen a la presentación de los títulos de crédito	1:27:21 Con el final de la presentación de los títulos de créditos	3`23``

• Representación gráfica de la composición musical de los bloques

Secuencias	/ Tiempo /	Material Temático /	Orquestación	Cuatro Lunas (Fragmentos)	
Primeras imágenes de la película + títulos de crédito	0				
	1				
	2				
	3				
	4				
Secuencia I	5				
	6				
	7				
	8				
	9				
	10				
	11				
	12				
	13				
	14				
	15				
	16		Solo de Violín		Luna de Enero. c. 1-22
17					
18					
19		Frase musical ascendente	Uso de cuerdas en Pizz.	Luna de Mayo. c. 109 a fin	
20					
21			Textura por fusión tímbrica	Luna de Agosto. c. 8-20	
22					
23					
24					
25					
26					
Secuencia II	27				
	28				
	29		Figura rítmica-melódica del piano + solo de violín	Textura imitativa en las cuerdas	Luna de Enero. c. 33-44
	30				
	31				
	32		Textura musical construida sobre un acorde semidisminuído	Piano y cuerdas	Luna de Enero. c. 68-74/77 a fin
	33				
Secuencia III	34				
	35		Solo de cuerdas + figura melódica rítmica a cargo del piano.		
	36				
	37				
	38				Luna de Enero. c. 35-73. Enlaza con c. 75 a fin
	39				
Secuencia IV	40				
	41				
	42		Diálogo entre cuerdas y piano		Luna de Enero. c. 49-56
	43				
	44		Célula melódica en la cuerda + sonoridades en bloque en los pianos		Luna de Octubre. c. 113-120
45					
Secuencia V	46				
	47				
	48				
	49				
	50				
	51				
Secuencia VI	52				
	53				
	54				
	55				
	56				

	57			
	58			
	59			
	60			
	61			
	62	Figura melódico-rítmica en la cuerda + textura en el piano		<i>Luna de Octubre</i> . c. 1-39. Ampliado en c. 10
	63			
	64			
	65			
Secuencia VII	66			
	67			
	68			
Secuencia VIII	69			
	70			
	71			
	72			
Secuencia IX	73			
	74	Música extraída del bloque 1	Textura compleja	<i>Luna de Octubre</i> . c. 3-30/36 con anacrusa y final en c. 40
	75			
	76			
77				
Secuencia X	78			
	79			
	80	Frase musical imitativa en las cuerdas. Posible 2da. Idea musical de la banda sonora		<i>Luna de Mayo</i> . c. 121 a fin
81				
Secuencia X	82			
	83			
Títulos de crédito finales	84	Este bloque sintetiza los elementos musicales expuestos anteriormente		<i>Luna de Enero</i> . c. 68-77/compás final <i>Luna de Enero</i> . c. 39-108. Adelanto del <i>Rall.</i> y sustitución del contrapunto en el piano
	85			
	86			
	87			
	88			
	89			
	90			
	91			
	92			
	93			
	94			
	95			
	96			
	97			
	98			
	99			
	100			
	101			
	102			
	103			
	104			
	105			
	106			
	107			
	108			
	109			
	110			
	111			
	112			
	113			
	114			
	115			

- **Análisis sintáctico-narrativo de los bloques sonoros**

A continuación se procederá al análisis sintáctico-narrativo de cada uno de los bloques musicales que componen la banda sonora de la película:

Bloque nº 1 (Títulos de créditos): Este bloque sonoro comienza con la proyección de las primeras imágenes de la película a modo de prólogo o introducción. De esta forma, la música da comienzo con un pedal grave en el piano, cello y contrabajo sobre un intervalo de quinta que da paso, posteriormente, a un diseño melódico a cargo de los violines en *tremolo* dentro de un lenguaje esencialmente atonal. Esta sección musical, la cual se desenvuelve junto a la proyección de las primeras imágenes de la película, deriva de la selección de una serie de fragmentos del cuarto movimiento de *Cuatro Lunas*, cuya sección se titula *luna de octubre*. De esta manera, desde el punto de vista estructural, la inserción de este bloque sonoro en la película se divide en dos secciones principales: una primera sección (A) que aparece con las primeras imágenes de la película a modo de introducción, caracterizada por el predominio de las cuerdas en *tremolo* dentro de una textura contrapuntística provista de giros cromáticos que aportan tensión al discurso narrativo. Esta textura, es apoyada por los dos pianos en la orquestación a través de la elaboración de un pasaje musical formado por

Ejemplo 78 (cc. 121-122). *Luna Caliente*: Textura de acordes introducida junto a las cuerdas en *tremolo* en la primera sección del bloque nº 1.

bloques de acordes que le atribuyen al mismo tiempo una cualidad suspensiva al discurso de la imagen, tal y como se observa en el Ejemplo 78. La segunda sección (B) se desarrolla junto al acompañamiento de los títulos de créditos de la película, iniciando segundos antes del fundido de imagen que da paso a la proyección de los mismos, la cual tiene como característica fundamental la

presencia de un elemento reiterativo a modo de *ostinato* en la parte de los pianos, el bajo y la introducción de un solo expresivo en el cello. Por otra parte, hay que mencionar que, en referencia al proceso de musicalización para la película el autor toma partes de la obra en versión original para concierto (*Cuatro Lunas*) y la va adaptando de acuerdo a las necesidades narrativas y estructurales que se presentan desde el punto de vista cinematográfico, estableciendo enlaces de un punto a otro dentro de la obra o mediante la introducción de saltos de compases, como sucede por ejemplo con el salto que se realiza desde el compás 26 al compás 46 en lo que respecta a la obra original para concierto, lo cual representa el paso a nivel visual de las primeras imágenes de la película a la exposición de los títulos de créditos. De esta forma, una vez que se lleva a cabo la presentación total de los títulos de créditos, la música llega a su conclusión paulatinamente mediante el establecimiento de una cadencia sobre un acorde de Do menor.

Bloque nº 2 (Esta es la noche del permiso eterno): En esta escena nos encontramos en la casa del Dr. Muniente con la presencia protagónica de Juan, quien decide visitarlo para advertirle sobre la amenaza del régimen franquista. No obstante, respondiendo a las insinuaciones por parte de Ramona, Juan toma la decisión de pasar la noche en casa de su anfitrión. De esta forma, pocos segundos después de producirse el plano general de nuestro personaje principal en el interior de la habitación, el discurso musical irrumpe con un sonido amplio y suspendido que se establece de manera casi imperceptible a cargo de los violines, siendo apoyado por una sonoridad abierta en el primer y segundo piano. Este fragmento musical, extraído del primer movimiento de la obra original para concierto titulado *Luna de Enero*, cuyo desarrollo se extiende desde el compás 1 al compás 22 de dicho movimiento, contribuye desde un primer instante en la creación del suspense y la expectativa que se va desarrollando a nivel narrativo. Por otra parte, llama la atención en el plano armónico la utilización de un acorde de séptima mayor con la tríada aumentada, lo que contribuye a generar mayor tensión desde el punto de vista audiovisual. Otro aspecto interesante que aparece en el transcurso de este bloque sonoro, es la interacción y el proceso de sincronización que se establece entre la música y el plano cinematográfico, logrando puntualizar distintos eventos visuales a través de la inserción de una

figura melódico-rítmica en el discurso musical a cargo de los dos pianos en un patrón rítmico irregular, tal y como se observa en el Ejemplo 79. De esta forma, hay que destacar que durante el desarrollo de este fragmento o bloque sonoro, la



Ejemplo 79 (cc. 1-3). *Luna Caliente*: Figura melódico-rítmica introducida por los dos pianos al inicio del bloque n° 2.

música se desenvuelve de manera íntegra con respecto a la obra original para concierto, es decir, manteniendo intacto en todo momento los elementos internos que conforman el material musical correspondiente al desenvolvimiento de este fragmento. Por otra parte, observamos desde el punto de vista narrativo la intervención de las palabras del protagonista, derivando en el desarrollo de una textura musical menos densa en donde, posteriormente, se da lugar a una especie de diálogo entre el piano y los violines que acompañan la reflexión interior del personaje. Finalmente, una vez que observamos la llegada de Juan a la habitación de Ramona, el discurso musical desaparece paulatinamente con el sonido en *ppp* del primer y segundo piano.

Bloque n° 3 (Mi cuerpo arriba): La siguiente escena se desarrolla en la habitación de Ramona con la presencia de Juan, quien ha logrado colarse



Fotograma 81 (00:18:40). *Luna Caliente*: La imagen nos muestra la escena de seducción que se establece entre Juan y Ramona.

silenciosamente. Poco a poco comienza a formarse una especie de juego de seducción previo entre ambos personajes en donde, tal y como aparece representado en el Fotograma 81, se puede observar la imagen del cuerpo semidesnudo de la protagonista en un ambiente íntimo, caracterizado por el uso de una iluminación tenue. Así mismo, un elemento interesante desde el punto de vista narrativo lo constituye el momento en que Ramona cita textualmente las últimas palabras de la obra poética de Juan, en donde se da comienzo sutilmente al desarrollo del discurso musical mediante la exposición de un breve diseño melódico compuesto de tres notas, tal y como se muestra en el Ejemplo 80, el cual



Ejemplo 80 (cc. 109-110). *Luna Caliente*:
Motivo temático que da comienzo al bloque n°
3.

se apoya sobre un fondo sonoro disonante a cargo de los dos pianos y la cuerda en *pianissimo*. De esta forma, desde el punto de vista estructural, dicho bloque se construye sobre la base del segundo movimiento de la obra para concierto titulado *Luna de Mayo*, elaborándose una selección de un fragmento que va desde el compás 109 al último compás. A nivel audiovisual, se puede observar cómo a medida que nuestro personaje principal comienza a experimentar una serie de sensaciones y emociones incontrolables, la música va adquiriendo mayor intensidad mediante el uso del *tremolo* en la cuerda basado sobre un acorde disminuido. De esta manera, a través del valor expresivo de la música se logra una mayor identificación dramática con las emociones internas que invaden al protagonista. Así mismo, con el paso repentino que se establece a la escena de la violación, se da lugar al desarrollo de una segunda idea melódica en el discurso



Ejemplo 81 (cc. 117-118). *Luna Caliente*: Pasaje musical ejecutado por la sección de cuerdas solistas en el bloque n° 3 junto a la escena de la violación.

sonoro. Esta frase musical, la cual podemos observar en el Ejemplo 81, es interpretada por la sección de cuerdas solistas junto al acompañamiento

contrapuntístico del resto de la cuerda en *pizzicato*, aportándole un mayor impacto dramático al desenvolvimiento de la acción. De esta forma, a medida que transcurre la acción vemos como la música va adquiriendo mayor intensidad y protagonismo principalmente a través de la configuración de texturas rítmicas complejas, reflejando la agresividad y la fuerte carga dramática expuesta a nivel visual. Otro elemento interesante lo constituye el diseño melódico de la segunda sección de este bloque sonoro, en donde se puede apreciar el uso de un desenvolvimiento melódico en dirección ascendente que va en función del desarrollo dramático de la escena, contribuyendo de esta manera a subrayar la tensión acumulada desde el punto de vista cinematográfico. Esta melodía, la cual se repite insistentemente, nos lleva al punto culminante del bloque sonoro mediante el establecimiento de un cambio de tempo y de textura sobre la base de un acorde disminuido, preparando el paso a la siguiente escena con la presencia del Dr. Muniente en pantalla. Cabe mencionar que, a pesar del lenguaje altamente disonante que se establece desde el punto de vista armónico, podemos advertir el uso de una determinada tonalidad (en torno a Mi bemol menor) provista de elementos cromáticos que contribuyen a su abstracción. Una vez que nos encontramos en este punto, la música da paso a una breve recapitulación del primer elemento temático de este bloque sonoro, el cual se establece con un cambio de tempo más lento que nos lleva a la culminación de esta sección musical de manera conclusiva sobre un acorde de Fa séptima menor.

Bloque nº 4 (Estás ahí?): Desde el punto de vista cinematográfico nos encontramos de vuelta en la escena que se desenvuelve en la habitación de Ramona, en donde tiene lugar el acto de la violación por parte de Juan. En esta ocasión, la música acompaña la acción en un plano auditivo figurativo mediante una línea de bajo expuesta por los dos pianos y los contrabajos, a la vez que se establece una textura sonora disonante que surge como resultado de la manipulación directa sobre las cuerdas del piano, tal y como se observa en el Ejemplo 82. De esta forma, mediante la inserción de este efecto sonoro a cargo de los dos pianos, al igual que la preferencia en el utilización de instrumentos de registro grave en la orquestación, la música contribuye de manera decisiva a mantener la tensión que se produce desde el punto de vista audiovisual y, por otra

parte, se añade como un elemento convergente con el tratamiento visual de la película, haciendo alusión a la iluminación tenue de las imágenes a través del

Ejemplo 82 (cc. 1-2). *Luna Caliente*: Textura sonora introducida por los dos pianos al comienzo del bloque n° 4. Nótese la notación no tradicional que indica la manipulación directa de las cuerdas del instrumento.

color musical. Por otra parte, como se puede apreciar a nivel cinematográfico, tras el aparente asesinato de la protagonista Juan se marcha precipitadamente de la habitación, dando paso a la siguiente escena en exterior en donde el fluir del discurso musical se mantiene de manera ininterrumpido, otorgándole mayor unidad al desarrollo de los acontecimientos narrativos. Posteriormente, la inclusión de los cellos en *divisi*, estableciendo una especie de *cluster* o masa sonora, enriquecen la textura musical, aportándole mayor cuerpo a la imagen. Por otra parte, la introducción de un pasaje a base de armónicos naturales en los violines, crean una especie de bloque sonoro continuo que envuelve el total de la escena en una atmósfera musical que se confunde en ocasiones con el sonido ambiente. Desde el punto de vista estructural, toda esta sección corresponde a la adaptación de un fragmento del tercer movimiento de la obra original para concierto titulado *Luna de Agosto*, representando una duración total de 12 compases a partir del compás 8. En general, se puede decir que la música se mantiene en un mismo plano sonoro junto a la carencia de elementos temáticos claramente definidos. Finalmente, este bloque sonoro desaparece dando lugar a la presencia del Dr. Muniente en pantalla.

Bloque n° 5 (Loco): A nivel estructural, nos encontramos frente a un bloque sonoro de tipo monotemático correspondiente a un fragmento de 12 compases del

primer movimiento de la obra para concierto (cc. 33-44). De esta forma, la escena comienza con el altercado que se establece entre el Dr. Muniente y Juan, quien en vista de los sucesos cometidos contra Ramona pretende marcharse de regreso a París. Tras la fuerte discusión que se establece entre ambos personajes se da lugar a un momento determinante en la acción, en el cual el protagonista golpea fuertemente la cabeza de su compañero. Es precisamente en este instante de la acción en donde se da paso al desenvolvimiento del discurso sonoro con la intención de captar la mayor atención del espectador. De esta manera, dicho bloque inicia sutilmente con una serie de sonidos agrupados en una figura rítmica

Ejemplo 83 (cc. 33-34). *Luna Caliente*: Pasaje musical interpretado por los dos pianos en una textura imitativa que da comienzo al bloque n° 5. Nótese la referencia a las notas del acorde aumentado: Do, Mi y Sol#.

de seisillo, las cuales se desenvuelven a modo de escalas ascendentes en los dos pianos, tal y como nos muestra el Ejemplo 83. Así mismo, este pasaje musical es apoyado por una textura en la cuerda sobre la base de un acorde aumentado en Do con la séptima mayor. De esta forma, a través del discurso musical, teniendo como base el establecimiento de un acorde aumentado, se logra mantener el suspense y la tensión que se genera como consecuencia del desarrollo dramático de la acción, contribuyendo de esta manera a identificarnos desde el punto de vista emocional con el carácter trágico de la escena. Por otra parte, este recurso musical altamente disonante constituye un elemento imprescindible en lo que respecta a la representación del plano psicológico de Juan, evocando desde el punto de vista sonoro la inestabilidad mental y emotiva que comienza a padecer nuestro personaje principal en el transcurso de la acción, llevándolo incluso al extremo de convertirse en el autor de un crimen. Posteriormente, con el plano en picado de la

carretera, aparece una frase musical a cargo del primer violín solista que sirve para acompañar el discurso en solitario de Juan. De esta forma, podemos observar como la expresión musical está íntimamente ligada a la psicología de los personajes, lo cual en esta ocasión viene representado por la perturbación constante en la que se encuentra el protagonista. De ahí que, esta idea musical expuesta por el primer violín, se repite de forma variada mediante una imitación llevada a cabo por una gran parte de la cuerda, formando así una frase de tipo antecedente-consecuente que nos lleva al final del bloque de manera cadencial sobre un acorde aumentado en Do con séptima mayor.

Bloque nº 6 (Alergia): El primer elemento al cual podemos hacer mención en relación a este bloque sonoro, es la utilización fragmentada de material musical extraído del primer movimiento de la obra original para concierto titulado *Luna de Enero*, siendo adaptado de acuerdo a las necesidades estructurales y funcionales del film. De esta forma, el discurso musical que sirve de base a esta escena corresponde a la sección que va desde el compás 68 al compás 74, realizando posteriormente un salto al compás 77 hasta el final de la obra. Desde el punto de vista audiovisual este bloque constituye una continuación del bloque sonoro



Fotograma 82 (00:31:49). *Luna Caliente*: Plano general del coche que da paso al comienzo del bloque nº 6.

anterior, en donde el discurso musical irrumpe nuevamente con la introducción de un acorde aumentado en el momento en que la imagen nos muestra la caída del coche por el precipicio, tal y como se observa en el Fotograma 82. De esta manera, a través del uso de acordes alterados en el piano y las cuerdas, teniendo como base la sonoridad de un acorde aumentado, se logra establecer el escenario sonoro adecuado para el acompañamiento de esta escena, en donde la música le

atribuye una cualidad flotante a la imagen, provocando una sensación de inestabilidad que contribuye a la creación de mayor expectativa en el discurso narrativo. Así mismo, mediante la aplicación de un lenguaje musical ampliamente disonante y abstracto, la música nos sumerge en todo momento en el universo trágico de nuestro protagonista, el cual se encuentra en un estado de desconcierto por la aparente muerte de Ramona. Por otra parte, cabe mencionar igualmente la presencia a nivel musical de un elemento rítmico complejo interpretado por los violines, como se muestra en el Ejemplo 84, utilizado como un recurso expresivo esencial para intensificar la tensión que deriva del discurso cinematográfico tras la



Ejemplo 84 (cc. 69-70). *Luna Caliente*: Figura rítmica irregular interpretada por los violines I y II en el bloque n° 6.

muerte o el asesinato del Dr. Muniente. Este elemento rítmico complejo se repite y da paso a una nueva textura, la cual está formada por una figura reiterativa en los dos pianos y un acorde aumentado en Do con la séptima mayor a cargo de las cuerdas, creando de esta manera una especie de colchón armónico que nos lleva paulatinamente al final de toda esta sección.

Bloque n° 7 (Qué es la conciencia?): Desde el punto de vista musical, esta sección constituye en sí misma una síntesis, o en todo caso, una combinación del discurso musical elaborado en los bloques n° 5 y 6 respectivamente, cuyo desarrollo se extiende desde el compás 35 al último compás del primer movimiento de la obra original autónoma titulado *Luna de Enero*, introduciendo en el desenvolvimiento de sus elementos musicales un salto de compás que se lleva a cabo desde el compás 73 al compás 75. De esta forma, podemos decir que

el discurso musical se adapta a las exigencias estructurales y funcionales de esta secuencia. De esta misma forma, a nivel macro-estructural este fragmento musical representa el bloque de mayor dimensión de toda la banda sonora original de la película, con una duración aproximada de cuatro minutos y dieciséis segundos (4'16''). En lo que respecta al desarrollo cinematográfico, la escena se desenvuelve con la presencia de Juan en pantalla, quien se encuentra oculto en su habitación experimentando el temor y el miedo por las acciones cometidas, estableciéndose como tema central la intriga y los remordimientos que acechan la conciencia de nuestro protagonista tras el asesinato del Dr. Muniente. De esta forma, en el plano musical se da inicio al bloque sonoro de manera casi imperceptible con una sonoridad en *tremolo* ejecutada por los violines con sordina en un matiz *piano*, y la configuración de una célula melódica en ritmo de seisillo expuesta por los dos pianos en imitación, cuya textura comienza de forma anticipada al desarrollo de la escena en el momento en el que observamos la llegada de Juan a la entrada de Burgos. Posteriormente, en el momento en que la imagen nos lleva a la escena que se desarrolla en el interior de la habitación de Juan, la música da paso a una textura melódica correspondiente a la línea de solo



Ejemplo 85 (cc. 36-37). *Luna Caliente*: Frase musical expuesta por el primer violín solista durante el desarrollo del bloque n° 7.

introducido por el violín solista en un matiz *forte*, el cual como se observa en el Ejemplo 85 deriva en un miembro de frase con final suspensivo seguido de otro miembro de frase más bien conclusivo. Este elemento melódico, expuesto junto al acompañamiento del piano y los violines en *tremolo*, conforman esta primera textura musical construida sobre la base de un acorde aumentado que sirve para subrayar la tensión presente en la acción. Por otra parte, a través de esta idea melódica se logra igualmente dar énfasis al discurso interior y a los pensamientos más ocultos de nuestro protagonista, con lo cual se establece un elemento equiparable al aspecto reflexivo que sugiere el discurso musical a lo largo de toda esta sección. Una vez que aparece el sonido del timbre que escuchamos como parte del sonido ambiente, la música realiza un cambio de textura mediante la

introducción de un nuevo elemento melódico basado en una figura rítmica de tresillo a cargo de los violines en un matiz *ppp*, lo que da lugar al establecimiento de un elemento melódico-rítmico complejo interpretado por los dos pianos. Esta figura rítmica irregular, elaborada de manera vertiginosa en los dos pianos, aparece de forma reiterativa a lo largo de toda esta sección, lo cual contribuye de manera esencial a realzar la agitación y el suspense expuesto desde el punto de vista narrativo. A medida que transcurre la acción vemos la llegada de Ramona a la escena, en donde la música va incrementando su nivel sonoro paulatinamente y la textura adquiere una mayor complejidad a partir de la introducción del solo de cello, así como la utilización de recursos altamente disonantes en la cuerda. En el momento en que se produce el reencuentro apasionado entre los personajes principales, la música llega a su punto culminante mediante el sonido protagónico y expresivo del cello, añadiéndole un efecto altamente dramático al desarrollo de la escena. Segundos más tarde, la música va disminuyendo poco a poco su nivel sonoro en un *decrescendo* que sirve para marcar el paso al desarrollo de los diálogos. De esta forma, como hemos mencionado anteriormente, este bloque sonoro representa una síntesis de los elementos musicales expuestos en los bloques nº 5 y 6, realizando una combinación de ambos bloques de manera que continúan apareciendo recursos sonoros presentes con anterioridad en la banda sonora, como es el caso de los acordes alterados introducidos a nivel armónico y el tratamiento de la textura rítmica compleja ejecutada por las cuerdas. Segundos después, con el salto de compás que se produce en la estructura interna del bloque sonoro, la música prepara el escenario para la culminación del desarrollo musical con el establecimiento del acorde aumentado en Do con séptima mayor a cargo de la cuerda, junto al desenvolvimiento de la figura reiterativa a modo de escalas ascendentes en los dos pianos que finaliza paulatinamente con la intervención de la madre de Juan.

Bloque nº 8 (Hay que pagar por esto?): Este breve bloque sonoro comienza de manera anticipada a lo que sería el desarrollo de la siguiente escena con el plano medio-corto de Ramona. Desde el punto de vista musical, nos encontramos nuevamente en presencia de un fragmento extraído del primer movimiento de *Cuatro Lunas*, comprendiendo la sección que va desde el compás 49 al compás

56, el cual del mismo modo constituye parte esencial del material expuesto en el bloque sonoro nº 7. De esta forma, en el momento en que se produce la escena que se establece con la presencia de Juan en el interior de la habitación, la música da paso a una textura que se desarrolla a modo de diálogo entre la sección de cuerdas, con la intervención protagónica de los violines, y los dos pianos. Así mismo, desde el punto de vista audiovisual se puede observar el uso de la música como un recurso expresivo que sirve para acompañar el discurso narrativo del protagonista. De ahí que se produce la inserción de un diseño melódico-rítmico a

Ejemplo 86 (c. 51). *Luna Caliente*: Figura melódico-rítmica ejecutada por los dos pianos en el bloque nº 8.

cargo de los dos pianos, el cual se puede apreciar en el Ejemplo 86, añadiéndole una cierta dosis de nerviosismo y tensión al discurso cinematográfico. De esta manera, la música se integra al argumento principalmente como una forma de representar la incertidumbre y los pensamientos perturbadores que invaden la mente de nuestro personaje principal, aprovechando de esta manera la inestabilidad que ofrece la utilización de este recurso rítmico junto al uso de otros recursos musicales, como son la polimetría y el choque armónico que se produce a través de la disonancia, lo cual deriva en una mayor tensión por parte del espectador. Una vez que escuchamos el sonido ambiente de la puerta, la música establece una cadencia sobre una sonoridad extraña en la cuerda basada en la superposición de un acorde de Si bemol mayor y Do aumentado con la séptima mayor añadida, estableciendo de esta forma una especie de colchón armónico que

nos lleva al final del bloque sonoro de manera suspensiva junto a la presencia en pantalla de la madre de Juan.

Bloque nº 9 (Como se puede matar dos veces a una misma persona?): Este bloque sonoro, de tipo monotemático, se desarrolla a partir de material musical expuesto anteriormente en el bloque nº 1, cuyo fragmento abarca la extensión comprendida entre el compás 109 y 113 del primer movimiento de la obra original para concierto titulado *Luna de Octubre*. Desde el punto de vista audiovisual, la música da inicio con el sonido protagonista de las cuerdas en *tremolo* y los dos pianos segundos antes de producirse el fundido de imagen a las noticias del diario, la cual se desenvuelve dentro de un lenguaje armónico altamente disonante que



Ejemplo 87 (c. 114). *Luna Caliente*: Textura musical en *tremolo* interpretada por las violas al comienzo del bloque nº 9.

contribuye a realzar la tensión representada a nivel narrativo. De esta manera, este recurso musical ejecutado por la cuerda en *tremolo*, tal y como se observa en el Ejemplo 87, se desarrolla de manera reiterativa a través de distintas variaciones en el transcurso de este bloque sobre la base de un colchón armónico basado principalmente en armonías por segundas menores, lo cual influye de manera decisiva a subrayar el suspense y la intriga representada por los acontecimientos que conllevan a Cristina en su lucha intransigente contra el franquismo. Por otra parte, otro recurso interesante a nivel musical es la utilización de la polimetría a nivel rítmico con diversos cambios de compases, y la aplicación de un lenguaje armónico complejo con el acompañamiento de un pedal grave sobre un intervalo de quinta en el cello que gira alrededor de Do menor, no obstante sin establecer una tonalidad totalmente definida. Por lo tanto, esta inestabilidad tonal, sumado al establecimiento de un discurso musical asimétrico, hacen referencia a la fluctuación o incertidumbre en la cual se encuentra nuestro personaje principal, creando mayor expectativa a nivel cinematográfico. Finalmente, con la

intervención de la madre de Juan, la música desaparece paulatinamente con el sonido en bloque de los dos pianos y un pedal grave en Do a cargo del cello.

Bloque nº 10 (¡Satán, que ha venido a joderme la vida!): Desde el punto de vista narrativo nos encontramos en el interior de la comisaría con la presencia de Juan, quien está siendo interrogado como uno de los sospechosos principales tras el asesinato del Dr. Muniente. Con el pronunciamiento de las últimas palabras amenazantes del inspector, el discurso musical irrumpe con una idea melódica en *tremolo* derivada del cuarto movimiento de la obra original para concierto titulado *Luna de Octubre*, la cual como vemos en el Ejemplo 88, es interpretada por los violines en una textura imitativa junto al acompañamiento de una nota pedal en

Ejemplo 88 (cc. 1-4). *Luna Caliente*: La imagen nos muestra parte de la textura que da inicio al desarrollo del bloque nº 10.

Do a cargo del contrabajo que da inicio al bloque sonoro. De esta forma, la música expuesta en este bloque hace referencia desde el punto de vista estructural a los primeros treinta y seis compases del cuarto movimiento de *cuatro Lunas*, realizándose una selección exacta del material musical con una ligera modificación en el compás 10. De ahí que, parte del material sonoro utilizado en este bloque ha sido anteriormente desarrollado en el bloque nº 9, conservando diversos elementos en común como son el *tremolo* en la cuerda y el acompañamiento de los dos pianos a través de una serie de sonoridades en bloques que mantienen el discurso en suspenso. De esta manera, desde el punto de vista cinematográfico se puede observar cómo a medida que transcurre la acción el discurso sonoro se va haciendo mucho más denso, lo cual viene dado principalmente por la intervención del resto de las cuerdas y los dos pianos. Más tarde, aparece un breve solo de cello, estableciendo una especie de diálogo con una gran parte de la cuerda en ritmo de tresillo. Este solo, interpretado por el cello

en un registro grave, le aporta un cierto nivel de misterio a la imagen, el cual se va desenvolviendo en diálogo junto a la cuerda en distintas variaciones, acompañando de esta manera la escena en la que Juan es encarcelado como principal sospechoso del asesinato del Dr. Muniente. En medio de la desesperación y desasosiego en la cual se encuentra nuestro protagonista, la música anuncia el final del bloque con un pasaje a cargo de la cuerda en *crescendo*, derivando en una cadencia sobre un acorde alterado en Do menor con la séptima menor añadida que desaparece con la presencia en pantalla del comisario.

Bloque nº 11 (Te odio): Desde el punto de vista estructural, este bloque se introduce como una especie de reiteración del material musical expuesto anteriormente en el bloque nº 10, ya que al igual que éste el discurso sonoro proviene del cuarto movimiento de la obra para concierto titulado *Luna de Octubre*, cuyo fragmento se extiende desde el compás 3 al compás 40, tomando en cuenta las ligeras variaciones que se producen en su interior como puede ser, por ejemplo, el salto que se establece entre los compases 30 y 36 respectivamente, lo cual nos da una idea aquí de la necesidad de adaptación del discurso musical a los elementos estructurales y temporales propios del discurso cinematográfico. Por otra parte, como podemos apreciar a nivel visual, esta escena se desarrolla con la presencia de los personajes principales en pleno acto sexual. Pocos instantes



Fotograma 83 (01:14:50). *Luna Caliente*: La imagen nos muestra a Juan y Ramona en un momento de pasión y locura desenfrenada.

después, la música da inicio sutilmente con una idea melódica a cargo de los violines en *tremolo* junto al acompañamiento de un pedal en Do que sirve en un primer momento para subrayar la agitación reflejada a nivel cinematográfico. La

imagen correspondiente al Fotograma 83, nos da una idea del alto grado de violencia y sexualidad que invaden el escenario. De esta forma, a medida que transcurre la acción la textura musical se va haciendo mucho más densa con la participación del resto de la cuerda y los dos pianos. Desde el punto de vista audiovisual, la música que acompaña esta escena se va tejiendo de manera no descriptiva como sucede prácticamente a lo largo de toda la banda sonora, haciendo énfasis en el plano emocional del discurso narrativo. Es así como a través del recurso musical se logra realzar el suspense y la tensión presente en la escena, lo cual viene dado principalmente por el uso de sonoridades oscuras y disonantes (choque armónico), así como la utilización del *tremolo* en la cuerda para la creación del misterio y agitación reflejado en el plano visual. Una vez que se produce el plano detalle de la mano de Ramona, la música da paso nuevamente a un pasaje en *tremolo* a cargo de la cuerda que nos lleva de manera repentina al final del bloque sonoro, dando lugar al establecimiento de un acorde alterado en Do con la séptima menor añadida que se mantiene y luego desaparece paulatinamente con el fundido de imagen a la siguiente escena.

Bloque n° 12 (Cuando soñamos que soñamos): Este bloque sonoro representa, grosso modo, una reducción del bloque n° 3, basado en un discurso musical correspondiente a los doce últimos compases del segundo movimiento de la pieza original para concierto denominado *Luna de Mayo*. De esta forma, el bloque da comienzo con una textura contrapuntística en las cuerdas en *pizzicato* y la



Audiovisual 13 (01:20:19-01:21:18). *Luna Caliente*:
Fragmento audiovisual correspondiente al bloque n° 12.

introducción de la idea melódica principal a cargo de las cuerdas solistas, la cual es doblada por los dos pianos. Como se observa en el Audiovisual 13, esta textura musical acompaña la escena que se desarrolla en la habitación de Juan, quien se dispone a marcharse precipitadamente de vuelta a París. De esta manera, el primer elemento interesante que observamos a nivel audiovisual, lo constituye el uso de distintos recursos sonoros en donde la música adquiere un papel fundamental en la construcción del escenario trágico en el cual se desenvuelve la acción, haciendo énfasis en la expresión emocional y psicológica de nuestro protagonista. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el uso de texturas polirítmicas complejas, como la que se muestra en el Ejemplo 89 a cargo de las cuerdas en *pizzicato*, mediante la cual el discurso musical logra hacer énfasis en la agitación

The image shows a musical score for strings in *pizzicato*. It consists of five staves: two for Viola (Vla.), one for Violoncello (Vc.), one for Violonchelo (Vc.), and one for Contrabajo (Cb.). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The Viola parts feature complex, rhythmic patterns with many accidentals. The Violoncello and Violonchelo parts play a more melodic line with some syncopation. The Contrabajo part is mostly silent, indicated by a dash.

Ejemplo 89 (cc. 122-123). *Luna Caliente*: Fragmento musical en donde observamos parte de la textura rítmica compleja ejecutada por las violas y cellos en *pizzicato*.

y el nerviosismo que invaden el escenario. Por otra parte, en referencia al plano temático, cabe mencionar igualmente la aplicación de saltos y giros melódicos disonantes que hacen de la melodía un elemento que se mantiene en constante desenvolvimiento y suspensión, lo cual va generando una mayor tensión al discurso cinematográfico dominado por los movimientos violentos de la cámara y la perturbación en la cual se encuentra nuestro personaje principal. Tras el consiguiente descenso de movimiento a nivel visual, vemos como nuestro protagonista va volviendo a la calma y a la normalidad, lo cual coincide con la llegada del clímax musical mediante el establecimiento de una serie de acordes en bloques que dan paso a una nueva textura musical, dando paso a un cambio de tempo más lento en un matiz *ppp*. Una vez que nos encontramos en esta sección

musical de cierre o *codetta*, la música da paso a una célula melódica en el violín y el cello solista apoyada sobre la base de una sonoridad a modo de *cluster*, lo cual le añade un efecto un tanto misterioso a la imagen. Pocos segundos después, con el plano detalle del pañuelo ensangrentado cayendo al suelo, la música da paso a la conclusión del bloque sonoro con una cadencia sobre un acorde de Fa séptima menor que finaliza con el corte de imagen a la siguiente escena.

Bloque nº 13 (Mi muerte quiere ser la tuya): Este bloque sonoro hace relación, en cuanto a su extensión y recursos musicales, al material expuesto anteriormente en el bloque nº 6, por lo que lo podemos considerar como una variación de éste. De ahí que, el discurso musical se construye a partir de la selección de un fragmento del primer movimiento de la obra original para concierto que lleva por título *Luna de Enero*. De esta forma, la música irrumpe con el sonido de las cuerdas a través de la introducción de un acorde aumentado que converge con el momento en que se produce la llegada de Ramona a la escena. De esta forma, hay que señalar la importancia que sugiere la utilización de estas sonoridades armónicas en el discurso musical, las cuales contienen una gran fuerza para la manipulación y expresión de los sentimientos y las emociones. En este sentido, vemos como a través de la inserción de un acorde aumentado en el discurso sonoro se logra realzar el ambiente de tensión y suspense expuesto en este momento de la acción, protagonizado desde el punto de vista narrativo por el misterio que engloba la llegada de Ramona al lugar. Pocos segundos después, la música continúa su desarrollo dando lugar a una textura rítmica compleja en *staccato* a cargo de los violines, lo cual contribuye a realzar la expectativa y el desasosiego que se establece desde el punto de vista audiovisual por parte de nuestro protagonista. Posteriormente, tras establecerse el juego de seducción entre ambos personajes, la música continúa su desarrollo mediante un conjunto de sonoridades y notas amplias que le añaden un efecto de quietud y serenidad al discurso visual. Con el close-up de Ramona, la música se prepara para anunciar el final del bloque sonoro haciendo uso de una sonoridad mantenida en los violines que luego resuelve sobre un acorde aumentado en Do con la séptima mayor añadida, estableciéndose junto a una figura rítmica irregular en los dos pianos que contribuyen a la creación de una especie de colchón armónico que acompaña la

imagen congelada de Ramona. De esta forma, estas armonías flotantes expuestas en el discurso musical mantienen una relación directa con la suspensión del plano que se produce en el relato cinematográfico. Finalmente, segundos después de producirse el fundido de imagen a negro, el bloque sonoro desaparece paulatinamente.

Bloque n° 14 (El hombre es verazmente dos): Este bloque musical comienza en el momento en que se produce el fundido de imagen que da paso a la presentación de los títulos de créditos. De esta forma, desde el punto de vista funcional, la música expuesta en el transcurso de esta sección se utiliza para acompañar la proyección de los títulos de créditos finales de la película. A nivel estructural, este bloque sonoro se desenvuelve como una recapitulación parcial del bloque n° 1, cuyo fragmento musical corresponde al cuarto y último movimiento de la obra original para concierto titulado *Luna de Octubre*. De esta manera, la música inicia con un acorde altamente disonante teniendo como nota fundamental Do,



Ejemplo 90 (cc. 42-44). *Luna Caliente*: Textura sonora reiterativa ejecutada por el piano durante la presentación de los títulos de créditos finales.

formando una especie de *cluster* que acompaña el fundido de imagen que da lugar a la proyección de los títulos, lo cual da paso posteriormente a una textura compuesta por una línea melódica a modo de *ostinato* en el piano, tal y como se observa en el Ejemplo 90, junto a la introducción de un solo expresivo a cargo del cello solista que sirve de fondo sonoro durante la presentación de los mismos. Más tarde, dicha textura musical se va haciendo más densa hasta llegar a su punto culminante con la intervención de las cuerdas en *tremolo* y el desarrollo de la línea melódica altamente expresiva a cargo de las cuerdas solistas, estableciendo un contrapunto con la textura expuesta por los dos pianos. Posteriormente, el uso de este recurso sonoro protagonizado por el *tremolo* en la cuerda va

desapareciendo, anunciando de esta forma el final del bloque, manteniendo la utilización del *ostinato* en el piano junto al acompañamiento del bajo mediante una figura reiterativa a base de octavas. De esta forma, la música finaliza de manera conclusiva sobre una cadencia en Do que se establece con el final de la proyección de los títulos de créditos.

Conclusiones generales

El primer elemento al que podemos hacer mención en relación al discurso musical utilizado para el acompañamiento de la película tiene que ver precisamente con su tendencia a la abstracción, lo cual es logrado a través de la utilización de un lenguaje armónico altamente disonante que le confiere a la música un papel protagónico en cuanto a su capacidad para generar una mayor intensificación dramática. Hay que recordar que los orígenes de esta obra musical, utilizada como banda sonora para la representación de esta película, son autónomos. Por lo tanto, cuando hacemos referencia a la naturaleza autónoma de esta pieza musical nos referimos a su valor artístico como música puramente instrumental, ideada originalmente por Nieto para el acompañamiento de una película y que, en vista del abandono de dicho proyecto, derivó en una composición musical desprovista de cualquier parámetro condicionante externo para su representación en las salas de concierto. De manera que, este sería un primer elemento interesante a destacar en esta etapa de nuestro análisis, tomándolo en cuenta que ha sido adaptada para la película, por lo cual estaríamos hablando de una obra musical que ha sido originalmente compuesta para su representación dentro de un contexto no aplicado, y que posteriormente es utilizada para su contribución dentro de un proyecto cinematográfico. De este modo, se puede decir que el discurso musical para el acompañamiento de *Luna Caliente* adquiere un carácter eminentemente funcional, lo cual conlleva a un cambio de estatus en vista de su vinculación con elementos externos a su constitución, a pesar de que hay momentos en que no sabemos con exactitud si la música se adaptó de acuerdo a los acontecimientos de la película o si el discurso de la acción fílmica surge a partir de una inspiración narrativa basada en la obra musical, como sucede por ejemplo en el bloque sonoro nº 2. De esta forma, a través de este cambio de

concepto en su realización la música adquiere una variedad de significados en su proceso de interdisciplinariedad con el contenido narrativo de la película. De esta forma, la música se desenvuelve bajo el manto general del atonalismo, sistema mediante el cual logra alcanzar su medio de expresión ideal en cuanto a su implicación dramática con cada una de las acciones de la película en las que aparece como elemento narrativo. Es por ello que, de manera similar a como sucede en la banda sonora de *Canciones de amor en Lolita's club* y en la música de *La Aldea Maldita*, el discurso sonoro tiene una clara correspondencia entre la tensión generada a nivel fílmico por la angustia y la perturbación de los personajes, y la tensión que surge como consecuencia del tratamiento abstracto del lenguaje musical. De esta misma forma, existen momentos a lo largo del discurso musical que tienden a la tonalidad. Son instantes provistos de una especie de tonalidad ampliada como recurso para establecer el contraste necesario entre un mayor o menor grado de tensión.

Por otra parte, otra característica que podemos observar desde el punto de vista audiovisual es que no hay una vinculación descriptiva ni mucho menos mimética en cuanto al desarrollo del discurso musical. De ahí que la música mantiene una implicación eminentemente dramática, lo cual en cierta medida contribuye a delimitar el paso de una unidad de acción narrativa a otra, influyendo desde el punto de vista estructural en la coherencia del discurso fílmico. En este sentido, en el caso de *Luna Caliente* podemos afirmar que la capacidad expresiva de la música se apoya sobre todo en la psicología de los personajes principales, los cuales mantienen una relación amorosa clandestina que va a generar a lo largo de la historia de la película una serie de acontecimientos trágicos. De esta manera, la vinculación musical no es narrativa en el sentido físico ni descriptivo, sino más bien una herramienta de reflexión inspirada en las emociones y en el universo psicológico de los protagonistas, derivando en un enfoque más conceptual. De esta forma, la utilización de elementos disonantes y la inestabilidad tonal del lenguaje musical viene a constituir un recurso esencial en la representación de elementos externos relacionados con la conducta y el estado anímico de los personajes, de manera que el discurso musical constituye en gran medida la experiencia más directa de esas emociones. Es decir, que a través de esta nueva

correspondencia entre discurso visual y discurso sonoro se adquiere un nuevo nivel de expresión audiovisual. Así, en su interacción con la película la música va adquiriendo distintos niveles de protagonismo en función de su capacidad representativa y evocativa de los elementos expuestos a nivel fílmico. Otro elemento interesante que encontramos en el plano armónico es la utilización de acordes y séptimas aumentadas que se utilizan para evocar los escenarios más tormentosos por parte de Juan, como sucede por ejemplo en el bloque nº 12 titulado *cuando soñamos que soñamos*, en donde a través de las estructuras disonantes del lenguaje armónico se intensifica el estado de perturbación y la angustia constante que experimenta nuestro personaje principal como consecuencia de la presunta muerte de Ramona.

Por otra parte, desde el punto de vista estructural llama la atención como Nieto logra establecer un discurso musical coherente a partir de la adaptación de diferentes partes o secciones musicales preexistentes. Para ello se llevó a cabo un proceso de selección que involucran una serie de fragmentos, los cuales provienen a su vez de los distintos movimientos que conforman la obra original para concierto denominada *Cuatro Lunas*. De esta forma, uno de los aspectos que más nos llaman la atención es que, más que una adaptación, la música para la banda sonora de *Luna Caliente* constituye una especie de reestructuración de la obra musical original preexistente, limitándose más bien a la realización de un proceso de selección y adecuación de diversos fragmentos, lo cual se puede interpretar como una representación reducida del material original. Tal es el caso del bloque nº 2 correspondiente a un fragmento extraído del primer movimiento de la obra titulado *luna de enero*, que va desde el compás 1 al compás 22, el cual se introduce sin ningún tipo de variación. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con el bloque nº 4 correspondiente al compás 8 al 20 del tercer movimiento (*luna de agosto*), en donde la música se introduce de manera íntegra pocos segundos después del comienzo de la escena que resume la violación de Ramona y finaliza posteriormente con la presencia en pantalla del Dr. Muniente. De manera que, lo interesante aquí es resaltar que a pesar de la modificación estructural que resulta de la selección de los fragmentos para su inserción en la película, no se produce ninguna alteración significativa con respecto a los parámetros o elementos

internos esenciales que forman parte del contenido musical, con lo cual la integridad del material musical de la obra original autónoma se mantiene. Sin embargo, existen algunos casos similares en la película en donde estos fragmentos musicales convergen junto a ligeras variaciones en lo que respecta a la estructura del discurso musical, los cuales son representados a través de saltos de compases que se establecen de acuerdo a las necesidades estructurales del discurso fílmico. Tal es el caso de los bloques sonoros 1, 6, 7, 11 y 13 respectivamente, los cuales se sostienen sobre la lógica estructural de la narración cinematográfica.

Por lo tanto, podemos concluir que el elemento más significativo de la banda sonora de *Luna Caliente* es precisamente su capacidad de adaptación, una obra que a pesar de haber sido pensada y creada para unos fines y un discurso diferente al cinematográfico, se adapta perfectamente a las necesidades y demandas estructurales en su incorporación al medio fílmico, y que, por consiguiente, en vista de su procedimiento de adaptabilidad, representa un ejemplo no menos curioso de música pura o autónoma transformada posteriormente en música aplicada para la imagen, basándose en el aspecto puramente formal más que de contenido.

Finalmente, mencionar que en este proceso de interdisciplinariedad artística la música de Nieto para *Luna Caliente* dota de sentido a la imagen, así como los sucesos narrativos proporciona una serie de significados al desarrollo de las ideas musicales, las cuales en su interrelación con el discurso cinematográfico adquieren una nueva dimensión expresiva. En este sentido, la adaptación de la música de *Cuatro Lunas* para su integración como banda sonora original de *Luna Caliente* se apoya en una selección de diversos fragmentos musicales de la obra original autónoma, los cuales, como hemos podido evidenciar anteriormente, más que en el aspecto estructural se desarrollan en función de las necesidades expresivas y dramáticas que surgen como consecuencia de la evocación y representación del mundo psicológico del protagonista.

V. DISCUSIÓN: DIFERENCIAS Y ANALOGÍAS EN EL PROCESO COMPOSITIVO Y LAS ESTRUCTURAS MUSICALES EN LA OBRA DE JOSÉ NIETO

Una vez realizado cada uno de los análisis de las obras musicales y audiovisuales que han sido objeto de nuestro estudio, podemos establecer una serie de diferencias y analogías fundamentales que se dan en la música de Nieto a través de sus distintas aplicaciones, tomando en cuenta el uso de los principios compositivos así como los elementos de desarrollo temático, estructuras, lenguaje armónico, combinación tímbrica de los instrumentos (orquestración), texturas y funciones. De esta forma, podemos comenzar elaborando un resumen general con los elementos más característicos de cada una de las obras a través de la representación de un cuadro comparativo, en el cual se incluyen siete parámetros fundamentales: título de la obra, género, número de bloques o secciones, música original y/o preexistente, material temático, estructura musical y lenguaje armónico.

Tabla 7: Cuadro comparativo que muestra las características esenciales de cada una de las obras analizadas tomando en cuenta los parámetros especificados en cada columna.

Título	Género	Nº de bloques o secciones	Música original / pre-existente	Material temático	Estructura y forma	Lenguaje armónico	Orquestración
Amanece, que no es poco	Comedia	35 bloques	Música original y preexistente	Melodías tonales organizadas en frases y semifrases	Monotemática. Empleo de formas tradicionales y formas tradicionales adaptadas.	Multilinguaje	Plantilla sinfónica
Beltenebros	Thriller, drama, intriga	19 bloques	Música original con inserción de números musicales preexistentes	Melodías tonales organizadas en frases y semifrases. Desplazamiento rítmico.	Monotemática. Empleo de formas tradicionales adaptadas y propias.	Tonal	Plantilla sinfónica
Tirant lo Blanch	Histórico, exótico	38 bloques	Música original	Melodías de carácter modal. Polimetría y desplazamiento rítmico	Politemática. Empleo de formas tradicionales adaptadas	Modal	Plantilla sinfónica

Canciones de Amor en Lolita's Club	Drama	29 bloques	Original con inclusión de temas y canciones populares	Ruptura de las melodías tonales. Uso de motivos rítmicos y melódicos con final suspensivo	Monotemática. Empleo de formas propias. Economía del material sonoro	Atonal. Abstracción	Flautas, saxo, arpa, bajo percusión + didgeridoo y cuerdas
La Aldea Maldita	Drama	1 bloque (bloque continuo)	Música original	Ruptura de las melodías tonales. Uso de motivos rítmico-melódicos.	Politemática. Empleo de micro y macro-forma.	Atonal. Abstracción	Plantilla sinfónica: vientos, percusión + sintetizador y cuerdas
Luna Caliente	Thriller	14 bloques	Pieza de música autónoma adaptada	Ideas melódicas breves. Uso de polirritmias. Ruptura de las melodías tonales.	Politemática. Ruptura de la forma. Reestructuración de los elementos musicales.	Atonal / tonal ampliado. Abstracción	Dos pianos, orquesta de cuerdas y cuarteto de cuerdas solistas.
Cuatro Lunas	Música de cámara. Instrumental	Sección 1 (luna de enero). Sección 2 (luna de mayo). Sección 3 (luna de agosto). Sección 4 (luna de octubre)	Música original autónoma o de concierto	Ideas melódicas breves. Uso de polirritmias. Ruptura de las melodías tonales.	Politemática. Estructuras formales tradicionales con expansión.	Atonal / tonal ampliado. Abstracción	Dos pianos, orquesta de cuerdas y cuarteto de cuerdas solistas.
El Retrato de Dorian	Teatro	Frag. 1 (Act. I, Esc. 8) Frag. 2 (Act. 2, Esc. final)	Música original para teatro	Ruptura del concepto de melodía y tema. Uso de ritmos complejos y del sonido como valor absoluto	Atemática. Formas musicales libres y episódicas basadas en el valor individualizado del sonido	Atonal. Abstracción	Dos pianos solos.

De esta manera, a partir del tratamiento de los elementos expuestos en cada uno de los análisis realizados en el capítulo anterior de nuestra investigación, daremos paso a una serie de parámetros fundamentales que intervienen en el proceso compositivo y las estructuras musicales del repertorio de música aplicada y música autónoma de José Nieto que han servido de base para la elaboración de nuestro estudio.

V.1 La música como discurso narrativo y conductor dramático: la estructura musical que subraya la estructura audiovisual

Para examinar y profundizar en cada uno de estos elementos distintivos (específicos) y generales, lo primero que debemos tener en cuenta es el carácter híbrido y ecléctico que presenta habitualmente la creación musical de José Nieto, ya sean composiciones pertenecientes al ámbito de la música aplicada como de la música autónoma. De ahí que, podemos mencionar, en primer lugar, la variedad de recursos musicales, géneros y estilos utilizados a lo largo de su catálogo de obras, así como dentro de una misma composición. Tenemos el caso, por ejemplo, de *Amanece, que no es poco*, una película en donde el discurso musical se mantiene en un constante cambio y transformación de acuerdo a las diferentes acciones y acontecimientos que se van desarrollando en el transcurso de la acción narrativa. También hay que mencionar lo relativo a la caracterización de los personajes presentes en pantalla, en donde la música se va convirtiendo en un elemento o recurso expresivo fundamental para entender la psicología y la carga cultural que conlleva cada uno de estos personajes. Tal es el caso de la escena que se desarrolla en la primera parte de la película con la llegada de Teodoro y Jimmy al pueblo. En este momento de la acción, protagonizada por la presencia en pantalla del personaje negro Ngé Ndomo, se da paso al establecimiento de un fondo musical provisto de ritmos de tambores y percusión junto al sonido de un instrumento de procedencia africana: el *Kalimba*. De esta manera, en este instante del desarrollo audiovisual, la música se introduce como un elemento imprescindible para reafirmar a nivel cultural el carácter étnico del personaje, un fenómeno al que Matilde Olarte se refiere precisamente como *música de personajes* (2012, p. 350). En la Figura 5 que aparece a continuación, se da paso a una presentación esquemática del fragmento musical que acompaña el desarrollo de esta breve secuencia de *Amanece, que no es poco*, en donde se pueden observar los distintos cambios y transiciones musicales que se abren paso en el transcurso de la acción:



Figura 5 (00:07:47-00:08:28). *Amanece, que no es poco*: Esquema representativo del discurso musical y la estructura del bloque n° 3.

Como se puede apreciar en el esquema anterior, este fragmento musical extradiegético correspondiente al bloque n° 3, aparece junto a una serie de planos que sirven de guía durante el transcurso de la acción, y cuyas transiciones musicales, las cuales vienen marcadas por el paso de una textura a otra, obedecen básicamente a la entrada y salida de los distintos personajes que aparecen en pantalla. Es por ello que, la música original que transcurre al principio de esta escena con la llegada de Teodoro y Jimmy al pueblo, realiza un ligero cambio de color y textura mediante la inserción del sonido de la trompeta con sordina que aparece tras la presencia del guardia civil en pantalla, un tipo de sonoridad que nos recuerda básicamente al toque de las dianas, añadiendo de esta manera un cierto carácter de marcha militar al plano musical. Posteriormente, con la salida del personaje negro Ngé Ndomo, el discurso musical establece un cambio de sección tras la incorporación de una textura rítmica a cargo de la percusión y el sonido protagónico del *Kalimba*.

Otro ejemplo de este tipo de caracterización de personajes a través de la música en *Amanece, que no es poco*, lo podemos encontrar en la escena que se desarrolla en el calabozo con el Cabo Gutiérrez y Bruno. Este personaje, de procedencia argentina, tiene una fuerte carga cultural a lo largo del desarrollo fílmico, ya que se utiliza para representar el símbolo de la cultura suramericana. De ahí que la música que acompaña esta escena, correspondiente al bloque n° 27, se desenvuelve con un discurso sonoro basado en una textura de melodía acompañada, compuesta de elementos que evocan a la música popular y tradicional de Argentina, con una instrumentación basada en el bandoneón como

instrumento solista, y la guitarra y el bajo en el acompañamiento, contribuyendo de esta forma, a través de la combinación tímbrica de los instrumentos y el estilo musical, a delimitar e intensificar las raíces culturales propias de este personaje. Por otra parte, esta misma sección musical también se utiliza a nivel emocional para acompañar el lamento de Bruno, lo cual se establece mediante la introducción, en un *tempo* lento, de una melodía eminentemente nostálgica y sentimental a cargo del bandoneón.

De esta misma forma, en *La Aldea Maldita* se van generando discursos musicales de estilos diferentes en función de la acción representada. En este sentido, Arce (1996) sostiene que “La aldea maldita presenta una música que debe suplir la ausencia de diálogos y efectos sonoros; tiene, por tanto, un significado en función de su relación con la imagen, no como elemento musical en sí” (p. 202). Un caso concreto lo encontramos en la escena que se produce tras el desarrollo de la tormenta, la cual se desenvuelve con la presencia protagónica de Acacia en pantalla. En esta escena, la protagonista se encuentra meciendo a su bebé alegremente en una pequeña cuna, acción que tiene lugar junto al desenvolvimiento de una especie de canto infantil que se deja intuir en los movimientos de sus labios y en la proyección del rótulo explicativo que contiene parte del texto de la canción: “*A dormir va la rosa de los rosales; a dormir va este niño que ya es tarde.*” La acción se desarrolla en contraposición con el drama “psicológico” de Juan, el cual aparece enormemente preocupado como consecuencia de la inminente destrucción de las cosechas. Toda esta sección va acompañada de una música en compás binario elaborada mediante la introducción de una melodía *cantabile* a cargo de la flauta, la cual se desarrolla junto al acompañamiento de una textura arpegiada en el arpa que, a diferencia del resto del discurso musical, hace uso de un lenguaje armónico más convencional, dando paso a una sección musical evocativa del escenario infantil que envuelve a la escena. De esta forma, si tomamos en cuenta el carácter de la melodía y la textura de este fragmento sonoro, podríamos decir que nos encontramos frente a un tipo de expresión musical asociada a una *berceuse*, *barcarola*, o en todo caso, a cualquier forma de música vinculada a la canción de cuna. Y es que, efectivamente, como nos explica Arce (1996) en su apartado sobre la música de

La Aldea Maldita, en este momento de la película Nieto recurre al uso de una melodía o canción de cuna que se encuentra publicada en el *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*, considerándola a su vez como un elemento integrante de la narración (pp. 227-228). Pero, por otra parte, la concurrencia de algunas disonancias y mecanismos de choque armónico en el discurso musical nos sugiere, a su vez, la superposición y confluencia del componente dramático protagonizado por la reciente pérdida de las cosechas, con lo cual estaríamos delante de una sección musical que representa, al mismo tiempo, tanto el escenario infantil ejemplificado por Acacia y su hijo como el escenario trágico protagonizado por la figura de Juan.

En este sentido, estaríamos hablando de un discurso sonoro implicado en la acción narrativa, no desde un punto de vista descriptivo, sino más bien obedeciendo a las pautas del desarrollo dramático de la película. Un hecho similar sucede, por ejemplo, en la secuencia que pone de manifiesto la salida inminente de los aldeanos del pueblo en búsqueda de nuevas posibilidades y recursos en la ciudad. Este proceso conflictivo y colectivo, que tiene lugar desde el punto de vista fílmico, plantea el tema del éxodo rural como un acontecimiento trágico que alcanza su máximo esplendor en la muerte, una muerte representada en este caso de manera simbólica por el abandono de una sociedad y su cultura. Por lo tanto, no es de extrañar que toda esta sección, correspondiente a la Secuencia III de nuestro análisis (inicio en 19'14''), se encuentre marcada por una música altamente dramática, protagonizada por una orquestación densa mediante el sonido grave e impetuoso de los metales y la participación incesante de la cuerda, elaborando una textura musical altamente expresiva que se mantiene en constante tensión, y cuyo acompañamiento rítmico hace referencia al desarrollo de una "marcha fúnebre", obedeciendo a la naturaleza del discurso visual. De manera que, si nos enfocamos en el desarrollo musical de esta sección, protagonizado por el sonido de los metales mediante la inserción de una célula melódico-rítmica (tema 2) derivada de material temático principal de la banda sonora, una de las funciones principales consiste en la utilización de la música como elemento narrativo para reivindicar la marcha de los aldeanos a la ciudad y, por otra parte, lo que se pretende al mismo tiempo es representar a nivel musical el pesimismo y

la agonía que prevalece en el ambiente, en donde los habitantes del pueblo se encuentran obligados a abandonar sus tierras. En la Figura 6 exponemos un

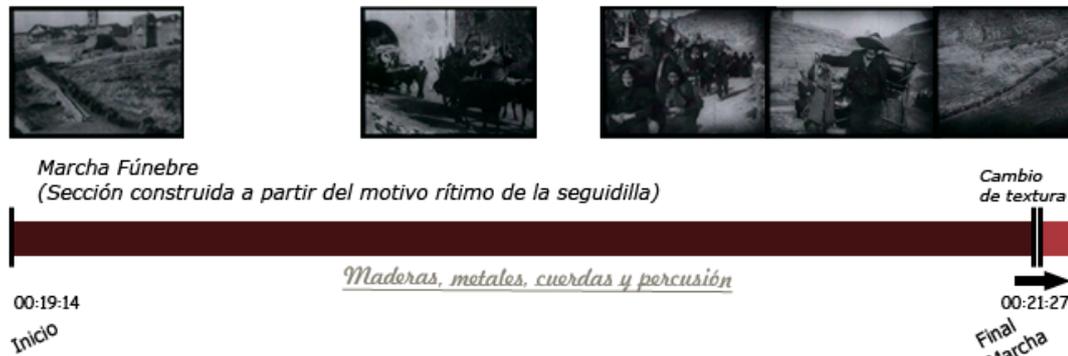


Figura 6 (00:19:14-00:21:27). *La Aldea Maldita*: Esquema representativo del discurso musical continuo introducido durante la marcha de los aldeanos.

esquema de la continuidad sonora que se mantiene durante el desarrollo de esta secuencia, protagonizada por la marcha de los aldeanos en dirección a la ciudad. De manera que, salvo algunas excepciones como veremos más adelante, todo este fragmento cinematográfico representa uno de los momentos audiovisuales de mayor impacto dramático de la película, con una vinculación extremadamente dramática entre la música y el discurso visual, el cual viene sustentado por la aplicación de un lenguaje armónico provisto de recursos altamente disonantes y la aplicación de un discurso sonoro expresivo que contribuye a una mayor implicación emocional con cada uno de los acontecimientos narrativos por parte del espectador. Una vez que transcurre toda esta sección correspondiente al desfile de los aldeanos, se produce un cambio drástico de textura en el discurso musical, lo cual obedece a los distintos cambios situacionales en los cuales se desarrolla la acción fílmica.

Pero no solamente en la música cinematográfica de Nieto encontramos ejemplos de pasajes musicales con una fuerte carga dramática. En la escena final de su partitura para teatro titulada *El Retrato de Dorian Gray*, la música sugiere toda la angustia interior del personaje. Esta lectura teatral de la obra de Oscar Wilde, con tintes de drama psicológico, es acompañada por un fondo sonoro escrito para dos pianos solos, haciendo uso de un lenguaje armónico atonal junto a la utilización de una serie de recursos sonoros complejos, como puede ser por

ejemplo la introducción del *cluster*, los cuales ayudan en su totalidad a configurar el suspense y el escenario esencialmente trágico que se desarrolla a nivel narrativo a través del diálogo que establece el personaje consigo mismo. De manera que, la acción en esta escena de *El Retrato de Dorian Gray* representa una reflexión basada en la crisis interior del protagonista, para lo cual se incorpora una textura musical altamente disonante y compleja rítmicamente, derivando en la aplicación de un discurso musical más abstracto que se mantiene latente durante prácticamente toda la acción. Así mismo, esta escena teatral presenta momentos de gran intensidad desde el punto de vista dramático, lo cual viene dado por una interrelación o dialéctica que se establece entre la música y el texto. Un ejemplo bastante representativo aparece en el momento en el que el protagonista menciona la palabra “condena”, que como vemos en el Ejemplo 91, el discurso sonoro establece un acorde no convencional acentuado producto de la

Pno. 7

mf

(15)

me condena

Nadie puede volver a ser inocente

Pno.

(15)

Ejemplo 91 (c. 7). *El Retrato de Dorian Gray*: Fragmento musical correspondiente al instante en la que se menciona la palabra “condena”.

superposición de intervalos de cuartas y quintas, siendo utilizado como elemento expresivo para puntuar el acontecimiento dramático señalado a través del texto y, de esta manera, subrayar el suspense de la acción. De esta misma forma, otro momento eminentemente dramático en el transcurso del desarrollo de esta escena de la obra teatral aparece durante la destrucción del cuadro (retrato) por parte de Dorian, lo cual representa a nivel argumental la muerte del protagonista. En este instante, la música llega a su punto culminante mediante la incorporación de una

amplia gama de sonidos dentro de una textura contrapuntística compleja, la cual es interpretada por los dos pianos. De esta forma, toda la ira del protagonista que acaba con la destrucción del cuadro desemboca en un súbito *piano* a nivel musical, lo cual genera aun más tensión, dejando totalmente al descubierto el desencadenamiento emocional por parte de nuestro personaje principal. Este recurso dramático obtenido a partir del contraste dinámico deriva posteriormente en un gran *crescendo*, el cual se establece con la inserción de una serie de sonidos agudos y penetrantes que nos llevan al final de toda esta unidad narrativa. Segundos más tarde, se da paso a la irrupción de un fragmento musical para piano de Chopin, el cual aparece a manera de epílogo, marcando así el final de la representación del espectáculo.

Por otra parte, como hemos podido evidenciar a través de nuestro análisis, esta vinculación dramática del discurso musical de Nieto para la imagen también aparece claramente representada en la película *Luna Caliente* de Vicente Aranda, siendo éste uno de los realizadores más importantes del cine español con el cual Nieto ha mantenido, a lo largo de su trayectoria, una amplia relación y colaboración profesional en películas como *Amantes*, *La Pasión Turca*, *Juana La Loca*, *Carmen* y *Tirant lo Blanch*. Nos estamos refiriendo específicamente a la escena de la película que se desarrolla en el interior de la habitación con la figura del protagonista, Juan, quien comienza de manera angustiosa y precipitada con los preparativos necesarios para marcharse de vuelta a París tras la supuesta muerte de Ramona (inicia en 80'29''). En este instante de la acción, se puede observar como los movimientos de los planos se van haciendo cada vez más violentos, creándose de esta forma una especie de correlación entre el discurso visual y la perturbación psicológica en la que se encuentra nuestro personaje principal. El fragmento musical que acompaña esta secuencia, correspondiente al bloque nº 12, inicia con una textura contrapuntística en las cuerdas en *pizzicato* y la introducción del tema principal a cargo de las cuerdas solistas, las cuales junto al apoyo de los dos pianos adquieren una gran intensidad dramática en su interpretación. Este bloque, titulado *Cuando soñamos que soñamos*, hace referencia explícita a toda la tensión y la perturbación acumulada por Juan tras su último encuentro eminentemente sádico y sexual con la protagonista, lo cual se

convierte básicamente en una situación de violación y asesinato. En el Ejemplo 92, podemos observar el momento en el que la música llega a su punto culminante caracterizado por la ejecución altamente expresiva de una línea melódica

The image shows a musical score for Example 92, consisting of six staves: Pno I, Pno II, Vln I, Vln II, Va, and V.c. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one flat and a 2+3+2 time signature. The second system shows a climactic moment marked 'Pesante' and 'ff', with a tempo marking of ♩ = 54. The music features complex rhythmic patterns and dissonant intervals, particularly in the string section.

Ejemplo 92 (cc. 124-125). *Luna Caliente*: La imagen nos muestra parte de la textura musical introducida por los dos pianos y la sección de cuerdas solistas que da paso al clímax del bloque nº 12.

ascendente, la cual deriva en una textura protagonizada por una especie de diálogo entre la melodía y los acordes en bloques provistos de acentuaciones rítmicas en el acompañamiento, y cuyo desarrollo musical coincide con la explosión emocional del protagonista. Otro elemento interesante a lo largo de esta sección, es el conjunto de intervalos melódicos disonantes que aparecen a nivel temático, lo cual hace que la melodía se convierta en un elemento que se mantiene en constante suspensión, un discurso abierto sin solución de continuidad que deja en suspense el desarrollo dramático de la acción.

Así mismo, en la música autónoma de Nieto también podemos encontrar momentos de gran tensión que pueden ser vinculados a diversos efectos dramáticos, como la locura, el pesimismo, el miedo y la intriga, sin que con ello se pretenda hacer referencia o remitir a una determinada función programática, dado que carece de elementos extrínsecos o extramusicales que condicionen su

estructura y forma, asumiendo una función puramente estética en su interpretación y desarrollo. Así, en el primer movimiento aparece un fragmento musical episódico protagonizado por el sonido del cello elaborando un solo junto al acompañamiento de los dos pianos y el resto de la cuerda, con lo cual se establece un pasaje provisto de una gran complejidad sonora que se despliega junto a la introducción de una figura melódico-rítmica compleja que aparece de manera recurrente a lo largo de esta sección musical, creando de esta manera una gran tensión con una fuerte carga dramática que se mantiene durante el transcurso de los próximos 7 compases. Por otra parte, en el segundo movimiento también encontramos fragmentos musicales que proporcionan un alto nivel de implicación dramática y tensión, como sucede en la sección final que va desde el compás 104 al compás 127 mediante la inserción de una textura compleja a cargo de los dos pianos y la cuerda.

De manera que, en la música de Nieto, ya sea autónoma o aplicada, encontramos una serie de recursos y técnicas musicales que proporcionan una gran tensión al discurso musical, los cuales pueden despertar distintas emociones o connotaciones físicas y psicológicas en el espectador, ya que como establece Leonard Meyer (2001, p. 23), compositores, críticos y teóricos de diferentes escuelas y culturas, coinciden en que la música posee un significado que se comunica al oyente, ya sea a través de la comunicabilidad de un significado abstracto e intelectual que surge de la obra musical en sí misma, refiriéndose en este sentido a los *absolutistas*, o mediante estímulos sonoros que crean una respuesta determinada asociada al universo extramusical, como es el caso de los conceptos, estados emocionales o acciones, claro que, como señala el propio autor, estos dos planteamientos de significado pueden coexistir en una misma obra musical. Aquí podemos hacer mención igualmente al concepto de *música explícita* que establece Alejandro González Villalibre en su tesis doctoral (2013, pp. 88-89), cuyo concepto se basa precisamente en la capacidad de comunicabilidad de una idea o un discurso musical concreto a través de determinados códigos musicales (en forma de *clichés* o no) o estímulos sonoros que inciden directamente sobre el espectador, diferenciándose de la música programática o descriptiva principalmente por su carácter efímero, logrando

comunicar la mayor cantidad de información en el menor tiempo y espacio posible. De esta forma, en lo que respecta al tratamiento particular de la música aplicada, se pueden evidenciar diversos elementos potencialmente dramáticos que subrayan la estructura audiovisual en su implicación connotativa con los eventos narrativos, los cuales no sólo funcionan como elemento expresivo fundamental para la direccionalidad emotiva de las acciones y acontecimientos presentados a nivel escénico o cinematográfico, sino que también se utilizan como hilo conductor imprescindible para la comprensibilidad del mensaje audiovisual.

V.2 La música como discurso sonoro (Justificación intrínseca)

Por otra parte, de manera similar al desarrollo de la música aplicada, en la música pura o autónoma también se producen cambios y transiciones de una textura a otra, pero sin tener que estar justificado por ninguna otra línea de discurso artístico que no sea la música en sí misma, obedeciendo de esta manera a sus propias leyes estructurales y formales. Por lo tanto, a diferencia de la música aplicada, los cambios que se logran establecer en el transcurso del desarrollo de la música autónoma están orientados más bien a una experiencia puramente fenomenológica y/o estética por parte del espectador, o mejor dicho, auditor, lo cual viene reforzado por la predisposición que nos sugieren las salas de conciertos a una escucha activa o atenta, término que se contrapone al de *escucha ambiental* tratado por García Quiñones y otros autores en *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental* (2008). De ahí que, como hemos mencionado anteriormente en el capítulo II, al referirnos a la música pura o autónoma entendemos aquel modelo de creación o discurso musical en donde, precisamente, no se produce ningún tipo de interdisciplinariedad artística con la música, desprendiéndose de toda relación o asociación con elementos externos a su constitución que no sean los “puramente” musicales, entendiendo el planteamiento crítico que hace H. H. Eggebrecht (2012) en cuanto al significado del término extramusical. En este sentido, una de las diferencias fundamentales que se pueden observar en la obra original para concierto *Cuatro Lunas*, en comparación con la música para teatro y cinematográfica de Nieto, es su

autosuficiencia estructural y formal, dando lugar a un discurso musical continuo dividido en cuatro movimientos fundamentales. Es decir, mientras que para el resto de las obras analizadas pertenecientes al ámbito de la música aplicada, como pueden ser *La Aldea Maldita*, *Luna Caliente*, *Canciones de Amor en Lolita's Club*, *El Retrato de Dorian Gray*, *Beltenebros* y *Amanece, que no es poco*, es primordial el seguimiento cercano y directo de un libreto, de la dramaturgia o las estructuras de un relato cinematográfico, en la música autónoma, como es el caso de *Cuatro Lunas*, se prescinde de estos elementos, desarrollándose sin obedecer a ningún tipo de argumento o demandas estructurales externas. Desde este punto de vista, la lógica y unidad de su discurso tiene que ver exclusivamente con la forma en la que se generan y se van organizando todas las ideas musicales. Sin embargo, hay que mencionar el hecho de que *Cuatro Lunas*, composición musical que hemos tomado como referente de música autónoma, está provista de una serie de titulaciones sugerentes que se utilizan para definir y diferenciar cada uno de sus cuatro movimientos, lo que inicialmente nos hace pensar en la posibilidad de que la obra contenga algún tipo de recurso programático. Este hecho no deja de constituir un componente paradójico, ya que tanto el nombre de la obra como los títulos alusivos utilizados para distinguir cada una de sus partes se limitan a la identificación de los mismos. En todo caso, la razón por la que esta pieza musical dispone de estos elementos poéticos ciertamente sugerentes se encuentra en sus orígenes, ya que esta obra musical, creada expresamente para dos pianos, una orquesta de cuerdas y un cuarteto de cuerdas solistas, nace pensada en un principio para el acompañamiento de una película de Imanol Uribe denominada *Plenilunio*, música de la cual finalmente se encargaría el compositor Antonio Meliveo. De modo que, esta primera motivación en la composición de *Cuatro Lunas* pronto se ve frustrada, derivando en la creación de una obra musical abstracta, independiente y autosuficiente por parte de Nieto. Por lo tanto, podemos decir que esta pieza musical de carácter instrumental, siendo una de las características fundamentales expuestas por autores como Polo (2011, p. 21) y Dahlhaus (1999, p. 10) acerca de toda música pura o autónoma, se rige básicamente por las formas. Esto es realmente interesante, ya que nos hace pensar en el hecho de que, mientras en la música cinematográfica de Nieto la repetición

de una idea musical (tema) suele estar justificada por la aparición de un personaje o la evocación e identificación de un sentimiento, un estado anímico o una acción específica, en *Cuatro Lunas* la repetición y el desarrollo constituyen más bien un principio compositivo destinado a la creación de unidad estructural de la obra, manteniéndose al margen de la vinculación directa con un determinado elemento extramusical. En este sentido, uno de los recursos más emblemáticos de recurrencia temática que observamos en la música aplicada se refiere al uso del *leitmotiv*, procedimiento significativo que será más explícitamente tratado en el contexto de nuestro análisis en el apartado *la música como elemento temático y aтемático*. De esta forma, en lo que respecta a la música autónoma, tomando como referencia *Cuatro Lunas*, aparecen un conjunto de elementos sonoros y relaciones interválicas que se unen para conformar pequeñas unidades temáticas, células o motivos melódicos que, a diferencia de la música aplicada, se van desarrollando en un discurso sonoro continuo que dan lugar a nuevas ideas o texturas musicales, derivando así en la conformación de una estructura formal determinada. Por lo tanto, en *Cuatro Lunas* tenemos un discurso sonoro continuo que se contrapone al típico discurso musical intermitente de la música cinematográfica, logrando realizar un tratamiento más sistemático y equilibrado del material musical basado en la forma arquitectónica de la obra.

Esto no quiere decir necesariamente que en la música pura no existan elementos comunicativos fuera del aspecto formal que afecten su creación (ideación) y desarrollo, y que, por lo tanto, no deje de constituir en un determinado momento un elemento referente de ciertos valores expresivos, culturales o emotivos, en vista de que un pasaje musical, o incluso un sonido aislado, pueden ser vinculados a una infinidad de elementos narrativos, tal y como sostiene Gètrudix (2003) refiriéndose a la música como elemento evocador y representacional: “los sonidos, lejos de ser entidades independientes, desgajadas del resto de la realidad, aportan una interpretación de las cosas” (p. 44). En este sentido, cabe señalar algunos aspectos en relación a la estructura y al contenido de la obra que establece Frederic Torres (2010), el cual en una reseña online dedicada a la música de Nieto para la película *Luna Caliente*, hace referencia a *Cuatro Lunas* como una especie de *Nocturno* dividido en cuatro partes

principales: *Luna de Enero, Luna de Mayo, Luna de Agosto y Luna de Octubre*. Según Torres, cada una de estas secciones o movimientos de la obra posee una correspondencia con diversos meses del año que abordan un conjunto de elementos metafóricos relacionados con el desarrollo del ciclo vital humano, desde el momento del nacimiento hasta la muerte. De esta forma, si algo tienen en común tanto la música pura como la música aplicada, es que ambas pueden ser consideradas un lenguaje. Esto coincide con la afirmación que Anton Webern expresa en su libro titulado *Camí cap a la nova música* (1982, p. 64), en el cual el compositor explica que la música es un lenguaje que sirve para expresar pensamientos, ideas musicales. En el caso de la música pura, siguiendo con la afirmación que establece Webern, estos pensamientos se traducen en ideas musicales, mientras que, por otra parte, en lo relativo a la música aplicada, estas ideas musicales son llevadas a otro nivel, un nivel en donde el conjunto de estas ideas o pensamientos se transforman básicamente en conceptos.

Es decir, desde el momento en el que a la música se le adjudica un discurso extramusical, ésta pierde parte de su autonomía motivado principalmente por su capacidad de interdisciplinariedad artística, en cuyo caso se le apropian una serie de valores expresivos que suelen traducirse normalmente en conceptos de índole emocional, físico y cultural. Esto nos hace pensar en la posibilidad de que una obra correspondiente al ámbito de la música pura pueda ser transformada o adaptada en una pieza de música aplicada. De hecho, como se ha dicho anteriormente en nuestra investigación, gran parte del repertorio autónomo clásico y contemporáneo es conocido por su aplicación para diversos medios escénicos y audiovisuales, siendo la música de concierto adaptada al medio cinematográfico uno de los ejemplos más representativos. También es común encontrar casos de música aplicada escrita originalmente para ballet, cine o teatro, y que, posteriormente, son modificadas o adaptadas para su desarrollo y representación en las salas de concierto. Tal es el caso de las *suites* de concierto extraídas de obras compuestas originalmente para ballet o representaciones escénicas. Otro ejemplo significativo lo constituyen las adaptaciones de música cinematográfica llevadas a cabo para su interpretación en directo sin el soporte de la imagen, con

lo cual son muchos los casos en las que podemos apreciar una obra que, a pesar de no haber sido pensada como música pura, estéticamente la valoramos como tal.

V.3 La música como elemento estructurador

De todo ello se desprende nuestro planteamiento esencial basado en que las diferencias esenciales entre la música autónoma y la música aplicada se dan sobre todo a nivel de organicidad de los elementos estructurales de la obra, tomando en cuenta las consecuencias que derivan de dicha organicidad, ya que como establece Kühn: “el compositor puede frustrar las expectativas formales. Ante un fondo familiar y cotidiano, lo inesperado y sorprendente se transforma en diversión y estímulo estético” (1998, p.239). Por lo tanto, estaríamos hablando aquí de un aspecto meramente estructural, con lo cual esto podría traducirse en que toda música autónoma, o aquella destinada a una experiencia puramente estética, realiza una manipulación de los aspectos formales de la obra en detrimento de un fondo musical familiar y/o cotidiano, mientras que en la música aplicada, como es el caso de la música cinematográfica, el uso de pasajes musicales o texturas sonoras evocativas o reminiscentes es muy común, constituyendo uno de los principales procedimientos de identificación con los elementos narrativos de una película. Tenemos muchos ejemplos al respecto, como es el caso del coral expuesto por los metales en *Tirant lo Blanch* para las escenas llenas de heroísmo y valentía por parte del protagonista, o el fondo musical correspondiente a la canción popular introducida en *La Aldea Maldita* para familiarizarnos con el carácter infantil de las escenas protagonizadas por Acacia y su hijo. Por otra parte, nos encontramos con las diferencias que tienen su origen en el nivel de abstracción que conllevan en su discurso las ideas o pensamientos musicales. Un ejemplo bastante representativo, en relación a este planteamiento de nuestra investigación, lo encontramos precisamente en la obra autónoma de Nieto titulada *Cuatro Lunas*, la cual ha sido adaptada posteriormente para el medio cinematográfico a través de su colaboración con Vicente Aranda, realizador con el cual Nieto establecería una larga trayectoria profesional y creativa. Estamos hablando en concreto de *Luna Caliente* (2009), película para la

cual Nieto compone la banda sonora mediante la utilización y adaptación de diferentes fragmentos derivados de su obra original para concierto, estableciéndose la supeditación jerárquica de la música con el arte visual, contraria a la relación entre el sonido y la imagen que señala Molina en referencia al cine abstracto o *absolute film* (Molina, 2009). De ahí que, en su adaptación al medio fílmico, la música de *Cuatro Lunas* es transformada en un discurso sonoro interrumpido, disgregado, resultando en una serie de fragmentos o bloques musicales breves que contribuyen a delimitar y potencializar diversos acontecimientos dramáticos, ciñéndose al modelo de la forma musical supeditada a la estructura narrativa que establece Gorbman (1987, p. 76) a propósito del principio de inaudibilidad.

De esta manera, desde el punto de vista estructural existen varios parámetros o elementos a los cuales podemos hacer mención a la hora de plantearnos un análisis de la música pura con respecto a la música aplicada. Uno de los principales parámetros corresponde al concepto de las macroformas y microformas. En la música de tradición culta o de concierto tenemos muy presente a nivel estructural el concepto de las macroformas y microformas, o lo que es lo mismo, las grandes y pequeñas formas musicales. Entre las grandes formas (musicales) tenemos, por ejemplo, la forma *Sonata*, la cual podemos encontrar sobre todo en el repertorio sinfónico del período clásico y romántico, así como la forma *Lied* de tres partes o ternario, cuya tercera sección consiste por lo general en una reexposición de la idea o material melódico principal (Grabner, 2001). En relación a las pequeñas formas podemos mencionar, a manera de ejemplo, el caso concreto de la forma binaria A-B que define la estructura de diversas obras en función de las frases musicales. Evidentemente, existen muchos otros tipos de estructuras formales, incluyendo las denominadas formas libres, que a lo largo de la historia se han convertido en los prototipos tanto de la música académica como de la música popular.

Volviendo a nuestro ejemplo de *Cuatro Lunas*, lo primero que podemos observar a nivel de macro-estructura, y siguiendo con la apreciación de Torres, son las cuatro secciones principales más o menos extensas que conforman la obra: I. *Luna de Enero*; II. *Luna de Mayo*; III. *Luna de Agosto*; y IV. *Luna de Octubre*.

Como hemos podido evidenciar a través del análisis de la partitura, estos cuatro movimientos constan a su vez de unas estructuras internas determinadas, en donde los elementos musicales se van desarrollando más ampliamente en virtud de su independencia y autonomía. El primer movimiento, denominado *Luna de Enero*, aparece representado mediante un esquema formal de tipo ABA', es decir, una primera estructura formal ternaria reexpositiva, en donde A constituye una sección eminentemente monotemática. En la segunda sección o Sección B, se produce una especie de desarrollo a partir de elementos melódico-rítmicos que se van elaborando de manera episódica. De esta misma forma, la tercera sección de este movimiento, señalada con la letra A', aparece como una reexposición variada de la primera parte. Así mismo, tomando en cuenta el esquema estructural anterior, cada una de estas secciones conlleva una lógica propia en su interior a partir de un discurso musical basado en los principios básicos de repetición, variación y contraste, aportándole coherencia y unidad al desarrollo de las ideas musicales dentro de un lenguaje contemporáneo. Esta lógica interior presente en la música de *Cuatro Lunas*, no solamente se da por la aplicación de estos principios básicos de composición, sino también por la forma en la que se producen los diferentes cambios de texturas, basándose en el desenvolvimiento de un discurso musical coherente e ininterrumpido y obedeciendo al principio de belleza derivado de la unidad dentro de la variedad y variedad dentro de la unidad, lo que genera a su vez una gran tensión y distensión en el transcurso del desarrollo musical.

Existen también otros elementos musicales en *Cuatro Lunas* que contribuyen a la creación de forma y que, a pesar de tratarse de una obra provista de un lenguaje atonal, o en todo caso, de un sistema armónico tonal en esencia pero que no termina de ser consecuente en el establecimiento de una tonalidad, la coherencia de su discurso se encuentra sujeto a momentos puntuales que dependen del nivel de obligatoriedad en la que se establece una determinada resolución interválica, lo cual constituye otro elemento diferenciador de la música aplicada, ya que como señala Gorbman (1987, p. 14) las frases musicales en el discurso sonoro cinematográfico suelen ser interrumpidas antes de su resolución tonal. En la primera sección del cuarto movimiento de *Cuatro Lunas* encontramos un ejemplo bastante representativo al respecto. Al inicio de sección, aparece en

primer lugar un pasaje en *tremolo* que va desarrollándose en un contrapunto imitativo a cargo de la cuerda, y que poco a poco va generando mayor tensión como consecuencia del choque que se establece a nivel armónico. Uno de los

Ejemplo 93 (cc. 15-18). *Cuatro Lunas*: Fragmento en donde se observa el discurso armónico complejo ejecutado por las cuerdas junto al Re bemol expuesto por el cello que resuelve a la fundamental Do.

momentos de mayor interés que surgen en función de la obligatoriedad de resolución interválica que hemos comentado anteriormente, se da en el tramo que tiene lugar desde el compás 14 al compás 18, en donde, tal y como se muestra en el Ejemplo 93, la línea del cello introduce un elemento disonante con respecto al resto del material armónico, funcionando como una especie de novena menor en un contexto, si se quiere, medianamente tonal que resuelve a la fundamental Do. De esta manera, se produce una especie de cadencia en el discurso musical que contribuye a la unidad y estructuración de la obra. Otro ejemplo de estructuración como consecuencia de la inserción de este recurso de obligatoriedad de resolución armónica, lo encontramos en la sección final del segundo movimiento (*Luna de Mayo*) con la introducción de un pasaje melódico a cargo de las cuerdas solistas, cuya frase se desarrolla, en un primer momento, de manera suspendida con la interrupción del discurso melódico. A partir del compás 121 esta línea melódica se repite, logrando una mayor libertad y desarrollo hasta llegar a su punto culminante en el compás 125 y 126 respectivamente. Este momento cumbre que se produce como consecuencia de la tensión acumulada entre los diferentes

elementos interválicos, deriva posteriormente en una especie de sección de reposo o cadencia, en la cual los componentes armónicos de mayor grado de disonancia son resueltos de manera satisfactoria.

Sin embargo, más allá del planteamiento que establece Gorbman en relación a la sintaxis de la música cinematográfica, estos recursos interválicos resolutivos y no resolutivos, así como la construcción de unidad formal a través de los principios compositivos básicos de la repetición, variación y contraste de las ideas musicales, aparecen representados tanto en el ámbito de la música autónoma como de la música aplicada, lo cual tiene que ver directamente con el concepto anteriormente mencionado de las macroformas y microformas musicales. Estas consideraciones previas en cuanto a la estructuración de una obra musical, nos lleva a pensar en que la diferencia fundamental en relación a estos primeros parámetros entre la música autónoma y la música aplicada, consiste más que nada en el nivel de recurrencia con la que se logran producir estos elementos en el transcurso del discurso sonoro, siendo más susceptibles de aparición y desarrollo en una u otra tipología musical. De ahí que, como hemos podido evidenciar anteriormente, en el ámbito de la música autónoma los conceptos de macroforma y microforma son más habituales, presentándose con mayor precisión y siendo aun más susceptibles de desarrollo.

Por otra parte, en cuanto a la música aplicada la estructura básica que prevalece es aquella seccionada en distintos fragmentos episódicos (multiseccional), y que obedecen y apoyan a un discurso narrativo externo, es decir, ajeno al desenvolvimiento de los elementos puramente musicales, ya que como sostiene Prendergast (1992, p. 227) en relación al discurso sonoro cinematográfico, la forma musical viene determinada por los eventos visuales que aparecen sobre la pantalla. Así, la tensión y distensión del discurso musical está más vinculado a elementos representacionales, lo cual se aplica igualmente en la música para teatro. Un ejemplo de ello lo encontramos en la música incidental de Nieto para *El Retrato de Dorian Gray*. En la sección correspondiente a la Escena 8 del Acto I, analizada en nuestro capítulo anterior, nos encontramos en una unidad de acción protagonizada por el monólogo que mantiene nuestro personaje principal, el cual se desarrolla en un primer momento sin acompañamiento

musical. Más tarde, a medida que avanza la acción escuchamos una nota aguda en el piano que marca el comienzo del discurso sonoro, representando a su vez el cambio de situación dramática que se establece a nivel teatral como consecuencia

Ejemplo 94 (c. 7). *El Retrato de Dorian Gray*:
Fragmento musical en donde se observa la
complejidad del lenguaje y los elementos musicales

del giro narrativo que se produce en manos del protagonista tras ser consciente de la misteriosa transformación del retrato. De esta forma, el discurso musical comienza a adquirir mayor tensión a medida que aumenta la intensificación dramática de la escena, con lo cual se logra establecer una especie de dialéctica audiovisual entre el suspense y la tensión introducida por el discurso musical, y la tensión acumulativa que se va generando desde el punto de vista escénico (*performativo*). De todo ello, se logra establecer un cierto paralelismo entre la exaltación emocional representada por la figura de Dorian en escena, y el carácter violento y enérgico del discurso musical, lo cual, como se muestra en el Ejemplo 94, deriva en el uso de texturas sonoras complejas a través de la superposición de ritmos binarios y ternarios, así como en la inserción de elementos armónicos altamente disonantes. Posteriormente, tras el movimiento angustioso de nuestro protagonista al centro del escenario, y siguiendo con las pautas del relato teatral, la música realiza un cambio de tempo y textura con la finalidad de transportarnos de nuevo a la ambientación sonora inicial. De esta manera, en el transcurso de esta breve escena teatral tienen lugar distintos cambios a nivel de discurso sonoro y acción dramática que alteran el desarrollo interdisciplinar de la misma,

respondiendo no solamente a necesidades emotivas o representacionales, sino también a las demandas de carácter estructural.

Por otra parte, refiriéndonos específicamente a la música cinematográfica, lo primero que encontramos con respecto a su macro-estructura son los llamados bloques musicales. De esta manera, en relación a las formas musicales en el ámbito cinematográfico, Pachón (1992) afirma que:

Ya no se habla de ‘movimientos’, por similitud con el lenguaje musical, sino de ‘bloques’, esto es, de fragmentos autoconclusivos de un tema principal que actúa como tronco referencial. No hay sinfonías (...), y sí una sucesión de bloques incidentales cuya relación diegética se establece no en el plano descriptivo o referencial, sino en el de la troncalidad conceptual (p. 53).

De ahí que, uno de los primeros aspectos interesantes que podemos apreciar en la mayoría de las bandas sonoras convencionales a nivel macro-estructural, es la introducción de una sección musical inicial y conclusiva utilizada como recurso sonoro para la apertura y cierre de la película. Las obras cinematográficas que forman parte de nuestro análisis hacen uso de este recurso. En *Amanece, que no es poco* (1988), por ejemplo, tenemos un primer fragmento musical que se desarrolla a modo de obertura con una duración aproximada de 3’18’’, el cual tiene como función principal acompañar la presentación de los títulos de créditos iniciales y, por otra parte, podríamos decir que se utiliza para anunciar el comienzo de la película. En esta primera sección musical es donde habitualmente se da paso a la exposición del tema principal de la banda sonora, algo similar a lo que ocurre con los preludios de los dramas de Wagner, los cuales concentran y sintetizan los elementos temáticos (*leitmotifs*) más importantes que posteriormente serán desarrollados. Otro fragmento musical equivalente aparece para el acompañamiento de los títulos de créditos finales y el cierre de la película. En esta sección, se da paso a la reiteración del tema principal de la banda sonora de la película con ligeras variaciones en la textura que derivan en una música de carácter más rítmica y enérgica, con lo cual se logra establecer una cierta unidad formal (estructural) a través de lo que sería la reexposición variada, y

posteriormente idéntica, del primer bloque de la banda sonora original. Un caso análogo lo encontramos en *Tirant lo Blanch* (2006), en donde tenemos un primer bloque sonoro inicial que condensa todo el material temático principal de la banda sonora y que, no solamente se limita a acompañar la presentación de los títulos de créditos, sino que además establece una primera vinculación dramática con la película a través de una serie de imágenes previas que muestran la presencia en pantalla del protagonista. Toda esta sección, la cual es desarrollada a modo de prólogo, se enlaza a nivel estructural con el comienzo de la primera escena de la película representada por la llegada de Tirante y su tropa a Constantinopla. De esta misma forma, la sección correspondiente al último bloque, aparece tras el fundido de imagen a negro que marca el final de la última secuencia de la película. De ahí que, a través de esta breve sección o bloque sonoro se logra sintetizar todo el material musical esencial expuesto a lo largo de la banda sonora, con lo cual la música adquiere a nivel estructural una gran importancia en vista de su utilización para el cierre de la película mediante el acompañamiento de la proyección de los títulos de créditos finales, sirviendo a su vez de base para la creación de unidad formal del discurso musical en su totalidad.

Pero, estos primeros bloques sonoros, elaborados a modo de introducción, no sólo se utilizan para anunciar la apertura de la película sino que, en muchas ocasiones, el discurso musical suele aparecer directamente con el comienzo de la misma. Tal es el caso de *Beltenebros* (1991), película de género de Pilar Miró, la cual comienza directamente con un fondo musical de melodía acompañada junto a la presentación de los títulos de créditos iniciales y el despliegue de la primera escena de la película, aportándole como consecuencia una mayor intensificación dramática a la narración fílmica. Este bloque inicial, con una duración aproximada de 3'19'', concentra y expone todo el material temático de la banda sonora original de la película, la cual consta de un solo tema elaborado a cargo del sonido protagónico del saxo. De manera que, refiriéndonos específicamente al contenido de la banda sonora original, a nivel estructural estamos frente a una partitura de tipo monotemática. Así mismo, de manera similar a como ocurre en la banda sonora original de *Amanece, que no es poco*, en *Beltenebros* el discurso musical

inicia y finaliza a través de la introducción de un único tema que se utiliza tanto para la apertura como para el cierre de la película.

Por otra parte, y siguiendo con el enfoque previo en las macro-estructuras, una banda sonora puede estar conformada tanto de música original como de música no original o preexistente. Por lo tanto, en el transcurso del desarrollo de una banda sonora es de uso frecuente la simultaneidad de secciones musicales que proceden de material temático original junto al desenvolvimiento de fragmentos de música arreglada, adaptada o preexistente. Al respecto, cabe señalar las observaciones que realiza Román en relación a los tipos formales en la música cinematográfica, haciendo hincapié en tres formas básicas: a. *Formas tradicionales*; b. *Formas tradicionales adaptadas*; y c. *Nuevas formas* (2008, p. 165). En *Canciones de Amor en Lolita's Club* (2007), al igual que en *Amanece, que no es poco*, el discurso sonoro está compuesto por un alto porcentaje de música preexistente, equivalente a lo que serían las formas tradicionales y/o tradicionales adaptadas de las que habla Román. Esta película de la autoría de Vicente Aranda, basada en el triángulo amoroso entre Raúl, Valentín y Milena, posee en su macro-estructura un total de 29 bloques sonoros, de los cuales aproximadamente 15 bloques corresponden a música preexistente, con un primer bloque basado en la canción popular de Paco Ortega que lleva por título *La Reina del Trastero*, y que se utiliza tanto para el inicio como para el cierre de la película. Así mismo, desde el punto de vista argumental, la música de esta primera sección de la banda sonora hace referencia explícita del personaje que encarna la protagonista (Flora Martínez) en el transcurso de la trama. De manera que, el discurso musical que se nos presenta al principio de la película no se limita desde el punto de vista estructural como obertura para el comienzo de la misma, sino que al mismo tiempo nos introduce en el universo físico y psicológico del personaje principal. Es decir, de manera similar a como aparece reflejado en *Beltenebros*, *Amanece, que no es poco* o en *Tirant lo Blanch*, la banda sonora de *Canciones de Amor en Lolita's Club* finaliza con una recapitulación del primer bloque sonoro, en este caso correspondiente al tema de *La Reina del Trastero* que acompaña la presentación de los títulos de créditos finales.

Existen otros casos de bandas sonoras en donde coexisten elementos comunes y elementos musicales totalmente contrastantes en un mismo discurso sonoro ininterrumpido, formando así una especie de *popurrí* o mosaico musical, por lo general carente de coherencia interna entre cada una de sus partes, con una estructura en todo caso comparable en el ámbito de la música autónoma con la denominada *forma libre por secciones*. Este tipo de discurso era característico de la tradición musical del cine mudo, el cual se basaba en un acompañamiento ininterrumpido, es decir, un discurso musical continuo, en la mayoría de los casos carente de una vinculación directa desde el punto de vista narrativo entre el contenido musical y el contenido cinematográfico, haciendo uso de un gran porcentaje de música de concierto y/o preexistente en su configuración. No obstante, como señala Miller (1997, p. 27) en referencia a la relación entre el cine mudo y la pantomima o el ballet, muchas de estas tradiciones escénicas seguramente hacían uso de una serie de tipologías musicales específicas más que en la idea de un acompañamiento musical indiferente a la acción, logrando acentuar los elementos rítmicos y psicológicos expuestos sobre el escenario. El caso de *La Aldea Maldita* (1929) constituye un ejemplo significativo, ya que se trata de una película muda para la cual Nieto compone música original utilizando elementos y recursos compositivos vinculados a la estética musical de finales del siglo XX, derivando en la configuración de un lenguaje musical contemporáneo. Esta pieza de música original, compuesta y dirigida por Nieto con motivo de la celebración del Festival de Cine de Valladolid en 1986, se desarrolla desde el punto de vista macro-estructural en una única sección, haciendo alusión al bloque sonoro continuo como modelo del acompañamiento ininterrumpido del discurso musical en el cine mudo. Sin embargo, podemos matizar señalando que en el minuto 23 se establece una breve pausa o cesura a nivel musical que divide a la obra en dos partes medianamente proporcionales, generando como resultado una estructura más bien bipartita que marca el inicio y fin de todo un discurso narrativo fílmico, condicionando el montaje cinematográfico. De esta forma, con una duración total aproximada de 57'56'', podemos decir que *La Aldea Maldita* representa desde el punto de vista estructural y estilístico un puente entre la tradición musical para el acompañamiento del cine mudo y las bandas sonoras

actuales, es decir, el punto medio entre lo que algunos autores reconocen como Música Cinematográfica y Banda Sonora Original, todo ello en vista de su discurso sonoro eminentemente continuo e ininterrumpido, del grado de implicación dramática que adquiere la música con el relato cinematográfico y la aplicación de un lenguaje musical con una gran tendencia a la abstracción.

Por otra parte, a diferencia de las macro-estructuras, cuando hacemos referencia a la estructura interna de una determinada sección musical entramos en el campo de lo que serían las denominadas micro-estructuras, las cuales normalmente se identifican en la música autónoma como pequeñas formas musicales. En el caso de la música cinematográfica, como modelo característico de la música aplicada, podríamos denominar micro-estructura a la organicidad particular de los elementos musicales correspondientes a cada uno de los bloques que conforman una determinada banda sonora. Es decir, entendiendo micro-estructura como todos aquellos componentes internos de la estructura musical de una obra determinada. Así pues, en *Beltenebros*, por ejemplo, tenemos un primer bloque sonoro que consta de una sección monotemática con una idea melódica que se va desarrollando de manera reiterativa, la cual podríamos representar mediante el siguiente esquema estructural: A (tema principal) – transición – reexposición de A. De esta misma forma, el segundo y tercer bloque sonoro de la película también se mantienen dentro de una unidad estructural de carácter monotemático, lo cual es un elemento recurrente en el transcurso de dicha banda sonora. De ahí que, el segundo bloque sonoro se elabora a partir de una estructura formal de tipo A (reducción tema 1) – transición – A' (tema 1 con variación tonal) + codetta, mientras que el tercer bloque se mantiene de manera similar en un constante desenvolvimiento del tema principal dentro de un discurso musical un tanto fragmentado.

No obstante, a diferencia de los bloques musicales con estructura monotemática también podemos contar con la presencia de micro-estructuras de tipo binaria y ternaria. De esta forma, en *Tirant lo Blanch*, cuya banda sonora se compone íntegramente de música original, aparece un fragmento musical (inica en 66'25'') correspondiente al bloque nº 22, dando paso a una estructura formal binaria que se elabora a partir del siguiente esquema: A (tema circunstancial) –

transición – B (tema árabe) + coda. Igualmente, en *La Aldea Maldita* vemos una gran sección musical que se adhiere al esquema tradicional del acompañamiento musical ininterrumpido característico del cine mudo, desarrollándose como una especie de poema sinfónico sujeto a un discurso visual cinematográfico. En este sentido, la obra se compone de diversas secciones que van creando una cierta unidad estructural no predeterminada, derivando así en una macro-estructura comparable a la denominada *forma libre por secciones* de la música autónoma. En su interior se pueden apreciar secciones o fragmentos musicales de distintas duraciones y material temático que hacen uso de *leitmotifs*, los cuales son desarrollados a partir de elementos pertenecientes o derivados del tema principal, y que a su vez son expuestos en alternancia al desenvolvimiento de secciones un tanto episódicas basadas en la inserción de temas circunstanciales que obedecen principalmente a las necesidades dramáticas de la película. Un ejemplo bastante significativo es el que aparece con la introducción del tema modal ubicado en la segunda secuencia de la película, el cual se utiliza para evocar el ambiente infantil que se desarrolla con la presencia protagónica de Acacia y su hijo en el interior de la casa. Esta breve sección musical se desenvuelve, desde el punto de vista micro-estructural, en una textura de melodía acompañada mediante la participación de un único tema (monotemático) que irrumpe en la escena al estilo de una *berceuse* o canción de cuna, recurso que es utilizado posteriormente en el transcurso de la película en un contexto dramático similar, como es el caso de la secuencia final protagonizada por Acacia, Juan y el Tío Lucas. De ahí que, la música de *La Aldea Maldita*, a pesar de estar en esencia compuesta de un único bloque, dispone de una serie de secciones breves y/o recurrentes, muchas de las cuales evidencian una constante transformación, no solamente por la diversidad de elementos temáticos, sino también como resultado de los cambios que se establecen a nivel de textura, combinación tímbrica de los instrumentos y material sonoro.

Por otra parte, en *El Retrato de Dorian Gray* aparece un elemento interesante a nivel de micro-estructura al que debemos hacer mención. Se trata de la sección correspondiente a la Escena 8 del Acto I, en donde se da paso a un breve fragmento musical interpretado por los dos pianos que se utiliza como recurso expresivo para intensificar el suspense presente en la acción una vez que

Dorian, nuestro personaje principal, es consciente de la misteriosa transformación del retrato. De esta manera, la música se desenvuelve mediante un todo discursivo similar a la estructura y al estilo de un *recitativo accompagnato*, sirviendo de guía durante el desarrollo dramático de la acción. De esta forma, el discurso sonoro se introduce como un elemento conductor dramático esencial para el acompañamiento de las palabras inquietantes de Dorian, cuyo desarrollo se realiza a través del planteamiento de una estructura evolutiva que surge a partir de un motivo de dos notas. En el Figura 7 podemos observar un ejemplo del proceso evolutivo del discurso musical paralelamente al desarrollo de los acontecimientos narrativos:

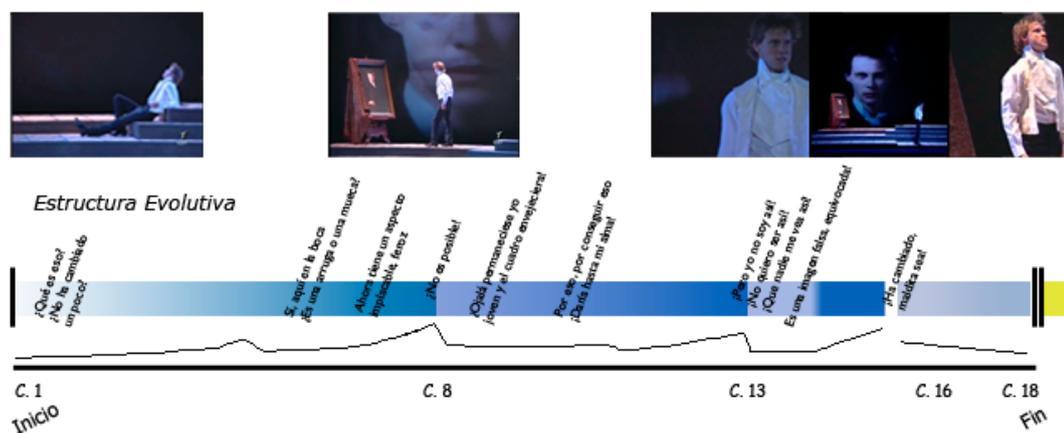


Figura 7 (cc. 1-18). *El retrato de Dorian Gray*: Esquema representativo del discurso musical y el desarrollo de los eventos dramáticos de la Escena 8 del Acto I. Obsérvese la línea que indica los puntos o picos de mayor tensión.

Un aspecto fundamental que debemos tener en cuenta a la hora de plantearnos un análisis micro-estructural de la música cinematográfica es, como mencionan Gorbman y Román, la incorporación de las llamadas *Formas Musicales Breves*, ya sean de tipo resolutivas o no resolutivas. Como hemos explicado anteriormente, Gorbman (1987, p. 14) señala que una de las principales características de la sintaxis musical cinematográfica es la frecuente interrupción de las frases musicales antes de su resolución tonal, señalando al mismo tiempo que, como norma general, las películas utilizan música compuesta de pequeñas frases o motivos mediante el uso de procesos compositivos que garanticen un mínimo de coherencia y flexibilidad en el discurso musical, para así poder adaptarse fácilmente al desarrollo de los sucesos narrativos. Todo ello, como

consecuencia de lo que la propia autora afirma, y es que, desde el punto de vista estructural y formal el discurso musical (haciendo referencia a la música cinematográfica) está supeditado a los planteamientos dramáticos y temporales de la película. De ahí ese carácter generalmente intermitente de la música aplicada o cinematográfica del que habla precisamente Chion (1997, p. 253). En este mismo sentido, Román (2008, p. 176-177) establece que la música audiovisual, por lo general, deriva en formas musicales breves en vista de su obligatoriedad de adaptación a la forma y estructura del montaje. A propósito señala que, a diferencia de la música autónoma, la duración y el ritmo de las frases musicales en la música cinematográfica dependen básicamente del montaje fílmico, convirtiéndose en un elemento esencial en la definición de la forma musical. Dicho esto, en el bloque nº 3 de la banda sonora original de *Beltenebros* se da paso a un pequeño fragmento musical (microbloque), con una duración aproximada de 20 segundos, el cual se ajustaría perfectamente dentro de las llamadas formas musicales breves que hemos mencionado anteriormente en relación a la forma y estructura del lenguaje audiovisual. Esta sección, elaborada de manera extradiegética, se basa en la exposición de una pequeña frase o motivo a partir de una reducción temática de la idea melódica principal de la banda sonora, la cual tiene como función acompañar el Flashback de Darkman que se establece a nivel cinematográfico, y cuyo desenvolvimiento es interrumpido abruptamente por el sonido ambiente del teléfono. De esta manera, la música surge como un recurso expresivo para realzar el contenido dramático de la escena, en donde su desarrollo es inmediatamente suspendido produciendo como consecuencia un final un tanto entrecortado para ajustarse a las necesidades estructurales y temporales de la escena. De esta misma forma, en la sección inicial de la película *Tirant lo Blanch*, se puede apreciar la introducción de un pasaje musical de aproximadamente 18 segundos de duración correspondiente al bloque nº 2, el cual se utiliza como transición entre la unidad de acción representada por la llegada de Tirante a su encuentro con el Emperador, y la siguiente escena fundamentada en el encuentro del protagonista con la Emperatriz y la princesa Carmesina. De esta forma, a nivel musical observamos una breve textura atemática que nos sugiere el carácter contemplativo de la escena, en donde la

carencia de elementos melódicos facilita la adaptación del discurso musical a los parámetros estructurales de dicha secuencia. En *La Aldea Maldita* encontramos otro ejemplo en el uso de texturas sonoras como recurso significativo en la estructuración de la obra fílmica, como es el caso de las escenas protagonizadas por el padre de Juan y Acacia en busca de su hijo, en donde la música se desarrolla en torno a la desaparición del hijo de Juan mediante el establecimiento de un colchón armónico introducido básicamente por las cuerdas junto a una serie de sonoridades a cargo de la flauta, con lo cual a través de la combinación tímbrica de los instrumentos y el tratamiento particular de la textura, dicho fondo musical nos sugiere inmediatamente el cambio de acción narrativa que se produce a nivel cinematográfico. En la banda sonora de *Beltenebros* aparecen dos momentos de la película acompañadas únicamente por un fondo sonoro grave a modo de un bajo pedal, los cuales se abren paso en las situaciones de mayor tensión y suspense, como es el caso de la escena protagonizada por Rebeca a su encuentro con el comisario Ugarte que tiene lugar en el bloque sonoro nº 12, y por otra parte, en la secuencia final de la película representada por la muerte de Andrade y Valdivia, haciendo uso de un fondo sonoro invariable que acompaña gran parte de la acción desprovisto de elementos temáticos reconocibles. En *Luna Caliente* también se da lugar a momentos puntuales de la película en donde la música actúa como hilo conductor narrativo a través del uso de sonoridades tímbricas, actuando por encima de la aplicación de elementos temáticos que condicionen su desarrollo en función de las exigencias estructurales de la película, tal y como se aprecia en el bloque sonoro nº 2 titulado *Esta es la noche del permiso eterno*. Es decir, gran parte de la música de Nieto se basa en el reconocimiento de texturas sonoras y recursos tímbricos, y no únicamente en la identificación y reminiscencias de elementos melódicos y/o temáticos. Pero la utilización de dichos recursos tímbricos y sonoros no solamente se dan en la música aplicada. En *Cuatro Lunas* aparecen pasajes musicales basados en texturas sonoras más que en el reconocimiento de un tema en particular, texturas que son reiteradas posteriormente a fin de contribuir en la cohesión estructural de la obra, claro que, hay muchas ocasiones en las que se produce una combinación de ambos elementos, es decir, del equilibrio formal a través del desenvolvimiento de un

diseño temático y una textura sonora determinada. Otro aspecto interesante es que normalmente en la música aplicada de Nieto un mismo tema puede ser orquestado de manera diferente, añadiendo variaciones de color y textura. Así encontramos pasajes musicales en donde la melodía es expuesta por uno o más instrumentos en el transcurso de una misma sección musical, tal y como se puede apreciar, por ejemplo, en el bloque sonoro nº 13 de *Beltenebros*, en el cual el tema es interpretado en un primer momento por el saxo y posteriormente es reiterado por las cuerdas graves a través de una variación tímbrica y de diseño melódico.

Por otra parte, en el aspecto estructural existen otros casos igualmente interesantes que tienen que ver con las bandas sonoras que se fundamentan en el proceso de adaptación de música de concierto o música autónoma para la imagen. En este sentido, podemos hacer mención a *Luna Caliente*, cuya banda sonora original se construye a partir de una adaptación de la obra para concierto *Cuatro Lunas*. Como hemos explicado anteriormente en relación a su macro-estructura, esta obra escrita para dos pianos, orquesta de cuerdas y un cuarteto de cuerdas solistas, se divide en cuatro movimientos, cada uno de los cuales pone en evidencia una estructura formal determinada, desarrollándose de manera independiente mediante la puesta en práctica de los principios compositivos básicos mencionados a lo largo de nuestro discurso. Tal es el caso del primer movimiento (*Luna de Enero*), en donde se establece una forma ternaria de tipo ABA' a partir de la exposición de distintos elementos melódico-rítmicos, los cuales se desarrollan de manera reiterativa durante el transcurso de este movimiento. De esta manera, a diferencia de *Cuatro Lunas*, en donde los temas generalmente son expuestos y ampliamente desarrollados, en su aplicación como banda sonora de *Luna Caliente* lo que realmente prevalece es una selección de fragmentos musicales provenientes de los diversos movimientos de la obra en formato original, la mayoría de ellos de corta duración, estableciendo al mismo tiempo una ruptura general de la estructura formal de origen como consecuencia del paso de un discurso sonoro continuo a un discurso no continuo o disgregado. Así, desde el momento en el que la música de Nieto pasa a formar parte integrante de la película de Aranda, aquélla pierde parcialmente una gran parte de su autonomía en vista de la necesidad de adaptación al film, en donde la música no

tiene que adecuarse a principios puramente compositivos ni a las demandas de una experiencia exclusivamente estética, sino que va cambiando en función del montaje y las necesidades dramáticas de la película, lo cual converge con la afirmación de Prendergast (1992, p. 227), quien sostiene que un buen compositor de cine debe ser capaz de adaptar su estilo de composición y sobre todo la unidad formal de la obra de acuerdo a las necesidades dramáticas de la película.

V.4 La música como elemento temático y atemático

En el ámbito estrictamente temático también encontramos una serie de elementos distintivos o recursos característicos que difieren en la concepción tanto de la música autónoma como de la música aplicada. De hecho, el significado que adquiere la noción de *tema* en el contexto de la mayoría de los estilos y géneros derivados de la música aplicada, (como es el caso de la música cinematográfica o la música aplicada al cine narrativo), es el de elemento conductor y característico de una acción o una emoción, centrándose en la representación de eventos extramusicales. En este sentido, se podría decir que en la música pura o autónoma el concepto de tema es más hermético, constituyendo a su vez un elemento mucho más específico y susceptible de desarrollo y/o transformación, mientras que, por otro lado, en la música aplicada el *tema* puede ser analizado desde un punto de vista menos conceptual, haciendo alusión a toda aquella idea melódica principal fácilmente reconocible, desenvolviéndose como un componente recurrente en el transcurso del discurso musical.

Pero, es precisamente este carácter recurrente a nivel temático uno de los recursos que más caracterizan a la música funcional, y en concreto a la música cinematográfica. En *Beltenebros*, por ejemplo, la banda sonora original está construida a partir de un único tema principal, el cual va experimentando a lo largo del discurso sonoro diferentes transformaciones. De esta forma, al mismo tiempo observamos cómo estas distintas variaciones del material temático van apareciendo de manera recurrente en el transcurso de cada bloque sonoro. Tanto en las escenas caracterizadas por el desenvolvimiento de los flashbacks (podemos citar como ejemplo los bloques sonoros número 3, 7 y 8 respectivamente), así

como las secuencias de acción protagonizadas por Darman, contienen el núcleo melódico de la banda sonora, ya sea mediante la exposición del elemento temático en su totalidad o a través de material motivico derivado del tema principal, como sucede por ejemplo en el Bloque Sonoro nº 6. De esta forma, en lo que refiere a la banda sonora original de *Beltenebros*, esta recurrencia a nivel sintáctico-temática se debe básicamente a dos funciones esenciales: permitir una mayor identificación dramática con el espectador a través de las acciones heroicas en manos del personaje principal y, por otra parte, contribuir a la creación de unidad estructural del discurso musical con respecto a la película.

Por otra parte, si tomamos de referencia una obra originalmente escrita para su representación en salas de conciertos como *Cuatro Lunas*, la cual a su vez se encuentra desprovista en su esencia de elementos extramusicales, podemos evidenciar una serie de aspectos en su tratamiento temático que la diferencian de la música aplicada. La primera, y quizás la más obvia de todas, es el hecho de que precisamente al no depender de elementos externos que influyen la lógica interna de su estructura, la música tiende a una mayor libertad en cuanto a su desenvolvimiento y desarrollo melódico, al contrario de lo que sucede con el discurso musical de *Beltenebros* o en concreto en la banda sonora original de *Canciones de Amor en Lolita's Club, Amanece, que no es poco y Tirant lo Blach*, cuyo desarrollo melódico se encuentra básicamente condicionado por el desenvolvimiento de los acontecimientos dramáticos y el montaje cinematográfico, ya que, como explica Xalabarder, la primera función de la música en el cine es estar a la disposición y al servicio de la película (1997, p. 19). Es por ello que en la mayoría de los casos, por no mencionar el cien por ciento, cuando se plantea la utilización de música preexistente o música autónoma dentro de una determinada banda sonora o como música aplicada a la imagen, es necesario realizar una adaptación para su correcto desarrollo y desenvolvimiento (lo cual debe ser tomado en cuenta igualmente en el proceso opuesto, es decir, el uso de música aplicada destinada para su representación en salas de conciertos). En este sentido, podemos tomar como ejemplo el caso de *Cuatro Lunas*, una obra autónoma que posteriormente ha sido adaptada para su desarrollo en la película *Luna Caliente* de Vicente Aranda. Cabe señalar que, esta pieza musical posee una

cierta pretensión programática en su estructura, en vista del carácter sugerente de cada uno de los títulos que se utilizan para la identificación de sus respectivos cuatro movimientos (*Luna de enero, Luna de mayo, Luna de agosto y Luna de octubre*), los cuales son proporcionados como consecuencia de las razones primigenias que motivaron su creación, y es que, como hemos mencionado anteriormente, esta obra musical curiosamente fue pensada en sus orígenes para su utilización como banda sonora original de un proyecto cinematográfico. Sin embargo, en vista de una serie de circunstancias ajenas al autor, dicho encargo fue abandonado, derivando por consiguiente en la confección de una obra musical totalmente autónoma y autosuficiente estructuralmente. No obstante, años más tarde surge la posibilidad de su utilización real como banda sonora original de *Luna Caliente*.

Esto nos hace pensar en la existencia de parámetros específicos que condicionan el paso de una tipología musical a otra, lo cual tiene que ver directamente con la idea de Gértrudix (2003, p. 164) cuando señala que “el cine ha creado un sistema de producción musical propio y autónomo”. En el caso particular de *Cuatro Lunas*, el primer elemento al que podemos hacer mención en lo relativo a su mecanismo de adaptación para la película de Aranda, es precisamente el proceso de selección de fragmentos musicales que se realiza por lo general sobre una misma sección de la obra para su configuración en forma de pequeños bloques sonoros. Por ejemplo, si prestamos atención en el discurso musical que se utiliza como fondo sonoro para el acompañamiento de las primeras imágenes y la presentación de los títulos de créditos iniciales de la película, podremos apreciar intuitivamente una cierta correspondencia entre la estructura del discurso musical, lo cual viene dado principalmente por los cambios producidos a nivel de textura, y la estructura de los acontecimientos que se desenvuelven a nivel fílmico. Y todo ello, gracias a la delimitación de la estructura formal de la obra original para concierto, como resultado de una selección de fragmentos musicales que se establece sobre el cuarto y último movimiento denominado *Luna de octubre*, a las duraciones y necesidades estructurales de esta primera parte de la película, siendo esta una de sus características fundamentales expuestas por Gértrudix en relación a la producción

musical cinematográfica, haciendo énfasis en su relación cronométrica con los eventos dramáticos de cada bloque sonoro (2003, p. 164-165). Por lo tanto, a partir de lo que podríamos llamar una reestructuración de las partes que conforman esta primera sección de la obra original autónoma, se construye lo que sería el discurso musical correspondiente al primer bloque sonoro de la película. De esta manera, si nos fijamos en el aspecto micro-estructural de este bloque inicial de la banda sonora, seremos capaces de reconocer a través de su comparación con la partitura una serie de cortes añadidos y saltos de compases que no figuran en la versión original de la obra para concierto. De ahí que, existen otros ejemplos similares como el que encontramos en el Bloque nº 12 denominado *cuando soñamos que soñamos*, basado en la selección de un fragmento del segundo movimiento de la obra original que lleva por título *Luna de mayo*, o en el Bloque nº 13 titulado *mi muerte quiere ser la tuya*. En este último bloque se realiza una selección musical sobre el primer movimiento de la obra original autónoma (*Luna de enero*), que va desde el compás 68 hasta el compás 77, realizando posteriormente un salto al último compás de este movimiento que da fin al bloque sonoro. De esta manera, se puede decir que Nieto, en su proceso de adaptación de la música de *Cuatro Lunas* al producto fílmico de Aranda, extrae diversas partes de la obra original realizando por lo general (ya que existen otros casos en los que el proceso de adaptación se limita a la mera selección de secciones musicales para su inserción al film) una reestructuración de sus elementos de acuerdo a las necesidades dramáticas y estructurales de la película, dotándolas de un sentido eminentemente narrativo mediante su aplicación al film. De esta forma, cuando Nieto, por ejemplo, realiza en el bloque nº 12 mencionado anteriormente, una selección del material musical del segundo movimiento que va desde el compás 121 hasta el final de la obra original, básicamente pone en evidencia el uso que se requiere de la música como elemento condicionado al desarrollo adecuado y coherente del discurso narrativo cinematográfico. Por lo tanto, esta consideración de la música como elemento ineludiblemente funcional, es lo que conlleva en gran medida a la pérdida de una parte de su autonomía como discurso sonoro continuo, rompiendo de cierta forma con la lógica estructural interna de los elementos que conforman la obra original autónoma, ya sea a nivel

temático, rítmico, armónico y/o textural. Evidentemente, esto no quiere decir que en vista de su carácter funcional, la música que compone la banda sonora original de *Luna Caliente* adquiera en todo momento una posición secundaria o como elemento no protagonista. De hecho, en el transcurso de esta secuencia cinematográfica, desarrollada con la presencia en pantalla de Juan, el discurso musical constituye un recurso esencial para la construcción del escenario angustioso y perturbador que invaden al protagonista, haciendo referencia directamente sobre el aspecto psicológico del mismo. De esta forma, la música que acompaña dicha unidad de acción, se convierte en un ingrediente fundamental para la comunicación y la comprensibilidad del mensaje audiovisual.

Pero, volviendo a nuestro ejemplo inicial de *Cuatro Lunas*, otro de los aspectos que podemos observar en relación a su tratamiento temático es la consecuente utilización de la fragmentación. Como hemos mencionado anteriormente, si bien algunos tipos de música aplicada hacen uso de este recurso en la búsqueda de flexibilidad y coherencia (adaptación), en el caso de *Cuatro Lunas* la fragmentación compone uno de los procedimientos compositivos más importantes, el cual se encuentra de manera inherente en la lógica discursiva de su desarrollo musical. Pongamos como ejemplo parte del material temático del cuarto y último movimiento denominado *Luna de octubre*. Tras el establecimiento de un bajo pedal en Do que da comienzo a este movimiento, se da paso

Ejemplo 95 (c. 1-5). *Cuatro Lunas*: Frase musical en *tremolo* interpretada por el primer y segundo violín al comienzo de *Luna de Octubre*. Obsérvese la irrupción e interrupción constante del discurso melódico.

posteriormente a una primera textura melódica en *tremolo* interpretada alternativamente por el primer y segundo violín, tal y como se muestra en el Ejemplo 95, la cual surge de un motivo de tres notas en ritmo de tresillo que forma parte del acompañamiento y la textura orquestal de esta sección. Una de las principales características en cuanto a su desarrollo es la frecuente interrupción de

su discurso, apareciendo reiterativamente de manera fragmentada en alternancia con su aparente total desenvolvimiento.

De esta forma, a través de la exposición total y mayoritariamente parcial de los elementos que conforman esta primera frase o desenvolvimiento melódico en *Luna de octubre*, se logra poner en práctica los principios básicos de repetición, contraste y diversidad, logrando obtener una mayor libertad en cuanto a su desarrollo y desenvolvimiento. Así mismo, esta representación eminentemente motivica de los elementos que proceden de este diseño melódico en ritmo de tresillos en el transcurso de esta sección, contribuyen de manera esencial en la búsqueda de un planteamiento abstracto desde el punto de vista sintáctico-temático, lo cual es más propio de la música pura. De esta misma forma, al comienzo del segundo movimiento titulado *Luna de mayo*, aparece la figura rítmica que da lugar progresivamente a la exposición parcial y/o fragmentada del núcleo melódico principal de esta sección a cargo del piano. De ahí que, como podemos apreciar al inicio de esta sección, gracias a la intervención concretamente interválica del piano se logra establecer el desarrollo altamente fragmentado del material temático de este movimiento, lo cual deriva en la configuración de un discurso musical mucho más complejo y abstracto. Es por ello que, a través de esta libertad melódica y espontaneidad en el tratamiento temático de *Cuatro Lunas*, se logra establecer las bases de un discurso musical basado en la lógica de la fragmentación, lo cual representa a su vez el principio básico de su estructura y forma. Todo ello, sin mencionar la dimensión tímbrica que posee cada uno de sus elementos mediante la aplicación de un lenguaje armónico que va más allá de los límites de la tonalidad.

Es precisamente por este motivo que, en el caso de *Cuatro Lunas*, como obra modelo y representativa de la música pura o autónoma, los temas o motivos melódicos poseen un carácter más conceptual, más abstracto. Por otra parte, en lo que respecta al ámbito de la música programática o de la música aplicada, el material temático frecuentemente adquiere un carácter más narrativo (de tipo expresivo o representativo), ya sea a través de su vinculación con acciones significativas provistas de una gran intensidad dramática o a través de la asociación que se establece en el transcurso de su desarrollo con determinados

sentimientos y estados emocionales, aspecto importante que podríamos considerar herencia directa de la teoría de los afectos (*Affectenlehren*) de la música barroca del siglo XVII. En el caso de la música cinematográfica, hay que mencionar igualmente la caracterización recurrente de personajes o de determinadas acciones que tienen lugar durante el desarrollo del discurso audiovisual típico del cine narrativo, un recurso altamente significativo al que se le denomina, en homenaje al concepto musical de los dramas de Wagner, *leitmotiv*. Como hemos mencionado anteriormente, los *leitmotivs* son elementos musicales identificativos de una determinada acción, emoción o suceso narrativo, ya sea a través de su expresión o representación. Por este motivo, en la música aplicada (funcional) esta articulación intrínseca con elementos programáticos o extramusicales, deriva directamente en la pérdida de una gran parte de su autosuficiencia como discurso sonoro, alejándola de los principios básicos de la estética de la música pura o autónoma.

En las bandas sonoras cinematográficas de Nieto, podemos encontrar ideas musicales asociadas a diferentes aspectos que forman parte del contenido narrativo de la película, muchas de las cuales aparecen de manera recurrente hasta convertirse en un *leitmotiv* a lo largo de la acción. Es por ello que, como hemos explicado anteriormente en el Capítulo II, los temas en el lenguaje musical cinematográfico suelen hacer referencia en su denominación a todo tipo de adjetivos calificativos que participen en su caracterización, pudiendo ser posible encontrar expresiones tales como el tema del amor, el tema de la muerte, el tema del héroe, etc. Tanto en *Beltenebros*, como en *Amanece, que no es poco*, *Tirant lo Blanch*, *La Aldea Maldita* y *Canciones de amor en Lolita's club*, aparecen acciones o determinadas emociones asociadas a diversos elementos musicales. Podemos citar algunos ejemplos en concreto, como el que se presenta en el Bloque nº 15 de *Tirant lo Blanch*, en donde surge un desarrollo melódico derivado del tema principal de la banda sonora a cargo de los metales que marca la entrada triunfante del protagonista tras el éxito de la primera batalla. De esta forma, en esta sección la música se convierte en un referente directo del espíritu heroico y caballeresco que invade el escenario, haciendo énfasis a través del sonido enérgico de las trompas durante la exposición de esta frase musical en temas

clásicos relacionados con el valor, la fuerza, la habilidad y el heroísmo. Por otra parte, en *La Aldea Maldita* también se puede apreciar el uso de este recurso, representado por la introducción de una melodía modal que acompaña las dos escenas de Acacia meciendo la cuna minutos después del comienzo de la película. Este elemento melódico, introducido a la manera de un *leitmotiv* por la flauta, aparece exclusivamente para evocar el escenario infantil que sugieren las imágenes. De esta manera, a través de la configuración de una melodía con carácter temático y altamente expresiva, se logra establecer una vinculación desde el punto de vista emocional y semántico entre la música y el discurso narrativo, pudiéndose identificar en este caso como el tema infantil o el tema de la infancia. Así mismo, este elemento temático que se desarrolla de manera circunstancial, volverá a aparecer en la secuencia final de la película, justo en el momento de gran impacto dramático en el que Acacia, víctima del abandono por parte de Juan, decide aferrarse a su instinto maternal mediante el canto de una *barcarola* o canción de cuna, lo cual nos permite asociar una misma acción con un acompañamiento musical determinado. Existen otros casos igualmente interesantes en los que se dan este tipo de asociaciones calificativas que forman parte del comportamiento casi exclusivo de la música aplicada. En *Amanece, que no es poco*, hemos podido evidenciar, a través del análisis de la película y su respectiva banda sonora, un conjunto de eventos y acciones que tienen su correspondencia en el ámbito temático y conjunto instrumental, como es el caso de la melodía africana que aparece en el bloque nº 3 para evocar la presencia del personaje de raza negra Ngé Ndomo, el cual hace acto de presencia tras la llegada de Teodoro y Jimmy al pueblo. En esta sección audiovisual, se pone en evidencia un claro referente cultural en torno a la música, la cual se va desarrollando a través del acompañamiento de tambores e instrumentos étnicos, y la introducción de una melodía o motivo temático a cargo del Kalimba al que podríamos catalogar como el tema de Ngé Ndomo, ya que aparece de manera un tanto recurrente en distintas secuencias de la película en la que hace acto de presencia dicho personaje, sin adquirir en este caso el significado real de un *leitmotiv*. Lo mismo ocurre con las escenas de la película en las que se muestran los alrededores del bancal protagonizadas por los labradores del pueblo, las cuales son acompañadas

por una serie de fragmentos de madrigales italianos a *capella* cantados diegéticamente por los propios labradores. En dichas escenas, las cuales nos identifican desde el punto de vista cultural con la cotidianidad típica de una sociedad en un entorno rural y campestre, se hace énfasis en el aspecto semántico de la música correspondiente a la forma tradicional del madrigal como representativo del universo secular y profano. De ahí que, a través de la utilización de la forma del madrigal, se establece una asociación entre el discurso musical y las acciones protagonizadas por este grupo de personajes, por lo cual estos madrigales se transforman en el símbolo que deriva en el tema o *leitmotiv* de los labradores. En el caso de la música de *Canciones de amor en Lolita's club*, la utilización de este recurso semántico entre una frase musical y una acción o un aspecto emotivo derivado del contenido narrativo de la película, aparece de una manera menos evidente, careciendo a su vez de *leitmotifs* en el transcurso de su desarrollo. Es decir, como hemos podido observar en nuestro análisis de la película, no hay una melodía que implique una acción o una respuesta emocional determinada. No obstante, aparecen una serie de fragmentos de música preexistente, los cuales más allá de su función como elemento decorativo, logran establecer una conexión entre la música de origen popular latinoamericano y los sucesos que se crean en el interior del *Lolita's club*. De ahí que, a través de la incorporación de dichos temas o canciones en la banda sonora original, como es el caso de la canción en ritmo de bachata titulada *Obsesión*, se hace uso de la música de una manera diegética como elemento conductor y temático a través del cual se da entender una sociedad contaminada por el vicio, el consumo de drogas y la prostitución, convirtiéndose en el símbolo y en el paradigma directo de una sociedad mediocre, en decadencia. Por otra parte, si por el contrario nos fijamos atentamente en la música original de Nieto para la banda sonora de la película, seremos conscientes de cómo el material temático principal en el contexto de un lenguaje armónico atonal, se utiliza como expresión, no de un elemento narrativo en concreto, sino de un conjunto de aspectos extramusicales que tienen su origen en el planteamiento psicológico de cada uno de los personajes a los que acompaña. No conforme con ello, mediante la incorporación del sonido del *didgeridoo*, un instrumento antiguo de origen tribal, se logra tratar de manera un

tanto abstracta las emociones y las pasiones más primitivas como el miedo, la locura, la angustia y la perturbación, en este caso representado por la creciente obsesión que siente Raúl hacia Milena en el contexto del relato cinematográfico, con lo cual, tal y como aparece representado en las escenas correspondiente a los bloques sonoros nº 11, 14 y 20, el contenido musical se desarrolla en función de las acciones y los acontecimientos dramáticos de la película.

Por otra parte, no queremos decir con ello que el tema sea el único recurso que contribuye a la creación coherente del mensaje audiovisual, pero sí que representa a través de su desarrollo uno de los elementos más importante que lo definen. Como regla general, las bandas sonoras cinematográficas adquieren una preferencia por el uso de pequeñas frases o motivos musicales para el desarrollo o desenvolvimiento de su discurso sonoro, y ello por una razón muy práctica, ya que, como menciona Gorbman (1987, p. 14), estos elementos compositivos garantizan un mínimo de flexibilidad y coherencia, de modo que el discurso musical pueda adaptarse al desarrollo de los sucesos narrativos.

En la música de Nieto para la imagen podemos encontrar algunos ejemplos de este tipo de tratamiento temático. En la banda sonora de *Canciones de Amor en Lolita's Club* aparece un breve bloque compuesto de un primer fragmento de música original elaborado a partir del tema principal. Este elemento temático, interpretado por flautas y saxos durante el desarrollo de la segunda secuencia de la película (inicia en 14'04''), está basado en un motivo de tres notas



Ejemplo 96 (c. 4-6). *Canciones de amor en Lolita's Club*: Motivo melódico interpretado por la flauta y el saxo en el bloque nº 2.

que se va repitiendo constantemente a través de diversas variaciones. Este motivo melódico, expuesto en el Ejemplo 96, está formado por una unidad temática breve junto a la carencia de elementos que conlleven a una determinada obligatoriedad de resolución armónica, permitiendo una mayor libertad al desarrollo dramático de las acciones, lo cual, de acuerdo con Gorbman, sumado a la alta capacidad de

manipulación y flexibilidad del material temático de la banda sonora, constituye un método eficiente en su proceso de adaptación al film. Claro está que, el hecho de que este fragmento musical no esté sujeto a ninguna cadencia tonal específica, representa un aspecto determinante durante este proceso de adaptación del discurso sonoro. Es decir, la banda sonora original de *Canciones de Amor en Lolita's Club*, al desenvolverse dentro de un lenguaje armónico eminentemente atonal, le confiere a la música una mayor libertad en lo que a su discurso temático se refiere. De esta manera, durante el desarrollo de este fragmento musical el tema principal puede ser reiterado, variado o desarrollado en cualquier momento, siempre y cuando responda de manera coherente a las necesidades estructurales y/o narrativas de la secuencia cinematográfica a la que acompaña.

Por otra parte, en la banda sonora de *Beltenebros* también se hace uso de frases musicales o elementos temáticos breves que ayudan a su adecuada adaptación al film. Por un lado, tenemos el caso de un bloque sonoro expuesto en la segunda secuencia de la película, y que profundiza en su capacidad de adaptación mediante la utilización de un procedimiento compositivo como es la reducción temática. A través de este recurso se logra establecer un discurso musical basado en el uso de pequeñas frases o material de carácter motivico, lo cual se convierte en una herramienta esencial para el seguimiento menos previsible y espontáneo de la melodía con respecto al relato fílmico. Este fenómeno también influye en la forma con la que aparecen y desaparecen los elementos temáticos y/o motivicos en el transcurso de los diferentes eventos dramáticos, pudiendo ser interrumpidos en cualquier momento. De manera que, el material melódico que aparece para el acompañamiento de esta escena o acción, correspondiente al primer flashback de la película, se caracteriza por el juego constante que se realiza sobre el fragmento inicial o la cabeza del tema principal, dando como resultado la configuración de un discurso sintáctico-temático un tanto fragmentado.

Pero, es precisamente esta asimilación de un discurso musical basado en la fragmentación lo que compone otro de los procedimientos utilizados en la búsqueda de flexibilidad estructural dentro de la música cinematográfica y/o aplicada. Si retomamos nuestro discurso sobre la banda sonora de *Beltenebros*

encontraremos un ejemplo claro en relación al uso de este recurso de la fragmentación. De esta forma, en el Bloque nº 6 se establece una textura musical con el sonido protagonista del saxo, elaborando un breve diseño melódico basado en el tema principal que se caracteriza por una cierta libertad en su desarrollo en vista de la tensión e incertidumbre producida por la aparición fragmentada de las distintas partes del tema, lo cual hace del discurso musical un elemento totalmente impredecible. Esto deriva en el hecho de que el desenvolvimiento de los elementos que conforman la organización del material melódico, y por tanto, la forma, no tengan necesariamente una correspondencia directa con cada una de las acciones que se producen a nivel visual, pudiendo ser detenido o interrumpido en cualquier momento sin quebrantar la estructura de las frases y la coherencia del discurso musical. En el caso de la música tonal-funcional, no siempre es posible poner en práctica este principio en vista de su obligatoriedad de resolución armónica, lo cual coincide con la teoría de Gorbman en relación a la sintaxis musical cinematográfica, haciendo referencia a la frecuente interrupción de las frases antes de su resolución tonal (1987, p. 14).

Este último aspecto es muy importante en el ámbito de la música aplicada, sobre todo cuando actúa como mecanismo de apoyo, intensificación, o en todo caso, como elemento expresivo subordinado a la estructura del discurso fílmico o narrativo. De modo que, esto nos hace pensar en que, independientemente del tipo de desarrollo melódico, la música (aplicada) debe contener de manera intrínseca, y en especial si hablamos de música tonal, la capacidad de ser interrumpida o detenida en cualquier momento sin quebrantar los parámetros básicos que rijan la coherencia de su discurso. Es tal vez este aspecto al que se refiere Adorno y Eisler cuando explican que los temas en la música cinematográfica, lo cual se aplica para la música funcional (aplicada), por lo general no pueden ser ampliamente desarrollados como consecuencia de su vinculación narrativa con la película (2003, p. 118-119), o la elasticidad y fluidez a la que hace referencia Chion (1997, p. 220) a propósito del uso del *leitmotiv* en las bandas sonoras. De ahí que, en vista del procedimiento altamente mecánico generado por el montaje de los sucesos cinematográficos, o como pueden ser los eventos dramáticos en el caso de espectáculos audiovisuales tradicionales como la ópera y el teatro, el buen

funcionamiento de la música aplicada se debe, en parte, a su capacidad de adaptación al proceso efímero y fugaz en la que convergen todos los elementos narrativos, dramáticos, visuales y sonoros en una determinada obra artística interdisciplinar, lo cual constituye una apreciación distinta en cuanto a la estética de la música pura o autónoma.

Tanto en la música aplicada como en la música autónoma podemos encontrar este principio de fragmentación, así como el uso de elementos temáticos breves. De hecho, la música autónoma del siglo XX y XXI, en su búsqueda constante de la abstracción, hace uso de este principio de la fragmentación como un elemento natural dentro de su discurso. Basta con recordar la música de uno de los máximos exponentes del impresionismo musical como lo fue Claude Debussy, el cual a través de sus obras logra afianzar y focalizar la atención en la belleza del sonido en sí mismo. De esta manera, Debussy logra sustituir las grandes formas por las pequeñas formas musicales, derivando en la creación de un discurso musical *aforista*, es decir, en donde cada nota adquiere un valor y un peso específico. De ahí que, se puede decir que la expresión musical de Debussy se concentra en la unidad temporal del instante, por lo que es importante este principio de la fragmentación, incluyendo a vez la inclusión y asimilación del silencio como parte esencial de la música. De esta misma forma, Arnold Schönberg, fundador y máximo representante de la llamada Segunda Escuela de Viena, introduce un nuevo lenguaje denominado *dodecafonismo* o *música dodecafónica*, en donde cada uno de los doce sonidos de la escala cromática son utilizados como materia prima para la construcción de sus obra, haciendo uso de cada uno de estos sonidos de manera independiente sin ninguna referencia a un determinado centro tonal. A través de esta tendencia a la democratización de los elementos del lenguaje musical, Schönberg lo que propone es un concepto musical basado en la libertad, lo que supone a su vez una fragmentación. Un ejemplo bastante claro de este principio en la música pura o autónoma lo podemos encontrar en las *Cinco piezas para orquesta, Op. 16* y *Tres piezas para piano, Op. 11* del propio Schönberg (1909), muchas de las cuales son verdaderas miniaturas musicales deudoras y continuadoras de las micro-formas impulsadas por la música de Debussy, o como menciona Hans H. Stuckenschmidt en su estudio

denominado *La música del siglo XX*: “Debido a que Schoenberg hace por completo caso omiso de la reexposición de las ideas musicales, las dimensiones de sus obras quedan considerablemente reducidas” (1960, p. 34). Evidentemente, no se trata de hacer aquí una comparación exhaustiva y equitativa entre el procedimiento de fragmentación que se lleva a cabo en la música cinematográfica con respecto al de la música autónoma, ya que en la música aplicada la fragmentación no tiene que ver directamente con las formas derivadas del dodecafonismo sino más bien con la inmediatez de los sucesos narrativos o programáticos a los que acompaña, mientras que en la música autónoma la fragmentación se convierte en un recurso inherente a su propia estructura y lenguaje.

Por otra parte, de manera similar a como ocurre en la música autónoma, no siempre la música aplicada está compuesta por temas o frases musicales de carácter temático. De hecho, gran parte de las bandas sonoras introducen en su desarrollo bloques o fragmentos musicales basados en la textura y en la combinación tímbrica de los instrumentos, a excepción del discurso musical expuesto al inicio y al final de la película utilizados para la apertura y cierre de la misma, en donde, como hemos explicado al principio de nuestro discurso, se suele recurrir a la exposición del tema principal de la banda sonora para su identificación con el contenido narrativo del film. De esta forma, a través de este tipo de tratamiento atemático del material musical, que surge como consecuencia de la carencia de una frase o motivo melódico fácilmente reconocible y susceptible de desarrollo, se logra establecer toda la atención en el resto de elementos musicales como la armonía, la textura y el timbre de los instrumentos. Son músicas que enfocan toda su atención en el desenvolvimiento de la textura y la riqueza tímbrica que surge de la combinación de los distintos instrumentos como elemento sonoro principal. Con esto queremos decir que, gran parte de la música aplicada se basa en el tratamiento de la textura y de los recursos tímbricos de los instrumentos más que en el desarrollo de los elementos temáticos. Un ejemplo bastante interesante lo podemos encontrar en el uso del *didgeridoo* en la banda sonora de *Canciones de amor en Lolita's Club*, cuya sonoridad y timbre nos remite inmediatamente a los pensamientos más perturbadores presentes en la

psicología de los personajes principales, sin necesidad de la inserción de una estructura melódica determinada. Por otra parte, en *Tirant lo Blanch* aparecen fragmentos musicales basados en texturas sonoras más que en el desarrollo específico de elementos temáticos, como es el caso del acompañamiento musical correspondiente al bloque sonoro nº 11 que se establece en el interior de la habitación de Carmesina junto a las doncellas, el cual se desenvuelve a partir de una textura melódico-rítmica reiterativa que sirve para subrayar la tensión y el nerviosismo presente en la escena. Esta misma sonoridad es utilizada más adelante como elemento expresivo para realzar el misterio y la tensión producto de los sueños tormentosos de Carmesina. Así mismo, esta textura contrasta tímbricamente con el pasaje introducido por el coro de voces blancas y el sonido brillante de la celesta que aparece en distintas ocasiones de la película, adquiriendo un significado vinculado con el desarrollo de las escenas que hacen referencia a los sueños y a los acontecimientos de carácter místico y celestial, en contraposición a los elementos temáticos que sirven para expresar la valentía, el amor, la fuerza y los escenarios de guerra como símbolo de la condición humana. En este sentido, cabe señalar las observaciones que establece Olarte (2012) en relación al material melódico de *Tirant lo Blanch*:

(...) aparte de los temas expresivos de amor, y de la música sinfónica de las secuencias de guerra, cabe destacar, fuera del estilo característico de José Nieto, la secuencia del coro de ángeles, muy breve pero que rompe con el estilo clásico de las melodías de este compositor (p. 355).

De esta misma forma, en *El Retrato de Dorian Gray* tenemos un discurso musical atemático a cargo de los dos pianos provisto de una fuerte implicación dramática con la acción, en donde aspectos como la exaltación emocional del protagonista, el enfoque de determinados elementos poéticos del texto o la consecuente transformación del retrato, viene representado a nivel musical por el contraste de las distintas texturas, así como por los cambios de intensidad (dinámica) y timbre que logramos reconocer desde el punto de vista sonoro.

V.5 La música como lenguaje y su aplicación

Otro de los parámetros esenciales que afectan tanto el desarrollo de la música autónoma como el de la música aplicada es precisamente el de la armonía. En primer lugar, hay que destacar que el tipo de discurso armónico utilizado en la música aplicada depende casi exclusivamente de la naturaleza del contenido narrativo, así como de los elementos programáticos o las acciones a las que acompaña. Es por ello que “definir el tratamiento de la armonía en este autor [en referencia a Nieto] se convierte en una tarea difícil, ya que su estilo se manifiesta bajo aspectos muy diversos” (Arce, 1996, p. 211). En este sentido, es lógico pensar en la posibilidad de que podamos tener momentos que hacen uso de un lenguaje armónico totalmente abstracto, en alternancia con otros que tienden a la utilización de convencionalismos armónicos que derivan en el uso parcial o total de la tonalidad, es decir, en un lenguaje armónico, si se quiere, más narrativo. Tal es el caso de *La Aldea Maldita*, en donde la música se va desarrollando en relación al contexto de las acciones representadas en el film, como sucede por ejemplo con la caída de la tormenta, momento éste en el que se da paso a un discurso musical que se construye a partir de la incorporación y combinación tímbrica de diversos instrumentos, lo cual deriva como consecuencia en la creación de una textura sonora compleja, representando a su vez la impotencia y el pesimismo que experimenta cada uno de los personajes presentes en la acción frente a la amenaza de sus cosechas. A través de este fragmento musical alejado de los principios de la tonalidad, Nieto realiza en su proceso de musicalización una lectura esencialmente dramática de los acontecimientos que aparecen en esta secuencia de la película, contrariamente a lo que sucede con las escenas en las que Acacia se encuentra aflorando su instinto maternal, momento en el que la música adquiere un carácter más narrativo mediante el uso de un lenguaje modal. Esta textura musical, menos compleja desde el punto de vista armónico, aparece de manera circunstancial para evocar el ambiente infantil que se produce a nivel cinematográfico con la presencia del bebé sobre la cuna.

Pero, a diferencia de *La Aldea Maldita*, que como hemos podido evidenciar en párrafos anteriores utiliza un discurso musical que varía

notablemente en función de las necesidades estructurales y emotivas de la película, en *El Retrato de Dorian Gray* Nieto hace uso de un lenguaje musical más abstracto que se mantiene de manera consecuente en el transcurso del desarrollo escénico. En la Escena 8 del Acto 1, analizado anteriormente en el capítulo IV, aparece un fragmento musical elaborado a la manera de un *Recitativo Accompagnato* mediante la introducción de los dos pianos junto a la voz principal, resultando en el establecimiento de una textura sonora compleja basada en elementos altamente disonantes. En esta sección, podemos observar como a través de la aplicación de un sistema armónico atonal se logra construir el universo psicológico del protagonista presente a nivel escénico, es decir, hablando en un sentido estrictamente funcional, la música se utiliza como una representación simbólica de la perturbación psicológica que padece Dorian al ser consciente de la transformación del retrato. De ahí que, como podemos evidenciar en *El Retrato de Dorian Gray*, ejemplo representativo de música aplicada, el uso de un lenguaje armónico no convencional está asociado a un discurso en donde la música se utiliza como expresión de aquellos aspectos que proceden o que tienen que ver con el mundo interior de los personajes, esencialmente aspectos negativos como pueden ser la angustia, el miedo o la incertidumbre, siendo la atonalidad uno de los recursos más comunes para llevar a cabo dicha función. Lo mismo ocurre con *La Aldea Maldita*, la cual a pesar de tratarse de una película muda de finales de los años 20, el discurso armónico introducido por Nieto utiliza un lenguaje altamente abstracto y disonante, el cual tiene que ver directamente con la agonía, la incertidumbre y la enorme carga dramática que padecen en su interior la mayor parte de sus personajes. En *Canciones de amor en Lolita's Club*, factores como la perturbación y el gran malestar interno y psicológico que invaden al protagonista, viene representado por la aplicación de un lenguaje armónico disonante y abstracto. De esta misma forma, en la banda sonora original de *Luna Caliente*, en donde la introducción de fragmentos musicales provistos de una gran tensión e inestabilidad tonal, se encuentran asociados a elementos emocionales y psicológicos que expresan locura, misterio, angustia y suspense. Y es que, precisamente, una de las características y funciones básicas que señala De Arcos (2006), en relación a la aplicación de música contemporánea de naturaleza atonal

y disonante en el lenguaje cinematográfico, es subrayar los pensamientos o los aspectos psicológicos de un personaje y las repercusiones no representadas de una situación determinada, haciendo hincapié en que “la liberación de la disonancia, la no direccionalidad o el atematismo melódico provocan en el oyente una incertidumbre cercana a la tensión y apartada de cualquier previsibilidad sobre la narración dramática del film” (p. 122-123). Por lo tanto, podemos deducir que en la música aplicada de Nieto, la tensión y la negatividad acumulada por el desarrollo de las acciones y el universo interior y psicológico de los personajes, viene apoyado por la utilización de un lenguaje musical eminentemente atonal y disonante.

Si por el contrario nos fijamos en la música pura o autónoma de Nieto, en este caso representada por su obra para concierto *Cuatro Lunas*, podremos ser conscientes de que, al igual que en *El Retrato de Dorian Gray* y en la música de *La Aldea Maldita*, hace uso de un planteamiento armónico con una clara tendencia a renunciar a los principios básicos de la tonalidad en el transcurso de su desenvolvimiento. La diferencia fundamental radica en que, en el caso de *Cuatro Lunas*, esta predisposición a la atonalidad no posee una justificación externa, sino que se encuentra presente en la lógica interior de su discurso como una de las consecuencias directa que derivan de su autosuficiencia o autonomía. Esto no implica que no haya secciones de la obra en las que se pueda apreciar una cierta correspondencia tonal. De hecho, hay momentos del desenvolvimiento musical en el que podríamos hablar de tonalidad ampliada más que de atonalidad, como es el caso del cuarto y último movimiento titulado *Luna de octubre*, en cuya sección a pesar de la incorporación de elementos ampliamente disonantes se puede apreciar el desarrollo de un discurso armónico que gira alrededor de la tonalidad de do menor. No obstante, hay que decir que, en general, la obra carece de tonalidad en el sentido estricto del término, es decir, no hay referencias tonales claras, al menos no desde el punto de vista de la armonía funcional, y todo ello gracias a la complejidad de los elementos que conforman el material musical y a la naturaleza de las técnicas compositivas adoptadas. De ahí que, en la música aplicada de Nieto, representada en este caso por *La Aldea Maldita*, *Canciones de amor en Lolita's Club* y *El Retrato de Dorian Gray*, la aplicación y/o utilización

de un lenguaje armónico más abstracto, complejo y disonante, obedecen a las necesidades narrativas de las acciones representadas a nivel fílmico o teatral, ya sea como complemento o como elemento pivote del relato audiovisual, mientras que, en *Cuatro Lunas*, al ser una música autosuficiente estructuralmente e independiente y carente de elementos condicionantes externos, la preferencia en la utilización de un sistema armónico alejado de las bases estéticas de la tonalidad, surge de la necesidad intrínseca e inherente de un planteamiento discursivo abstracto, lo cual constituye un elemento natural en la búsqueda de su unidad y coherencia estructural. Así mismo, esta apuesta por la abstracción en *Cuatro Lunas* tiene que ver también con la forma en las que se utilizan los principios básicos de composición, mostrando una mayor libertad, diversidad y desarrollo en el tratamiento de los elementos musicales, una obra que ya por tradición tiende a renunciar a la tonalidad como modelo representativa de los cánones de la expresión musical del siglo XX.

Por otra parte, tomando como referencia la música cinematográfica de Nieto, se puede observar cómo el lenguaje armónico va cambiando constantemente en función de las acciones desarrolladas a nivel fílmico, de manera similar a como ocurre en *La Aldea Maldita*, la cual al no contar con la presencia de diálogos hablados, hace uso de la música como elemento imprescindible para su dramatización, dotándola de una gran coherencia estructural. En el caso particular de las bandas sonoras cinematográficas, hay que señalar en primer lugar la utilización de un repertorio híbrido, el cual se compone normalmente de canciones populares, música preexistente y música original. Al respecto, Gértrudix (2003) señala cuatro formas presenciales de la música en el medio audiovisual: 1. *Introducción de obras musicales preexistentes*; 2. *Elaboración de partituras originales*; 3. *Composición de partituras fílmicas*; y 4. *Proposición de canciones y melodías de ámbito popular*. Este hecho deriva en el uso de un lenguaje armónico variable que tiende a desenvolverse en un constante cambio durante el desarrollo de una película, siendo utilizado en diferentes contextos audiovisuales. En este sentido, a nivel cinematográfico podemos contar con la introducción de sistemas o planos armónicos de diferentes tipologías, ya sea a través de los diferentes bloques que conforman una determinada banda

sonora o dentro de una misma entidad o fragmento musical, los cuales dependiendo de su aplicación conducirán a la producción de un discurso armónico más conceptual (abstracto) o por el contrario, un discurso con una implicación más narrativa. En *Amanece, que no es poco*, por ejemplo, tenemos una banda sonora construida a partir de una enorme variedad de elementos musicales, la cual se compone de música original junto a una amplia gama de canciones populares y música preexistente. De ahí que podamos escuchar a lo largo de su desarrollo un número diverso de estilos musicales que van desde arias de ópera, pasando por la inserción de canciones populares y formas musicales tradicionales (fandangos, pasodobles, entre otros.), hasta la introducción de formas y géneros musicales privados de su contexto original, como es el caso de la sección de música original correspondiente al bloque nº 9, compuesta exclusivamente por Nieto para el desarrollo de la escena del colegio protagonizada por Don Roberto y sus alumnos, siguiendo de esta manera la estructura musical del *gospel*. En este fragmento musical, utilizado en un sentido alegórico o figurativo para explicar el funcionamiento del corazón, se puede apreciar entre otros aspectos la influencia del jazz y la música moderna en el lenguaje armónico, una música tonal provista de un gran colorido sonoro, la cual contrasta enormemente con el discurso musical que acompaña las escenas del personaje suicida, una música por el contrario con un contenido armónico más disonante y carente de un centro tonal específico, en vista de su utilización desde un punto de vista más conceptual para evocar el ambiente misterioso y la incertidumbre que se genera con la presencia del personaje suicida en pantalla.

Lo mismo se puede decir que sucede en *Canciones de amor en Lolita's club*, la cual cuenta con una banda sonora relativamente extensa compuesta por un alto porcentaje de música preexistente, a través de la incorporación de un conjunto diverso de temas y canciones de carácter popular que hacen uso de la tonalidad desde un punto de vista evidentemente funcional. Este repertorio de música ligera, utilizado de manera general para acompañar y protagonizar diegéticamente las escenas que se desarrollan en el interior del *Lolita's Club*, y que forma parte esencial de la banda sonora de la película, pone en evidencia un lenguaje armónico convencional que contrasta drásticamente con la música original escrita

por Nieto. De esta manera, en la banda sonora de *Canciones de amor en Lolita's club* se puede decir que contamos con dos tipos de lenguajes o sistemas armónicos distintos, un sistema armónico tonal representado por el desarrollo de la música preexistente, frente al uso de un sistema armónico menos convencional y abstracto procedente de los bloques sonoros o fragmentos correspondientes a la música original, los cuales en su estructuración hacen uso de la atonalidad principalmente con la finalidad de contribuir en la delimitación de los aspectos psicológico de ciertos personajes, como es el caso de la obsesión consecuente que experimenta Raúl hacia Milena. Lo mismo sucede con *Beltenebros*, con la diferencia fundamental de que, por una parte, el uso de música preexistente a lo largo de la película es notablemente menor que en los dos casos anteriores, derivando en la creación de una banda sonora compuesta por un alto porcentaje de música original y, por otra parte, tanto la música original como la música de carácter popular y/o preexistente hacen uso de la tonalidad o de un centro tonal estable, lo cual deriva en el desenvolvimiento de una banda sonora más unificada desde el punto de vista armónico.

No obstante, existen también otros casos de bandas sonoras que tienden a mantener una mayor unidad y coherencia desde el punto de vista armónico, como es el caso de la banda sonora original de *Tirant lo Blanch* y *Luna Caliente*, las cuales están compuestas en su totalidad o de manera exclusiva por música original. En ellas, la música compuesta por Nieto, en general, se caracteriza por mantener un mismo tipo de lenguaje armónico en el transcurso de su desarrollo. En *Tirant lo Blanch*, por ejemplo, se nos presenta una banda sonora esencialmente modal que nos remonta a la época del contrapunto y la polifonía, un discurso armónico que hace uso de la modalidad como recurso expresivo fundamental para contribuir en la definición del desarrollo de la acción en un tiempo y espacio histórico-geográfico determinado. De manera que, a través de la aplicación de un lenguaje armónico basado en la modalidad, el uso de escalas exóticas y la introducción de elementos tímbricos procedentes de instrumentos antiguos como el *nei*, el *duduk* y la *mandolina*, se logra adjudicar a la música de un significado imprescindible como referente histórico y cultural de la película, ya que, como señala Prendergast, el color musical puede utilizarse para representar aspectos

exóticos de la música, aquellos que se distinguen de los puramente estructurales (1992, p. 213), adaptándose de cierta forma a los cánones de la interpretación musical de la época. Así mismo, en *Luna Caliente* se da paso a una banda sonora construida a partir de un lenguaje armónico altamente disonante, derivando en una sonoridad compleja que se mantiene latente durante el transcurso del desarrollo de los diferentes bloques que la componen. De esta forma, hay que señalar que en el caso de la banda sonora de *Luna Caliente*, al igual que en *Tirant lo Blanch*, al estar compuesta exclusivamente de música original carecen de la ruptura estilística que suele producirse en el repertorio de obras musicales aplicadas al medio cinematográfico, cuyo ejemplo más representativo en nuestro caso lo constituye la banda sonora de *Amanece, que no es poco*, evidenciando esa capacidad de multiestilo o lenguaje mixtificado que se genera como consecuencia de la variedad y diversidad de los elementos musicales que intervienen en su desarrollo.

Ahora bien, enfocándonos únicamente en la música original compuesta por Nieto, evidentemente los resultados que se obtienen a partir del análisis de su discurso sonoro son distintos. Por una parte, tendremos básicamente dos tipos de bandas sonoras originales: las de tipo monotemáticas y las politemáticas, ambas carentes de la indudable ruptura que se produce en la coherencia de su discurso como consecuencia de su interacción con la música preexistente. En el caso de *Amanece, que no es poco*, *Beltenebros*, y *Canciones de amor en Lolita's club*, la música original de Nieto deriva en la creación de una banda sonora cinematográfica monotemática. De ahí que, tanto en *Amanece, que no es poco*, como en *Beltenebros*, tenemos una frase o melodía principal de carácter temático y altamente expresiva que se desarrolla mediante el establecimiento de un mismo sistema o lenguaje armónico en el sentido estrictamente tonal. Por su parte, en *Canciones de amor en Lolita's club*, como hemos mencionado anteriormente, Nieto hace uso constante de un lenguaje armónico atonal para el establecimiento de un sujeto o motivo melódico que aparece de manera reiterativa durante el desarrollo de la banda sonora. Así mismo, en *Luna Caliente* y *Tirant lo Blanch*, se observa la aplicación de una banda sonora original politemática que tiende a mantener de manera estable un mismo lenguaje armónico en el transcurso de su

desarrollo, la primera haciendo uso de la atonalidad y la tonalidad ampliada, y la segunda mediante el establecimiento de un lenguaje armónico más convencional a través de la inserción de un sistema armónico esencialmente modal. Tal vez el caso más extraño y menos común sea la de la música de *La Aldea Maldita*, la cual a pesar de no contar prácticamente con interrupciones musicales que desvirtúan la lógica estructural de su discurso, hace uso de una gran variedad de material sonoro que deriva en la creación de un lenguaje armónico y un discurso musical variante, el cual a través de la incorporación de una serie de cadencias realizan el paso desde una estructura armónica convencional a una más abstracta y viceversa, lo cual se produce principalmente como resultado de las exigencias dramáticas y narrativas de la película.

Todas estas consideraciones nos hacen pensar en que, desde el punto de vista armónico, la música autónoma de Nieto tiene una mayor coherencia como consecuencia de la continuidad y autosuficiencia en la que se desenvuelven los elementos que componen su material sonoro, lo cual se hace evidente en el establecimiento de un mismo lenguaje armónico en la totalidad de su discurso y en la mayor libertad que se observa en cuanto al tratamiento de los principios básicos compositivos.

CONCLUSIONES

Uno de los primeros elementos que podemos resaltar a manera de conclusión es que la música aplicada, al igual que la música autónoma, es digna de una investigación académica exhaustiva y sistemática. Ya hemos podido constatar anteriormente cómo la música aplicada a la danza, al teatro y a la literatura ha sido partícipe desde tiempos prehistóricos de una gran parte del desarrollo de la música en distintas culturas y sociedades, tanto de oriente como de occidente. Sin embargo, todas estas manifestaciones musicales, autónomas o no, han sido reconocidas bajo el manto genérico de un mismo concepto, el de música, concepto que al fin y al cabo es el que define el fenómeno al cual representa. No será sino hasta el siglo XVIII, y sobre todo en el siglo XIX, cuando se plantee de manera clara y sistemática la posibilidad de establecer una diferenciación estética entre la música pura y la música programática, estableciéndose un nuevo significado en lo que se refiere al concepto de autonomía fundamentado principalmente en la idea del arte musical puro y absoluto de Hanslick, y que es básicamente gracias a las investigaciones más recientes en el área de la musicología, en su afán por determinar una estética de la música cinematográfica, que se produce una revalorización de la música aplicada. Es decir, que la música ha sido siempre un arte esencialmente interdisciplinar, y por consiguiente, aplicado y/o funcional, a excepción del siglo XVIII y sobre todo a partir del siglo XIX con el surgimiento del concepto de música pura o absoluta, y que, tras el nacimiento de la industria cinematográfica se ha reintroducido la necesidad de una música aplicada a la imagen, una música audiovisual.

De ahí el esfuerzo y el interés reciente por parte de diversos autores e investigadores en su intento por evidenciar una especificidad de la música aplicada al medio cinematográfico, resaltando su capacidad funcional y representacional inherente. En el transcurso de nuestro estudio hemos podido comprobar que uno de los aspectos que más condicionan a la música aplicada, y por consiguiente, uno de los factores más significativos que la diferencian de la música autónoma es su carácter eminentemente funcional. Un ejemplo bastante representativo lo encontramos en *Luna Caliente* (2009), en la cual hemos podido

analizar en profundidad cada uno de los elementos y las estructuras musicales que componen la banda sonora de la película. De esta manera, el discurso musical se presenta como una especie de reestructuración a partir de material musical preexistente, ya que ha sido extraída directamente de una obra autónoma del propio Nieto conocida como *Cuatro Lunas*, limitándose en su proceso de “adaptación” a una fragmentación y reorganización de las diferentes partes que componen la obra original de concierto, de manera que se modifica el sentido coherente de la obra original en beneficio de su capacidad funcional sin que llegue a producirse como consecuencia una alteración significativa de los elementos internos que conforman la obra en su paso al medio audiovisual. No queremos decir con ello que la funcionalidad constituya necesariamente una cualidad exclusiva de la música aplicada. De hecho, autores como Gértrudix (2003, p. 17-18) señalan que en la música autónoma también podemos encontrar algunas tipologías funcionales, ya sean religiosa, propedéutica, estética o cultural. Precisamente, en nuestro análisis comparativo de la música aplicada y la música autónoma de Nieto evidenciamos elementos diferenciadores que tienen que ver más con la naturaleza de esa funcionalidad, con la naturaleza de su significado, que con el carácter funcional en sí mismo.

Por otra parte, hemos podido observar que, lo que para la música aplicada de Nieto constituye un elemento natural e inherente, en la música autónoma se encuentra ausente o se traslada a un segundo plano. Quizás el ejemplo más emblemático lo constituye *Cuatro Lunas* y su posterior desarrollo como banda sonora original de *Luna Caliente*. En ambos casos el discurso musical está provisto de un sentido coherente. En el caso de *Cuatro Lunas* la coherencia se logra a través del desarrollo de la forma musical pura y sistemática, es decir, de manera autosuficiente sin recurrir a elementos externos que no sean más que los puramente musicales; mientras que, en la banda sonora de *Luna Caliente* esta lógica discursiva es proporcionada a través de su conexión narrativa con los diferentes acontecimientos dramáticos expuestos a lo largo de la película. En este sentido, cabe mencionar que algunos directores de cine para la musicalización de sus películas han optado por dejar que el compositor realice la creación de su obra

musical (partitura), es decir, de manera autónoma, para luego ser utilizada en su totalidad o en parte (Chion, 1996, p. 398).

Esto es interesante ya que, precisamente, el hecho de que una obra musical autónoma pueda ser transformada para su aplicación al medio cinematográfico, lo que es igualmente válido en el caso contrario, es decir, que la música de una banda sonora pueda ser estéticamente apreciada como autónoma o pura mediante un proceso previo de adaptación, nos hace pensar en si existe realmente una diferencia significativa en el proceso inicial de ideación y estructuración de una obra musical escrita para la imagen, en contraposición a una pieza de música autónoma. Ya hemos considerado anteriormente el aspecto funcional de la música como parámetro diferenciador entre la música aplicada y la música autónoma de Nieto, evidenciando diferencias en la naturaleza de su funcionalidad y significado. Así, en la música autónoma, representado en este caso por *Cuatro Lunas*, el discurso se apoya en el disfrute que deriva de su apreciación estética, mientras que en la música aplicada dicho discurso se sostiene mediante su implicación dramática y representacional. Del mismo modo, podemos responder a este planteamiento inicial haciendo referencia a las palabras de Chion (1996), quien explica que la música de cine a derivado en la adaptación simplificada de estilos muy variados: “cuando Prokofiev compone para Eisenstein la partitura de *Alexander Nevski*, no adopta un estilo diferente del que practica para el concierto, pero despeja su escritura, rechazando modulaciones demasiado complejas y orquestaciones demasiado divididas: en resumen, hizo un Prokofiev sencillo” (p. 401).

Es decir, tomando en cuenta lo que establece Chion, la música de concierto en su paso al medio fílmico podría traducirse en una pérdida parcial de su autonomía y autosuficiencia, convirtiéndose en un discurso menos conceptual y abstracto en detrimento de un lenguaje musical más narrativo. De esta idea podemos concluir, sin embargo, que la diferencia fundamental entre un concepto musical u otro no tiene que ver en esencia con el tema de la rigurosidad artística, sino más bien con los aspectos formales de la obra, derivando en el planteamiento episódico y narrativo que por lo general caracteriza al discurso musical cinematográfico.

De esta forma, la posibilidad de que una obra correspondiente al ámbito de la música pura pueda ser transformada o adaptada en una pieza de música aplicada es totalmente seductora. De hecho, como hemos mencionado al inicio de nuestra investigación, una gran parte del repertorio autónomo clásico y contemporáneo se conoce por su aplicación para diversos medios escénicos y audiovisuales, así como al mismo tiempo muchas obras de música aplicada escritas originalmente para su desenvolvimiento en el medio audiovisual y escénico, como pueden ser la danza y el teatro, normalmente son modificadas o adaptadas para su representación en las salas de conciertos. En el primer caso, el ejemplo más representativo al cual hemos hecho mención corresponde a la música de concierto tradicionalmente adaptada a la gran pantalla como fondo sonoro para el acompañamiento de una película, haciendo referencia a fragmentos musicales tales como la *Variación XVIII* de la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* de Rachmaninov, así como el famoso *Adagietto* de la *Sinfonía n° 5* de Mahler. Por otra parte, en lo que respecta a las obras originales de música aplicada modificadas para su apreciación como música pura en las salas de conciertos, hemos citado como ejemplo las *suites* de concierto y las adaptaciones de fragmentos de música cinematográfica interpretadas en directo en ausencia del discurso visual, es decir, como “música puramente instrumental”, haciendo referencia a obras como el *Bolero* de Ravel (1928), originalmente compuesta por encargo para ser danzada y el ballet *Romeo y Julieta* de Prokofiev, cuya obra forma parte habitual del repertorio de música de concierto a través de la interpretación de las *suites* orquestales realizadas por el propio compositor.

Por otra parte, la idea de una valoración equiparable de la música autónoma y la música aplicada se desprende de toda una serie de dilemas estéticos que se basan en la consideración de esta última, en especial la música cinematográfica, como un género musical de menor valor artístico, deficitario, lo cual era el caso de la música pura o autónoma a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Es por ello que, llegados a este punto, y a partir de los elementos de análisis expuestos en nuestra sección de Discusión, diremos que los conceptos de *música pura* y *música programática*, de la misma forma que *música autónoma* y *música aplicada*, al parecer están apoyados por una serie de

planteamientos estéticos, históricos y sociales más que en condicionamientos de carácter puramente musicológicos. Así mismo, este hecho nos hace pensar en la vulnerabilidad del término, asumiendo que la palabra *autonomía* no sea lo suficientemente precisa para explicar un aspecto o un fenómeno de la música que se soporta sobre el mero sentido de la funcionalidad o capacidad utilitaria. Por tanto, cuando decimos que la música autónoma se basa en su autonomía estética, es decir, desde el punto de vista de su autosuficiencia, el término *autonomía* puede ser interpretado más bien como un concepto ambivalente. En este sentido, estamos de acuerdo con Dahlhaus (2012) cuando afirma que el término *música autónoma* es un concepto más neutral que el de *música pura* o *absoluta*. Quizás es por ello que, haciendo mención a los términos de autonomía y heteronomía, dicho autor establece que “(...) la música descriptiva es <autónoma> en el primer sentido de la palabra [se refiere al de autonomía], porque exige ser escuchada por sí misma, exactamente igual que la música absoluta” (Dahlhaus, 2012, p. 151). Y todo ello proviene precisamente del componente paradójico que conlleva el uso del término “extramusical”, fundamentado en la estética de lo “específicamente musical” de Hanslick (Dahlhaus, 2012, pp. 53-54). De ahí que, podemos deducir que la música programática o descriptiva, lo cual es válido también para la música aplicada, debe ser considerada una forma musical ambivalente, que no solamente se contrapone al término de *música pura*, es decir, de la música puramente instrumental, sino que también se ciñe a ella.

Sea cual sea el caso, lo interesante aquí es resaltar que la música es un arte eminentemente interdisciplinar. Como hemos podido constatar en nuestro capítulo sobre la evolución histórica de las funciones de la música, el fenómeno musical siempre ha estado de alguna u otra forma asociado a elementos extramusicales o “intramusicales” (como los denominaría H. H. Eggebrecht), los cuales participan en su proceso de creación y desarrollo, y que es en el Romanticismo cuando aparece por primera vez esta necesidad de establecer una diferenciación entre estos dos conceptos musicales.

En la música de José Nieto, hemos podido evidenciar algunos de los parámetros fundamentales que nos permiten establecer un análisis en lo que respecta a una posible distinción o analogía entre la música autónoma y la música

aplicada, siendo conscientes de que estudiar la obra de dicho autor puede generar resultados diferentes en vista del carácter ecléctico de su música, abarcando desde el lenguaje popular de la canción, los estilos folclóricos o tradicionales, el jazz, hasta la música sinfónica romántica y la música contemporánea. Además, como hemos podido observar, Nieto no suele utilizar fórmulas musicales pre-establecidas como muchos otros compositores cinematográficos, intentando en todo momento crear un universo musical original adaptado a cada obra, documentándose rigurosamente sobre el contexto musical de la narración y sobre las intenciones del director. Con lo cual, en las obras estudiadas de Nieto, correspondientes al ámbito de la música aplicada, los elementos musicales son expuestos de manera evocativa o representativa, dando paso al desenvolvimiento de distintas funciones que, por lo general, se yuxtaponen en una misma unidad de acción. De ahí que, en películas como *Amanece, que no es poco* (1988), la introducción de una melodía altamente *cantabile* dentro de un discurso armónico ampliamente tonal, contribuye a enaltecer el humor absurdo y el universo surrealista presente en la película, lo cual viene apoyado por la aplicación de una gran variedad de estilos y géneros musicales como la *ópera*, el *madrigal* y el *gospel*, todos desde una perspectiva y una lectura centradas en el parámetro de lo grotesco. Así mismo, en *Beltenebros* (1991) se hace uso de distintos fragmentos musicales que se utilizan para subrayar diversos elementos narrativos, como son el miedo, la intriga, el erotismo y la acción policíaca. Igualmente, en *Tirant lo Blanch* (2006), una película de época ambientada en el siglo XV, Nieto adopta un discurso musical basado en el uso consecuente de la modalidad, utilizando la música como elemento expresivo para evocar a través del lenguaje armónico el contexto histórico donde se desarrolla la acción. En la banda sonora de *Canciones de amor en Lolita's Club* (2007) se puede evidenciar la preferencia por la aplicación de un lenguaje armónico atonal, derivando en un discurso sonoro más abstracto como elemento ineludible en la representación del universo psicológico y la perturbación que experimentan los personajes principales. En *La Aldea maldita* (1929), Nieto opta por la composición de un discurso sonoro continuo, rindiendo homenaje a la tradición del acompañamiento musical ininterrumpido del cine mudo, dando paso a una serie de texturas musicales que se desenvuelven

en función de las acciones representadas a nivel cinematográfico. En el caso de *Luna Caliente* (2009), obra modelo en lo concerniente al paso o adaptación de una obra autónoma a música aplicada, la música adquiere una nueva dimensión expresiva y estructural en función de las necesidades de la película, evidenciando un nuevo significado en cada uno de sus elementos musicales. Finalmente, en *El Retrato de Dorian Gray*, versión teatral de la obra literaria de Oscar Wilde que lleva por título el mismo nombre, la música original compuesta por Nieto se elabora sobre la base de un discurso altamente disonante y abstracto, el cual sirve como elemento conductor del desarrollo dramático de la acción, adquiriendo un papel protagónico en lo que respecta a la creación del suspense y la tensión acumulada a nivel escénico.

De esta forma, en cada uno de los ejemplos citados anteriormente, el discurso musical se introduce no solamente como un recurso expresivo para subrayar las distintas acciones o acontecimientos representados a nivel visual, sino también como un elemento eficaz en el cumplimiento de sus funciones, lo cual coincide con el planteamiento de Gorbman (1987), quien sostiene que la música aplicada (refiriéndose a la música cinematográfica) es multifuncional, lo cual no quiere decir que su discurso carezca de coherencia o lógica discursiva. Esto se sostiene en la medida en que, como hemos podido corroborar a través de nuestra sección de análisis, tanto en la música aplicada como en la música autónoma de Nieto se ponen en práctica los principios compositivos básicos de repetición, variación y contraste, a pesar de que, como establece Provenzano (2008, p. 90), “(...) tales principios como el de la repetición y contraste no son tan fácilmente controlables en la música de cine como en la música puramente instrumental”, y esto precisamente por su condicionamiento dramático y estructural con el discurso narrativo visual. En este sentido, en la música original de *Canciones de amor en Lolita's club*, *Luna Caliente*, y de manera similar en *Beltenebros*, los elementos musicales son expuestos a través de su inclusión reiterativa y brevemente desarrollados, haciendo un uso más exhaustivo del principio de la variación melódica en el que el tema o material motivico principal viene representado a través de distintas transformaciones, con lo cual a excepción de la música para teatro, la cual se basa en un discurso eminentemente atemático,

en la música aplicada los principios de repetición, variación y contraste constituyen los elementos compositivos más recurrentes. De esta manera, en la música de Nieto aplicada al medio cinematográfico se establece un desenvolvimiento melódico más discursivo, con un sentido más marcado de la melodía que en la música autónoma, como sucede por ejemplo en la banda sonora de *Tirant lo Blanch*, *Amanece, que no es poco* y *Beltenbros*, muchas de las cuales incluyen el uso de pequeños *leitmotifs*. No obstante, en la música autónoma, al no estar condicionada por elementos dramáticos o factores estructurales externos, el material musical original es más ampliamente desarrollado en todos sus componentes, ya sea desde el punto de vista tímbrico, melódico, rítmico o armónico. De esta forma, en *Cuatro Lunas* se observa un mayor desarrollo y diversidad de los elementos temáticos, en donde cada uno de los cuatro movimientos que la componen surge a partir de una célula o motivo temático principal.

Otro aspecto interesante que hemos podido observar en el análisis de las obras que han sido objeto de nuestro estudio es que, tanto la música aplicada como la música autónoma son susceptibles del uso de un lenguaje musical ampliamente abstracto. Es decir que, en lo que respecta al lenguaje musical y desenvolvimiento armónico no se aprecian diferencias significativas, ya que independientemente de si se trata de música autónoma o música aplicada, el lenguaje musical de Nieto es dinámico y variable, con lo cual hay veces en el que utiliza un sistema armónico tonal o modal, y otros en el que recurre al uso de lenguajes más actuales como el de la tonalidad ampliada o la atonalidad. Tal es el caso del discurso musical correspondiente a la banda sonora original de *Luna Caliente*, *Canciones de amor en Lolita's club*, la música compuesta para *La Aldea Maldita*, así como la partitura original destinada para la representación de *El Retrato de Dorian Gray* y la pieza de música autónoma *Cuatro Lunas*. En todas las obras anteriormente mencionadas, aplicadas o autónomas, la abstracción viene dado principalmente por la aplicación de un sistema armónico atonal, derivando así en un lenguaje no convencional provisto de sonoridades altamente disonantes. En este sentido, cabe destacar que el discurso musical de *Cuatro Lunas*, utilizado como fondo sonoro para la película de Aranda titulada *Luna Caliente*, no cambia,

manteniendo intacto el nivel de abstracción y complejidad del lenguaje armónico en su adaptación al medio fílmico. Por otra parte, en *Beltenebros*, al igual que en *Amanece, que no es poco*, el lenguaje musical es tonal, mientras que en *Tirant Lo Blanch* las referencias armónicas son modales. De esta misma forma, tanto en *Amanece, que no es poco* como en *Beltenebros*, el lenguaje musical de Nieto adopta un carácter híbrido y ecléctico como resultado de su asimilación y conocimiento del *jazz* y la música popular, derivando así en un discurso musical al que podríamos llamar *multiestilos*, o como lo denomina Arce a propósito de la música cinematográfica: un lenguaje mixtificado.

De manera similar al lenguaje musical, la orquestación y los conjuntos instrumentales utilizados por Nieto son diversos. En la música autónoma de *Cuatro Lunas* se da un tipo de orquestación reducida que se compone básicamente de un cuarteto de cuerdas, cuerdas solistas y dos pianos, los cuales se fusionan a través del establecimiento de distintas texturas y técnicas compositivas contemporáneas, elaborando su discurso sonoro a partir de las diferentes combinaciones tímbricas de los instrumentos. En los dos fragmentos analizados de *El Retrato de Dorian Gray*, la música se desarrolla mediante una plantilla instrumental compuesta de dos pianos solos, llevando a cabo la introducción de sonoridades simples que derivan en el uso de texturas más complejas contrapuntísticamente. Por otra parte, en relación a la música aplicada a la imagen también encontramos distintas agrupaciones instrumentales, las cuales van desde la incorporación de una voz, un instrumento solo o un coro de voces a *capella*, hasta el uso de una plantilla sinfónica de mayores dimensiones, como sucede por ejemplo en *La Aldea Maldita*, así como también la utilización de orquestaciones menos convencionales mediante la inserción de instrumentos de culturas antiguas o exóticos, como se puede apreciar en *Tirant lo Blanch* con la introducción del *nei* y el *duduk*, o en la banda sonora de *Canciones de amor en Lolita's Club* a través de la contribución tímbrica del *didgeridoo*.

De esta forma, tomando en cuenta los aspectos previamente establecidos, podemos concluir que, como norma general, la mayoría de las obras analizadas correspondientes a música aplicada, definidas fundamentalmente por su implicación dramática con los acontecimientos expuestos a nivel escénico y

cinematográfico, no se diferencian substancialmente con la música autónoma en cuanto al uso y aplicación del lenguaje armónico, el material temático y el desarrollo de los recursos tímbricos y compositivos. Es decir que, la exclusividad de la música autónoma con respecto a la música aplicada, no es tanto el resultado del tratamiento de los elementos musicales que intervienen en su desarrollo como de su inexistente carácter funcional. En este sentido, si la funcionalidad es uno de los aspectos que más caracteriza a la música aplicada, la ausencia de dicha relación funcional es lo que define a la música autónoma.

Por otra parte, en el ámbito estructural sí que se pueden apreciar diferencias mucho más significativas entre un concepto musical u otro. En el caso del discurso musical de *Cuatro Lunas*, al no estar condicionado por elementos externos más que a los puramente musicales, se da lugar al desarrollo de una lógica discursiva basada en la forma, es decir, en los elementos arquitectónicos de la obra musical. Por tanto, la exposición, repetición, variación y desarrollo de las ideas musicales se abren paso en la búsqueda de una unidad estructural determinada dentro de un discurso coherente y continuo, lo cual se diferencia de la música aplicada cuya estructura viene determinada básicamente por las necesidades cronométricas, expresivas y estructurales de la película, derivando en un discurso musical que tiende inevitablemente a la fragmentación o a la elaboración de secciones musicales episódicas que acompañan el desarrollo de la acción dramática. Un ejemplo de ello lo encontramos en las diferentes bandas sonoras originales de Nieto que hemos analizado, así como en su música para la adaptación teatral de *El Retrato de Dorian Gray*. Lo mismo ocurre con la música original compuesta para *La Aldea Maldita*, la cual a pesar de su elaboración a través de un discurso musical ininterrumpido, va generando una serie de texturas sonoras muy marcadas que obedecen a su implicación dramática con los diferentes eventos narrativos expuestos a nivel visual, estableciéndose como consecuencia una cierta fragmentación del discurso sonoro en la percepción del producto audiovisual. Así mismo, en el análisis de *La Aldea Maldita* hemos podido evidenciar que la música no solamente se ciñe a la estructura de la película, sino que a su vez contribuye a establecer una reestructuración de la misma una vez incorporada al film, dividiendo la película en dos partes

medianamente proporcionales, las cuales vienen definidas por una breve pausa en el discurso musical.

Por otra parte, en nuestro análisis de *Luna Caliente* hemos podido evidenciar que, en lo correspondiente al paso de una música autónoma al ámbito de la música aplicada, ya sea narrativa o no narrativa, así como la adaptación de música aplicada al medio concertístico, el discurso musical es extraído de su lógica y contexto original, con lo cual cada uno de sus elementos son transformados y descontextualizados para luego ser reintroducidos en una nueva lógica discursiva. Hay que señalar igualmente que, desde el punto de vista de nuestra investigación, *Cuatro Lunas* es tal vez el ejemplo más representativo en lo que respecta a la estructura como el principal parámetro diferenciador entre la música aplicada y la música pura o autónoma, en donde a pesar de mantener intacto los elementos internos que conforman el lenguaje musical de la obra, obligatoriamente se lleva a cabo un proceso de reestructuración y/o adaptación del discurso musical en su paso al medio fílmico, ajustando la estructura de la música al desarrollo del relato cinematográfico, lo cual deriva en una inevitable fragmentación. Es por ello que, en *Luna Caliente* la música original de Nieto adquiere un conjunto de significados y funciones, de manera que, en esta dialéctica discursiva en el cual la música dota de sentido a la imagen al igual que la imagen a la música, la música pierde gran parte de su autonomía y autosuficiencia con respecto a la obra original para concierto, derivando por consiguiente en la creación de una obra musical nueva.

En resumen, uno de los aspectos en los que se puede apreciar la inmensa originalidad de Nieto es en el uso de la orquestación. En el caso de la música autónoma el compositor hace uso de una orquestación y un lenguaje musical con planteamientos estéticos contemporáneos, una música que evita en la medida de lo posible la utilización tipificada de la plantilla orquestal sinfónica así como el uso de un lenguaje romántico tardío frecuentemente asociado al cine, el cual sí que podemos encontrar en la música de Nieto para diversas películas de estilo “clásico”. Por otra parte, en la música correspondiente al medio cinematográfico, Nieto aplica formas musicales con características muy diferentes, buscando un estilo propio para cada película en lugar de proceder a la utilización sistemática de

un tipo de música cinematográfica al uso. Lo vemos en el contraste estilístico que observamos en la música de *Tirant lo Blanch*, *Canciones de amor en Lolita's Club*, así como en el resto de películas analizadas. Todas ellas presentan un tipo de orquestación y lenguaje muy personal, un conjunto de músicas que por sus características y significados es como si emanara de la película en sí misma. Este hecho es lo que lo ha llevado a emplear muchas veces un discurso musical contemporáneo para evocar elementos emotivos como la angustia, la intriga y la violencia en películas como *La Aldea Maldita*, o para retratar la perturbación psicológica de un personaje, como sucede en *El Retrato de Dorian Gray*.

Por otra parte, resulta interesante el hecho de que una obra musical autónoma pueda ser transformada para su aplicación al medio cinematográfico, o por el contrario, que la música de una banda sonora pueda ser estéticamente apreciada como música autónoma mediante un proceso previo de adaptación. En este sentido, podemos concluir que toda obra musical pura o autónoma puede ser considerada una obra de música aplicada en potencia, así como una obra de música aplicada puede ser fácilmente adaptable hasta convertirse en una obra potencialmente autónoma. Así pues, en vista de las diferencias y similitudes propuestas en cada uno de los ejemplos analizados, y siendo conscientes de las razones históricas y dilemas estéticos que surgen en torno a la música, la concepción de una música aplicada y una música autónoma es completamente legítima. Desde épocas prehistóricas siempre ha existido la música, ya sea como un arte interdisciplinar o como fenómeno sonoro aislado, con lo cual más allá de las cualidades expresivas, mágicas, funcionales y representacionales adjudicadas en el transcurso de su desarrollo, siempre seguirá existiendo el planteamiento de una música pura, es decir, creada para su apreciación puramente estética, en contraposición a una música con fines estrictamente funcionales. Así mismo, en el transcurso de nuestra investigación hemos podido reivindicar que un estudio de la música autónoma y la música aplicada no puede basarse en el cuestionamiento de un único elemento, sino que por el contrario se debe proceder a través del análisis de una compleja red de parámetros que contribuyan a su delimitación. De esta forma, en la literatura consultada también hemos podido analizar como la atención forma parte del proceso diferenciador de la música aplicada con respecto a la

autónoma, ya que en el caso de la música autónoma se exige una mayor atención en la experiencia musical por parte del público (oyente), mientras que en la música aplicada la atención es al menos compartida entre el fenómeno sonoro y la narración visual o escénica.

Finalmente, otro parámetro que consideramos crucial en nuestra investigación es el hecho de que el análisis de la música aplicada y la música autónoma también implica establecer una diferenciación en el ejercicio compositivo, ya que ambos conceptos musicales parten de procesos creativos distintos. En el caso de la música autónoma, como lo es *Cuatro Lunas*, hemos podido evidenciar una elaboración muy marcada de los elementos que contribuyen a la definición de la forma musical, derivando en un discurso sonoro en donde los componentes son ampliamente expuestos, desarrollados y finalmente reiterados. En la música aplicada, vemos como a nivel compositivo Nieto hace énfasis en el contenido poético de las imágenes y la representación escénica de los personajes a través de distintas texturas y efectos sonoros, marcando musicalmente las distintas entradas y cambios que ocurren en el desarrollo dramático de la acción. De esta manera, en la música aplicada el autor tiene en cuenta en todo momento los condicionamientos temporales del discurso narrativo, enriqueciendo su significado a través de ciertos códigos musicales. Así, en la música autónoma se hace énfasis en los aspectos formales de la obra mientras que en la música aplicada se acentúa el significado al margen de la forma o estructura de la misma.

BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.
- AGUILAR, María del Carmen. *Estructuras de la sintaxis musical*. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1989.
- ADORNO, Theodor W. *Sobre la música*. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A., 2000.
- ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns. *El Cine y La Música*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.
- ALVAREZ, Rosa. *La armonía que rompe el silencio: conversaciones con José Nieto*. España: Semana Internacional de Cine de Valladolid. Sociedad General de Autores y Editores (S.G.A.E.), 1996.
- ARCE BUENO, Julio. La música de José Nieto. En R. Alvarez. *La armonía que rompe el silencio: conversaciones con José Nieto* (pp. 179-231). España: Semana Internacional de Cine de Valladolid. Sociedad General de Autores y Editores (S.G.A.E.), 1996.
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A., 1990.
- BURT, George. *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press, 1994.
- CASELLA, Alfredo y MORTARI, Virgilio. *La técnica de la orquesta contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.

- CASETTI, Francesco y CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica S. A., 1998.
- CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1996.
- CHION, Michel. *La Música en el Cine*. Barcelona: Paidós Iberia, S. A., 1997.
- CHION, Michel. *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el Sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A., 1998.
- COHEN, Annabel J. Associationism and musical soundtrack phenomena. *Contemporary Music Review*, vol. 9, (1), 163-178.
- COLÓN PERALES, Carlos. *Introducción a la Historia de la Música en el Cine. La imagen visitada por la música*. Sevilla: Facultad de Ciencias de la Información, Universidad de Sevilla; Ediciones Alfar S. A., 1993.
- COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. New York: Oxford University Press, 1998.
- COOKE, Mervyn. *A History of Film Music*. Cambridge University Press, 2008.
- COOKE, Mervyn (Ed.). *The Hollywood Film Music Reader*. New York: Oxford University Press, 2010.
- COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. México: Breviarios Fondo de Cultura Económica, 1994.
- DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Música, S. A., 1999.

- DAHLHAUS, Carl y EGGBRECHT, Hans H. *¿Qué es la música?*. Barcelona: ACANTILADO Quaderns Crema, S.A.U., 2012.
- DE ARCOS, María. *Experimentalismo en la Música Cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- D'LUGO, Marvin. *Guide to the cinema of Spain*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997.
- DONNELLY, K. J. (Ed.). *Film Music: Critical Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.
- GALBIS LÓPEZ, Vicente. La música de concierto en el cine español posterior a 1975. En M. Olarte Martínez (Ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española* (pp. 225-244). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.
- GARCÍA QUIÑONES, Marta (Ed.). *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*. Barcelona: Orquesta del Caos, 2008.
- GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel. *Música y Narración en los Medios Audiovisuales*. Madrid: Ediciones Laberinto S. L., 2003.
- GONZÁLEZ VILLALIBRE, Alejandro. *El corpus cinematográfico en la obra compositiva de José Nieto: Los años cero (2000-2009)*. Trabajo de investigación no publicado. Dpto. de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2010.
- GONZÁLEZ VILLALIBRE, Alejandro. "La música de José Nieto para la 'Trilogía Histórica' de Vicente Aranda". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 21 (2011), pp. 125-148.

- GONZÁLEZ VILLALIBRE, Alejandro. *El compositor José Nieto (1942): Análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita*. Tesis doctoral no publicada. Dpto. de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2013.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- GRABNER, Hermann. *Teoría general de la música*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2001.
- GRABOCZ, Marta (Ed.). *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- GUARNER, José L. y BESAS, Peter: *El inquietante cine de Vicente Aranda*. Madrid: Imagfic, 1985.
- HANSLICK, Eduard. *Sobre la belleza musical*. Girona: Editorial Accent, 2010.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- IAPICHINO, Ricardo A. *La composición audiovisual: Dimensiones narrativas del sonido y la música en la imagen*. Buenos Aires: Nobuko, 2011.
- KARLIN, Fred. *On the Track: A guide to contemporary film scoring*. London: Schirmer, 1990.
- KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge, 2001.

- KIVY, Peter. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. United States of America: Cornell University Press, 1990.
- KIVY, Peter. *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2005.
- KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books S. A., 1998.
- LACK, Russell. *La Música en el Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1999.
- LLUÍS i FALCÓ, Josep. “Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica”. *D’Art*, núm. 21 (1995), pp. 169-186.
- LONDON, Kurt. *Film music: a summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique and possible developments*. London: Faber and Faber, 1936.
- LÓPEZ CANO, Rubén. “Música i emocions”. *Revista Musical Catalana* 275. *Suplement ESMUC*, 22 (2007), pp. 4-6.
- LOTMAN, Yuri M. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- METZ, Christian. *Langage et cinéma*. Paris: Librairie Larousse, 1971.
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2002, (vol. 1).
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2002, (vol. 2).

- MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2001.
- MOLINA ALARCÓN, Miguel. *¿NARCISO ENAMORADO DE ECO? Cuando la imagen visual móvil persigue a la música: Del Absolute Film a los Vj's*. Recuperado el 10 de febrero de 2015, de <http://www.anpap.org.br/anais/2009/html/palestra.html>
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- NIETO, José. "Sobre la música silenciosa y alguna que otra reflexión colateral". *Crea*, núm. 10 (2002), 3-4.
- NIETO, José. *Música para la Imagen. La influencia secreta*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. La descripción musical de héroe: realzando los temas populares desde la creación incidental. En T. FRAILE y E. VIÑUELA (Eds.). *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (pp. 347-358). España: Arcibel Editores, 2012.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. La música incidental en el cine y el teatro: *El legado musical del siglo XX*. Recuperado el 10 de enero de 2014, de http://web.usal.es/~mom/legadomusical_2002.pdf
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación provincial de Badajoz, 1992.

- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *Música y cine: Géneros para una generación*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2007.
- PADROL, Joan. *Pentagramas de película: Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer Ediciones, 1998.
- PADROL, Joan. *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2006.
- PISTON, Walter. *Orchestration*. New York: W. W. Norton & Company, 1955.
- POBLETE VARAS, Carlos. *Manual de Historia de la Música*. Santiago de Chile: Zig-Zag, S. A., 1967.
- POLO PUJADAS, Magda. *Música pura y música programática en el Romanticismo*. Barcelona, España: L'Auditori, 2011.
- PRENDERGAST, Roy. *Film Music: A Neglected Art*. London-New York: W. W. Norton, 1992.
- PROVENZANO, Catherine. Towards an aesthetic of film music: Musicology Meets the Film Soundtrack [versión electrónica]. *Music Reference Services Quarterly*, vol. 10, (3), 79-94.
- RADIGALES, Jaume. *Sobre la música. Reflexiones en torno a la música y el audiovisual*. Barcelona: Trípodos, 2002.
- REBATET, Lucien. *Una historia de la música*. Barcelona: Ediciones Omega, S. A., 2007.
- ROMÁN, Alejandro. *El Lenguaje Musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Editorial Visión Libros, 2008.

- ROSEN, Charles. *Música y sentimiento*. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2012.
- RUIZ ANTÓN, Vicente. *La música de José Nieto para la serie documental "Ciudades Perdidas: Petra y el Imperio Nabateo". Un análisis audiovisual*. Madrid: Bubok Publishing S. L., 2012.
- SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition), Vol. 1, pp. 36-37.
- SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition), Vol. 20, pp. 396-399.
- SLOBODA, John A. *Music and emotion: theory and research*. New York: Oxford University Press, 2001.
- SNOWMAN, Daniel. *The Gilded Stage: A Social History of Opera*. London: Atlantic Books, 2009.
- STONE, Rob. *Spanish Cinema*. China: Pearson Education Limited, 2002.
- TORRES, Frederic. *Luna Caliente*. Recuperado el 18 de junio de 2013, de http://scoremagazine.com/Resenas_det.php?Codigo=1138&letra=
- TRIANA-TORIBIO, Núria. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003.
- VALLS I GORINA, Manuel y PADROL, Joan. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar Ediciones, 1990.
- VIEJO, Breixo. *Música moderna para un nuevo cine*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2008.

WEBERN, Anton. *El Camí cap a la nova música*. Barcelona: Antoni Bosch, editor, S. A., 1982.

WIERZBICK, James. *Film Music: a history*. New York: Routledge, 2009.

WOLPE, Stefan. What is Film Music?. *Contemporary Music Review*, vol. 27, (2/3), 171-177.

XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las Bandas Sonoras*. Barcelona, España: Ediciones B. S. A., 1997.

XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una Ilusión Óptica*. Buenos Aires, Argentina: Libros en Red, 2006.

Bibliografía complementaria

En este apartado se referencian las fuentes no citadas en esta tesis, pero que han sido consultadas y que pueden ser de utilidad para que el lector profundice en los campos específicos:

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1992.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1990.

BUHLER, F; FLINN, Caryl y NEUMEYER, David (Eds.). *Music and Cinema*. New England: Wesleyan University Press, 2000.

CALVO, Fernando (Ed.). *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986.

CANOVAS, Joaquín (Ed.). *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*. España: Universidad de Murcia, 2000.

CARMONA, Luis M. *Diccionario de Compositores Cinematográficos*. Madrid: T & B Editores, 2008.

CASERES RODICIO, Emilio (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

COLMENA, Enrique. *Vicente Aranda*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1996.

CUELLAR, Carlos A. *Cine y música: el arte al servicio del arte*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1998.

FERNÁNDEZ Díez, Federico y MARTÍNEZ Abadía, José. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A., 1999.

- FRAILE PRIETO, Teresa. *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Tesis doctoral no publicada. Dpto. Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Salamanca, 2008.
- FRAILE PRIETO, Teresa y VIÑUELA, Eduardo (Eds.). *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. España: Arcibel Editores, 2012.
- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1994.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- KÁROLYI, Ottó. *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2000.
- KÁROLYI, Ottó. *Introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2003.
- MOLES, Abraham. *La imagen. Comunicación funcional*. México: Editorial Trillas, 1991.
- MOUËLLIC, Gilles. *La música en el cine*. Barcelona: Espasa Libros S. L. U., 2011.
- MUNGEN, Anno. The Man at the Piano or How sound came to Image. *Music Analysis*, vol. 24, (2-3), 21-23.
- NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y NAVARRO ARRIOLA, Sergio. *Música de cine: Historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.

- PADROL, Joan. *Diccionario de Bandas Sonoras*. Madrid: T&B Editores, 2007.
- PAULINE, Reay. *Music in film: Soundtracks and synergy*. London: Wallflower Press, 2004.
- PÉREZ, Miguel Á. *Hollywood Film Music: Cramping the Composer`s Style*. Universidad de Alicante: Working Papers, 2004.
- POLO PUJADAS, Magda. *L'estètica de la música*. Barcelona: Editorial UOC, 2007.
- PRÓSPER RIBES, Josep. *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004.
- RUSSELL, Mark y YOUNG, James. *Bandas Sonoras*. Barcelona: Océano Grupo Editorial, S. A., 2001.
- SÁNCHEZ, Octavio J. *Taller de producción aplicada: Música e imagen*. Recuperado el 29 de junio de 2009, de <http://prodmusical.unsl.edu.ar/apuntes/La%20musica%20en%20el%20cine.pdf>
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana. *La música contemporánea en el cine*. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2005.
- STEVENS, Leith. The Door to Atonality. *The Journal of Film Music*, vol. 1 (4), 389-390.
- TIMM, Larry M. *The Soul of Cinema: an appreciation of film music*. United States of America: Prentice Hall, 2003.
- TOCH, Ernst. *La melodía*. España: Idea Books, S. A., 2004.

VALLS I GORINA, Manuel. *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza Editorial S. A., 1971.

VANOYE, Francis y GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores, 2008.

ZAMACOIS, Joaquín. *Temas de estética y de historia de la música*. Barcelona: Idea Books, S. A., 2003.

Páginas web

Internet Movie Database

www.imdb.com

Film Music Society

<http://filmmusicsociety.org>

Scoremagazine

<http://www.scoremagazine.com/>

www.soundtrackcomposer.com

www.filmscore.org

Film Affinity

www.filmaffinity

Asociación de Compositores de Música para Audiovisual

www.musimagen.com

Mundo BSO

www.mundobso.com

BSO Spirit

www.bsospirit.com

Saimel Bandas Sonoras

<http://www.Rosebudbandasonora.com>

ROSEBUD Banda Sonora

www.rosebudbandasonora.com/

Recursos audiovisuales

RAMÓN LLUCH, Carlos (Prod.) y CUERDA, José L. (Dir.). *Amanece, que no es poco*. España: Compañía de Aventuras comerciales S. A., 1988.

GARCÍA, José L., GÓMEZ, Andrés V. (Prods.) y MIRÓ, Pilar (Dir.). *Beltenebros*. España: Iberoamericana Films (España) en coproducción con Floradora Distributors B.V. (Holanda), 1991.

VICIANO, Enrique, ZAPATA Álvaro, MARTÍNEZ MARTÍN, Albert (Prods.) y ARANDA, Vicente (Dir.). *Tirant lo Blanch*. España: Carolina Films; DeAPlaneta Producción; Future Films Group y Talent Films, 2006.

GÓMEZ, Andrés V. (Prod.) y ARANDA, Vicente (Dir.). *Canciones de amor en Lolita's Club*. España: LolaFilms y Trivisión S. L., 2007.

REY, Florián (Prod. y Dir.). *La Aldea Maldita*. España: Filmoteca Española (I.C.A.A). Música original compuesta y dirigida por José Nieto, interpretada por la Orquesta Ciudad de Valladolid, 1986.

GARRIDO, José M., SEOANE, Juanjo (Prods.) y RUIZ, María (Dir.). *El Retrato de Dorian Gray* (Selección fragmentos). España.

FONT, Teresa, MONTERO, Nano, MONTERO, Rodolfo, ARANDA, Vicente (Prods.) y ARANDA, Vicente (Dir.). *Luna Caliente*. España: Viviana Films, Cre-Accion Films S. L., en asociación con Elemental Films y Plot Films, 2009.

NIETO, José (Comp.). *Luna Caliente* (Banda Sonora Original). Formato: 1CD Audio. España: Saimel Ediciones, 2010.