

Universidad Complutense de Madrid
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación audiovisual y Publicidad II

**ESTUDIOS DE POÉTICA MUSICAL
EN EL MARCO DE LA
IMAGEN SECUENCIAL EN MOVIMIENTO**



Trabajo de investigación que presenta
Manuel Gértrudix Barrio para la obtención del
Grado de Doctor en C.C. de la Información
(Rama: Imagen y Sonido) bajo la dirección del
Prof. Dr. Francisco García García,
Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid.

Dado de Baja
en la
Biblioteca

Se recuerda al lector no hacer más
uso de esta obra que el que
permiten las disposiciones Vigentes
sobre los Derechos de Propiedad
Intelectual del autor. La Biblioteca
queda exenta de toda responsabilidad.

MADRID
1998

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID**
FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACION
REGISTROS DE LIBROS
BIBLIOTECA GENERAL
Nº Registro S.D. 539

En memoria de los que me han traído hasta aquí.



ÍNDICE GENERAL

| | |
|---|--------------|
| PROEMIO | XIX |
| AGRADECIMIENTOS | XXIII |
| 1. INTRODUCCIÓN | 1 |
| 1.1. OBJETO | 1 |
| 1.1.1. DEFINICIÓN..... | 4 |
| 1.1.2. DELIMITACIÓN..... | 6 |
| 1.1.3. JUSTIFICACIÓN..... | 7 |
| 1.1.4. TRASCENDENCIA | 9 |
| 1.1.5. ESTRUCTURA GENERAL | 10 |
| 1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS | 11 |
| 1.2.1. OBJETIVOS GENERALES | 11 |
| 1.2.2. HIPÓTESIS | 14 |
| 1.2.2.1. Hipótesis nuclear..... | 15 |
| 1.2.2.2. Hipótesis de carácter metodológico..... | 15 |
| Hipótesis primera..... | 15 |
| 1.2.2.3. Hipótesis sobre la personalidad y el ambiente..... | 16 |
| Hipótesis segunda..... | 16 |
| Hipótesis tercera..... | 16 |
| Hipótesis cuarta | 16 |
| Hipótesis quinta | 16 |

| | |
|--|------------------|
| 1.2.2.4. Hipótesis sobre el proceso..... | 17 |
| Hipótesis sexta..... | 17 |
| Hipótesis séptima..... | 17 |
| Hipótesis octava..... | 17 |
| Hipótesis novena..... | 17 |
| Hipótesis décima..... | 17 |
| 1.2.2.5. Hipótesis sobre el producto..... | 18 |
| Hipótesis undécima..... | 18 |
| Hipótesis duodécima..... | 18 |
| Hipótesis decimotercera..... | 20 |
| Hipótesis decimocuarta..... | 20 |
| 1.3. PROCEDIMIENTOS E INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS..... | 22 |
| 1.3.1. EXIGENCIAS METODOLÓGICAS..... | 22 |
| 1.3.1.1. Acotación y diseño..... | 22 |
| 1.3.1.2. Temporalización..... | 24 |
| 1.3.1.3. Determinación de contenidos..... | 27 |
| 1.3.1.4. Instrumentos y materiales..... | 29 |
| 1.3.2. DISEÑO DEL MÉTODO..... | 30 |
| 1.3.3. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA..... | 33 |
| 1.3.3.1. Aspectos de estudio más frecuente..... | 33 |
| 1.3.3.2. Valor de la bibliografía: estudio crítico..... | 37 |
| 1.3.3.3. Dificultades..... | 39 |
| 1.4. SÍNTESIS DE LAS CONCLUSIONES..... | 41 |
| 1.4.1. NUCLEAR..... | 41 |
| 1.4.2. DE CARÁCTER METODOLÓGICO..... | 41 |
| 1.4.3. PERSONALIDAD..... | 41 |
| 1.4.4. ENTORNO..... | 42 |
| 1.4.5. PROCESO..... | 42 |
| 1.4.6. PRODUCTO..... | 42 |
| <u>2. APROXIMACIONES TEÓRICAS.....</u> | <u>43</u> |
| 2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN..... | 43 |
| 2.1.1. INVESTIGACIONES..... | 44 |
| 2.1.2. LA REFLEXIÓN TEÓRICA ENTORNO A LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA..... | 48 |
| 2.2. CREATIVIDAD..... | 50 |
| 2.2.1. CONCEPTUALIZACIÓN..... | 50 |
| 2.2.1.1. Definiciones..... | 51 |
| 2.2.2. FUENTES Y LÍMITES DE LA CREATIVIDAD..... | 54 |
| 2.2.2.1. Alentar la creatividad..... | 54 |
| 2.2.2.2. Bloqueos..... | 56 |
| 2.2.2.2.1. Cognoscitivos..... | 56 |
| 2.2.2.2.2. Culturales..... | 57 |
| 2.2.2.2.3. Emocionales..... | 59 |
| 2.2.3. PARÁMETROS CREATIVOS..... | 59 |
| 2.2.3.1. Personalidad creadora..... | 60 |
| 2.2.3.1.1. Características del pensamiento creador..... | 60 |
| 2.2.3.1.2. Niveles de la creatividad..... | 61 |
| 2.2.3.1.3. Aptitudes..... | 62 |
| 2.2.3.1.4. Actitudes..... | 67 |
| 2.2.3.1.5. Motivaciones..... | 68 |
| 2.2.3.2. Proceso heurístico..... | 70 |
| 2.2.4. MÚSICA, CINE Y CREATIVIDAD..... | 74 |

| | |
|--|------------|
| 2.2.4.1. Aspectos neurofisiológicos de la actividad musical..... | 74 |
| 2.2.4.2. La creatividad musical..... | 77 |
| 2.2.4.3. El ámbito de la música cinematográfica | 80 |
| 2.2.4.4. El proceso de creación musical | 82 |
| 2.3. MÚSICA | 85 |
| 2.3.1. ÁMBITO CIENTÍFICO | 86 |
| 2.3.1.1. Definiciones..... | 86 |
| 2.3.1.2. Música: arte y ciencia | 89 |
| 2.3.1.3. Valor y funcionalidad..... | 90 |
| 2.3.1.4. Parámetros y rudimentos sonoros | 93 |
| 2.3.2. EL SONIDO CODIFICADO: LA MÚSICA COMO LENGUAJE | 96 |
| 2.3.2.1. La escucha musical | 96 |
| 2.3.2.2. Asemantividad del signo musical..... | 98 |
| 2.3.2.3. Los procesos de codificación..... | 100 |
| 2.3.2.4. Música y código..... | 101 |
| 2.3.2.5. Los referentes musicales..... | 103 |
| 2.3.2.6. La música como representación..... | 104 |
| 2.3.3. LA COMPOSICIÓN HOY | 107 |
| 2.3.3.1. La evolución musical como proceso dialéctico | 107 |
| 2.3.3.2. El compositor y su público: originalidad vs comunicación..... | 108 |
| 2.3.3.3. Técnica y evolución en el siglo XX..... | 111 |
| 2.3.3.4. Contexto creativo actual: corrientes estéticas..... | 113 |
| 2.3.3.5. Posibilidades actuales y de futuro | 114 |
| 2.3.4. ALGUNOS APUNTES TÉCNICOS..... | 118 |
| 2.3.4.1. Sistemas de registro y tratamiento de la señal..... | 118 |
| 2.3.4.1.1. Sistemas de grabación multipista..... | 118 |
| 2.3.4.1.2. Unidades de tratamiento | 120 |
| 2.3.4.1.3. Protocolos de comunicación: la norma MIDI..... | 122 |
| 2.3.4.2. Procesados y sistemas de mezcla cinematográfica..... | 126 |
| 2.4. NARRATIVA AUDIOVISUAL..... | 130 |
| 2.4.1. MARCO ESTRUCTURAL | 130 |
| 2.4.1.1. ISeM: definición | 131 |
| 2.4.1.2. Niveles de análisis: interpretación fónica..... | 133 |
| 2.4.1.3. Proceso de codificación en la dialéctica Imagen-Sonido..... | 134 |
| 2.4.1.4. Focalización de la fuente sonora | 135 |
| 2.4.2. LA MÚSICA EN LA OBRA DE ARTE TOTAL | 137 |
| 2.4.2.1. El audiovisual como síntesis..... | 137 |
| 2.4.2.2. Valor de la música en el texto audiovisual | 140 |
| 2.4.2.3. Música e imagen: anclaje y relevo | 143 |
| 2.4.2.4. Funciones del signo musical..... | 144 |
| 2.4.2.5. Concepciones de la música | 146 |
| 2.4.2.6. Formas presenciales..... | 148 |
| 2.4.3. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA CINEMATográfica | 149 |
| 2.4.3.1. Multiplicidad estética: la cuestión de la originalidad..... | 149 |
| 2.4.3.2. Independencia discursiva y estructural..... | 151 |
| 2.4.3.3. Música diegética vs Música extradiegética | 151 |
| 2.4.4. FUNCIONALIDAD DE LA MÚSICA..... | 152 |
| 2.4.4.1. Respecto a los personajes..... | 154 |
| 2.4.4.2. Respecto a la acción narrativa..... | 155 |
| 2.4.4.3. Respecto al tiempo | 157 |
| 2.4.4.4. Respecto al espacio narrativo..... | 159 |

| | |
|--|------------|
| 3. INVESTIGACIÓN | 163 |
| 3.0. EL MODELO | 163 |
| 3.0.1. PLANTEAMIENTO GENERAL | 163 |
| 3.0.1.1. Ámbito | 164 |
| 3.0.1.2. Identidad y función del método | 165 |
| 3.0.1.3. Formulación de conclusiones | 166 |
| 3.0.2. MEDIOS: ESTRATEGIAS, RECURSOS Y MATERIALES | 166 |
| 3.0.2.1. Clasificación | 167 |
| 3.0.2.2. Justificación | 168 |
| 3.0.2.3. Aspectos orgánicos: temporalidad y espacialidad | 169 |
| 3.0.2.4. Tratamiento de los datos: puntuación e inferencia | 169 |
| 3.0.3. ESTUDIO DEL MARCO TEÓRICO | 171 |
| 3.0.3.1. Perspectiva de examen | 171 |
| 3.0.3.2. Selección del repertorio bibliográfico | 172 |
| 3.1. PERSONALIDAD CREADORA Y ENTORNO CREATIVO | 172 |
| 3.1.1. EL MÉTODO | 173 |
| 3.1.1.1. Justificación y eficacia del método | 173 |
| 3.1.1.2. Exploración preliminar | 173 |
| 3.1.1.3. Guión de la entrevista | 174 |
| 3.1.1.3.1. Itinerario | 176 |
| 3.1.1.4. Las entrevistas | 181 |
| 3.1.1.4.1. Características | 181 |
| 3.1.1.4.2. Sujetos | 182 |
| 3.1.1.4.3. Estipulaciones | 185 |
| 3.1.2. BIOGRAFÍAS | 185 |
| 3.1.2.1. Román Alís Flores | 185 |
| 3.1.2.2. Bernardo Silvano Bonezzi Nahón | 186 |
| 3.1.2.3. Enrique Escobar Sotés | 187 |
| 3.1.2.4. Bernardo Feuerriegel Fuster | 188 |
| 3.1.2.5. Gregorio García Segura | 188 |
| 3.1.2.6. Sebastián Mariné | 189 |
| 3.1.2.7. Luis Mendo | 190 |
| 3.1.2.8. Ángel José Nieto González | 190 |
| 3.1.2.9. Antonio Pérez Olea | 191 |
| 3.1.2.10. José Antonio Sánchez Sanz | 191 |
| 3.1.2.11. Colaboraciones especiales | 192 |
| 3.1.2.11.1. Luis de Pablo Costales | 192 |
| 3.1.2.11.2. Pedro Iturralde | 193 |
| 3.1.3. ACTIVIDAD | 193 |
| 3.1.4. ACTITUDES, VALORES Y RASGOS | 196 |
| 3.1.5. MOTIVACIONES | 199 |
| 3.1.6. AMBIENTE | 204 |
| 3.1.6.1. Físico | 205 |
| 3.1.6.1.1. Espacio | 205 |
| 3.1.6.1.2. Tiempo | 206 |
| 3.1.6.1.3. Medios y recursos | 207 |
| 3.1.6.2. Social | 210 |
| 3.1.6.2.1. Orgánico | 210 |
| 3.1.6.2.1.1. El productor | 213 |
| 3.1.6.2.1.2. El director | 214 |
| 3.1.6.2.1.3. El montador | 216 |
| 3.1.6.2.1.4. Los ingenieros de sonido | 217 |

| | |
|---|------------|
| 3.1.6.2.1.5. Los músicos..... | 218 |
| 3.1.6.2.2. Global..... | 219 |
| 3.2. LOS PROCESOS CREATIVOS..... | 221 |
| 3.2.1. ENTORNO A LA CONSTRUCCIÓN DEL TEXTO..... | 221 |
| 3.2.2. PREPARACIÓN..... | 224 |
| 3.2.2.1. Cuestionamiento..... | 227 |
| 3.2.2.2. Documentación..... | 229 |
| 3.2.2.3. Inicio..... | 231 |
| 3.2.3. IDEACIÓN..... | 232 |
| 3.2.3.1. Búsqueda..... | 232 |
| 3.2.3.2. Desarrollo y alumbramiento..... | 236 |
| 3.2.3.3. Resultado: origen y originalidad..... | 237 |
| 3.2.3.4. Germen constructivo..... | 238 |
| 3.2.3.4.1. Manifestación..... | 238 |
| 3.2.3.4.2. Ajuste..... | 239 |
| 3.2.3.4.3. Verificación externa..... | 240 |
| 3.2.4. PLANTEAMIENTO DE ESTRATEGIAS DISCURSIVAS Y RETÓRICAS..... | 241 |
| 3.2.4.1. Justificación..... | 241 |
| 3.2.4.1.1. Focalización..... | 243 |
| 3.2.4.1.2. Ubicación..... | 243 |
| 3.2.4.2. Elaboración..... | 244 |
| 3.2.4.3. Lenguaje..... | 248 |
| 3.2.4.4. Funcionalidad..... | 252 |
| 3.2.4.5. Articulación..... | 254 |
| 3.2.4.5.1. Compartiendo el espectro..... | 255 |
| 3.2.4.5.2. Disposición sincrónica..... | 256 |
| 3.2.4.6. Referencias y referentes..... | 257 |
| 3.2.5. PROCESO DE ESCRITURA, REGISTRO Y EDICIÓN..... | 258 |
| 3.2.5.1. Procedimiento..... | 258 |
| 3.2.5.1.1. Fases..... | 259 |
| 3.2.5.1.2. Características..... | 264 |
| 3.2.5.2. Sincronización: métodos..... | 266 |
| 3.2.5.3. Interpretación: ejecución e improvisación..... | 268 |
| 3.2.5.4. Grabación..... | 271 |
| 3.2.5.4.1. Registro..... | 273 |
| 3.2.5.4.2. Mezcla de la música..... | 275 |
| 3.2.5.4.3. Mezcla de la película..... | 276 |
| 3.2.6. PRAGMÁTICA AUTORIAL..... | 280 |
| 3.2.6.1. Retroalimentación textual..... | 280 |
| 3.2.6.2. Divergencias y disparidades: de la imaginación al Texto..... | 282 |
| 3.2.6.3. Pragmática espectral..... | 283 |
| 3.2.7. DIFICULTADES GENÉRICAS..... | 285 |
| 3.2.8. EL IDEAL DE TRABAJO..... | 287 |
| 3.3. LOS PRODUCTOS CREATIVOS..... | 288 |
| 3.3.1. EL MÉTODO..... | 288 |
| 3.3.1.1. Contexto analítico..... | 288 |
| 3.3.1.1.1. Algunas consideraciones de orden técnico..... | 293 |
| 3.3.1.2. Tipologías..... | 295 |
| 3.3.1.2.1. Análisis musical..... | 295 |
| 3.3.1.2.1.1. Unidades orgánicas..... | 297 |
| 3.3.1.2.1.2. Cuadros de análisis..... | 318 |
| 3.3.1.2.2. Análisis narrativo audiovisual..... | 325 |
| 3.3.1.2.2.1. Unidades orgánicas..... | 326 |

| | |
|--|-------------------|
| 3.3.1.2.2.2. Cuadros de análisis..... | 336 |
| 3.3.1.2.3. Análisis técnico-operacional | 340 |
| 3.3.1.2.3.1. Unidades orgánicas..... | 340 |
| 3.3.1.2.3.2. Cuadros de análisis..... | 342 |
| 3.3.1.2.4. Análisis combinado..... | 343 |
| 3.3.2. DE LA DECONSTRUCCIÓN DEL TEXTO..... | 349 |
| 3.3.2.1. Las películas: resúmenes argumentales..... | 349 |
| 3.3.2.1.1. Besos y abrazos..... | 349 |
| 3.3.2.1.2. Del rosa al amarillo..... | 350 |
| 3.3.2.1.3. El primer cuartel..... | 350 |
| 3.3.2.1.4. Entre rojas..... | 351 |
| 3.3.2.1.5. Intruso | 351 |
| 3.3.2.1.6. La Petición..... | 352 |
| 3.3.2.1.7. Morirás en Chafarinas..... | 352 |
| 3.3.2.1.8. Samba | 353 |
| 3.3.2.1.9. Sombras en una batalla..... | 353 |
| 3.3.2.2. Estudio musical | 354 |
| 3.3.2.2.1. Análisis del sonido..... | 354 |
| a.1. Timbre..... | 354 |
| a.1.1. Elección..... | 354 |
| a.1.2. Ámbito..... | 356 |
| a.1.3. Contraste | 359 |
| a.1.4. Idioma | 360 |
| a.2. Dinámica | 361 |
| s.3. Tejido | 363 |
| 3.3.2.2.2. Análisis armónico..... | 365 |
| b.1. Armonía y contrapunto | 365 |
| 3.3.2.2.3. Análisis melódico..... | 368 |
| 3.3.2.2.4. Análisis rítmico | 376 |
| d.1. Estratos | 376 |
| d.2. Estados..... | 382 |
| 3.3.2.2.5. Análisis del proceso de crecimiento..... | 383 |
| e.1. Análisis estructural y del movimiento..... | 383 |
| 3.3.2.3. Estudio narrativo | 392 |
| 3.3.2.3.1. Posicionamiento temporal | 392 |
| 3.3.2.3.2. Análisis de la Forma del contenido | 402 |
| 3.3.2.3.3. Análisis de la Forma de la expresión..... | 409 |
| 3.3.2.3.4. Capacitación audiovisual..... | 412 |
| c.1. Vaciado..... | 412 |
| c.0.1. Valores generales | 412 |
| c.0.2. Tiempos por bloques..... | 413 |
| c.2. Dominancias y focalización | 421 |
| c.3. Sincronía..... | 425 |
| c.4. Evaluación matérica comparada..... | 427 |
| 3.3.2.4. Estudio técnico-operacional..... | 428 |
| 3.3.2.5. Primeras objetivaciones..... | 431 |
| 3.4. CORRESPONDENCIAS PROCESO-PRODUCTO | 440 |
| <u>4. CONCLUSIONES: REEXPOSICIÓN Y CADENCIA</u> | <u>447</u> |
| 4.1. MAPA ANALÍTICO..... | 448 |
| 4.2. NUCLEAR..... | 449 |
| 4.3. INVENTARIO | 450 |

| | |
|---|------------|
| 4.3.1. DE CARÁCTER METODOLÓGICO..... | 450 |
| 4.3.2. PERSONALIDAD..... | 451 |
| 4.3.2.1. Actividad..... | 451 |
| 4.3.2.2. Actitudes | 452 |
| 4.3.2.3. Motivaciones | 453 |
| 4.3.3. ENTORNO..... | 454 |
| 4.3.3.1. Físico | 454 |
| 4.3.3.2. Social..... | 455 |
| 4.3.4. PROCESO..... | 456 |
| 4.3.4.1. Planteamiento y preparación..... | 456 |
| 4.3.4.2. Hallazgo de ideas..... | 457 |
| 4.3.4.3. Estrategias | 459 |
| 4.3.4.4. Realización..... | 460 |
| 4.3.4.5. Grabación..... | 461 |
| 4.3.5. PRODUCTO..... | 462 |
| <u>5. APLICACIONES PRÁCTICAS.....</u> | 465 |
| 5.1. APLICACIONES | 465 |
| 5.2. NUEVAS PROPUESTAS DE INVESTIGACIÓN..... | 466 |
| <u>6. GLOSARIO.....</u> | 468 |
| <u>7. DOCUMENTACION E INFORMACIÓN.....</u> | 473 |
| 7.1. FUENTES | 473 |
| 7.1.1. BIBLIOGRAFÍA | 473 |
| 7.1.1.1. Fuentes primarias o directas..... | 473 |
| 7.1.1.1.1. Obras de referencia o consulta..... | 473 |
| 7.1.1.1.1.1. Enciclopedias..... | 473 |
| 7.1.1.1.1.2. Diccionarios | 474 |
| 7.1.1.1.1.3. Tesoros..... | 475 |
| 7.1.1.1.1.4. Tratados o manuales..... | 475 |
| 7.1.1.1.2. Textos..... | 478 |
| 7.1.1.1.2.1. Biografías..... | 478 |
| 7.1.1.1.2.2. Temática | 479 |
| 7.1.1.1.3. Artículos | 490 |
| 7.1.1.1.4. Revistas | 492 |
| 7.1.1.1.5. Boletines..... | 493 |
| 7.1.1.1.6. Actas y simposios | 493 |
| 7.1.1.1.7. Tesis | 494 |
| 7.1.1.2. Fuentes secundarias | 495 |
| 7.1.1.2.1. Guías de fuentes documentales y bibliografías..... | 495 |
| 7.1.1.2.2. Catálogos..... | 496 |
| 7.1.1.2.3. Reseñas de libros, índices y resúmenes..... | 496 |
| 7.1.1.2.4. Directorios..... | 496 |
| 7.1.1.2.5. Repertorios..... | 497 |
| 7.1.1.2.6. Anuarios | 497 |
| 7.1.2. VIDEOGRAMAS..... | 497 |
| 7.1.2.1. Específicos | 497 |
| 7.1.2.2. Auxiliares..... | 497 |
| 7.1.3. FONOGRAMAS..... | 498 |

| | |
|---|------------|
| 7.1.4. REDES TELEMÁTICAS | 498 |
| 7.1.4.1. Internet..... | 498 |
| 8. APÉNDICES..... | 499 |
| 8.1. ENTREVISTAS..... | 499 |
| 8.1.1. PLANTILLAS | 499 |
| 8.1.1.1. Documentación de la entrevista | 499 |
| 8.1.2. DATOS..... | 502 |
| 8.1.2.1. Fecha..... | 502 |
| 8.1.2.2. Duración..... | 503 |
| 8.1.2.3. Lugar | 503 |
| 8.1.2.4. Valores estadísticos..... | 504 |
| 8.1.2.4.1. Número de horas..... | 504 |
| 8.1.2.4.2. Horas del día..... | 505 |
| 8.1.2.4.3. Días de la semana..... | 506 |
| 8.1.3. TRANSCRIPCIÓN | 507 |
| 8.2. FICHAS TÉCNICAS..... | 622 |
| 8.2.1. CRONOLOGÍA..... | 622 |
| 8.2.2. DEL ROSA AL AMARILLO..... | 623 |
| 8.2.3. SAMBA..... | 623 |
| 8.2.4. EL PRIMER CUARTEL | 624 |
| 8.2.5. LA PETICIÓN..... | 624 |
| 8.2.6. SOMBRAS EN UNA BATALLA..... | 624 |
| 8.2.7. INTRUSO | 625 |
| 8.2.8. MORIRÁS EN CHAFARINAS | 625 |
| 8.2.9. ENTRE ROJAS..... | 626 |
| 8.2.10. BESOS Y ABRAZOS | 626 |
| 8.3. TABLAS..... | 627 |
| 8.3.1. ESTADÍSTICAS TEMPORALES DE LOS BLOQUES | 627 |
| 8.3.1.1. Besos y abrazos..... | 627 |
| 8.3.1.2. Del rosa... al amarillo..... | 628 |
| 8.3.1.3. El primer cuartel..... | 629 |
| 8.3.1.4. Entre rojas..... | 631 |
| 8.3.1.5. Intruso | 631 |
| 8.3.1.6. La petición..... | 632 |
| 8.3.1.7. Morirás en Chafarinas..... | 633 |
| 8.3.1.8. Samba..... | 633 |
| 8.3.1.9. Sombras en una batalla..... | 634 |
| 8.4. ALGUNAS CLASIFICACIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE | 635 |
| 8.5. LISTADO DE COMPOSITORES ESPAÑOLES..... | 638 |
| 9. ÍNDICES | 641 |
| 9.1. ÍNDICE ONOMÁSTICO..... | 641 |
| 9.2. ÍNDICE DE OBRAS | 651 |
| 9.3. ÍNDICE DE CONCEPTOS Y TÉRMINOS TÉCNICOS..... | 656 |
| 9.4. ÍNDICE DE INSTITUCIONES Y EMPRESAS | 658 |
| 9.5. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES..... | 660 |
| 9.5.1. ÍNDICE DE FIGURAS | 660 |
| 9.5.2. ÍNDICE DE TABLAS | 663 |
| 9.5.3. ÍNDICE DE CUADROS..... | 663 |

RESUMEN

Estudios de Poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento aborda el fenómeno de la creatividad musical dentro del campo de las producciones audiovisuales de ficción. Concretamente, fija su objeto de estudio en los procesos creativos de compositores españoles contemporáneos que realicen, o hayan realizado, habitualmente, partituras cinematográficas.

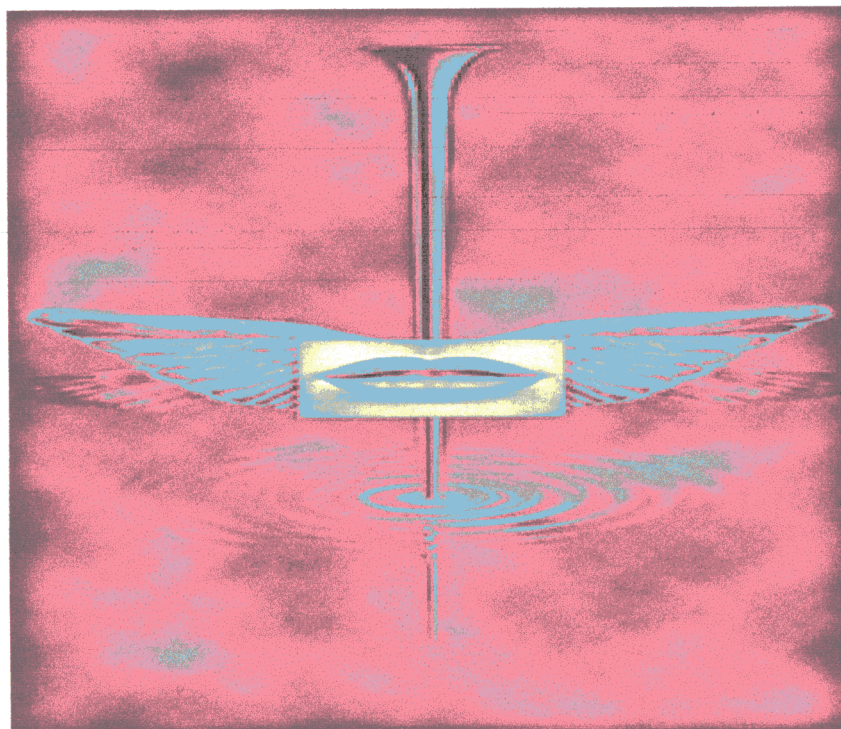
Bajo un planteamiento metodológico combinado e interdisciplinar, y una perspectiva que media entre lo fenomenológico y lo empírico-sistemático, se penetra en los procedimientos, en las estrategias y rutinas creativas, practicadas por los autores cuando acometen la composición de la música de una película. A través del método de las entrevistas, se analizan las motivaciones e intereses personales –personalidad–, y el marco productivo –ambiente físico y social–, para centrarse en el proceso de producción, entendido poética y retóricamente, como procedimiento dinámico de construcción discursiva. De tal forma, se interpreta el proceso creativo en sus diferentes fases: preparación e ideación (*inventio*), estrategias discursivas (*dispositio*), proceso de escritura (*elocutio* y *memoria*), y registro y edición (*pronuntiatio*), estimando las diferentes particularidades generativas asociadas a cada tipología de proceso.

Seguidamente, se aborda la investigación estructural y conceptual de los productos bajo una triple dimensión: musical –análisis orgánico de los componentes: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento–, narrativa –estudio funcional, capacitación audiovisual–, y técnico-operativa –valoración de los procedimientos técnicos–, con el fin de contrastar y valorar las correspondencias proceso-producto, es decir, las similitudes y divergencias entre las proclamas autoriales y los resultados efectivos de las obras.

ABSTRACT

Musical Poetry Studies, in the framework of secuencial image in movement looks at the phenomenon of musical creativity in the domain of audiovisual fiction productions. More precisely, it concentrates on the creative processes of spanish composers, alive today, who have written or write film scores.

From a combined methodological and interdisciplinary approach, and a perspective somewhere between the phenomenological and the empirical-systematic, it studies the procedures, strategies and creative routines used by the authors when they set to composing the music for a film. It analyses the motivations and personal interests –personality–, and the productive enviroment –atmosphere–, before concentrating on the productive process, rhetorically speaking, as a discursive construction procedure. In this way, the different stages of the creative process are analysed: preparation and elaboration (*inventio*), discursive strategies (*dispositio*), writing process (*elocutio* and *memoria*), and the registering and publishing (*pronuntiatio*). Thereafter, the structural research of the products is carried out from three different angles: musical, technical-operative and narrative, in order to compare and assess the links between the process and the product, that is the similarities and differences between the author's claims and the actual results of the work.



PROEMIO

*Los únicos investigadores que valen son los indisciplinados.
Aquellos que rehusan buscar solamente, con instrumentos
dados por adelantado, las respuestas a preguntas nuevas (J. Attali)*

La imaginación es un hilo que pende del grueso de una caña. Un enrevesado hilo glotón que a veces nos burla, y que difumina su sesgo en cada orilla que franquea, pero que se muestra como el único medio conocido capaz de enaltecer la fantasía. Interpretarla, comprenderla, siempre ha sido un arma proyectiva que, huidiza, ha dado de bruces con más de un navegante. Sin embargo, no es posible abjurar de ella. Si, pretendidamente, se ha logrado extrañarla, alejarla como un retoño bastardo, la indiferencia ha ocupado el lugar de su pasional voracidad, y la tangente de sus caminos ha hecho paralelo en el infinito.

Por ello, resulta necesario desafiar a la creatividad. Obligarle a mostrar su fidelidad, cuando menos, a un ideal creativo, estético y artístico, para que active, en cada acto, la potencialidad de un ejercicio comunicativo

en el que la filosofía de su existencia no se halle disociada de una expresada y cierta voluntad humana encaminada, en sus pasos, hacia objetivos más o menos definidos. Que las razones de su ser describan el desarrollo de la voluntad creadora y se reconozcan en el mérito que dicten los anhelos lectores. Reflexionaba Pérez Olea —conversando sobre la originalidad de las ideas— que *“es vanidad pensar que nadie ha podido pensar antes lo que tú. Pero siempre habrá algo diferente, suficientemente diferente”* que hará nuevo a lo viejo. Decía, con ello, mucho de lo que este texto pretende proyectar.

Sin suficiencia, sin cierto orgullo, la impertinencia necesaria para sacudir el estado de las cosas e imaginar soluciones y resultados suficientemente diferentes no sería viable. Pero hace falta, además, que la vanidad beba de la experiencia. Que ese fluir múltiple de vivencias portador de argumentos, teorías, motivos, recuerdos..., que esa evocación, cuyo fruto es el germen tónico de toda vida creativa meditada y reflexionada en la nobleza de una realización, nutra la sustancia, el medio en el que lo creativo se prenda como vida. Solo así, el *yo* firme y sólido que emerge de la paralizante impotencia de la vida a través de la creación evitará precipitarse a la soledad de la incompreensión, a la nada conceptual, a la desoladora ruina de la desesperanza. Cuando la inseguridad se atrinchera, traicionera, en el mito de lo novedoso, en lo nunca hecho o dicho, el poeta está abocado a convertirse en advenedizo de su cultura. Declarará su individualidad como independencia, renegará de su cuna, y todo sin que ello le lleve más allá de donde otros ya volvieron. El sublime precepto que le conmina a la diferencia hará de él un protagonista trasmutado que se contenta con embriagar la mediocridad como resultado, como fórmula de interpretación para la expresiva máscara de la muerte.

Entre esos poetas, en un ignoto ámbito del saber, albea el músico, indiscreto. Trata de aferrarse a la realidad mediatizándola con su discurso, esgrimiendo decidido el talento como el arma definitiva que revelará la autenticidad de sus objetivos, jugando con la ingenuidad para distanciar, en lo necesario, la autodisciplina, el orden y la sistematización como herramientas persuasivas de la imaginación. Y es que la música le ofrece un compendio de mundos posibles. De miradas probables sobre esos mundos.

De descubrimientos imposibles que versan sobre los mundos y miradas que son, han sido o, tal vez, puedan ser. En sus elementos estructurales encuentra los intersticios que determinan su elaboración, los que revelan las dinámicas, las estrategias discursivas a seguir. Su propósito es activar actitudes, emocionar a través de la percepción estética de la obra de arte, producir entusiasmo en los receptores de su mensaje. Y en ello domina un pretexto emancipador, un argumento expiatorio que anhela la absolución de los tópicos a través de universalizar la desconfianza. Una transmutación ontológica que convierta a la creación en un vertiginoso tren que amalgame la conceptualización de las ideas y la expresividad sonora.

En el encuentro con la creatividad se establece un recorrido que es, hipotéticamente, la confluencia de todos los caminos de ida concebibles. Sin embargo, es en este clima donde debe forjarse un crítico camino de regreso. Construir el retorno al principio causal como término para desandar lo andado. Puesto que el acto textual se desarrolla en una sucesión de procesos articulados no contingentes, es necesario alzar la voz de una conciencia que trate de redefinir el papel de la fabulación sonora. Cuando menos, de mostrar las caras ocultas que, en el transcurso del tiempo, el hábito de autoridad, revestido por los pilares de la tradición, ha mantenido a la sombra de una alternativa improbable. El propósito bien pudiera ser concebir una historia emocional sobre la imaginación, hacer viable la revolución a través del pensamiento positivo, impedir que la turbación haga infames nidos en el futuro de la creación, y así evitar que hipoteque los resultados proyectados por las nuevas generaciones.

En definitiva, un pensamiento estético que pueda subvertir los ideales, frívolos y tornadizos de sus ancestros, para emerger, desde sus anoréxicas creencias, hacia una narración integral. Lograr, de algún modo, espolear la agitada inquietud de los creadores y, a ser posible, que el sudario que enjuga las gotas de sudor del espíritu autocrítico no termine siendo ese lienzo que envuelve el cadáver.

AGRADECIMIENTOS

Cuántas fronteras se cruzan en este largo peregrinar que ha de cubrirse cuando se toma la decisión de emprender una investigación. Cuan árido resulta el trabajo de buscar la cifra escondida del conocimiento, que se pierde como un secreto misterioso siempre ausente, furtivo y seductor. Para ese tránsito, desabrido tantas veces, es preciso encontrar una guía que ilumine la estancia de partida y corrija los inciertos pasos del bisoño caminante. En su hallazgo se haya escrito el vaticinio que pondera la utilidad de la empresa, y marca los destinos de una potencial actividad futura pródiga.

Por ello, la primera y principal gratitud encuentra motivo en la persona del Catedrático y amigo D. Francisco García García que, desde los estudios de Licenciatura, supo labrar un despierto interés en mi persona para, en la complicidad de muchas horas de conversación y trabajo, completar este anhelo que hoy es ya una realidad. En el ámbito docente quedan reconocidas las figuras del Catedrático D. Jesús García Jiménez y del profesor D. Ramiro Gómez Bermúdez de Castro. El primero por las satisfacciones intelectuales que siempre me reportaron sus enseñanzas. El segundo por la especial sintonía musical que nos une y por un sentido del humor tan agradable como profundamente creativo. Asimismo, acompañan este agradecido recuerdo mis mentores musicales: D. Antonio Barrera, por entregarme parte de sus conocimientos desde la disciplina y el rigor, D. Ángel Huidobro, por descubrir tantos caminos inexplorados, y D. Sebastián Mariné, por ilustrarme una forma distinta de entender la música, a los músicos y la enseñanza.

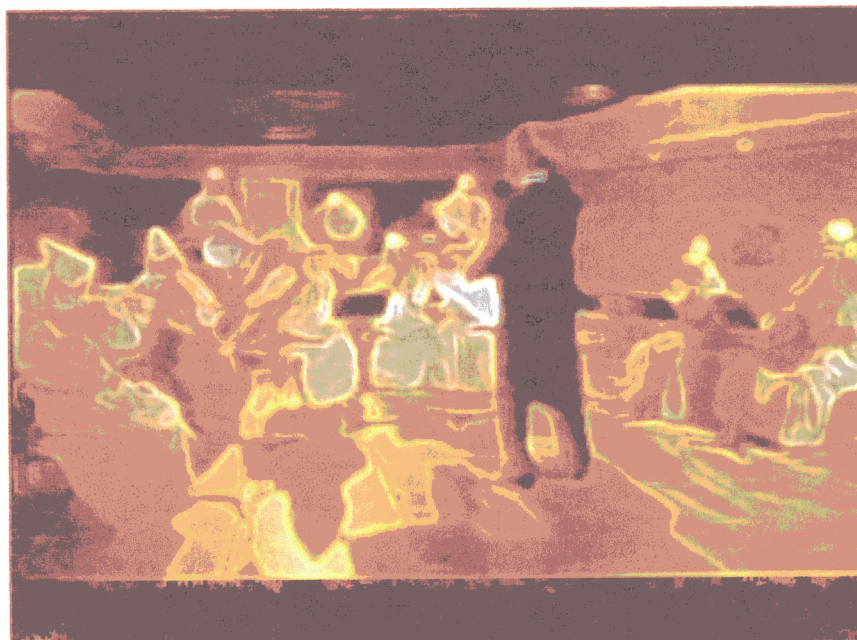
En los compositores, que con amabilidad y paciencia me han dedicado sus atenciones, quisiera advertir el agradecimiento merecido en su satisfacción personal. A todos ellos: D. Román Alís Flores, D. Antonio Pérez Olea, D. Luis de Pablo Costales, D. Sebastián Mariné, D. Bernardo Fuster, D. Luis Mendo, D. Bernardo Bonezzi, D. Enrique Escobar, D.

Gregorio García Segura, D. José Antonio Sánchez Sanz, D. José Nieto, y D. Pedro Iturralde, mi débito y admiración.

Para los lazos íntimos aparece la gratitud más sensitiva, más nidia. En la decidida y sacrificada tolerancia de mis padres he encontrado siempre un crítico apoyo estimulante al que, con los años, se ha sumado el conocimiento, la decisión y la connivencia de mi hermano Felipe para hacer aún más divertido nuestro trabajo. De Yolanda me queda una expresa motivación para superar las dificultades. Con Gema, y con Chopi, he releído mis atrevimientos, y con una rodilla –la derecha– he hecho, de la penitencia, abnegación. Desde la lejanía, el meritorio estar haciendo continuo de Segundo ha tonificado los momentos de duda, y en el andar nómada de Carmiña, la añoranza de algunas tardes de tráfigo y espera por Madrid me ha devuelto prisioneras ilusiones.

Junto a todos ellos, a tantos buenos amigos y amigas hay algo que agradecer que no quisiera dejar a ninguno fuera y excuso por ello, desde aquí, la mención de sus nombres. Hago extensivo mi agradecimiento incluso a cuantos se han encargado de hacer más difícil y complicada esta empresa porque la rebeldía también es un estimulante de la creatividad y, no pocos, han sabido cómo espolearme.

A todos, gracias.



1. INTRODUCCIÓN

*El solo intento de sacar al sol vuestra
propia tiniebla es ya plausible*
(A. Machado)

«Pensar es deambular de calle en calleja, de calleja en callejón, hasta dar en un callejón sin salida», decía metafóricamente Juan de Mairena a sus alumnos. Y no deja de ser cierto. Pensar es escapar, huir por el primer hueco en el que se atisba luz y correr desenfrenado hacia él. Llegar a una nueva y enésima calleja, y volver a buscar esa luz, siempre hacia adelante, en una plétora de interrogantes inquietas e insatisfechas. Tarde o temprano, a la vuelta de un recodo, damos pie a un paredón y nos echamos, presos del pánico, en brazos de la angustia. En ese punto, el pensamiento se hace creador para socorrernos. Inventa soluciones, nos las ofrece como alternativas, y nos permite derribar cuantas murallas nos esperen al encuentro, en una expresión pura de libertad.

Tal es la creatividad: una llave maestra de la inteligencia convertida en herramienta para modificar la realidad según nuestras necesidades. Una

volátil concesión de los sueños que construye mundos imaginados para que los hagamos factibles, humanos y transitables. Una poderosa cizalla que va abriendo camino en la túnica del conocimiento al tiempo que traza patrones inéditos y vírgenes.

Construir pensamiento es crear. «Tanto las teorías científicas como las obras de arte son el producto de la fantasía, de la imaginación creadora», nos recuerda López Yepes (1995: 24). Por ello, acercarse al lenguaje de la creatividad desde cualquier ámbito para comprender sus motivaciones, procesos o productos, supone ya un ejercicio creativo pues juega con sus propios instrumentos. En tales argumentos se afianza la tesis doctoral *Estudios de Poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento* del doctorando Manuel Gértrudix Barrio¹, realizada bajo la dirección del Catedrático D. Francisco García García del área de conocimiento “Comunicación Audiovisual y Publicidad” de la Facultad de CC. de la Información, de la Universidad Complutense de Madrid.

El largo periplo de esta investigación está salpicado de afortunados encuentros que han encaminado el vagar errático de ese deambular al que aludía Mairena. Su origen se sitúa en el desarrollo de un trabajo sobre las partituras de Antón García Abril en las películas *Los santos inocentes* y *La colmena*, dentro de los estudios de Narrativa audiovisual. La concurrencia de intereses y preocupaciones sobre la materia con el Catedrático D. Francisco García García, y un notable grado de afinidad intelectual, propició una progresiva colaboración que se tradujo, al finalizar la licenciatura, en un proyecto concreto de investigación, germen de esta tesis doctoral. En el curso académico 93/94 –iniciados los cursos de doctorado dentro del programa “Técnicas y procesos en la creación de imágenes: aplicaciones sociales y estéticas” del Departamento «Comunicación audiovisual y publicidad II de la Facultad de Ciencias de la Información» (Universidad Complutense de Madrid)–, se produce el arranque definitivo de la

¹ Licenciado en Ciencias de la Información – Rama de Imagen – por la Universidad Complutense de Madrid (1993), Profesor de Solfeo, Acompañamiento y Transposición por el Conservatorio Profesional de Música Teresa Berganza de Madrid (1994), y Funcionario de carrera del Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria del MEC – Especialidad de Música – (1996).

investigación. Desde ese momento hasta octubre de 1995 – fecha en la que se obtiene la suficiencia investigadora, tras completar los créditos del programa con la monografía *Estudios sobre el proceso creativo operacional de Sebastián Marín: Sombras en una batalla y Amor propio* –, se determinan buena parte de los principios teóricos y se formaliza el diseño de lo que va a ser la investigación experimental.

Si la motivación y el consejo orientador fueron los rasgos imprescindibles en esta primera etapa, el seguimiento tenaz y la serena confianza en la actuación directiva por parte del Catedrático D. Francisco García García ha supuesto, en estos dos últimos años, un estimulante e intenso referente. La estrecha relación de amistad que se ha ido afianzando ha contribuido a hacer más fluida la necesaria comunicación, haciendo posible corregir cuantos errores se cometen en tan primeriza empresa. Así pues, los resultados que ofrece este trabajo cuatro años después son, sin duda, deudos suyos.

La intencionalidad de profundizar en la propuesta original tratando de intensificar su contenido, aún a riesgo de poder hacerlo infinitamente más diverso, ha sido el principio que ha generado la aportación personal a este campo de investigación. En el proceso ha resultado trascendental la revisión de todas las variaciones, ampliaciones y supresiones que, fundamentalmente en la última etapa, ha sido preciso realizar atendiendo a las necesidades y exigencias de la propia investigación. La operatividad y estabilidad de los criterios, en nada impositivos, ha facilitado la toma de decisiones siempre difíciles a las que se llega, en un ámbito dialéctico en el que el diálogo y la confrontación verbal han servido de semillero a las ideas, a los gestos del pensamiento.

Ese largo tránsito que ya es un acto discursivo, sea ahora materia interpretativa del múltiple, recursivo, infinito y creativo acto de la crítica científica. Es este su mejor pago.

1.1. OBJETO

1.1.1. Definición

Allí donde se halla una cuestión confusa, una proposición dudosa, incierta, que pudiera ser defendida desde varias perspectivas, existe un problema. En tal verdad, desde la polémica lógica natural a toda investigación, se origina el eje central de la duda científica de esta tesis.

La naturaleza de la Imagen secuencial en movimiento² posee un orden múltiple. La diversidad de sus elementos constitutivos desprende una heterogénea corporeidad que va mucho más allá de su propia presencia textual. Como objeto estético, como ámbito de la cultura, como expresión ideológica o como fundamentación especular y paradigmática de la sociedad, se presenta a nuestros ojos como irrenunciable integración. Aparece así porque, primariamente al deseo de una pragmática lectura global, ha existido un germen de común creatividad, de creación grupal que, por encima de los deseos y motivaciones individuales, troquela la huella de un yo, etéreo y omnímodo, cuya manifiesta vocación es expresar. En esa faz del fenómeno, que apoderándose del imaginario colectivo traduce la significación de los sentimientos, aparece un territorio favorecido por la duda. Dice Marina que «toda percepción o conocimiento es una respuesta a una pregunta expresa o tácita» (1993: 36). ¿Qué respuesta se anhela al preguntar por la Poética³?; más aún, ¿por un aspecto concreto y cautivo de ese *hacer*?. ¿Hacia dónde se dirige la *mirada escrutadora* en pos del significado creativo?. ¿Qué pretende este afanoso buscar?.

En la constitución de esa naciente naturaleza a la que se aludíamos, se impone una sinergia centrípeta. Los elementos que la integran convergen en un nuevo plano sustancial y quedan condicionados, formal y semióticamente. Es, en cualquier caso, un circunstancia que se manifiesta en

²En adelante se utilizará el acrónimo ISeM.

³ El concepto de lo *poético* se ha «elevado a una categoría estética general» para convertirse en un «modelo arquetípico de otras artes» (Henckmann y Lotter, 1998: 195).

su reciprocidad. El todo articula las partes, y la identidad de estas define el nuevo objeto textual a través de una cierta disciplina en la elaboración de ese todo, que implica, habitualmente, una jerarquía celular manifiesta tanto en la presencia temporal de las sustancias, en su disposición y ámbito espacial, como en la propia teleología del texto como mensaje.

Esas cláusulas que marcan el contrato audiovisual proponen a la música, como sustancia expresiva, una adecuación de sus principios generativos. No ya por lo que se refiere a sus propios elementos constituyentes sino por lo que tiene que ver con el origen creador. La actividad compositiva musical, sacada de su esfera autosuficiente, queda tamizada por las exigencias de un referente externo a su discurso. Se pone al servicio de una síntesis nacida de la unión de la imagen secuencial en movimiento con un nuevo espacio sonoro narratológico, permitiendo la aparición de unas estrategias y rutinas creativas que, si bien no han de ser ni exclusivas ni únicas de esta tipología creativa, aparecen justificadas en ese marco. Dichas estrategias responden a una Poética⁴ que, consciente o inconscientemente, vertebra los resultados de su acción, y que precisa, necesariamente, del estudio de la banda sonora para comprender el fenómeno audiovisual en su verdadera dimensión de conjunto significativo.

La creación de textos musicales requiere capacidades en el sujeto actorial que son comunes a cualquier otro tipo de creador. Pero la especificidad del *lenguaje* musical, de la sustancia expresiva sobre la que se produce, impone la exigencia de ciertas habilidades divergentes que quedan aún más mediatizadas como consecuencia de activarse en el contexto de un mensaje complejo y polisustancial. No obstante, parece probable que esa necesaria vinculación, esa predisposición narrativa del compositor que queda ligada a los planteamientos diegéticos de una superestructura, debe provocar, además, un replanteamiento técnico y estético que se haga visible en la pertinencia de específicas fórmulas y estrategias de elaboración.

⁴ El término Poética se toma en la acepción que remite a la habilidad y ciencia de la producción, del hacer. Se desestima, en el objeto de estudio, la realización de una Teoría Poética como tal.

En el foco del objeto de estudio aparece el proceso creativo de composición musical que prospera en el ámbito de elaboración de un texto audiovisual narrativo de ficción, entendiendo como tal aquel que viene tipificado por un constructo de imágenes audiovisuales en movimiento. Se contemplan, indistintamente, diferentes posibilidades: que el discurso musical sea elaborado desde el concepto previo de las imágenes, que se elabore una vez que las relaciones espacio-temporales de las imágenes cobren existencia, orden y dirección, o que el discurso musical sea, conceptual y positivamente, previo a la representación visual, siendo, por tanto, quien gestiona su lectura.

1.1.2. Delimitación

La corporeidad integrativa propia del texto audiovisual resulta una égida tras la cual, fuera del análisis e incluso en él, se esconde *la aparente evidencia de lo obvio*⁵. Asumimos con tal naturalidad la presencia de la música en el texto audiovisual, navegamos por su fluido con tal despreocupación, que en nada ha de extrañarnos no ser conscientes de su artificialidad. Desde esta premisa, ¿cómo podemos llegar a preguntarnos por el origen del artificio?, ¿por qué o quién está detrás de su existencia?. Si ni tan siquiera nos sorprende o preocupa la necesidad de su estar, difícilmente precisaremos conocer su principio.

Pero, dado que hay que dudar, *sobretudo de lo evidente*, pues sólo así se puede explicar la realidad concreta que supone el objeto de estudio, es dudando que se hace luz sobre él. La vigilante lectura⁶ de textos audiovisuales a lo largo de los años ha puesto de manifiesto que la bondad de los que alcanzan tal grado no es gratuita. Aún resultando difícil discernir, en tal maraña discursiva, qué elementos son los que contribuyen decisivamente al logro, y entendiendo que han de poseer todos un valor incuestionable para que percibamos el total como un resultado

⁵ G. Requena (1989). *El discurso audiovisual*, pp. 9

⁶ Tómesese el valor figurado de penetrar en el interior de algo por lo que exteriormente aparece.

satisfactorio, no es menos cierto que al dirigir la mirada instigadora hacia la música encontramos todo un proyecto coherente que justifica tal bondad.

Entendido así, queda a nuestra vista un ámbito resbaladizo que precisa ser explorado con no poca cautela. Convertida en objeto de examen, la elaboración musical integrada en el proceso audiovisual requiere la determinación de unos límites epistemológicos precisos. La demarcación viene configurada por las teorías científicas directamente implicadas en la construcción de los textos audiovisuales. La Teoría de la creatividad dispone las bases para comprender los parámetros que dan origen a toda actividad heurística: el estudio de la personalidad creadora como agente activo, los procesos, procedimientos y transformaciones que se verifican entre la conceptualización de la idea y el resultado final de la misma, y los productos efectivos en actos de creación. La Narrativa audiovisual en su estudio de las funciones discursivas de la música dentro de los textos audiovisuales, la Poética como arte de la composición textual y la Retórica como arte del bien decir, de embellecer la expresión, aportan la cimentación teórica de un corpus que ofrece una sistematización catalogada de hechos, sucesos y parámetros creativos. La Teoría musical, en especial la teoría formal y compositiva, brinda los instrumentos básicos para el examen de los recursos sonoros y estéticos utilizados por el compositor para crear. Por último, la tecnología sonora y la técnica de grabación de audio aportan el conocimiento de las fórmulas y sistemas de registro de una música que nace para ser grabada.

1.1.3. Justificación

Un trabajo de investigación que versa sobre cuestiones artísticas debe procurar seguir esa línea problemática mediante la cual se tratan de mejorar los procesos productivos. En ese sentido, puede y debe cumplir con una función de reflexión sobre la realidad social y cultural que toma como objeto, interactuando con ella y poniendo al servicio de esta los resultados de sus investigaciones para que puedan redundar en una mejora cualitativa y cuantitativa de los textos que se generan. Todo ello sin pretensiones

dogmatizantes, pues quienes «pretenden dogmatizar en Arte no sólo se equivocan lamentablemente, sino que perjudican al Arte mismo que con oculto orgullo simulan proteger» (Falla), y nada se halla más lejos de los objetivos de este estudio. La pretensión no es explicar y prescribir un método unívoco —hacer un recetario de composición musical aplicada—, sino estudiar las circunstancias creativas que rodean a ese proceso creativo, a partir de nuevos intereses epistemológicos.

Existe una necesidad evidente de elucidar esas misteriosas brumas que acompañan pertinazmente al gesto creativo. Penetrar en aquellos mecanismos susceptibles de ser verificados para establecer un registro abierto de relaciones y principios causales a través de una hermeneútica que busque su justificación última en los procesos heurísticos. La opinión común sobre este particular es especialmente escéptica. Tratar de desentrañar los dispositivos que rigen una actividad creativa como la composición musical en el contexto audiovisual parece un proyecto predispuesto al más puro lirismo sobre el talento natural o la belleza, y así es malentendido en no pocos ámbitos. No han de olvidar, quienes así razonan, que «sabemos muchas cosas que no comprendemos... Toda la sabiduría de hechos es, en rigor, incomprensiva, y sólo puede justificarse entrando al servicio de una teoría» (Ortega, 1976: 21). Por ello, la sempiterna explicación del fenómeno por su pura presencia tangible, y la invocación a un don antojadizo y escapista parece, cuando menos, lo suficientemente rudimentaria e insatisfactoria como para justificar la empresa de buscar, figuradamente, una *exégesis* de la creatividad en el campo objeto de estudio, fundamentada en hechos y procesos comprobables.

Por otra parte, la teorización es un argumento que pervive en el hecho musical desde su mismo origen⁷. Por medio de la especulación

⁷ Aunque la teoría musical no aparece expreada como tal hasta 1863 por F. Chysander en el prólogo al primer *Jahrbuch für musikalische Wissenschaft*, lo cierto es que la relación científica con el hecho sonoro es casi tan antigua como él mismo. Desde los estudios pitagóricos en el siglo VI a.C. sobre la relación entre sonido y número, la especulación teórica entorno al fenómeno sonoro ha supuesto una constante histórica: Platón, Plotino, Aristóteles, Boecio, San Agustín, Guido d'Arezzo, Franco de Colonia, Tictori, Praetorius, Brossard, Gerber, Riemann....

teórica, la Música ha transitado desde *el valor de uso al de arte*. (Michels, U. 1989: 13). Ha pasado de herramienta a expresión, y se ha convertido en un medio de reflexión sobre la propia realidad. No ha de extrañar, consecuentemente, que el deseo de conocimiento sobre aspectos particularmente específicos e interdisciplinarios de la misma, se amplíe en un coyuntura histórica que presenta una faz especialmente heterogénea, y que precisa un compromiso científico que abogue por una reflexión tenaz y abierta sobre los nuevos productos culturales que la sociedad genera.

Conocer cómo articulan los creadores las sustancias propias de su expresión no sólo favorece un dominio más eficaz de los resultados discursivos, sino que habilita unos procesos de lectura o análisis más profundos. A través de una intensificación en las aproximaciones al fenómeno musical se ofrece una visión más ajustada de las auténticas capacidades que este posee en las construcciones audiovisuales. La intención de aportar cierta innovación, aumentando el conocimiento en este campo, manifiesta el propósito plausible que se supone del progreso, que en pro de la construcción de un método útil de investigación sobre la creatividad sonora en textos complejos, puede suponer este estudio práctico.

1.1.4. Trascendencia

El empleo de una metodología rigurosa permite aventurar que el planteamiento de un debate entorno a los procesos creativos, las estrategias y herramientas empleadas por los compositores para activar la construcción de un texto integrado, es la mejor manera de ofrecer una perspectiva más clara en la concepción de este fenómeno. Claridad que debe revertir en una amplificación no de sus potencialidades sino del uso apropiado que de ellas se haga, con el interés de ofrecer una mayor proyección instrumental y artística. Por ello, con la mejor intención de converger con esa línea crítica de análisis, el esfuerzo de estas proposiciones se dirige en un doble sentido: por una parte, los investigadores y teóricos; por otra, los agentes creadores, cualquiera que sea la faceta que desarrollen.

Para unos la función que ha de cumplir es la de servir de instrumento de conocimiento fiable, profundo y diverso para comprender mejor la materia que utilizan como objeto. Para los otros, dentro de su labor creativa, aportar una perspectiva amplia sobre su trabajo, integrando, al tiempo, las características más genéricas y exportables con las particularidades y hallazgos propios de diferentes tipologías creativas.

Por supuesto, la aportación que se hace para la construcción de un marco científico, –que no es nuevo en cuanto al continente que utiliza pero sí respecto a las relaciones de inclusión-exclusión que plantea, y a las propias relaciones entre los distintos elementos seleccionados–, representa otra de las contribuciones de la investigación pues pretende especificar un modelo analítico validado en el marco de referencia y con un índice de transferibilidad notable.

Además, a pesar de la capital importancia de la música en el cine, lo cierto, como afirma Xalabarder, es que hay un desconocimiento generalizado de ese valor: la crítica cinematográfica se desentiende de ella, ignora su presencia porque, en la mayoría de los casos, los críticos ni saben de música, ni conocen su funcionamiento en el texto; buena parte del público se muestra indiferente, aunque la industria de la música europea mueve casi el doble de volumen de negocio que la industria audiovisual; «es vulnerada por criterios comerciales y, lo que es peor, productores y directores apenas la entienden» (1997: 15). Tal situación determina, por sí sola, tanto la necesidad de estos estudios como su alcance teórico y práctico.

1.1.5. Estructura general

El diseño del texto se estructura en torno a tres grandes bloques. El primero de ellos aborda la definición metodológica de la investigación. Acomete el objeto que origina el acto sistemático de estudio, los objetivos e hipótesis, y una breve presentación de los procedimientos e instrumentos utilizados. Completan este primer nivel una concisa reflexión sobre el valor y accesibilidad de las fuentes documentales, y una declaración nominativa de las conclusiones.

En el segundo se lleva a cabo un recorrido comprensivo por las disciplinas que delimitan la extensión y alcance del campo teórico, y que sustentan y justifican el desarrollo del estudio experimental, ofreciendo una visión genérica sobre el estado actual de la cuestión. Se establecen criterios básicos de la Teoría de la creatividad, la Narrativa audiovisual, la Teoría musical, y la Tecnología sonora, así como ciertos aspectos puntuales de ciencias colaterales como la Estética, la Economía, la Historia, o la Sociología.

El tercer bloque supone la investigación propiamente dicha y se divide, a su vez, en tres partes. La primera se acerca a los aspectos de la personalidad creadora y el entorno, físico y social, que la rodea. La segunda penetra en el estudio de los procesos creativos descendiendo al análisis de los sustanciales –marcos de estipulación del acto creativo–, y a la evolución por fases del propio proceso de construcción textual. En la tercera parte, tras la presentación del diseño del método construido específicamente para la investigación, se estudian los productos creativos, contrastándolos con los procesos estudiados, desde tres perspectivas complementarias: estudio musical y estilístico, técnico-operacional, y narrativo.

A continuación se establecen las conclusiones definitivas, a través de una reformulación teórica, exponiendo las aplicaciones de las mismas y las hipótesis plausibles. Se adjuntan los apéndices, seguidos de una indexación documental de las referencias utilizadas a lo largo de la investigación, un glosario terminológico y un catálogo de índices para hacer más fluido el acceso al texto.

1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

1.2.1. Objetivos generales

- A) Realizar una prospección de los procesos poéticos utilizados por los compositores españoles contemporáneos dentro del campo cinematográfico, localizando y reconociendo aquellos parámetros

- creativos musicales desarrollados por el compositor cuando trabaja, a través de su lenguaje expresivo, en la construcción de un texto audiovisual narrativo de ficción.
- B) Demostrar la existencia de unos principios retóricos generadores de la creatividad musical desde su vinculación con la ISeM (Imagen secuencial en movimiento). A través del estudio del texto se pretende evidenciar la existencia de unos principios retóricos que activan, regulan y determinan la distribución de los elementos creativos por parte de los responsables de su producción.
 - C) Establecer un elenco sistematizado de estos, atendiendo a las categorías y subprocesos en los que se incluyan.
 - D) Estimar las divergencias que puedan plantear los diferentes contextos audiovisuales para anticipar ciertas hipótesis que sean supuestos viables en futuras investigaciones.
 - E) Formalizar la viabilidad de un proyecto analítico que permita mejorar el conocimiento de los textos audiovisuales desde la perspectiva de la creación musical.
 - F) Validar el modelo de investigación propuesto para confirmarlo como herramienta útil que permita alcanzar un conocimiento relevante de los textos sonoros cuando funcionan en el marco de un texto audiovisual.
 - G) Formular la necesidad y viabilidad de ampliar los conocimientos creativos para ajustar sus modelos a las exigencias de análisis de un medio estético complejo como el sonido, centrando la perspectiva analítica en la contemplación retórica-poética del texto sonoro, entendido este como suma integral de ruidos, palabra y música.
 - H) Demostrar la importancia expresiva del sonido dentro de las creaciones estéticas audiovisuales, investigando la confluencia de los distintos elementos sonoros.

- I) Sancionar la capacidad de lectura heterofónica de estos textos.
- J) Constatar la pluralidad estética de la música cinematográfica.
- K) Conceder una vía alternativa de reflexión para futuros investigadores.
- L) Activar la consideración y promoción de las bandas sonoras de compositores españoles. Promover el conocimiento de las composiciones de los músicos españoles.

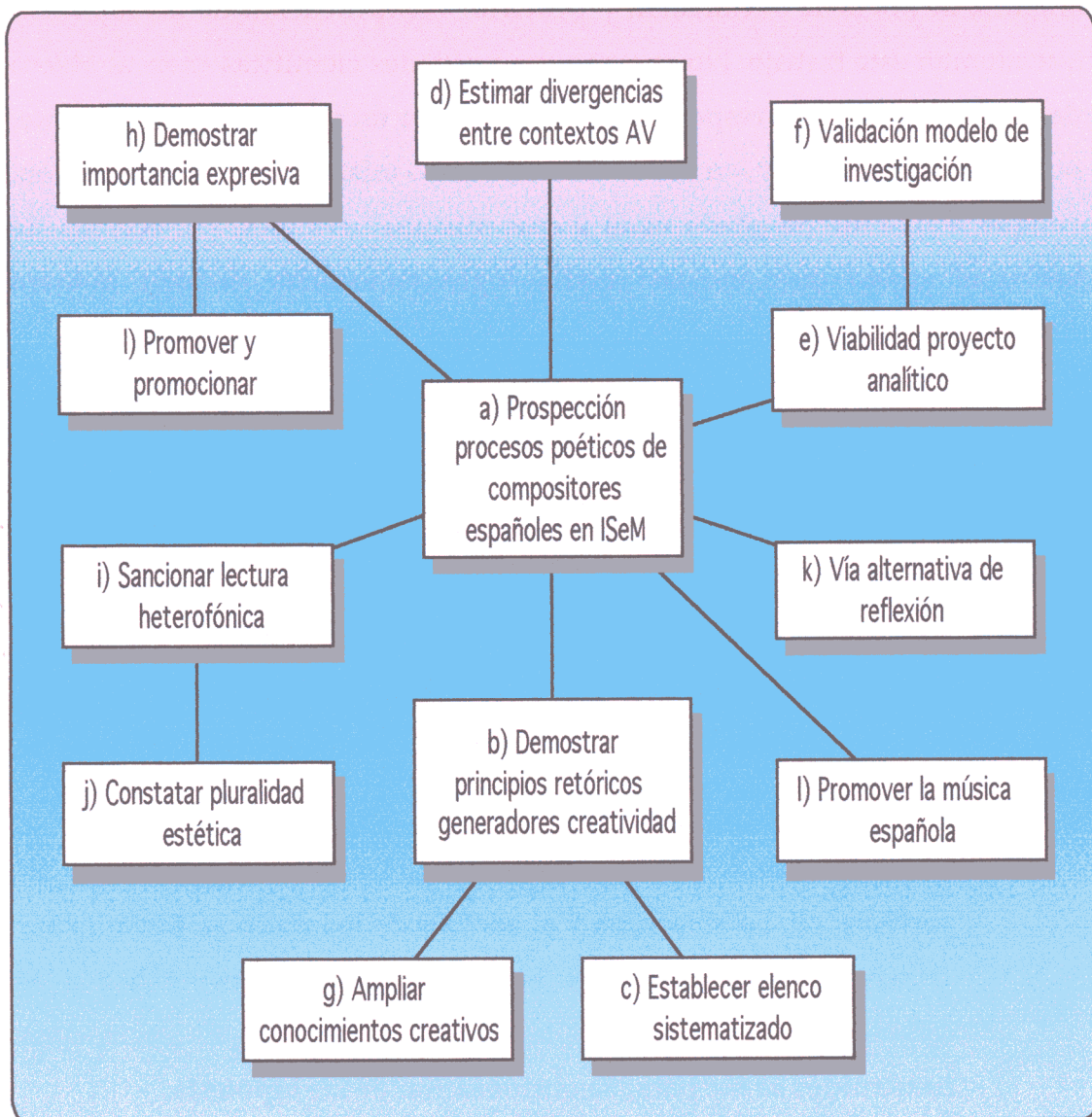


Fig. 1 *Objetivos de la investigación.*

1.2.2. Hipótesis

El origen de todo estudio, su fuerza motriz, son ciertas sospechas que conminan al investigador a una incierta búsqueda. Esas *tenebrosas claridades* que son las intuiciones manifiestan un deseo necesario de conocimiento. Para alcanzar el grado de veracidad que las convierte en tesis de una teoría justificada es preciso confrontarlas con la realidad a la que hacen referencia y de la que parten.

El derecho a la sublimación personal, como apunta Millán Puelles, ampara, de por sí, la declaración y posterior comprobación de las hipótesis que animan este trabajo. No en vano, las verdades científicas «son el objeto de las demostraciones respectivas efectuadas por un sujeto que, igualmente, podría no efectuarlas; y, en consecuencia, el acto mismo de la demostración, aunque realmente no añade nada a esas mismas verdades, perfecciona de hecho al sujeto que, de ese modo, logra conocerlas de una manera científica»⁸.

En el modelo propuesto, la justificación de las hipótesis viene, a priori, avalada por dos disposiciones:

- Su formulación no responde a una intuición personal gratuita sino que se sostiene en la documentación teórica estudiada y en los trabajos de investigación realizados previamente. Estos han ofrecido, como consecuencia directa de las conclusiones obtenidas, inferencias plausibles que permitían el desarrollo de nuevas indagaciones.
- Los postulados metodológicos establecen los principios de verificación. La obtención y el análisis de los datos se lleva a cabo a través de procedimientos instrumentales que responden a los criterios de los objetivos y las hipótesis iniciales. Es decir, están contruidos *ad hoc* para la confrontación de las hipótesis.

⁸ Cit. López Yepes, 1995: 31.

1.2.2.1. *Hipótesis nuclear*

Existe una estructura, de naturaleza abstracta e inteligible, subyacente a todo acto creativo musical audiovisual, cuya fuerza, centrípeta y epifánica, selecciona y organiza la actualización *espontánea* de las infinitas contingencias estéticas; y las dota de una disposición teleológica comunicativa y emocional.

A partir de esta proposición genérica se establecen las siguientes intuiciones:

1.2.2.2. *Hipótesis de carácter metodológico*

Hipótesis primera

Generando un método de análisis crítico, válido, fiable, pertinente y operativo es posible aproximarse al conocimiento de las estrategias creativas y de los elementos organizativos que operan en la construcción de la sustancia expresiva musical, en el ámbito de la composición para un texto audiovisual.

Los resultados obtenidos en estudios particulares de este tipo, si responden a una metodología pertinente, permiten un índice acusado de transferibilidad. Se pueden establecer ciertos criterios que permitan elaborar herramientas útiles para el desarrollo de una fórmula de acercamiento a las estrategias de diferentes compositores, de tal forma que se aislen ciertas rutinas o constantes que aparecen como urdimbres incuestionables de los posibles discursos sonoro-musicales.

Comprobación

La comprobación de esta hipótesis se lleva a cabo mediante la puesta en práctica, y posterior validación, del método. La eficacia del modelo de análisis respecto a los objetivos planteados en la investigación y a los resultados conseguidos, es la prueba de legitimación de las hipótesis.

1.2.2.3. Hipótesis sobre la personalidad y el ambiente

Hipótesis segunda

La creación musical en el marco de la ISeM (Imagen secuencial en movimiento) precisa una predisposición singular en los compositores, no tanto en aptitudes como en la presencia de una vocacional actitud. Dicha inclinación remite a necesidades propias del autor ligadas a fenómenos descriptivos y narratoriales que separan, en cierta medida, esta tipología creativa de la pura o especulativa.

Hipótesis tercera

Los motivaciones que impulsan a los autores para componer música cinematográfica son: la consideración social del medio, el reconocimiento de la obra, la variedad de posibilidades estéticas y de exigencias técnicas, el trabajo colectivo y las relaciones personales que se establecen en lo creativo.

Hipótesis cuarta

La aparición de condicionantes de carácter económico, tecnológico, social, o específicamente creativos, representa una coerción para la libre actividad creadora, y son un semillero de bloqueos.

Hipótesis quinta

El *feed-back* creador-lector posee una influencia trascendente en la sucesión creativa. Los pseudocódigos que tienen éxito comunicativo se suceden y repiten como esquemas positivos de tal forma que configuran, en su repetición, ciertos sintagmas codificables.

Comprobación

La comprobación de estas hipótesis se realiza a través de las preguntas de la entrevista, la investigación documental sobre la biografía de los compositores entrevistados, y la comprobación analítica de las obras en algunos apartados del análisis musical y técnico-operativo.

1.2.2.4. Hipótesis sobre el proceso

Hipótesis sexta

El marco de la ISeM justifica la existencia de un repertorio retórico de construcción en la creación de un texto sonoro, dentro de cualquiera de las posibilidades que ofrece su sustancia expresiva, e independientemente de sus privativas capacidades.

Hipótesis séptima

La imagen funciona como un pseudohipotexto de la creación musical. La capacidad sugestiva de la imagen incentiva la fluidez, flexibilidad y originalidad del compositor, estimulando y amplificando sus resultados creativos, lo que explica las diferencias que se producen, a nivel operativo, entre los trabajos realizados *a priori* o *a posteriori* sobre las imágenes.

Hipótesis octava

Si bien la técnica compositiva es un saber-hacer procedimental, genérico, y autónomo respecto a los soportes, géneros o estilos en que se desenvuelve, estas variables pueden influir en las proposiciones estéticas y en los desarrollos estratégicos que impone el carácter narrativo y discursivo del audiovisual.

Hipótesis novena

El grado de dominio técnico impone el modelo procesal de trabajo, y encamina las posibilidades creativas, evidenciadas en los resultados de los productos. Los resultados estéticos quedan condicionados por los diferentes anclajes técnicos, lingüísticos y sintácticos del creador.

Hipótesis décima

La pretensión substancial del compositor es que la música coopere en el ejercicio narrativo de la película. La disposición técnica, las estrategias

formales y los planteamientos discursivos de la música persiguen ese fin. No obstante, independientemente de que la música participe de forma activa y amalgamada en la estructura de la película, los compositores buscan que detente su propia articulación interna, que su estructura sea, musicalmente, interesante.

Comprobación

La comprobación de estas hipótesis se lleva a cabo a través del planteamiento analítico y las valoraciones expresadas dentro de la entrevista. El diseño metodológico de análisis está enfocado a su comprobación. La selección de las películas –géneros distintos por compositor, acceso a otros productos analizados paralelamente, etc.–, y la justificación procedimental –tipologías analíticas, perspectivas, diseño del modelo, etc.– permiten la observación de las rutinas, su posible repetición entre distintos compositores, etc.

1.2.2.5. Hipótesis sobre el producto

Hipótesis undécima

La música, condicionada por elementos exógenos, asume capacidades estructurales propias de lenguajes articulados sintácticamente. A través de esta vicaria aprehensión ontológica logra comunicar *semas* a través de fórmulas de relato. Además, *dirige* o tamiza la lectura del texto fílmico porque, previamente, su creación se ha generado desde los perfiles de los diferentes elementos constituyentes del propio texto: los elementos de la representación, la historia y el discurso.

Hipótesis duodécima

A través del análisis de los productos creativos, se pueden localizar constantes técnicas y estéticas dentro de la obra de un compositor, por heterogéneas que sean sus realizaciones. Existe una identidad definida que se muestra mutable y diversa, pero que es factible aislar y reconocer.

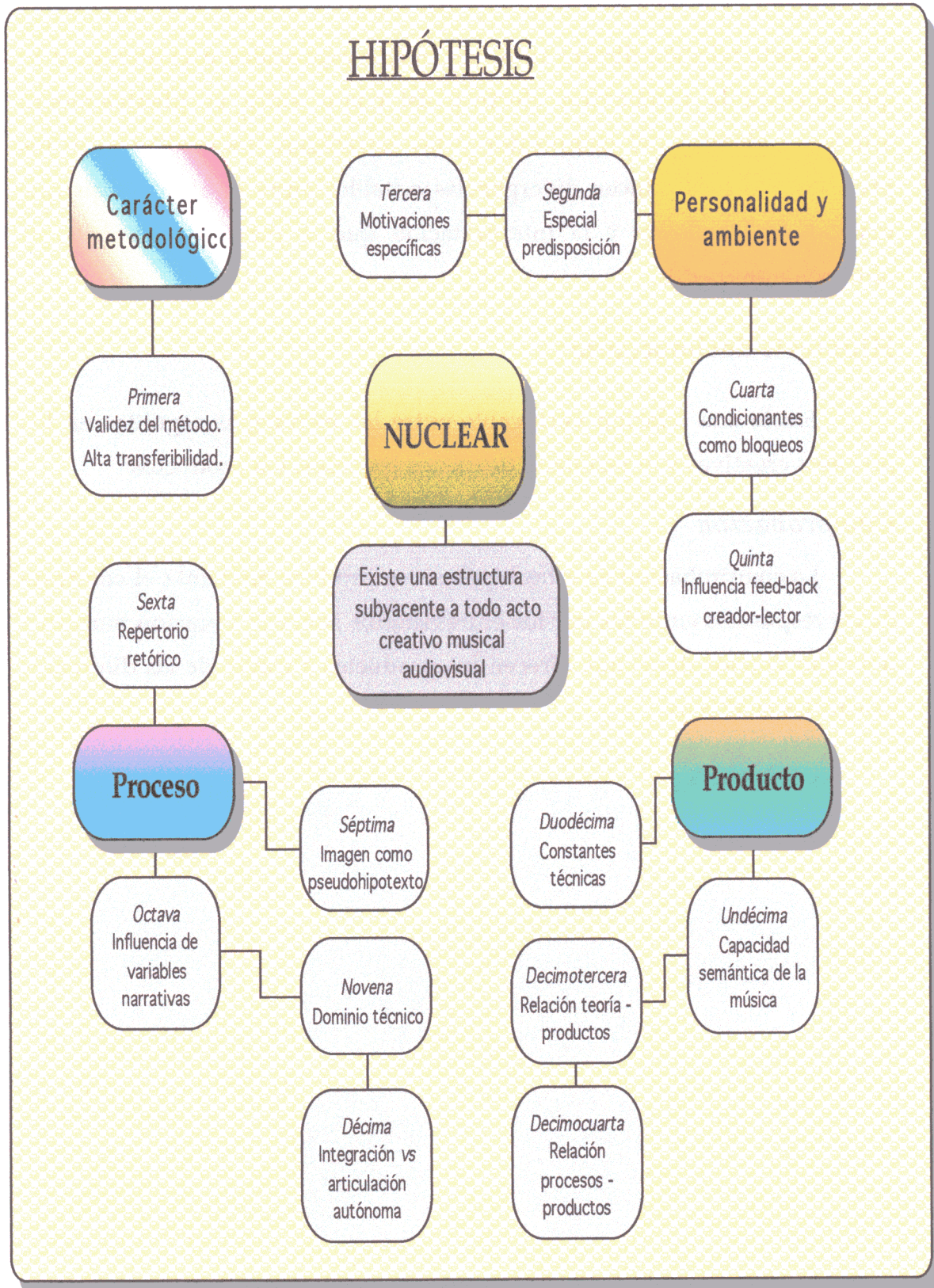


Fig. 2 Hipótesis de la investigación.

Hipótesis decimotercera

Existe relación directa entre las teorías expresadas o existentes y lo que muestra la producción efectiva, así como entre el planteamiento estético e ideático del compositor y las estrategias desarrolladas en los procesos. No se producen divergencias notables entre el autoanálisis que realizan los creadores y la interpretación que, a partir del análisis, se obtiene de sus textos.

Hipótesis decimocuarta

Existe una relación verificable entre las estrategias seguidas en los procesos creativos y el resultado de dichos procesos: los productos.

Comprobación

La comprobación de estas hipótesis se produce mediante el contraste de las respuestas emitidas por los entrevistados sobre la vocación narrativa del texto, con los datos que ofrecen los productos a través de las diferentes categorías analíticas.

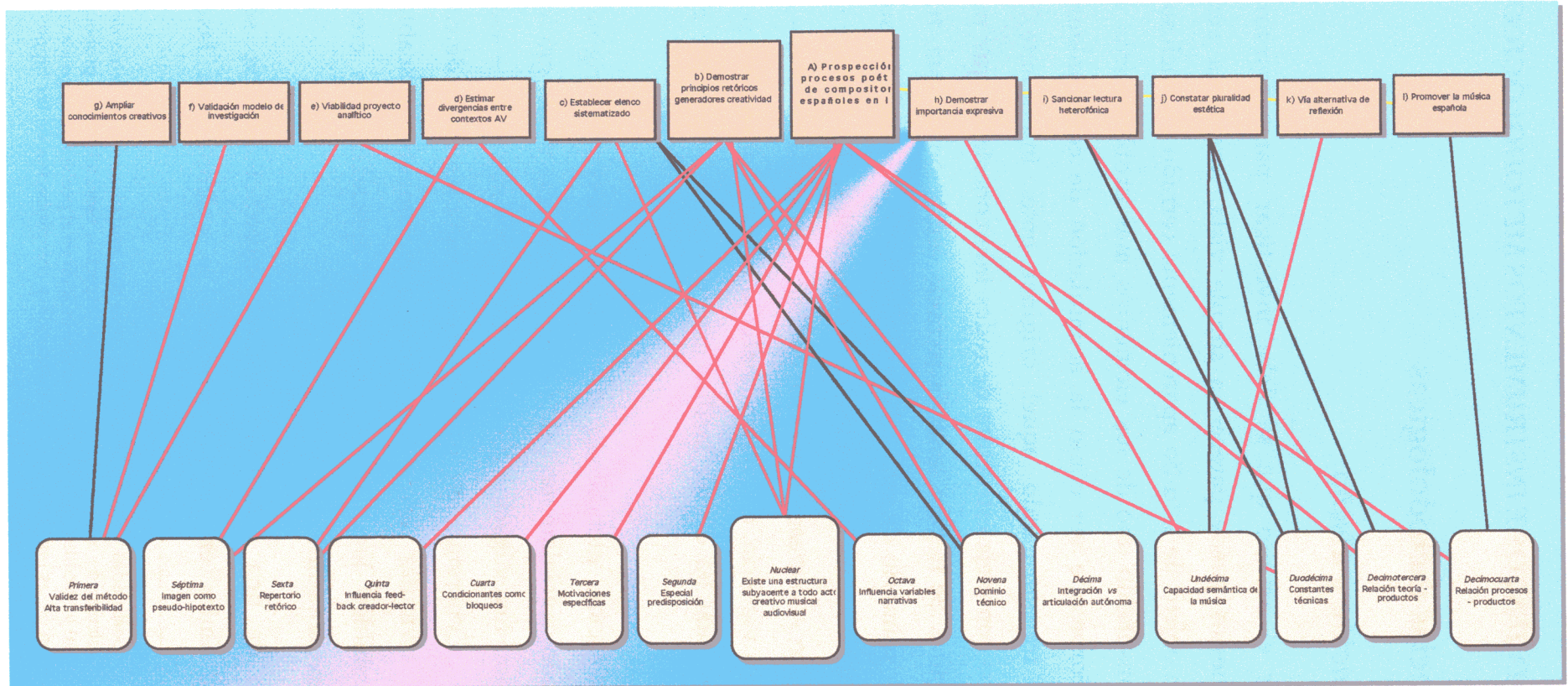


Fig. 3 Relación entre los objetivos y las hipótesis.

1.3. PROCEDIMIENTOS E INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS

1.3.1. Exigencias metodológicas⁹

1.3.1.1. Acotación y diseño

Delimitar el ámbito que se debe investigar para alcanzar los objetivos propuestos puede parecer, a simple vista, una tarea sencilla partiendo de un objeto de estudio aparentemente cerrado y concluso. Sin embargo, ha constituido uno de los elementos más problemáticos de la investigación. Sorprende ver cómo la acumulación de conocimientos y reflexiones va transformando aquel original ente, interesante pero vaporoso, en una compleja estructura de redes interconectadas que parece no tener fin alguno. Se llega a tener la trémula sensación de que, tras el gesto inocente y primario de estirar la mano para coger aquel hilo suelto, se han acercado todas las madejas inimaginables. El hallazgo del problema científico –la creación musical en los textos audiovisuales–, y la constatación de su vigencia, estimulan la acción investigadora pero poco o nada dicen sobre cuál ha de ser la dirección que se ha de tomar en su conocimiento.

La investigación, atendiendo al marco de referencia original, al producto buscado inicialmente, al valor prioritario y el grado de generalidad, es una investigación científica de vocación *nomotética* –aspira a formular leyes–. Concretamente es una investigación científica de campo pues pretende formular leyes científicas directamente aplicables a casuísticas describibles: leyes de la creatividad aplicadas a la creación musical en los textos audiovisuales.

Partiendo de una concepción *inductivo-hipotética-deductiva*, se ha seguido una dinámica en espiral. Primero se celebró una fase de

⁹I. Asimov declara como postulados del método científico estas seis proposiciones: a) detección de la existencia de un problema; b) esclarecimiento de los aspectos esenciales del problema; c) catalogación documental y metodológica de los datos que inciden en el problema; d) generalización provisional: formulación de las hipótesis; e) experimentación y comprobación de las hipótesis; y f) formulación de las conclusiones. Configuración teórica.

observación –fase heurística– en la que se exploraron los campos de conocimiento y experiencia a partir de los cuales surgieron las primeras intuiciones, coherentes con los fenómenos estudiados. Se valoró qué aspectos resultaban más sugerentes y podían aportar mayores contenidos a la investigación. En este caso, conocer cuales son las rutinas específicas de trabajo que desarrollan los compositores cuando componen partituras para textos audiovisuales de ficción dramática, ciñéndolo a los compositores españoles por razones de disponibilidad y economía metodológica.

Una vez dado ese paso se estableció un catálogo de objetivos a conseguir, fundando las hipótesis de trabajo a partir de un conocimiento suficiente del ambiente científico que rodea al objeto de estudio y de las intuiciones que la experiencia en tal campo ha aportado¹⁰. A la par, se realizó un recorrido por otros aspectos del fenómeno y otras disciplinas fronterizas, al objeto de describir fielmente los límites teóricos del objeto. Se realizó una primera selección del marco teórico y de los campos de conocimiento que de forma central o limítrofe forman parte de él, observando todos aquellos parámetros y relaciones susceptibles de interés –fase de abducción–. En este caso, el epicentro está en la teoría de la creatividad y, más concretamente, en el estudio de los procesos y productos creativos. A su alrededor aparecen aspectos, con mayor o menor amplitud, de la Narrativa audiovisual, la Teoría musical, la Poética, la Retórica, la tecnología sonora, y la Estética

El trabajo de recopilación de información se realizó en base a un proyecto definido que pretendía circunscribir el ámbito y la aplicación de este trabajo para centrarlo en el estudio concreto de la obra musical aplicada a textos audiovisuales. Puesto que se trataba de buscar y reflejar ciertos síntomas presentes en las composiciones que manifestasen las estrategias, rutinas y procesos, conscientes o inconscientes, que posibilitan la generación de textos musicales; era necesario, asimismo, desarrollar una historicidad suficientemente explícita con la intención de inducir y de

¹⁰ Tanto los objetivos como las hipótesis suponen la línea de salida y la brújula que guían los pasos de la investigación para que esta goce de la coherencia necesaria.

producir consecuentemente significado de acuerdo con ciertas reglas y dentro de un contexto claramente determinado. Posteriormente, se desarrolló un sistema de experimentación con el auxilio de las herramientas pertinentes –definidas en el capítulo tres– a fin de confrontar las hipótesis a los datos y hechos obtenidos –fase de comprobación y verificación–. En esa dialéctica¹¹ se elaboraron las conclusiones, estableciendo una nueva fase exploratoria que ha dado lugar a la formulación de nacientes hipótesis plausibles, que preparan el camino a sucesivas verificaciones experimentales.

Aunque Marina opina que la actividad creadora hay que analizarla en sus manifestaciones más elementales, y su afirmación no carece de sentido, en el caso de esta investigación, la proposición de objetivos ha permitido atender tal presunción solo en parte. Si bien la muestra con la que se ha tenido que trabajar es pequeña, el enfoque se ha dirigido decididamente a los procesos del pensamiento creativo, y su concreción en un producto específico, señalando, tan sólo, algunos aspectos ineludibles de la personalidad creadora. Propiamente, la justificación del título de la tesis: *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento*, parte de estas premisas. En ningún caso plantea una predisposición de exhaustividad. Consciente de la dificultad de abordar el objeto de estudio, limita su alcance al planteamiento de un marco analítico y teórico, que incluye el autoanálisis y la reflexión especulativa, y que pretende complementar una línea de investigación precisada de muchos más esfuerzos que conecten, solapen y amplíen a este, en pro de una Poética musical con mayúsculas.

1.3.1.2. Temporalización

La necesidad de llegar a un sistema de análisis propio, tanto en la elaboración de la entrevista como por lo que se refiere al método de observación de las películas, ha motivado la secuenciación de los trabajos a

¹¹ «La investigación es continuamente dialéctica y consiste en el diálogo de tesis, hechos básicos o confirmatorios y procesos de verificación racional» (Desantes, 1977: 359).

realizar. Desarrollar una entrevista que ofreciese garantías suficientes, con respecto a la pertinencia de la información recogida, supone un trabajo previo de localización de fuentes, informantes y documentos. Era necesario realizar el esquema de la entrevista, validarlo, transcurrido un tiempo realizarla, transcribirla, enviársela a los entrevistados y que la devolviesen con las indicaciones y observaciones que estimasen. A partir de ese documento se sacaron las informaciones, complementándolas con los datos e indicaciones recogidas por el entrevistador.

El proceso activo se desarrolló, temporalmente, en cinco fases:

- 1) Obtención de información por parte del entrevistado.
- 2) Realización de la entrevista y valoración conjunta de los resultados.
- 3) Transcripción de la entrevista. En este punto se ha tenido especial cuidado en reproducir de inmediato los datos para así poder completarla con cuantas informaciones se obtienen de forma complementaria.
- 4) Verificación de los contenidos por parte de los entrevistados. Como el texto de las entrevistas es presentado, íntegramente, en la propia tesis –apéndices–, se pasó un duplicado de la misma a los compositores para que rectificasen aquellas preguntas que considerasen no estaban transcritas correctamente, o ampliasen cualquier respuesta con la que no estuviesen completamente de acuerdo, y diesen su aprobación definitiva.
- 5) Transcripción definitiva. Incorporación de los ajustes señalados por los entrevistados.

El siguiente cuadro refleja, grosso modo y por cuatrimestres, la secuenciación de los procesos y fases de trabajo en la elaboración de la tesis.

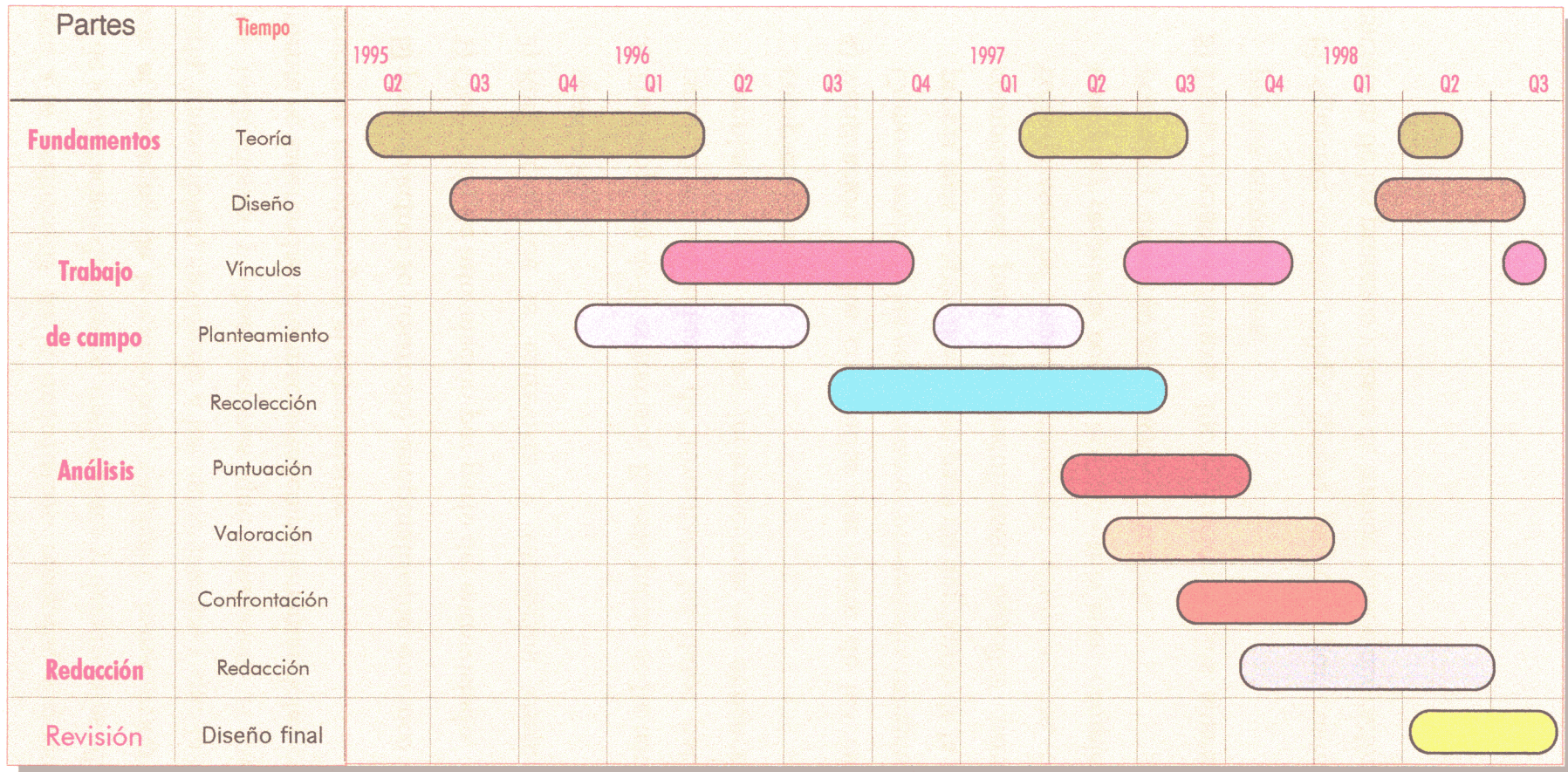


Fig. 4 Secuenciación de trabajos.

La elaboración del método de análisis de las películas exigía, amén de la selección de cuáles iban a ser analizadas y la justificación de su validez, un estudio teórico y empírico de otros métodos de análisis utilizados en investigaciones parecidas o en otro tipo de estudios que ofreciesen parámetros comunes y reutilizables, bajo su perspectiva original u otra nueva. Puesto en práctica, se obtuvo un registro de informaciones que había que puntuar, valorar y confrontar con los datos obtenidos en las entrevistas. Esta fase de análisis ofreció los datos de la investigación, fundamento de comprobación de las hipótesis, y dio paso a la elaboración del texto, su redacción y diseño final.

1.3.1.3. Determinación de contenidos

Los trabajos de esta naturaleza previenen la necesidad de evitar la doble acción reactiva, que pronosticaba Caro Baroja, entre los datos y el autor. Descontada la genialidad de la autoría, y con ello el espantoso dominio de los datos, se queda ante el peligro de que sean los datos quienes ofrezcan su mediocre tiranía. Bajo esa admonición, el establecimiento de los contenidos ha sido especialmente restrictivo. El objeto de estudio implica, directa o veladamente, tantas disciplinas, o aspectos fundamentales de estas, que resulta complicado y espinoso establecer debidamente los límites epistemológicos del mismo. Hace falta, por tanto, esbozar ciertas renunciaciones científicas y proyectar un marco flexible que, sin perder la identidad que lo motiva, haga eficiente la búsqueda. Las implicaciones de esta actitud se revelan de inmediato en el escenario de los contenidos, en el aforo que se está dispuesto a otorgar a estos, y en la disposición jerárquica que ocupan en el texto.

El siguiente mapa conceptual representa, de forma gráfica, las relaciones internas existentes entre las diversas partes que configuran la investigación, y pone de relieve la selección y posición de los contenidos.

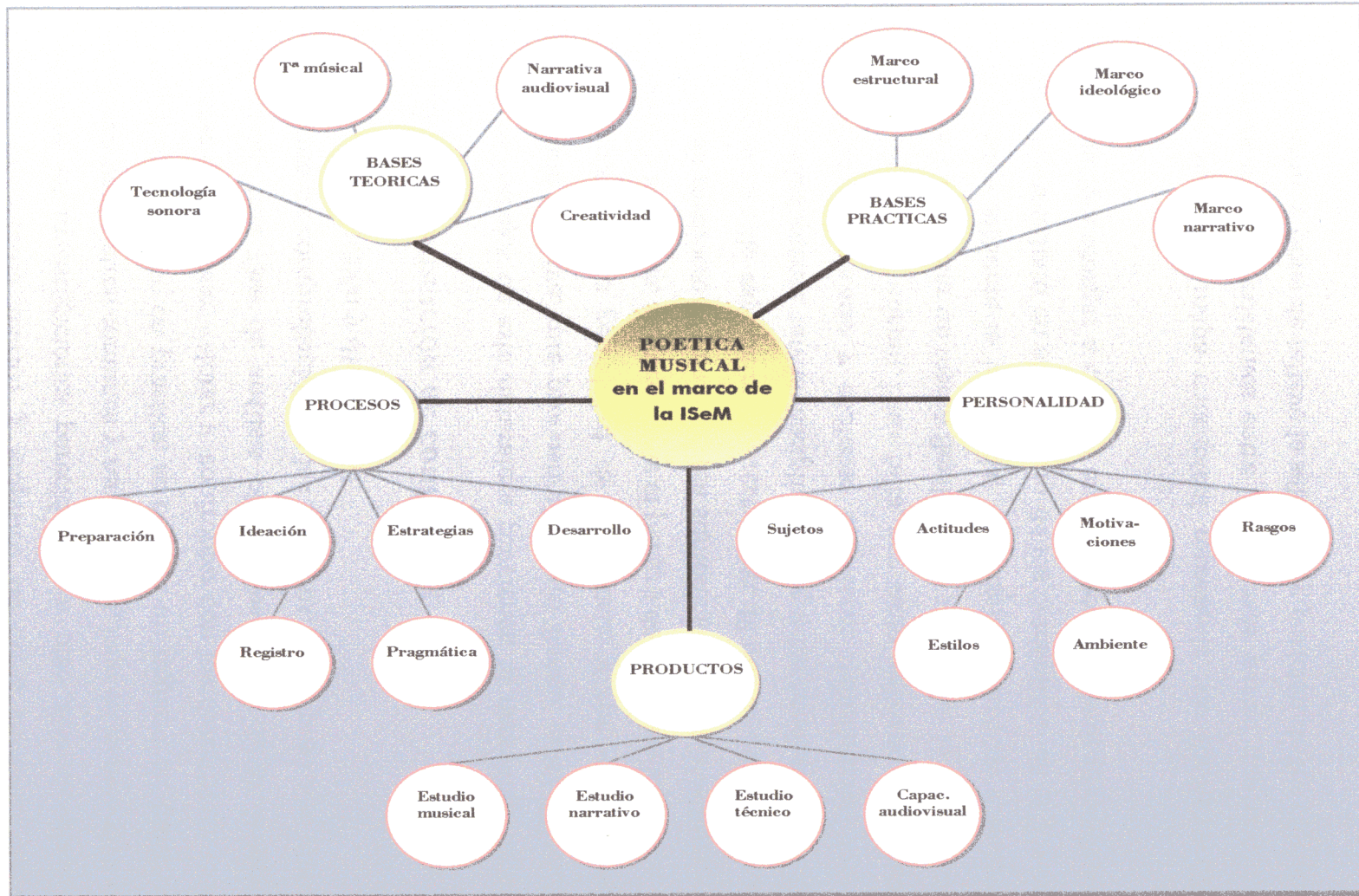


Fig. 5 Relaciones conceptuales.

1.3.1.4. Instrumentos y materiales

La selección de recursos y medios viene determinada por las decisiones tomadas a la hora de asentar los criterios de acotación de contenidos. Al establecer dos niveles de análisis diferenciados, planteamientos conceptuales y actuaciones de procedimiento, se ha hecho necesario distinguir también, claramente, los recursos que se iban a utilizar en cada caso para obtener la información buscada. La importancia de este proceso es capital, más aún, si se considera que cualquier instrumento, bien teórico o práctico, implica y determina una doctrina de uso y encamina la búsqueda informativa hacia un campo concreto del conocimiento. Dichos instrumentos son:

- Entrevista
- Análisis textual

La entrevista se seleccionó porque permitía, con un grupo no excesivamente numeroso, establecer un contacto directo e intenso con cada uno de los informantes. Como la pretensión era no abrir demasiado el grupo de colaboradores, sino que estos fuesen lo suficientemente representativos, ese objetivo estaba cubierto. Se estableció el número de informantes en diez, atendiendo al compromiso entre la viabilidad técnica y práctica, y la garantía de validez informativa. Por a-adido, se contó con la participación de otros dos compositores cuyas informaciones, al no haber sido obtenidas siguiendo el criterio general, se han considerado exclusivamente en su valor referencial y testimonial. La posibilidad de utilizar cuestionarios, frente a la entrevista, fue rechazada porque hacía falta una cierta implicación por parte del entrevistado y eso, con un cuestionario, resultaba muy difícil de lograr.

Una de las exigencias instrumentales era que la entrevista debía ser realizada por el investigador. Salvo en el caso de Enrique Escobar, que por razones de salud tuvo que confeccionarla de forma escrita –completándose posteriormente de forma telefónica– esto se ha cumplido en el resto de casos. Este requisito era fundamental por dos razones: la confianza necesaria que se debía establecer entre el informante y el investigador; y porque, contando con que la entrevista no es una fórmula cerrada de recogida de la información, a

parte de las informaciones que contienen las entrevistas en su transcripción, hay otras muchas que no pueden ser reflejadas en las contestaciones y que, sin embargo, forman parte de los contenidos de esta tesis como son, por ejemplo: la audición, análisis informal y comentarios de sus piezas; anécdotas y referencias de tipo histórico y personal, etc.

Respecto a la parte de análisis textual era preciso elaborar un modelo analítico que respondiese a los objetivos planteados. Así pues, fue necesario establecer los parámetros de análisis y, partiendo de otros prototipos, configurar el patrón de observación. Evidentemente, para conocer su funcionamiento y cómo responden a los criterios de creación hay que recurrir a la lectura de los textos. A través de su reinterpretación, su examen, se dispone de los argumentos necesarios para la aprehensión de sus claves. Si, por ejemplo, queremos comprender cómo escribió Claude Debussy el *Prélude à l'après-midi d'un faune*, conocer su estrategia orquestal, hay que ir a la obra, escucharla y analizarla, para poder llegar al concepto técnico y estético de la obra, y así adquirir sus recursos. La exigencia instrumental lógica era el empleo de recursos audiovisuales, tanto aparatos de reproducción-grabación, como materiales de uso: cintas de vídeo de las películas, cintas de casetes con la música, partituras, reflexiones y análisis, bocetos, etc.

1.3.2. Diseño del método

Las decisiones metodológicas tomadas obedecen a la necesidad de amoldarse a las exigencias del objeto de estudio, que en este caso aborda un amplio espectro de los elementos creativos, pues no sólo toma en consideración todo el proceso, desde la generación y formulación de la idea hasta su producción como expresión musical, sino que asume el análisis de los productos creativos con el fin de cotejar las relaciones entre teorías expresadas y resultados efectivos.

La consideración del texto musical como un signo que se integra en el macrotexto audiovisual hace preciso observar ciertas cuestiones para confeccionar un método válido y fiable que escape a cualquier indicio de valoración estética subjetiva. Debe, asimismo, partir de una valoración de

caducidad, de renovación permanente. No en vano, cualquier teoría esbozada ha de tener, necesariamente, un carácter interino. Sin renunciar a unos principios y métodos científicos sólidos, lo cierto es que la investigación científica global ofrece continuamente nuevos datos, nuevas observaciones y experimentos que superan los ofrecidos por las viejas leyes. Por otra parte, es indudable que determinados «factores como la intuición, la sagacidad y la suerte juegan un papel» importante. Ahora bien, el azar y la suerte son tan solo frutos de «una larga experiencia, una profunda comprensión y un pensamiento disciplinado». En cierta medida, hemos de observar que los descubrimientos y las creaciones no dejan de ser sino puntos hermanos de una misma incurable herida. (Asimov, 1973: 121-123).

Independientemente del conocimiento sistemático e interdisciplinar de las diferentes teorías que lo avalen –marco de referencia específicamente delimitado–, es necesario estudiar:

- las motivaciones y actitudes personales,
- las relaciones ambientales: marco físico y social,
- el proceso de construcción textual en cada uno de sus subprocesos,
- la relación del texto con sus posibles hipotextos,
- el carácter pragmático del producto creativo, etc.

Si bien la función prioritaria es verificativa, para evaluar la necesidad de su existencia se ha realizado una valoración previa con una función predictiva. En el planteamiento de la investigación, a medio camino entre lo empírico y lo teórico, la estrategia seguida para acceder a la información es compuesta. Se ha utilizado:

- método de las entrevistas: entrevista semi-dirigida,
- estudio de documentos, y
- observación de productos: investigación a través de diferentes procedimientos:
⇒ análisis musical,

⇒ análisis narrativo: método de los ocultadores, y combinatoria de sustancias expresivas; y

⇒ análisis técnico-operacional.

De los doce compositores entrevistados con los diez siguientes se ha seguido el modelo de entrevista prefijado:

- Antonio Pérez Olea,
- Bernardo Bonezzi.
- Bernardo Fuster,
- Enrique Escobar,
- Gregorio García Segura,
- José Sánchez Sanz,
- José Nieto,
- Luis Mendo,
- Román Alís, y
- Sebastián Mariné.

Las entrevistas desarrolladas con Luis de Pablo y Pedro Iturralde no siguen el modelo general porque su realización responde a aspectos informativos complementarios de la investigación. En el caso de Luis de Pablo, a elementos de orden estético y formal. En el de Pedro Iturralde, a aspectos interpretativos e improvisatorios de la música grabada para otros compositores. Consecuentemente, sus informaciones aparecen reflejadas y valoradas, no de forma genérica y cruzada con los otros compositores, sino de forma puntual y concreta en aquellos aspectos contemplados previamente.

Se han analizado nueve películas, correspondientes a los diez compositores con los que se ha seguido el modelo de entrevista. Hay una película menos que compositores porque dos de ellos –Fuster y Mendo– trabajan en colaboración. Estas son:

- *Besos y abrazos,*
- *Del rosa al amarillo,*
- *El primer cuartel,*

- *Entre rojas,*
- *Intruso,*
- *La petición,*
- *Morirás en Chafarinas,*
- *Samba, y*
- *Sombras en una batalla.*

El estudio del marco teórico aporta contenidos esenciales para abordar con garantías el análisis de las partituras originales. El contexto teórico es necesariamente amplio. En él se encuentran, fundamentalmente: la teoría de la creatividad y sus conexiones con la neuropsicología; los presupuestos de la teoría narrativa audiovisual; el lenguaje musical en el ámbito estético, pero fundamentalmente en el examen formal y técnico-compositivo; la acústica y la tecnología sonora; así como las interrelaciones que se producen entre las diferentes sustancias expresivas.

Puesto que la investigación parte de las hipótesis inicialmente formuladas y es, en este aspecto, una investigación metodológicamente cerrada, el tratamiento de los resultados está establecido, en sus líneas generales, de antemano pues responde a las características de las herramientas utilizadas en la recogida de la información. Las estrategias de tratamiento de los datos comprende el cálculo de indicadores, expresado a través de una reflexión original, y un tratamiento estadístico elemental para aquellos parámetros de análisis que lo permitían. Es pertinente por cuanto responde a los objetivos planteados, es válido en tanto se articulan exactamente el practicado con el declarado, y fiable porque permite elaborar las conclusiones sobre bases sólidas.

1.3.3. Fuentes y Bibliografía

1.3.3.1. Aspectos de estudio más frecuente

Dentro del capítulo de fuentes primarias o directas, se han trabajado tanto obras de referencia como textos, manuales, y tesauros. De las obras de referencia o consulta se han utilizado enciclopedias sobre historia de la

música, la música en el cine, guías de audición, y enciclopedias generales. También se ha hecho uso de diferentes tipos de diccionarios: de la lengua, biográficos y onomásticos, musicales, de abreviaturas, estéticos, de símbolos, retórico-poéticos, cinematográficos, informáticos, etc.

Entre los tratados y manuales hay referencias a todos los ámbitos disciplinares que circunscriben el objeto de estudio. Hay tratados sobre metodología y técnicas de investigación y tratamiento documental; redacción de trabajos de investigación y tesis doctorales; sobre teoría de la música, armonía, contrapunto y fuga, formas musicales, composición, técnica de la instrumentación, dirección orquestal, estilo musical, etc.; relativos a la tecnología sonora, tratamiento acústico, procesos de registro del sonido; sobre Narrativa audiovisual, funcionalidad narrativa de la música en el cine; acerca de aspectos de la creatividad, etc.

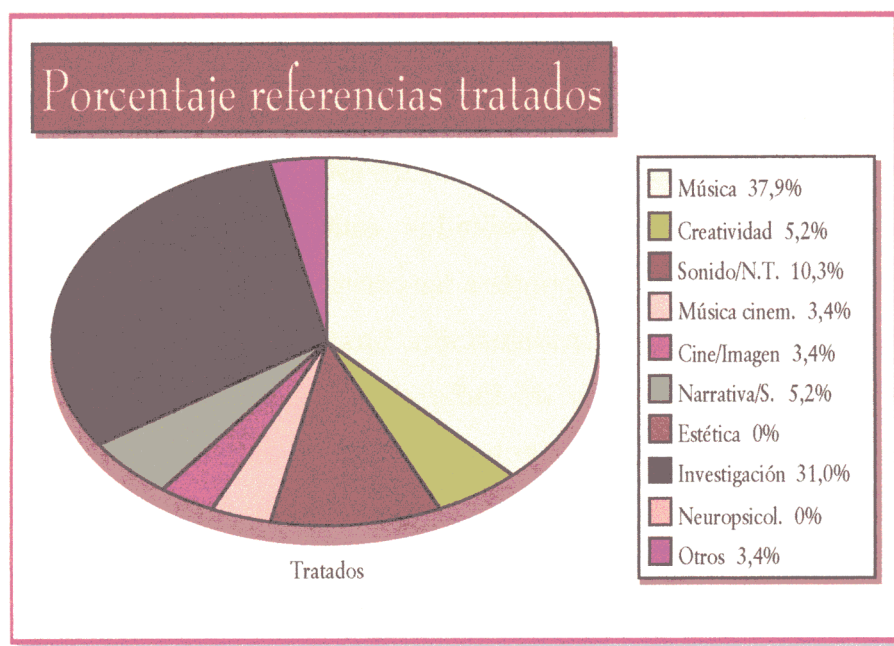


Fig. 6 Porcentaje de tratados.

Por lo que se refiere a los textos, presentan una documentación de tipo biográfico y otra de carácter temático. Las biografías son de compositores españoles –en algunos casos de los compositores entrevistados y en otros de coetáneos de estos–, y de compositores internacionales relacionados con la creación audiovisual. Hay, asimismo, algún diario de las películas analizadas.

Al igual que en el caso de los manuales, aunque con mayor paridad, los textos temáticos generales cubren todos los campos de estudio. Hay una sólida parcela de estudios sobre la teoría de la creatividad que cubre buena parte de sus orientaciones científicas: personalidad, proceso, producto, aspectos neurofisiológicos, etc. Otra sección relevante la configuran los textos sobre música, en su vertiente cinematográfica, histórica, filosófica, estética, sociológica o crítica. Los razonamientos entorno al lenguaje audiovisual, la teoría narrativa, la retórica y semiótica aplicadas, y la estética cinematográfica, conforman el tercer gran bloque bibliográfico. La metodología de investigación científica y documental, da paso, por último, a los estudios sobre aplicaciones sonoras y tecnología multimedia.

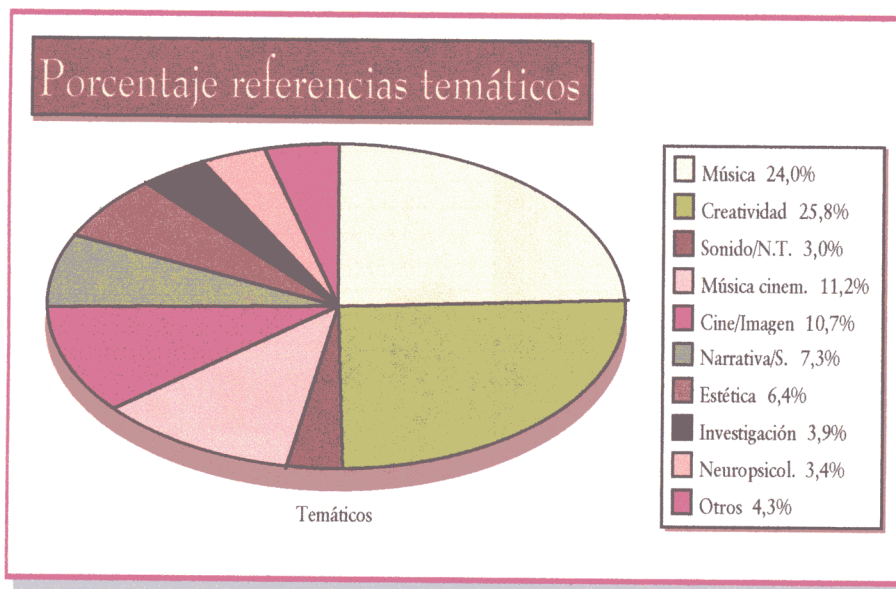


Fig. 7 Porcentaje de libros temáticos.

Se han empleado numerosos artículos de periódicos, y revistas musicales especializadas en educación, investigación y musicología, música y cine, informática musical, o tecnología sonora. Los artículos comprenden estudios sobre aspectos particulares de creatividad y música, así como noticias de descubrimientos influyentes, entrevistas a compositores, intérpretes, o científicos del campo de la creatividad. También hay crónicas acerca de la música y el cine, la relación entre música e informática, o sobre cuestiones de investigación.

Por otra parte, las actas de congresos sobre música, los boletines informativos sobre semanas cinematográficas; y las tesis doctorales, en cada ámbito específico, completan el catálogo de fuentes primarias utilizadas.

En cuanto a las fuentes secundarias, se han usado guías de fuentes documentales; bibliografías sobre información musical y creativa; catálogos de publicaciones de universidades, organismos públicos y editoriales; repertorios de cine español de las últimas décadas y anuarios musicales. Se han recopilado reseñas y resúmenes de libros, en revistas que contienen capítulos dedicados *ex profeso* a este cometido; y se ha trabajado con directorios de recursos musicales, creativos y documentales.

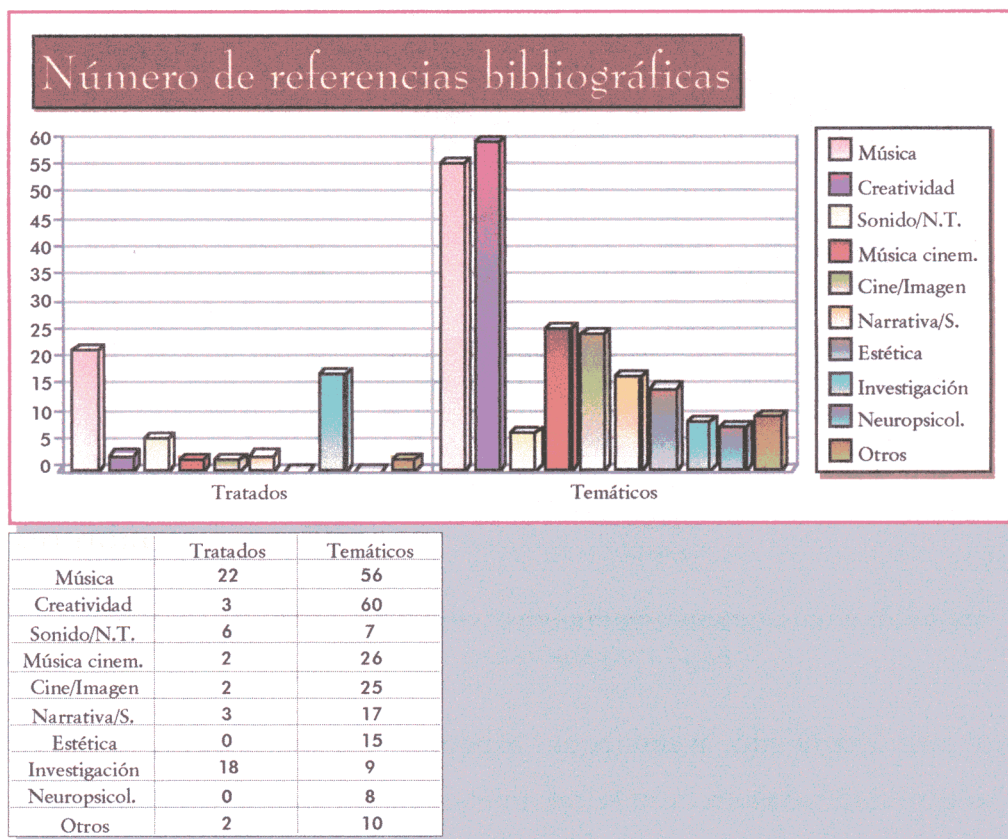


Fig. 8 Número de referencias bibliográficas por materias.

Por último, hacer referencia a la importancia creciente de la accesibilidad de información a través de las redes telemáticas. A través de Internet se ha tenido acceso a tesis doctorales extranjeras, actas y resúmenes de comunicaciones de simposios, y comunicaciones personales de otros investigadores.

1.3.3.2. Valor de la bibliografía: estudio crítico

La capacidad de la música para generar significado dentro de macroestructuras *polisustanciales* está siendo, en la actualidad, el epicentro de una profunda revisión, tanto teórica como práctica, que pretende el objetivo de dotar de un marco reflexivo amplio a este campo de investigación. A su vez, el número de trabajos que reflexionan sobre la creatividad expresa un repunte significativo en los últimos años. Por ello, aunque no se ha encontrado bibliografía específica sobre el tema tratado en esta tesis, en términos generales, la valoración sobre la utilidad de esta es altamente positiva.

El valor de las obras de referencia es muy alto. Son guías prácticas y directas, a la par que extensas y comprensivas. Cabe destacar la mejoría sustancial que han experimentado las dedicadas a la música cinematográfica. Son especialmente recomendables la enciclopedia de la música *New Groove*, el diccionario de Estética editado por Henckmann y Lotter, y el de Retórica y Poética de Helena Beristáin. Entre los tesauros sobresale, por su utilidad, el de Saturnino de la Torre que, además, solicita información de cuantas investigaciones sobre creatividad se lleven a cabo para que pasen a formar parte de sucesivas ediciones de este tesoro.

Los tratados y manuales tienen un valor desigual. En general, todos los que se refieren aspectos técnicos de la música son bastante fiables. El libro de LaRue, sobre el estilo musical, es esencial en la investigación pues buena parte de sus presupuestos sirven de base para el análisis estilístico y musical. Entre los de armonía cabe destacar el de De la Motte, por su planteamiento histórico, y el de Piston, del que es señalable, también, su tratado de Orquestación. Sobre la composición musical el de Riemann es un clásico, aunque es especialmente recomendable el de Schönberg. Entre los manuales sobre la Fuga, tanto el de Gedalge como el de Sierra son dignos de mención, y en cuanto a las formas musicales, el de Zamacois ofrece un estudio orientativo.

Dentro de los manuales de Narrativa audiovisual es especialmente exhaustivo y sistemático el de García Jiménez, y entre los de música aplicada, el de José Ángel Nieto presenta una claridad de exposición notable. De los de

sonido, destacar el de Miguel Palomo, por su profundidad y franqueza, el de Altman, y el de Rumsey y MacCormick, en los aspectos más técnicos. '7

Por lo que se refiere a la recogida informativa y tratamiento documental son provechosos buena parte de los numerosos textos disponibles. Despuntan el de De Ketele y Roegiers, en el aspecto metodológico, los clásicos como el de Eco, Gallego y Lasso de la Vega, en cuanto a la organización y disposición del documento, y el de Carro Sancristobal en los comentarios sobre elaboración textual.

Las biografías tienen un tratamiento adecuado. Son completas y en su elaboración, cuentan, casi siempre, con la colaboración del entrevistado. En este aspecto, son reseñables las publicaciones biográficas, incluyendo un exhaustivo catálogo, realizadas por la SGAE a través de su catálogo de compositores.

El interés de los textos temáticos es heterogéneo, aunque se ha recogido en la bibliografía aquellos que tienen, en todo o en parte, un valor contrastado. En el campo de la creatividad predominan, bajo perspectivas muy distintas, los clásicos: Torrance, Guilford, Ulmann, Moles, y entre los españoles Saturnino de la Torre, Ricardo Marín, García García y, bajo disposición ensayística, las novedosas propuestas de Marina. En los aspectos cognitivos de la creatividad, Gardner es una apuesta sólida, y en los avances sobre las funciones musicales a nivel cerebral, Despins sigue siendo un referente claro.

Por lo que se refiere a los textos sobre música y cine, los trabajos de Michel Chion, especialmente *La audiovisión*, Claudia Gorbman, Rick Altman, y los estudios tradicionales, ofrecen una perspectiva consolidada sobre la funcionalidad de la música en los textos audiovisuales. En lo narrativo, destacan las obras de García Jiménez y Chatman, y en los estudios cinematográficos, la estética de Aumont, y la *Praxis del cine* de Noël Burch, son indispensables.

Por último, resumiendo otros aspectos, son recomendables: en la documentación, los libros de López Yepes; en el análisis sociológico y económico de la música, *Ruidos* de Attali; en la estética musical

contemporánea, el texto de Luis de Pablo, recientemente reeditado; y los análisis sobre sonido y electrónica musical de Nuñez y Rasskin.

Entre las tesis doctorales despuntan positivamente: la de Corbalán Berna (1990), que realiza un enfoque cognitivo sobre la creatividad; la de Palacios Mejía (1989), que estudia las funciones de la banda sonora desde una perspectiva semiótica; la de Ricarte Bescós (1992), cuyo aparato metodológico es excepcionalmente interesante; la de Vera Tejeiro (1996), que hace una aportación significativa desde la parcela psicológica al estudio de las actitudes musicales; y la de Burns (1993), que realiza un análisis de los métodos compositivos a lo largo de las tres últimas décadas desde una perspectiva estética y operativa.

Es estimable el provecho de los catálogos de publicaciones que permiten un acceso mediado a la información de los documentos que describen, y facilitan la percepción global de las publicaciones sobre el tema de estudio. Finalmente, las reseñas de libros y resúmenes ofrecen un comentario evaluativo que orienta sobre las posibilidades de las referencias y permiten un primer acercamiento a los textos.

1.3.3.3. Dificultades

Sin lugar a dudas, la delimitación disciplinar y, por ende, documental de la investigación plantea una de las decisiones más trascendentes. Aventurarse en un espacio singularmente resbaladizo implica la necesidad de tomar ciertas precauciones que defiendan las pequeñas certezas iniciales y salven de seguir caminos erróneos, tanto en el itinerario de la investigación documental como en su administración.

El acceso a las obras de referencia plantea pocos inconvenientes. En general, son bastante accesibles y continuamente aparecen en el mercado editorial nuevos trabajos y reediciones que perfeccionan a los anteriores. Los tesauros son realmente útiles como instrumentos de control terminológico, pues permiten trasladar desde el lenguaje natural de los documentos los descriptores de un sistema lingüístico, pero son pocos los que hay de carácter específico y es difícil tener acceso a algunos de ellos. Respecto a los tratados y

manuales hay numerosas publicaciones de calidad contrastada. En algunos casos el problema radica en que la abundancia provoca cierta confusión porque dificulta la distinción de los que resultan imprescindibles.

No existen publicadas, y por tanto no se ha podido contar con ellas, biografías de todos los compositores entrevistados y diarios de rodaje de las películas. En el caso de algunos hay que remitirse a publicaciones oficiales o privadas editadas de forma *doméstica*, y cuyo acceso es siempre laborioso. Por lo que se refiere a los textos temáticos hay mucha cantidad y lo difícil es localizar la información entre tanto ruido. Sobretudo, porque específicamente no aparece texto alguno. Todo son aproximaciones disciplinares y hay que sangrar mucha información.

El acceso a las publicaciones periódicas —revistas, boletines, etc.—, salvo las que son muy especializadas, es cada vez más sencillo; se localizan fácilmente y aportan una información de calidad notable y con una actualidad inmediata. A las actas es más problemático por cuanto, salvo raras excepciones, tardan excesivamente en ver la luz editorial y pasan meses, incluso años, hasta que se puede disponer de ellas. Pero, posiblemente, es el manejo de las tesis doctorales el que presenta mayores dificultades. En ocasiones resulta especialmente complicado acceder a estos fondos documentales bien porque no han sido publicados, o porque la publicación, llevada a cabo por la Universidad de origen, es especialmente limitada. Actualmente, sobre todo en el caso de las tesis americanas, es posible localizarlas también a través de *Internet*. En otros casos, como las de la Universidad Autónoma de Barcelona, se pueden consultar a través de su edición microfilmada.

Las fuentes secundarias son de gran utilidad porque permiten un acceso generalizado y sintético a gran cantidad de referencias bibliográficas que, de otro modo, resultaría imposible conocer con unos márgenes temporales lógicos. La localización es diferente dependiendo de su naturaleza, aunque la tónica general es la facilidad de uso.

Por lo que se refiere a las redes telemáticas, reconociendo su inestimable y creciente valor documental, hay que señalar el obstáculo que

plantea, en no pocas ocasiones, seleccionar la información relevante entre la vastísima e ingente cantidad de datos que circulan entorno a cada uno de los temas.

1.4. SÍNTESIS DE LAS CONCLUSIONES

1.4.1. Nuclear

Se constata que, si bien no hay elementos musicales específicos en y de la *música audiovisual*, lo que sí se localiza son ciertas rutinas y estrategias desarrolladas por los creadores de forma específica en el marco de esta actividad creativa. Asimismo, se anuncia la existencia de una serie de elementos retórico-musicales de construcción en la generación de un texto audiovisual.

1.4.2. De carácter metodológico

Se constata la operatividad del método analítico para adquirir un conocimiento suficiente de las estrategias creativas utilizadas por los compositores. Asimismo, que los resultados obtenidos en estudios particulares, si responden a una metodología pertinente, permiten un índice acusado de transferibilidad.

1.4.3. Personalidad

Para los compositores dedicados a la música cinematográfica las diferencias entre la composición absoluta y la aplicada no son de orden técnico. Se trata, ante todo, de una cuestión de talante, de predisposición afectiva hacia el tipo de estructuras y lenguajes que sugiere esta última. Consecuentemente, el presupuesto cardinal de trabajo en la música cinematográfica es que debe haber una integración absoluta entre la música y la estructura narrativa de la película. Este es el valor, la relación básica de la música con el filme.

Las motivaciones que impulsan a los autores para componer música cinematográfica son: la consideración social del medio, el reconocimiento de

la obra, la variedad de posibilidades estéticas y de exigencias técnicas, el trabajo colectivo y las relaciones personales que se establecen en lo creativo.

1.4.4. Entorno

Los condicionantes exógenos a la actividad creadora musical aplicada al texto audiovisual influyen poderosamente tanto a nivel operativo como en los resultados de sus productos, ya sea como bloqueos o como estímulos.

1.4.5. Proceso

El marco de la ISeM justifica la existencia de un repertorio retórico de construcción en la creación de un texto sonoro, dentro de cualquiera de las posibilidades que ofrece su sustancia expresiva, e independientemente de sus privativas capacidades.

La capacidad sugestiva de la imagen es un incentivo de la fluidez, flexibilidad y originalidad del compositor, estimulando y amplificando sus resultados creativos.

La pretensión substancial del compositor es que la música coopere en el ejercicio narrativo de la película, también buscan que detente su propia articulación interna, que su estructura sea, musicalmente, interesante.

El grado de dominio técnico impone el modelo procesual de trabajo y encamina las posibilidades creativas.

1.4.6. Producto

Suficiencia de la música para aprehender las capacidades estructurales propias de lenguajes articulados sintácticamente, como consecuencia de su implicación con elementos externos a ella.

Se manifiesta una relación directa entre las teorías expresadas o existentes y lo que muestra la producción efectiva, entre el planteamiento estético e ideático del compositor y las estrategias desarrolladas en los procesos, así como entre las estrategias seguidas en los procesos creativos y el resultado de dichos procesos: los productos.

ABRIR CAPÍTULO 2

