



ABRIR CAPÍTULO 3.3

Es un claro ejemplo de desarrollo temático por variación, mediante técnicas de secuencia y elementos contrapuntísticos de naturaleza polifónica libre. Partiendo de un motivo melódico y armónico simple, procede una evolución que se aleja del modelo por innovación del código: es decir, por deserción de la consonancia hacia un lenguaje más contemporáneo.

La estructura formal es cíclica. Se presenta como un progresivo alejamiento que radicaliza los postulados sonoros hasta el límite, para luego aparecer tal cual bruscamente, en la resolución de los conflictos narrativos, con su forma originaria. Se trata de un volver al principio por reexposición temática, y con ello se hace paralelo a la estructura narrativa de la película.²⁹²

LA PETICIÓN

La disposición formal está estrechamente relacionada con la motivación musical de la película: las secuencias del baile. Los bailes de época, que funcionan como bloques diegéticos en estas, cubren una parte importante de la película y hay que considerarlos de forma aislada, como un grupo autónomo, pues es independiente su posición y carácter respecto al resto de la música.

Son tres los temas que utiliza Alís. El tema A funciona como motivo conductor de la película y aparece hasta en cuatro versiones diferentes. Su evolución incardina el desarrollo formal de la partitura, pues, además, al igual que en casos anteriores, inicia y clausura la película en una especie de estructura cíclica que, como se verá, tiene un cierto carácter *epifonemático*.

El tema B se origina como música perteneciente a la diégesis y toma luego una marcada naturaleza incidental, presentándose como antítesis del

²⁹² El propio Nieto describe así un improvisado análisis sobre la película. Intruso es un caso claro de desarrollo. Un tema convencional, postimpresionista, aparece en los títulos de créditos. A partir de ese momento, de ese tema no aparecen más que elementos no melódicos, como una especie de células que se van desarrollando en dirección a un oscurecimiento y un alejamiento cada vez mayor de la idea del principio que era una idea luminosa. La música, al igual que la película, cada vez se va haciendo más oscura, más claustrofóbica. Entonces, en los títulos de crédito de salida, vuelve a aparecer el tema del inicio y lo hace con un sentido dramático total y absoluto. Pero no es solo un recurso: es que tiene sentido cíclico. Después de lo que ha pasado con el desarrollo de los temas, que al terminar aparezca como estaba al principio, responde a la idea fundamental de la película: el personaje central que desencadena la tragedia, que busca la utopía, al final, de una manera terrible, consigue su objetivo: tener dos hombres en las mismas condiciones, poseerlos hasta las últimas consecuencias, lo cual es imposible y utópico. ¿Qué ocurre? que los tiene a los dos exactamente igual: muertos y ella con los dos niños. Entonces, al sonar el tema del principio, aparece la estructura de la película: su idea básica. (c p)

tema A, como contramotivo narrativo. Por último, el tema C, que aparece exclusivamente al final de la película, es el que presenta mayor desarrollo temático y, porcentualmente, en términos de tiempo, mayor peso. No obstante, su valor formal global se reduce a la función concreta que cumple dentro del desenlace narrativo.

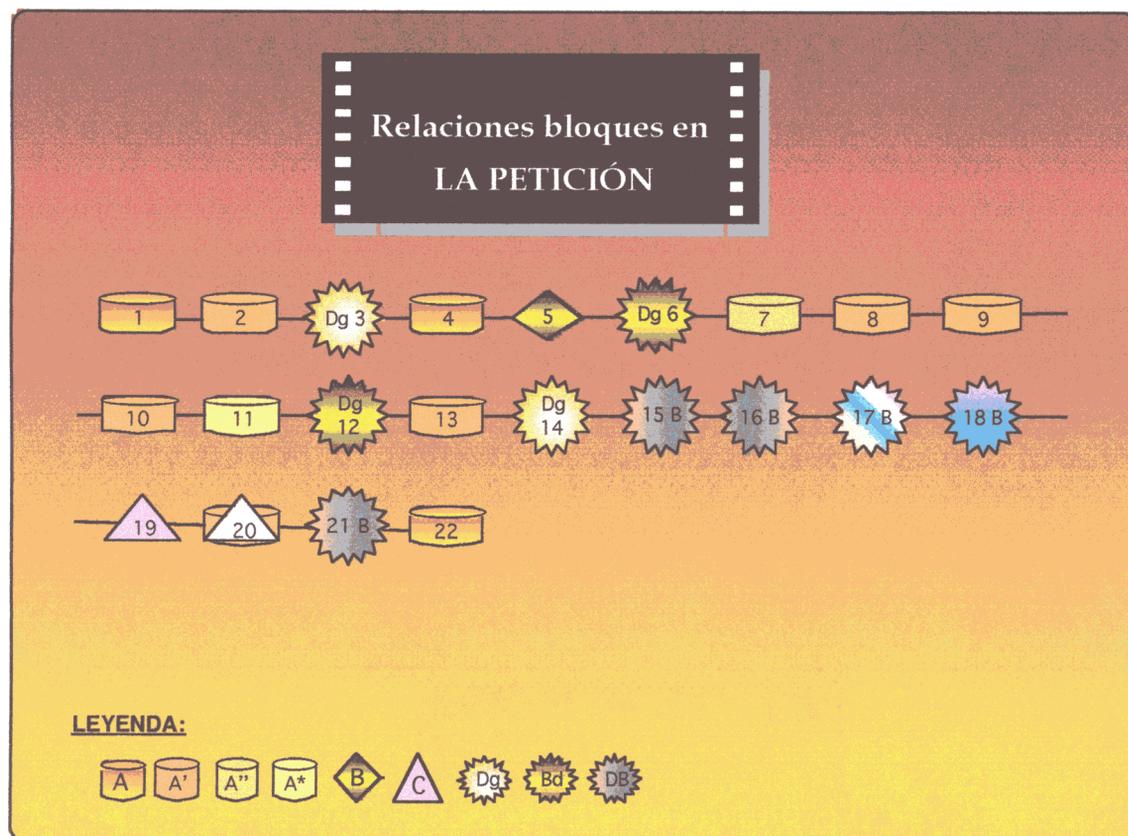


Fig. 70 Estructura por bloques en La petición.

MORIRÁS EN CHAFARINAS

La estructura musical se establece por variación monotemática. Hay un único tema, de naturaleza melódico-rítmica, que progresa según su distribución tímbrica, valoración agógica, dinámicas texturales, etc. No se produce un alejamiento *semántico*, sino una constante mutación orgánica del material original. Al final, nuevamente, aparece el tema en su forma primigenia.

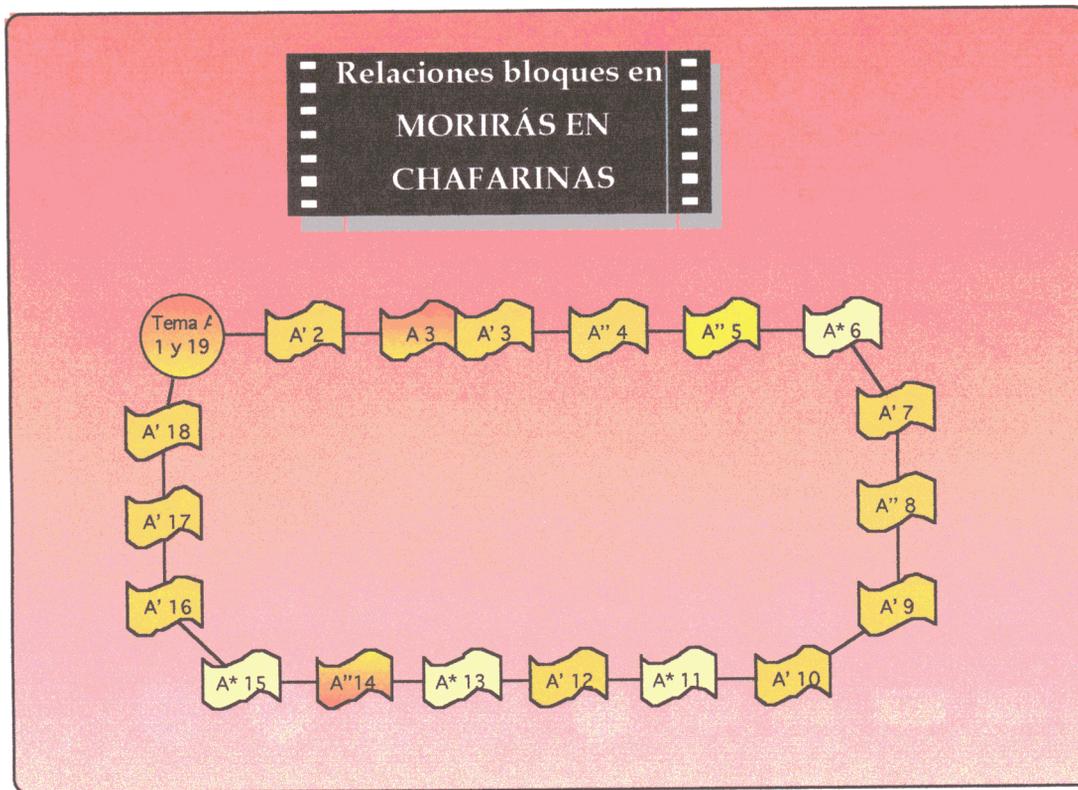


Fig. 71 Estructura por bloques en Morirás en Chafarinas.

SAMBA

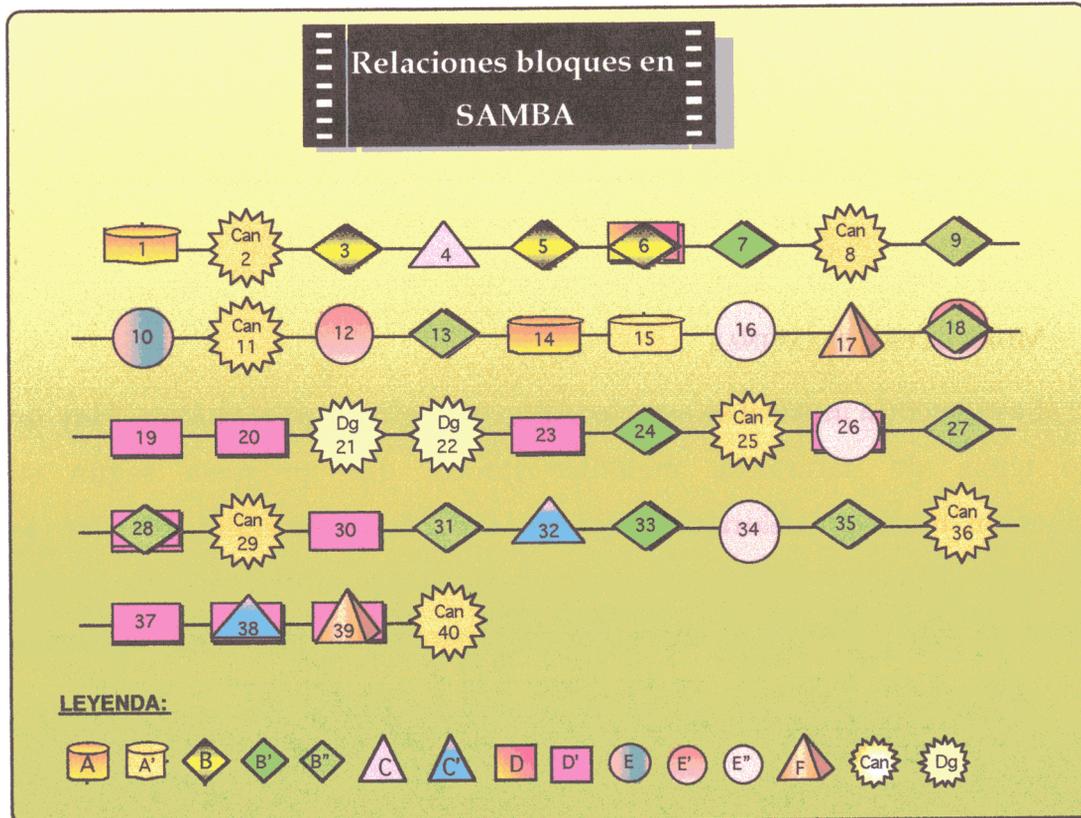


Fig. 72 Estructura por bloques en Samba.

Toda la estructura musical –y la narrativa– gira entorno a la necesidad de encajar un Lp dentro de la película. Es esta una de las características de los filmes de este género: el artista es el epicentro, la motivación del producto, y todo ha de responder a esa exigencia.

Las siete canciones están distribuidas convenientemente a lo largo de la historia y aparecen como números musicales justificados, con mayor o menor acierto, dentro de la acción narrativa. La música incidental aparece bajo seis presentaciones temáticas que, además, varían en dos o tres posibilidades distintas. Esto habla claramente de una multiplicidad musical que patentiza la complejidad de encontrar un argumento formal sólido fuera de la justificación “publicitaria” de la película.

SOMBRAS EN UNA BATALLA

La disposición musical, al igual que los elementos que la conforman, es especialmente cerrada. Plantea un bitematismo, aunque hay un tercer tema de motivación diegética cuya presencia no condiciona la evolución musical del resto de bloques.

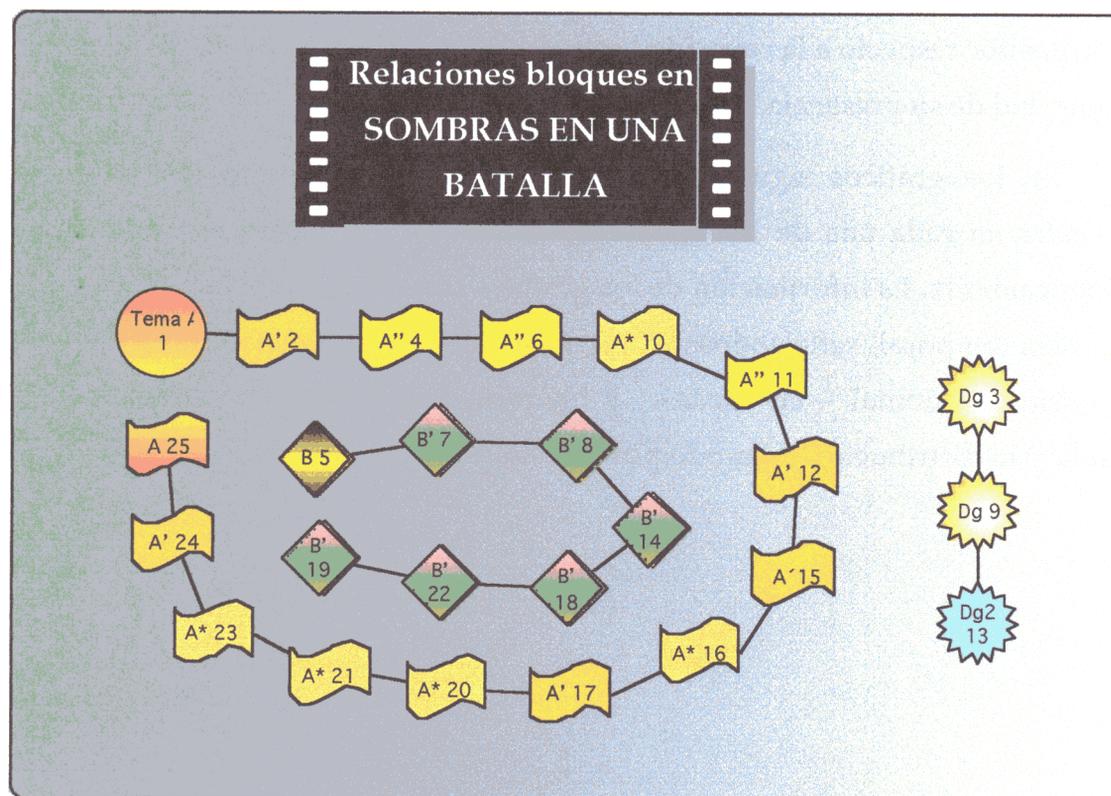


Fig. 73 Estructura por bloques en Sombras en una batalla.

Un rasgo a considerar en la estructura musical es la extremada brevedad de los bloques musicales. Tal es, en algunos casos, que el reconocimiento se produce a través de pequeños motivos, de la pura timbrica. El crecimiento se ofrece en una especie de dos anillos que evolucionan paralelamente. De una parte, el tema A se transforma en aspectos de *concentración polifónica de disposición timbrica o de actividad rítmica*. Por otra, el tema B prospera en el ámbito de una creciente tensión dinámica, de una angustiosa dilatación en los enfrentamientos armónicos. Como en casos anteriores, el tema A aparece al final en la forma original y primaria.

3 3 2 3 *Estudio narrativo*

3 3 2 3 1 Posicionamiento temporal

El posicionamiento temporal de los bloques refleja la arquitectura y dimensión estructural de su presencia en el discurso, su disposición a lo largo del filme. Hace referencia a la intención proposicional del director, montador y compositor respecto a la capacidad estructurante de la música, e ilustra sobre la densidad de su presencia.

En los gráficos siguientes se muestra la ubicación de los bloques musicales en cada una de las películas analizadas, que aparecen ordenadas alfabéticamente. La información de los gráficos responde a esa situación en la secuencia temporal, reflejándose, exclusivamente, la diferencia entre bloques de *música incidental* –en verde– y bloques *diegéticos* –en naranja–. Se establece la distribución tomando por unidad el minuto.

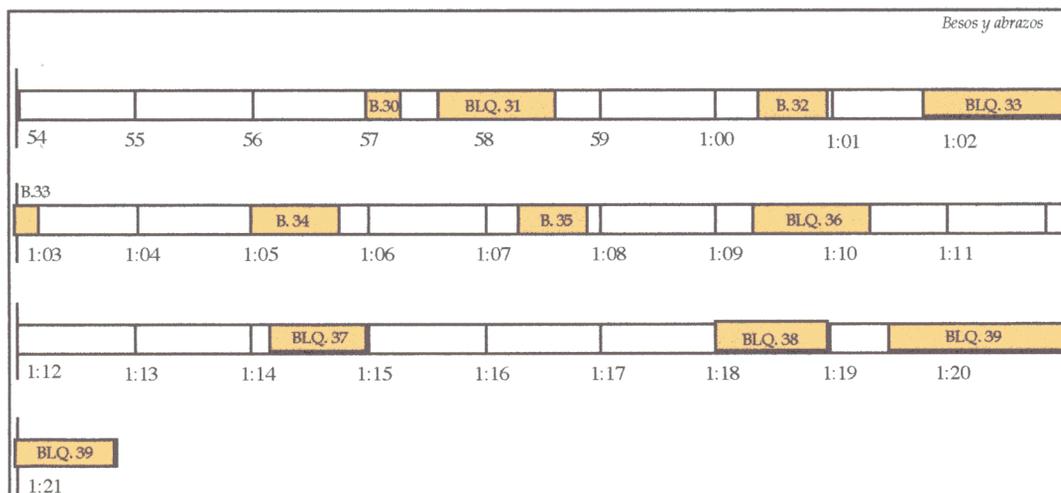
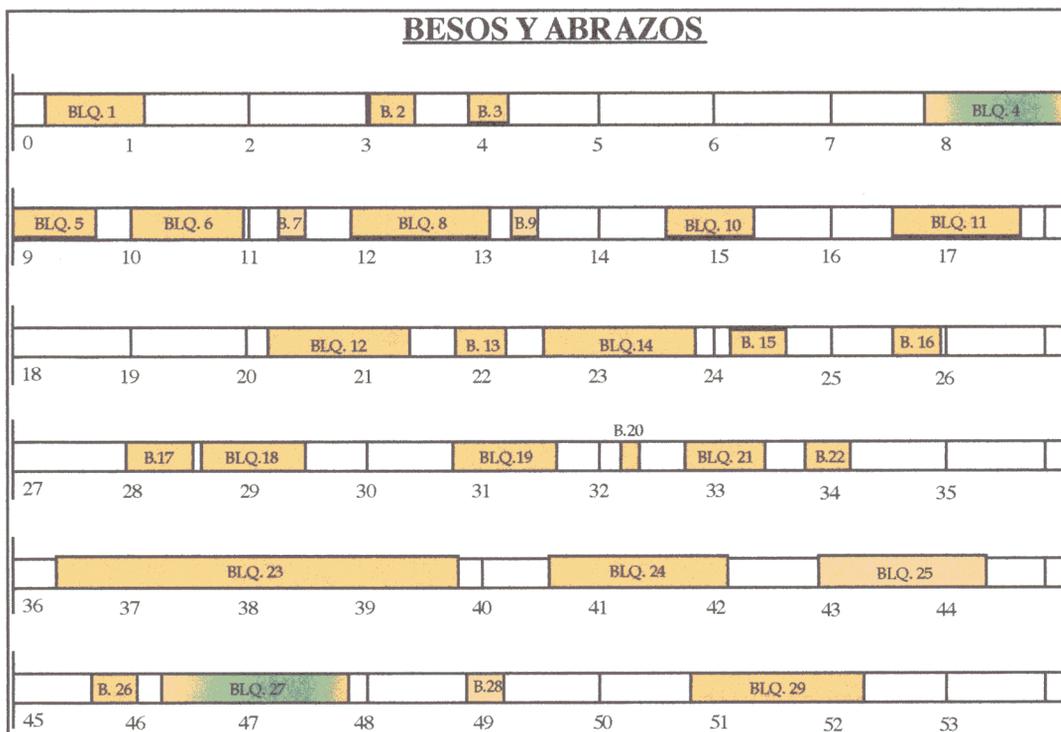


Fig. 74 Posicionamiento de los bloques en Besos y abrazos.

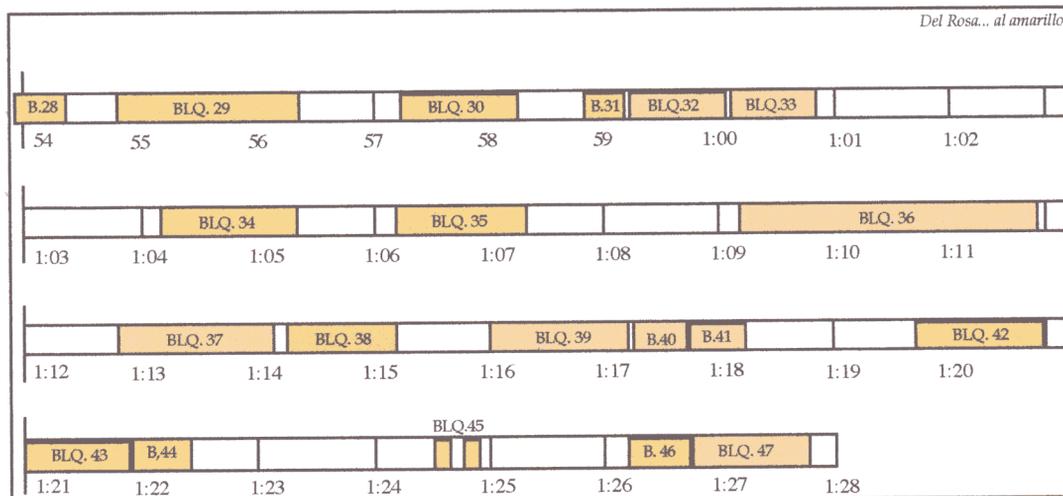
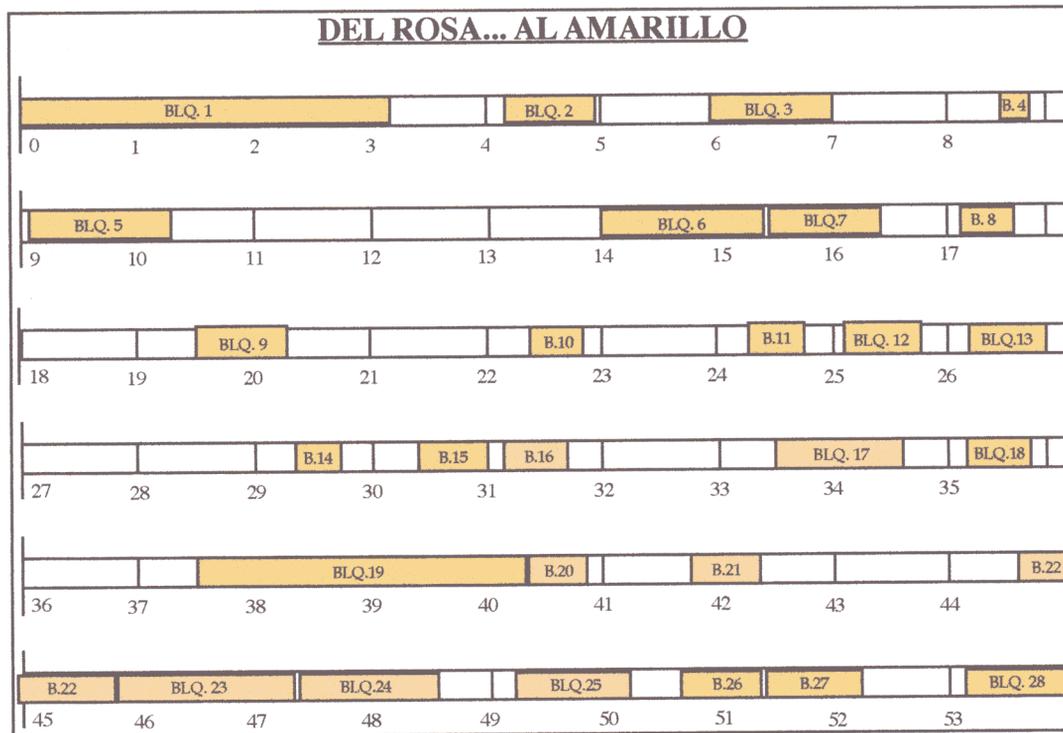


Fig. 75 Posicionamiento de los bloques en Del rosa... al amarillo.

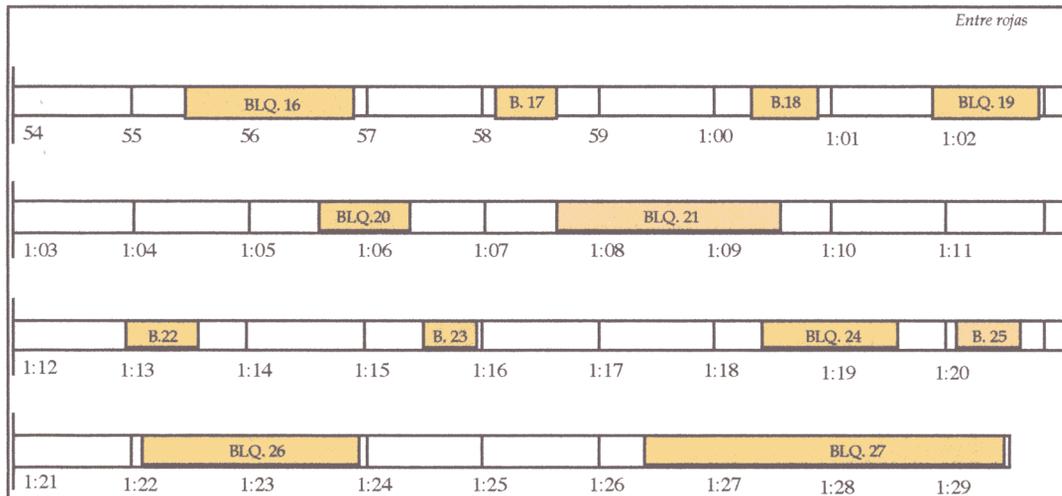
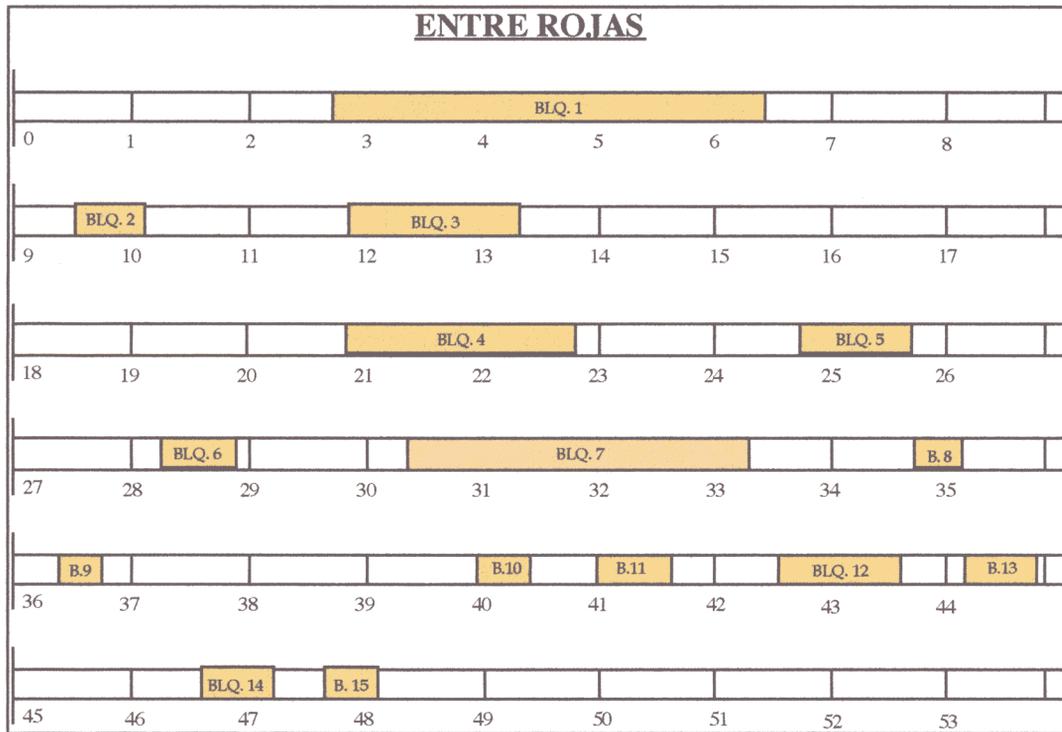


Fig. 76 Posicionamiento de los bloques en Entre rojas.

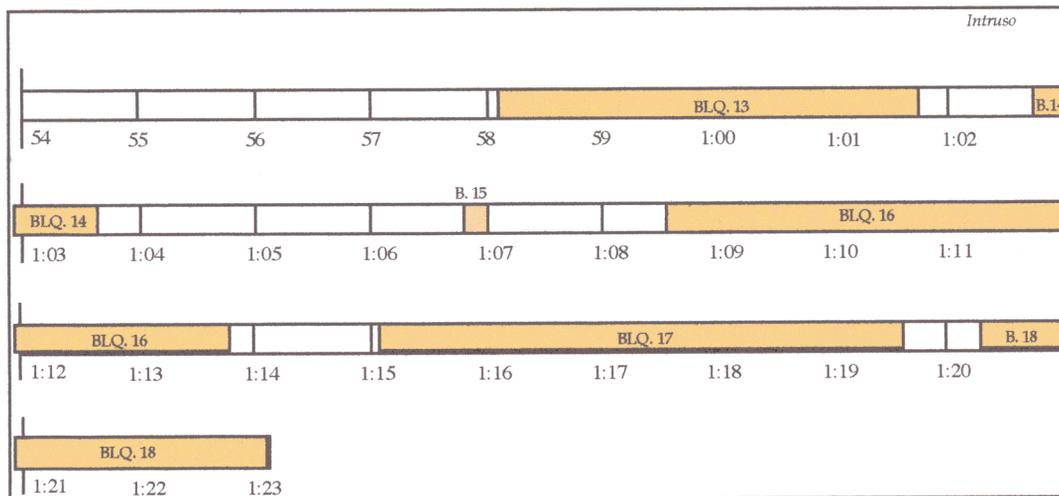
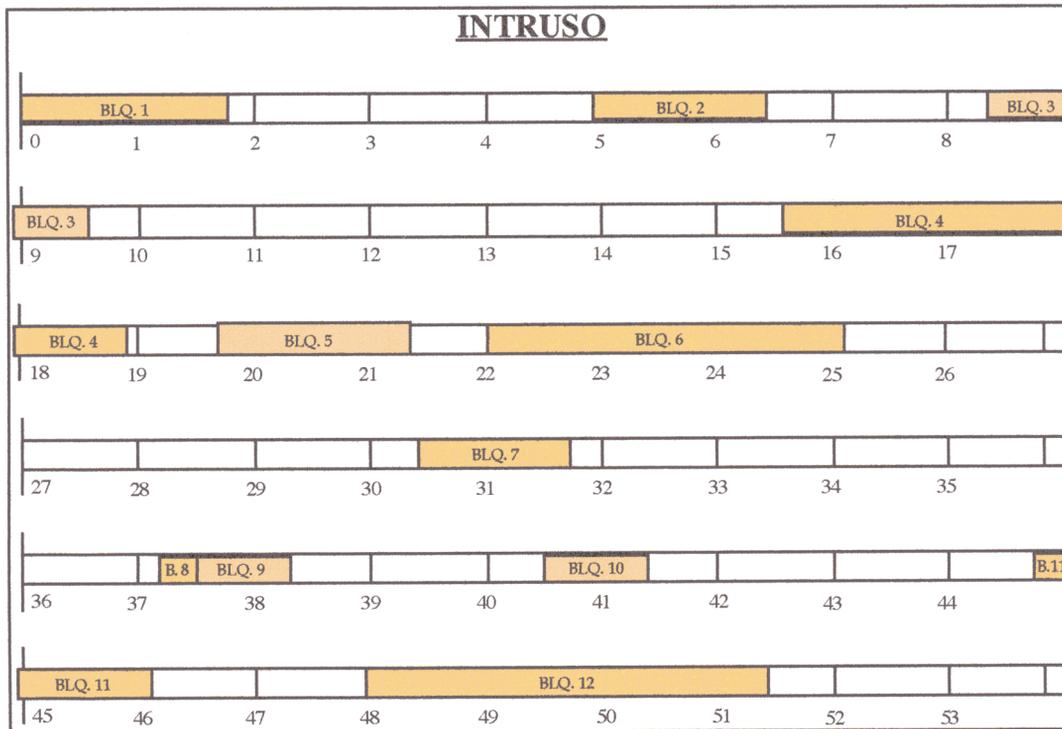


Fig. 77 Posicionamiento de los bloques en Intruso.

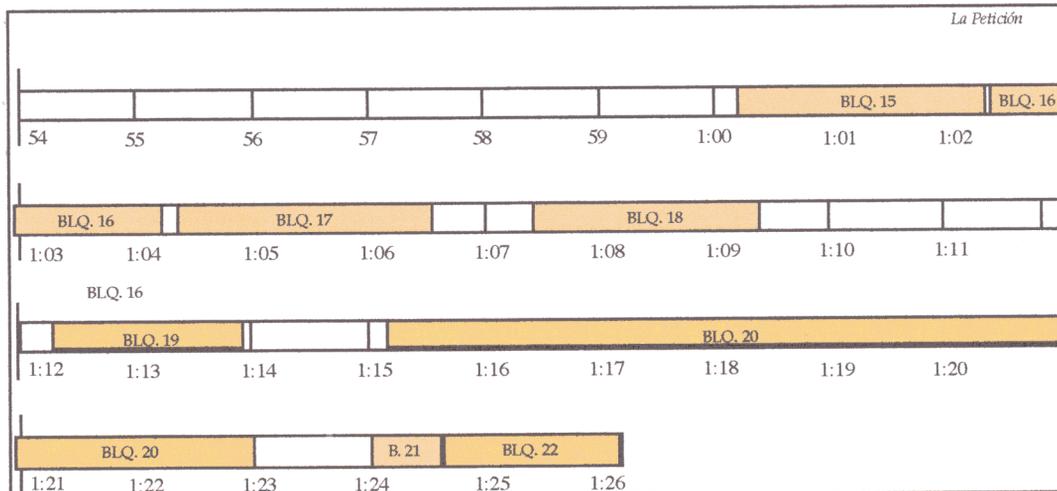
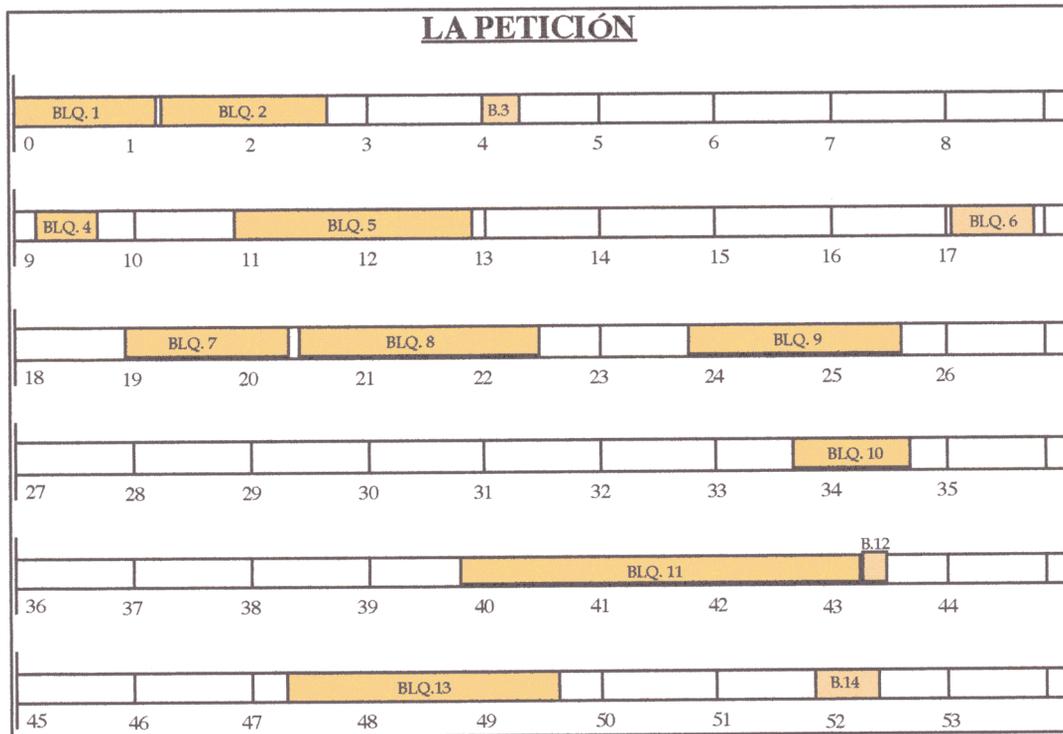


Fig. 79 Posicionamiento de los bloques en La petición.

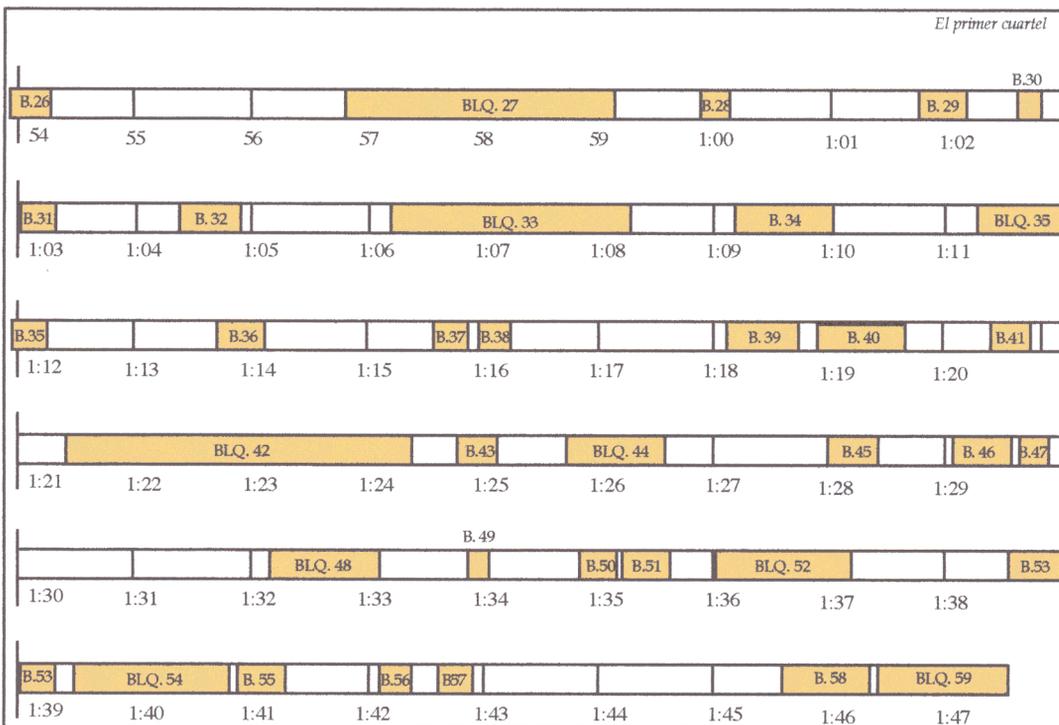
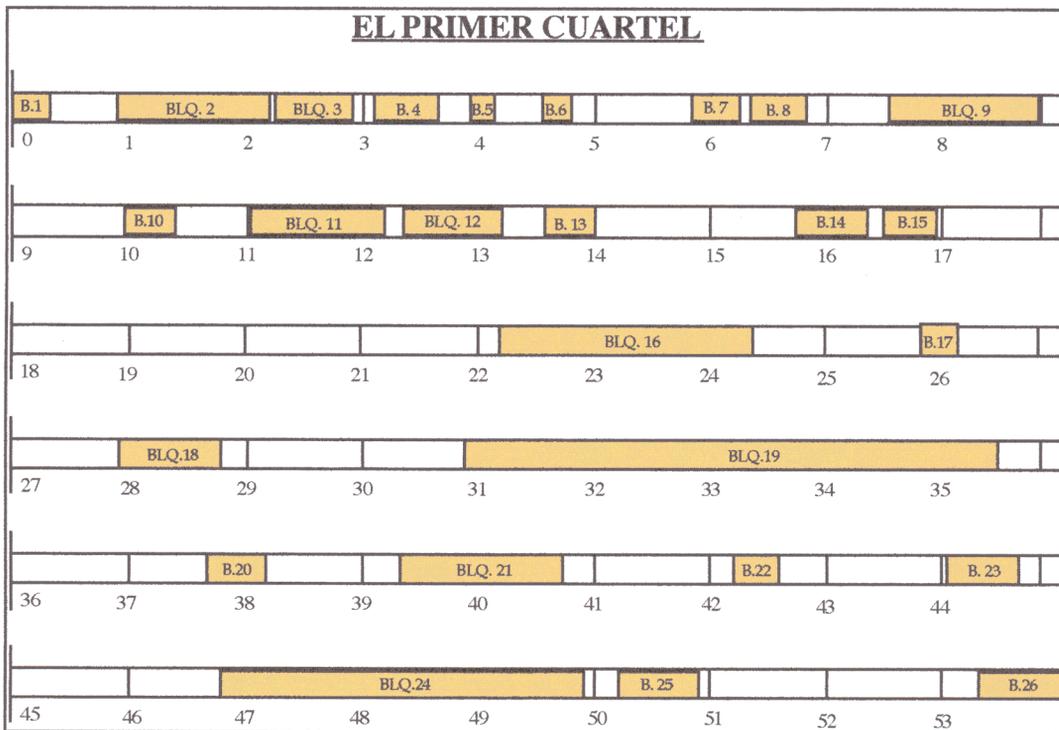


Fig. 80 Posicionamiento de los bloques en El primer cuartel.

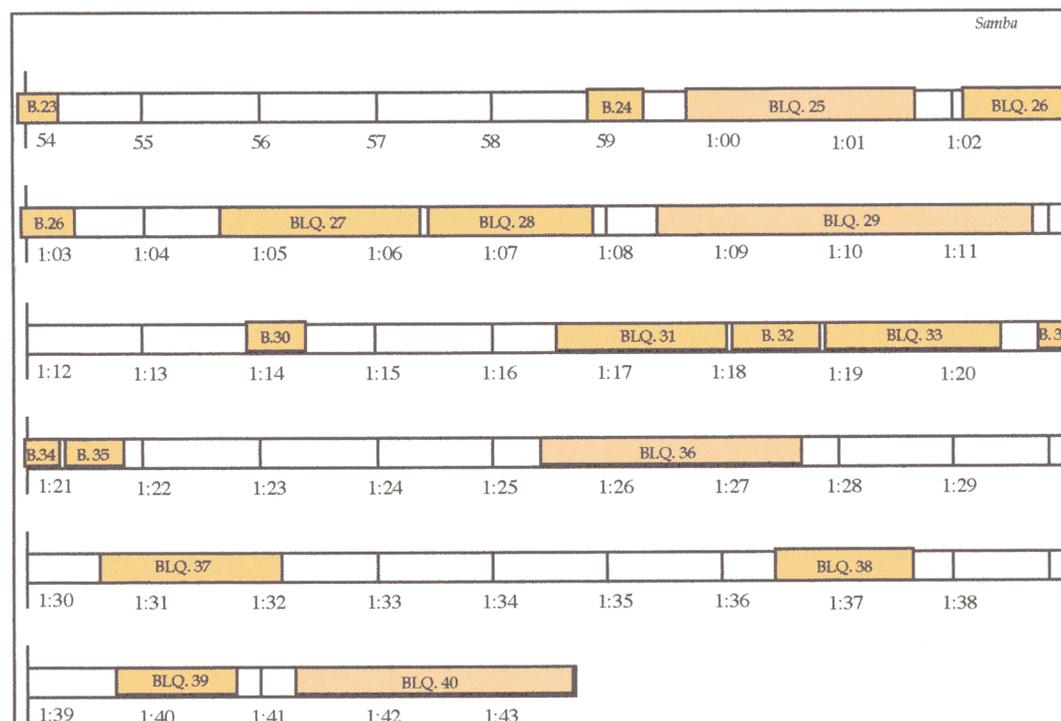
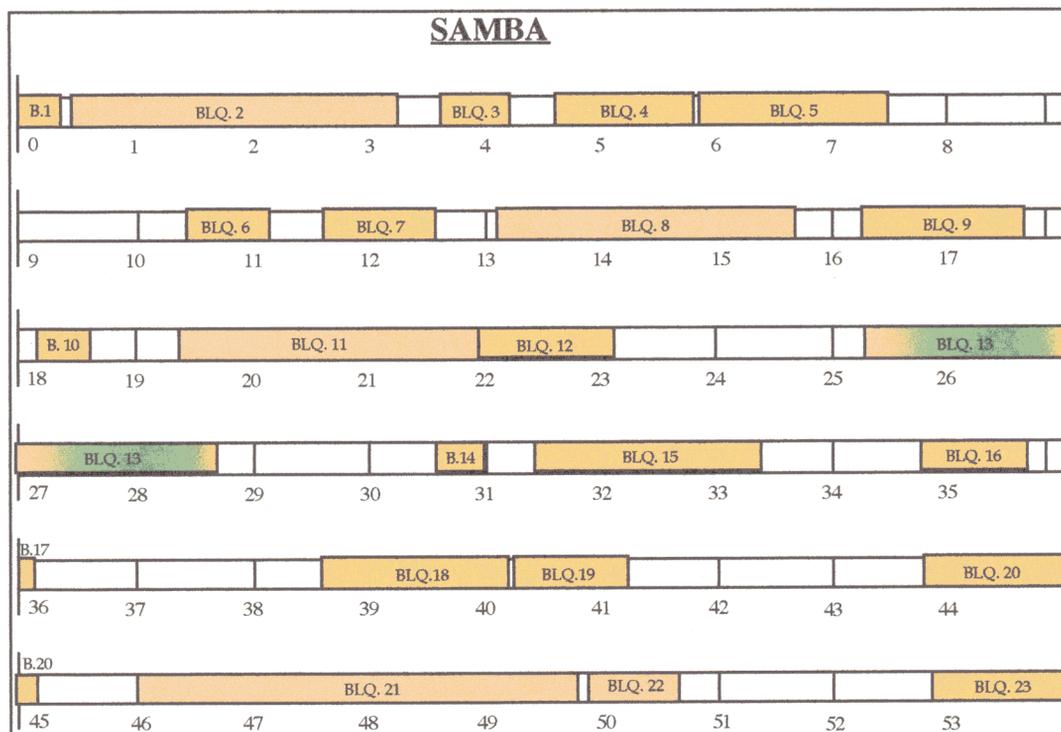


Fig. 81 Posicionamiento de los bloques en Samba.

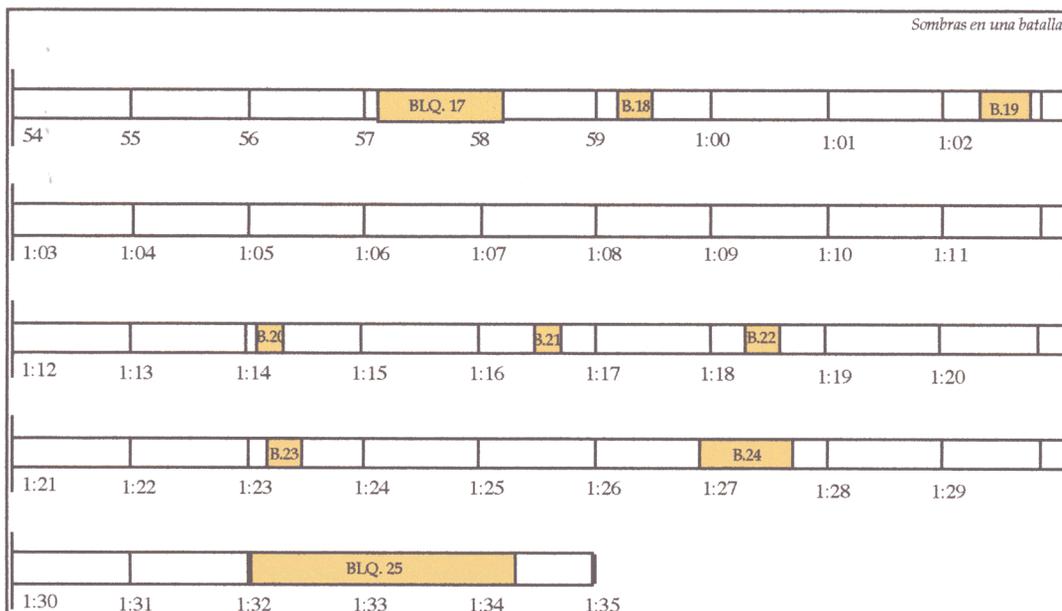
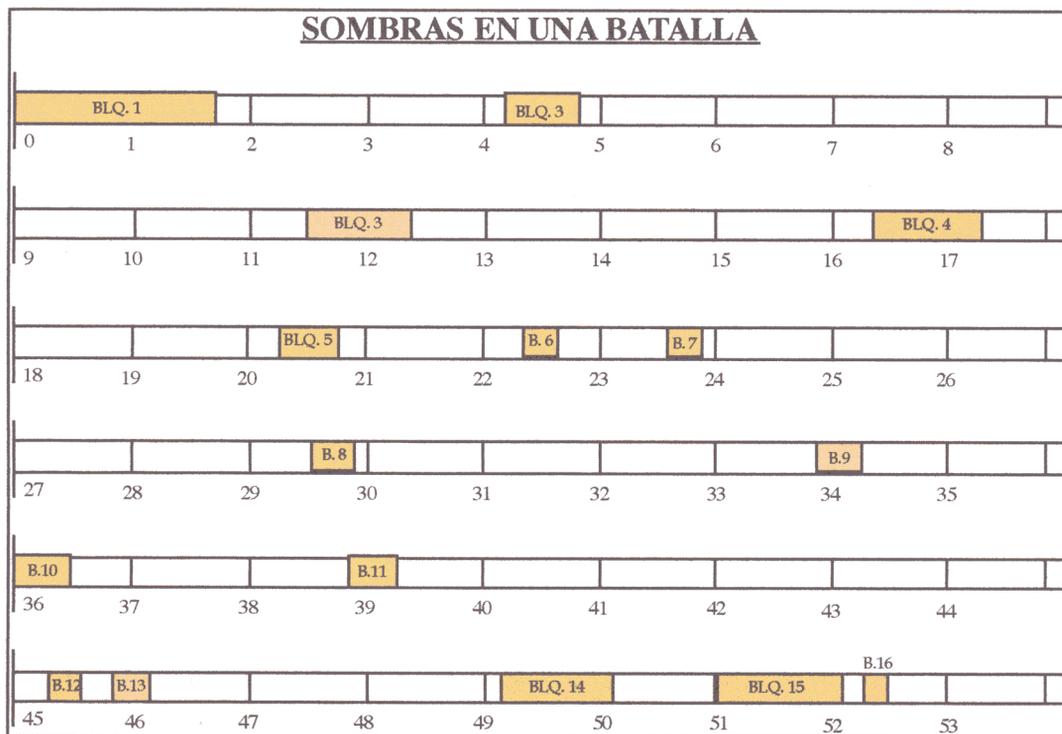


Fig. 82 Posicionamiento de los bloques en Sombras en una batalla.

3.3.2.3.2. Análisis de la Forma del contenido

BESOS Y ABRAZOS

- ⇒ Personajes: Pronominal y focalizadora respecto a Toño, Maruchi y Juan. Como Prosopopeya sonora para el grupo de *skends*
- ⇒ Acción: Como comentario en la resolución de la trama, en la revelación. Especificación, en la música silbada por el *skend*. Ambientación, en algunas secuencias de la relación Maruchi-Juan.
- ⇒ Tiempo: Constitutiva, en la secuencia en que queman a Toño –valor paréntico del grito de este–.
- ⇒ Espacio: Formante, referencial y ambiental –los bloques diegéticos del acordeón marcan el territorio de *lo diferente*–. Mágica, en las apariciones de Uve.

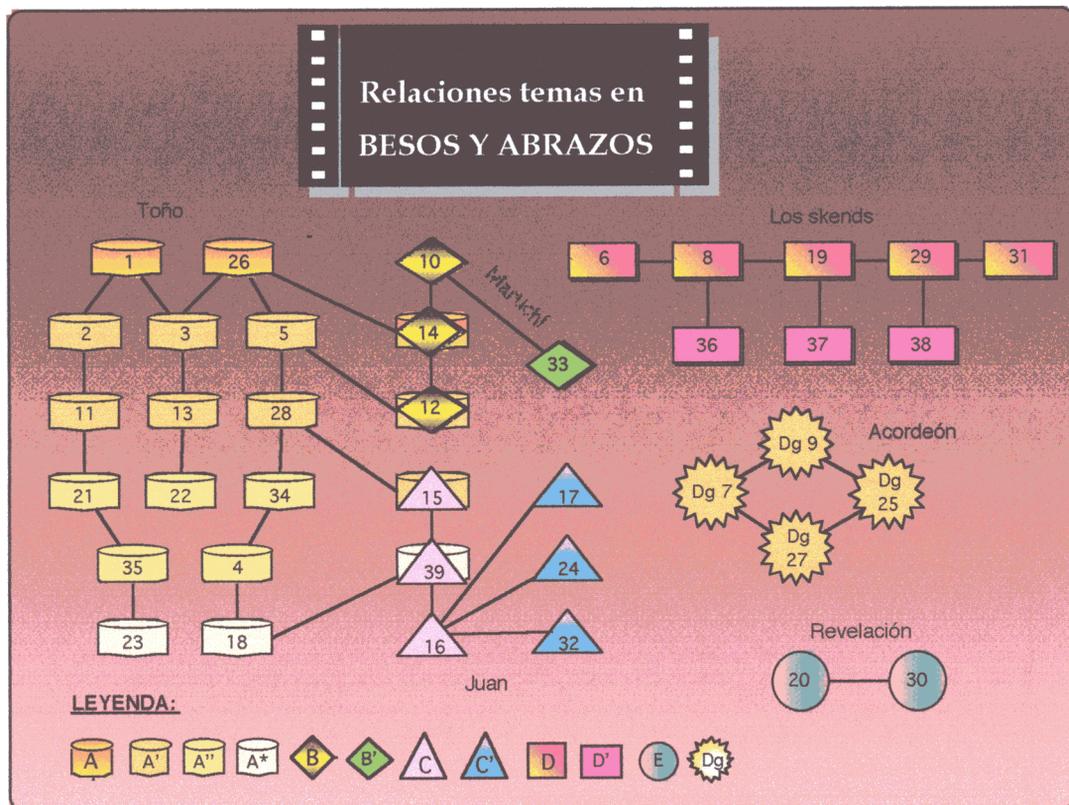


Fig. 83 Relaciones temáticas en Besos y abrazos.

DEL ROSA AL AMARILLO

- ⇒ Personajes: Prosopopeya sonora respecto a Guillermo, Valentín y Josefa.

- ⇒ Acción: Ambientación y subrayado, en la fábulas. Subrayado en la secuencia en la que Valentín trata de escapar.
- ⇒ Tiempo: Constitutiva y topográfica, en las ensoñaciones de Guillermo. Transitiva –fundido encadenado, en los finales de algunas canciones, y fundido a corte—. Hagiográfica, en el bolero final ligado a un congelado de la imagen.
- ⇒ Espacio: Focalizadora, en la aparición de las canciones. Referencial, en los bloques de órgano, los rezos y la jota. Formante, en las canciones del campamento. Pragmática, en las secuencias de recorrido del asilo, y en el bolero final.

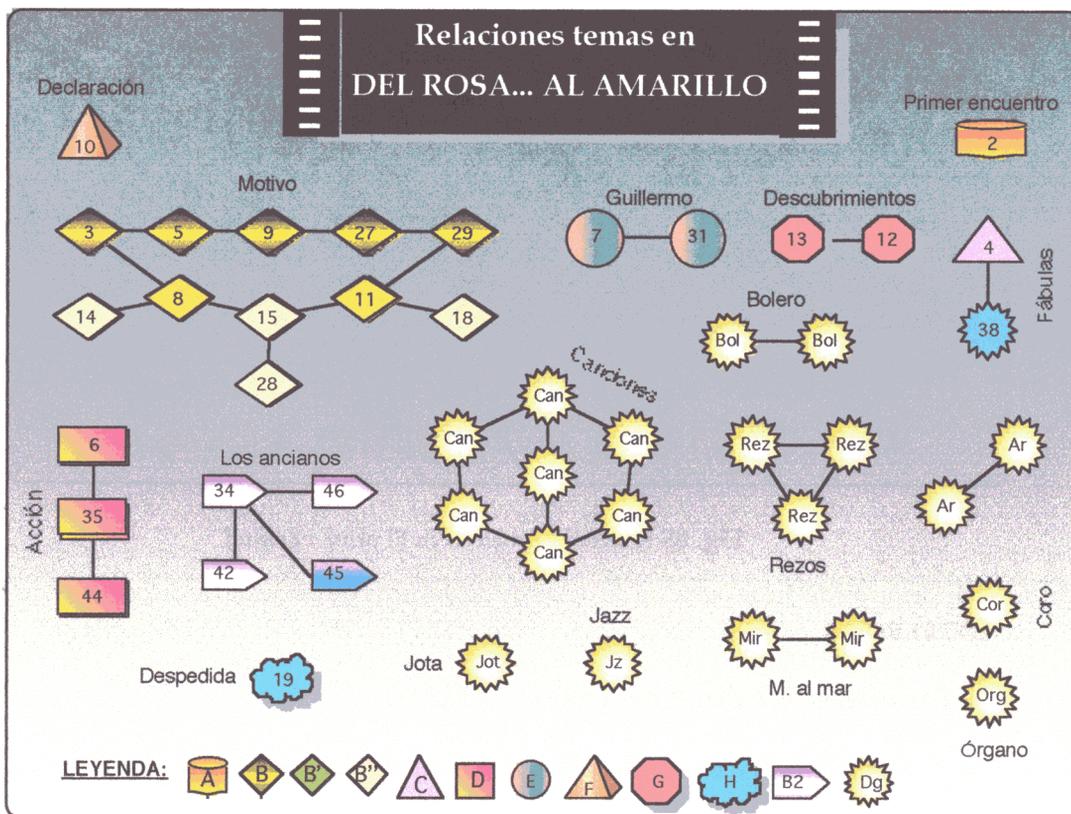


Fig. 84 Relaciones temáticas en Del rosa al amarillo.

EL PRIMER CUARTEL

- ⇒ Personajes: Pronominal y prosopopeya respecto a Fernando y Carmele. Pronominal y focalizadora para los bandidos.
- ⇒ Acción: Subrayado –puntuación del discurso—. Ambientación de las secuencias dialogadas.

⇒ Tiempo: Topográfica –temporaliza la época—. Transitiva –en muchas ocasiones por corte brusco, y en otras, por fundido encadenado entre temas—. Constitutiva, en las secuencias de evolución.

⇒ Espacio: Ambiental y focalizadora –escenas de la Guardia Civil—.

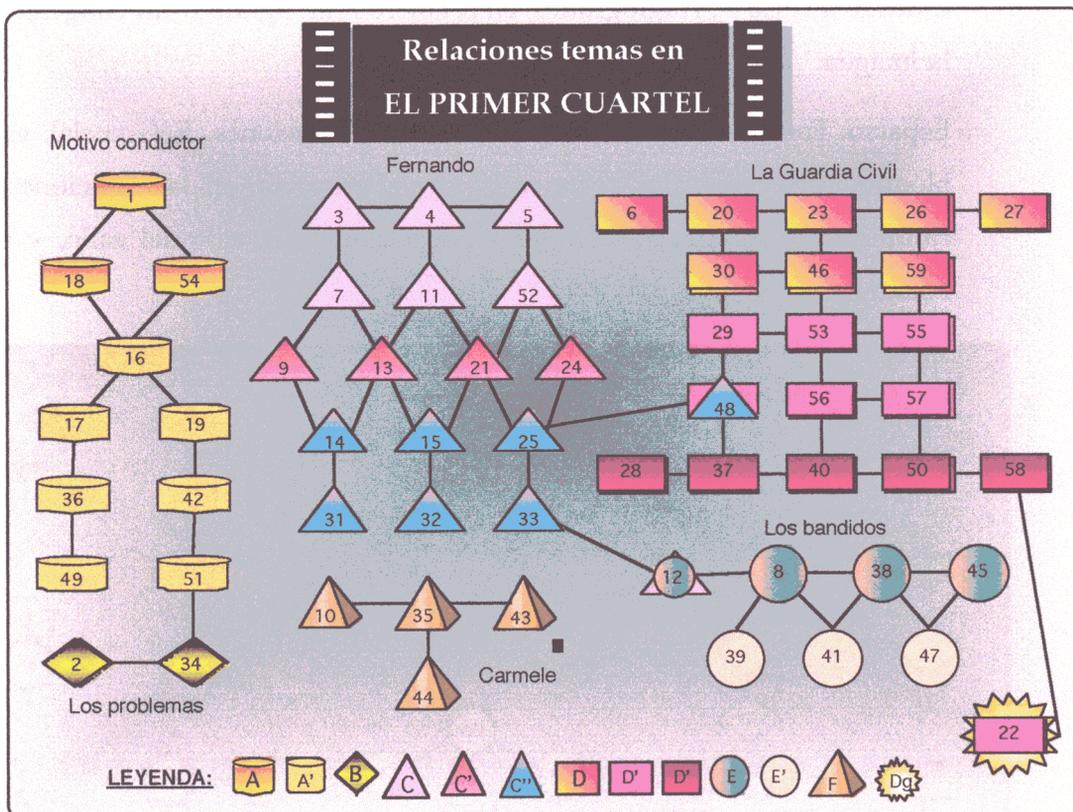


Fig. 85 Relaciones temáticas en El primer cuartel.

ENTRE ROJAS

⇒ Personajes: Focalizadora, respecto a Lucía.

⇒ Acción: Subrayado, ambientación y especificación, en las secuencias que preparan la huida. Comentario, en la canción –carácter epanadiploico—.

⇒ Tiempo: Transitiva –fundidos a corte, al final de los bloques—. Constitutiva –secuencias de la huida—.

⇒ Espacio: Referencial –temas diegéticos—. Pragmática –soledad de Lucía, el sueño de la libertad, la canción inicial y final—, Ambiental, y delimitadora –marca la estructura de algunas secuencias—.

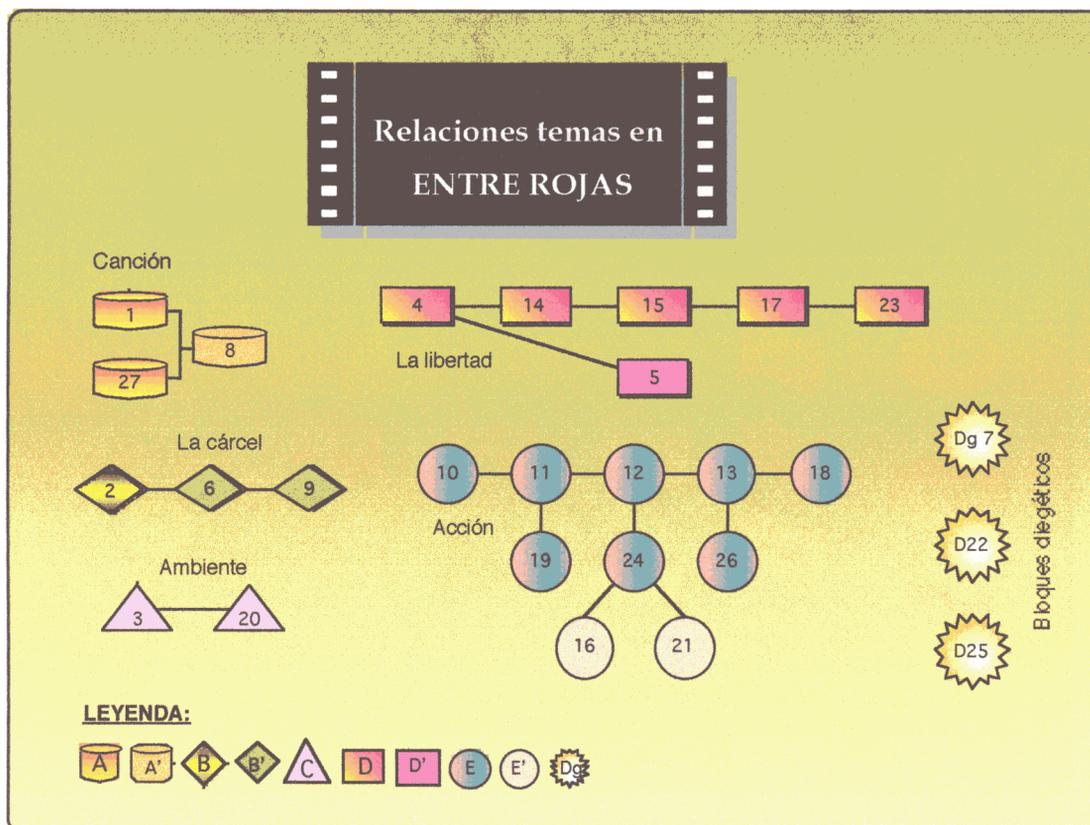


Fig. 86 Relaciones temáticas en Entre rojas.

INTRUSO

- ⇒ Personajes: Pronominal – asume el papel de Luisa en el recuerdo de Ángel [blq. 11]–.
- ⇒ Acción: Comentario, ambientación y especificación –secuencias de desarrollo–.
- ⇒ Tiempo: Transitiva –fundidos a corte, y fundidos encadenados–. Hagiográfica, topográfica y transitiva, en el acompañamiento del barrido del flash-back –encadena, indistintamente, tiempo y espacio–.
- ⇒ Espacio: Referencial –secuencias del parque y la peluquería–. Pragmática y formante –cambio de espacios y personajes en el bloque 4–. Delimitadora, en las secuencias de la resolución narrativa, y en el carácter epanadiploético del tema original.

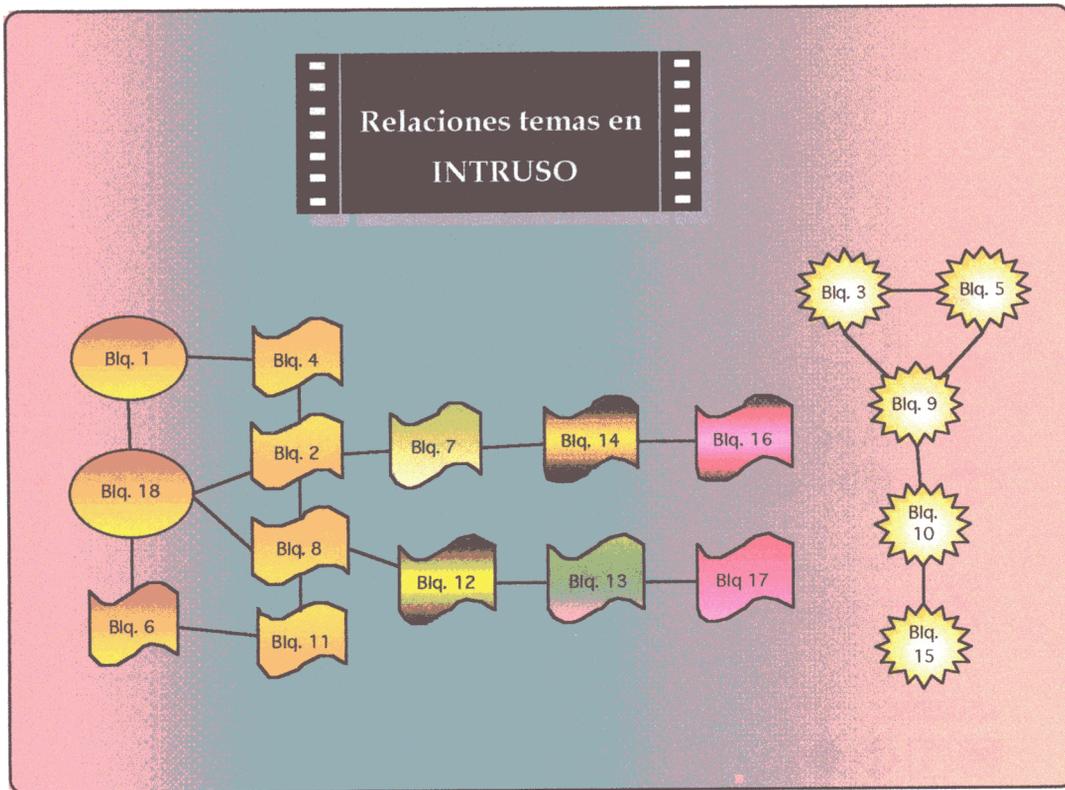


Fig. 87 Relaciones temáticas en Intruso.

LA PETICIÓN

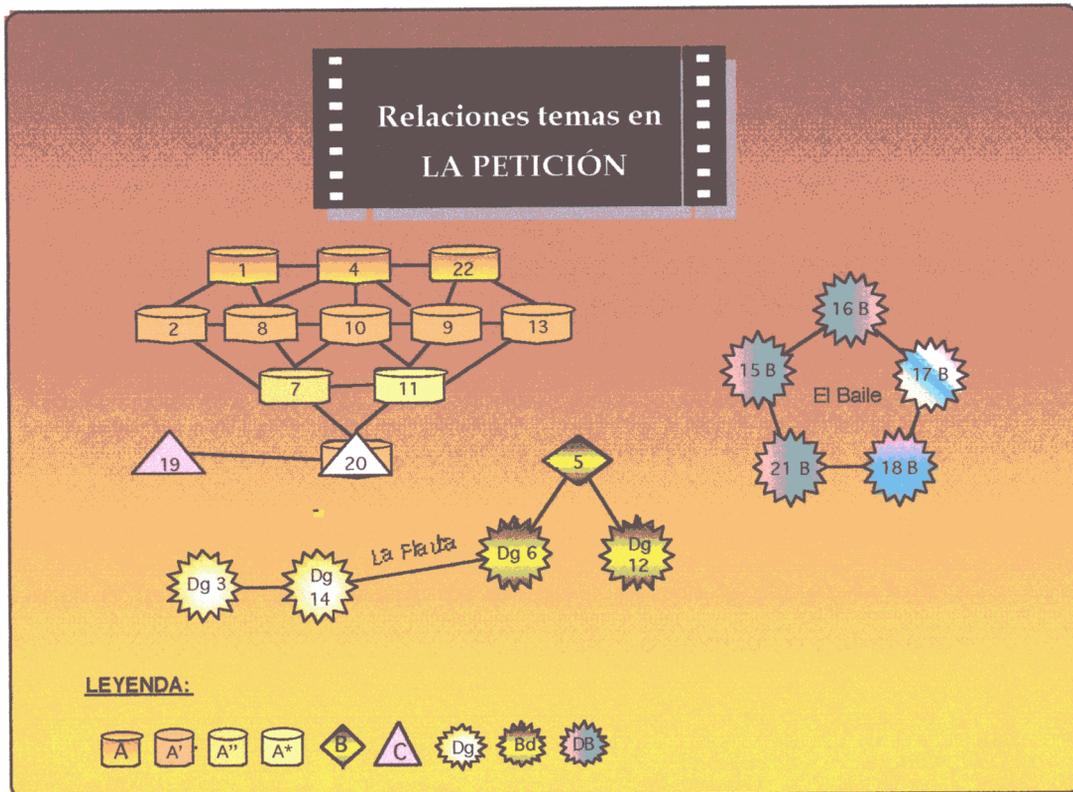


Fig. 88 Relaciones temáticas en La petición.

- ⇒ Personajes: Prosopopeya y focalizadora, respecto a Teresa. Pronominal – flauta de Julián –.
- ⇒ Acción: Ambientación –secuencias del baile–. Especificación –secuencias de Teresa y Miguel–. Comentario –el último vals–.
- ⇒ Tiempo: Transitiva –por fundido encadenado, fundido a corte y por corte a corte de los bloques–.
- ⇒ Espacio: Delimitadora y lubricadora –relación de escenas–. Referencial y formante –secuencias del baile–. Mágica y expresiva –secuencia del lago–.

MORIRÁS EN CHAFARINAS

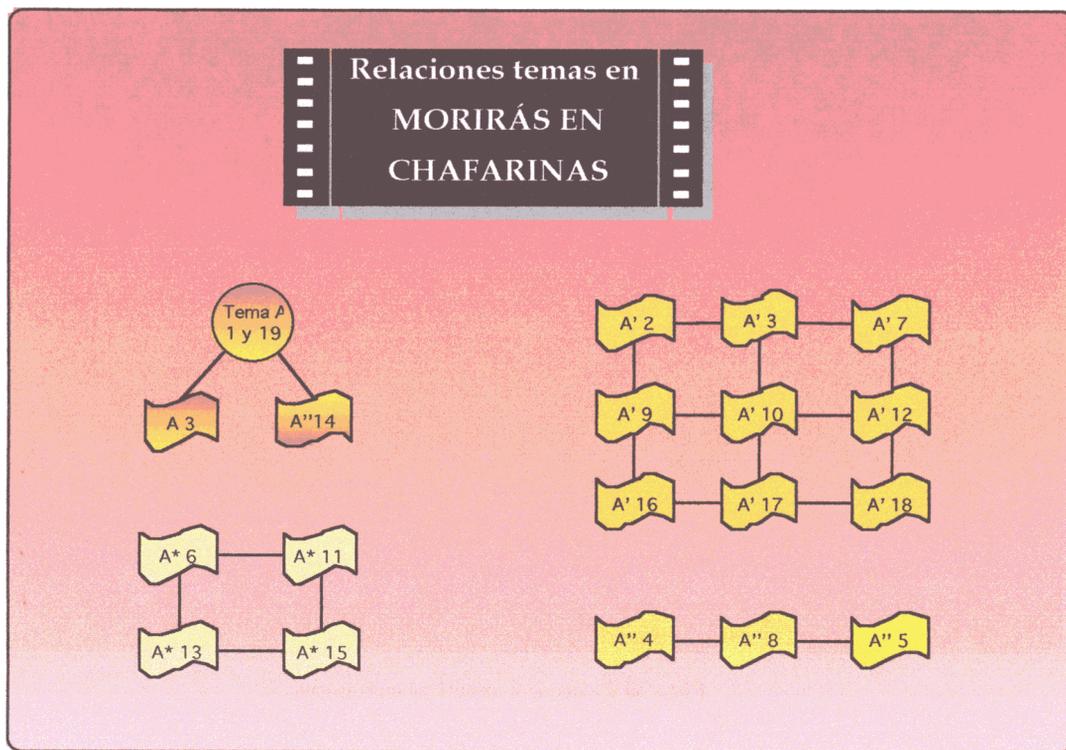


Fig. 89 Relaciones temáticas en Morirás en Chafarinas.

- ⇒ Personajes: no hay una relación directa o inmediata.
- ⇒ Acción: Comentario –evolución de las investigaciones, fundido a negro final–. Subrayado –secuencias de persecuciones, de acción–. Ambientación –secuencias dialogadas–. Especificación –predicción de comportamientos y situaciones de Lisa, o efecto paréntico en la muerte de Contreras [silencio técnico]–.

⇒ Tiempo: Transitiva –por fundido encadenado y fundido a corte–.
Constitutiva –secuencias de persecuciones, de acción–.

⇒ Espacio: Referencial –ámbito sonoro y espacial–. Identificadora –planos generales de la ciudad–.

SAMBA

⇒ Personajes: Pronominal y prosopopeya sonora respecto a Laura.

⇒ Acción: Comentario, especificación y ambientación.

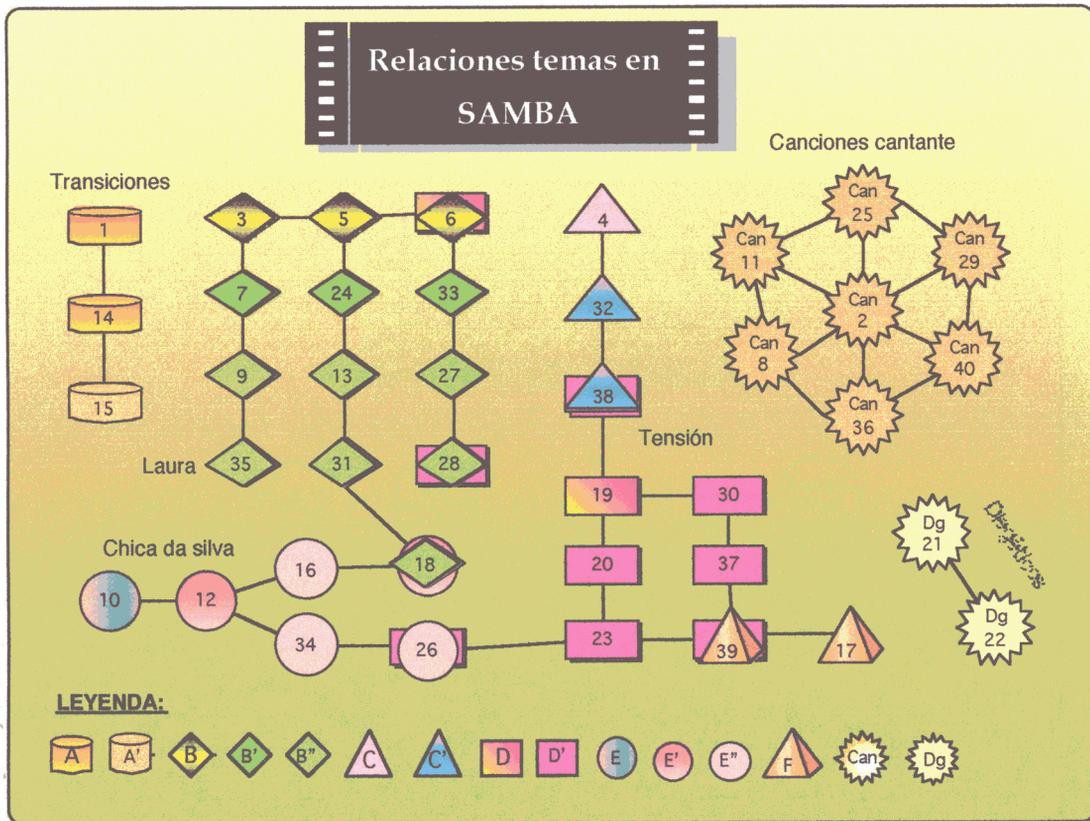


Fig. 90 Relaciones temáticas en Samba.

⇒ Tiempo: Transitiva –por fundido encadenado y corte a corte–.
Constitutiva –secuencias de evolución de la trama–.

⇒ Espacio: Delimitadora y pragmática –canciones de la cantante–.
Ambiental –secuencias dialogadas y de evolución de la trama–.
Referencial y formante –bloques de *Chica da Silva* y diegéticos–.

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ Personajes: Focalizadora y prosopopeya respecto a Ana y su hija.
Pronominal respecto a las *sombras*.

- ⇒ Acción: Ambientación –bloques diegéticos–. Comentario y especificación –secuencias de evolución–.
- ⇒ Tiempo: Transitiva –finales de secuencias, transiciones, acompañado de fundidos encadenados, fundidos a negro, etc.–. Constitutiva –secuencias de evolución–.
- ⇒ Espacio: Mágica –asociaciones con las *sombras*, metáforas simbólicas–. Delimitadora y coestructuración –puntuá el discurso, señala y marca sus partes–.

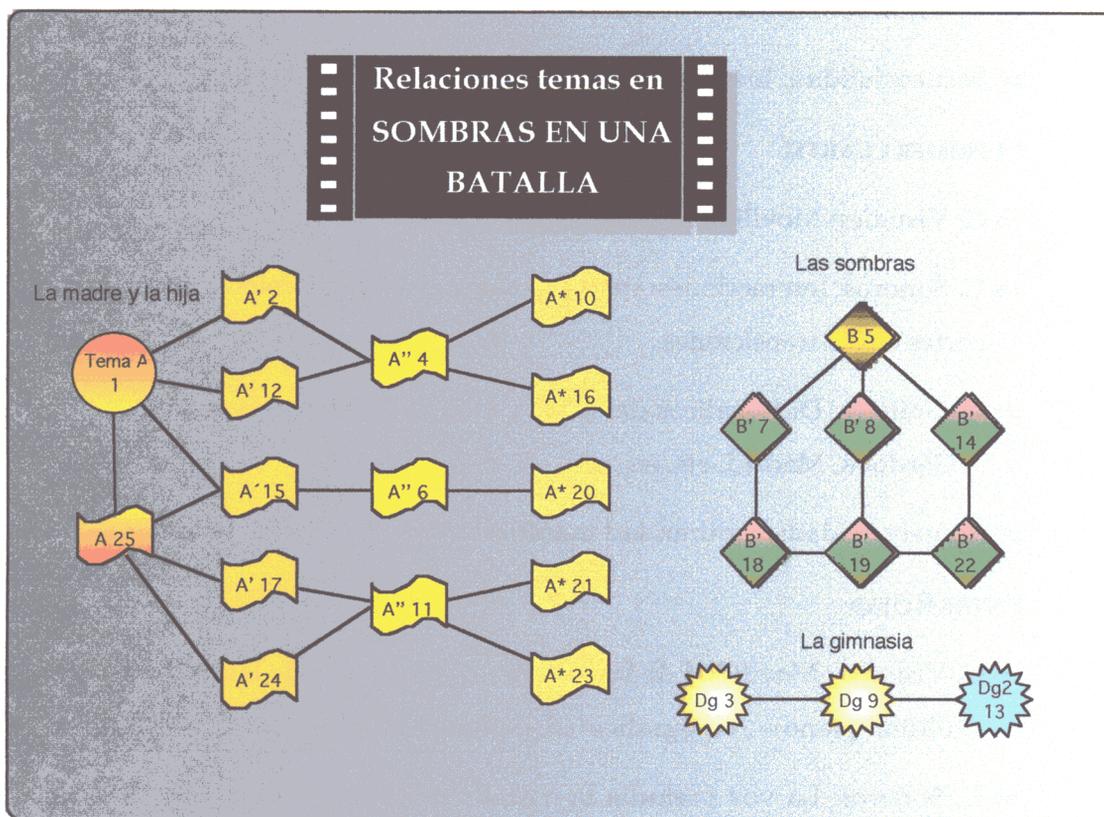


Fig. 91 Relaciones temáticas en Sombras en una batalla.

3.3.2.3.3. Análisis de la Forma de la expresión

BESOS Y ABRAZOS

- ⇒ C. Visuales: Movilidad –movimientos efectivos de cámara–. Fotograficidad –marcado del plano detalle–.
- ⇒ C. Sonoros: Interacciones: ruidos –carillón–, palabra –Voz en *off*, ¡Maestro, cuando quiera!–. Empleo constante de encabalgamientos sonoros.

⇒ C Graficos Textual – dibujos de Toño –

⇒ Secuencialidad Continuidad elíptica – Juan niega la planta –

DEL ROSA AL AMARILLO

⇒ C Visuales Movilidad – plano de lo profilmuco movimientos de acercamiento (*travelling*) – Fotograficidad – marcado del primer plano –

⇒ C Sonoros Silencio técnico – batido del bajo en el segundo bloque – Primer plano sonoro de las canciones

⇒ C Graficos Textual – corazones de Guillermo comic de aventuras –

⇒ Secuencialidad Inercia de los *flash back*

EL PRIMER CUARTEL

⇒ C Visuales Movilidad – *travelling* panorámicas etc –

⇒ C Sonoros Interacciones ruidos – campanas de un reloj – Brusquedad de cortes en las transiciones

⇒ C Graficos Didascálicos del inicio y el final Títulos posicionales y elípticos – Córdoba Madrid etc –

⇒ Secuencialidad Continuidad manifiesta y persistente de la música

ENTRE ROJAS

⇒ C Visuales Movilidad de la cámara – panorámica de las reclusas grúa en el último plano – Fotograficidad – plano cenital –

⇒ C Sonoros La voz prelude la entrada de la música – ¡Policia! ¡Iros a la mierda! –

⇒ C Graficos Textual – billete de metro –

⇒ Secuencialidad Insertos

INTRUSO

⇒ C Visuales Fotograficidad – marcado del plano detalle y del primer plano proceso de oscurecimiento de la imagen – Movilidad – barrido acercamientos seguimientos etc también en el plano de lo profilmuco –

⇒ C Sonoros Interacciones ruidos – parque peluquera – palabra – PREOM –

⇒ C Graficos Titulos –creditos iniciales–

⇒ Secuencialidad Seguimiento ruptura –bloque 7 Ramiro y Angel discuten–

LA PETICIÓN

⇒ C Visuales Fotograficidad –color de la imagen, tono de la iluminacion–
Movilidad –profilmico personajes bailando seguimientos chicos corriendo *travelling* en la barca etc –

⇒ C Sonoros Interacciones Ruidos –Sonidos del lago Secuencia de golpes mordisco barro metal madera– Palabra Voz de soprano en la musica –presencia humana– Valor simbolico del silencio del mudo Situacion temporal campanas corneta de retreta etc Ambiente irreal banda de musica

⇒ C Graficos No hay

⇒ Secuencialidad Contribucion a las elipsis y mantenimiento de las continuidades

MORIRÁS EN CHAFARINAS

⇒ C Visuales Movilidad –profilmico movimiento interno de las imagenes relaciones de espacialidad seguimientos y aproximaciones de la cámara panorámicas *travelling* etc –

⇒ C Sonoros Interacciones ruidos –corneta disparos etc –

⇒ C Graficos No hay relacion

⇒ Secuencialidad Marcado de las elipsis (aunque tambien las contradice y confunde en algunas transiciones) Insertos y rupturas Sincronia *underscoring*

SAMBA

⇒ C Visuales Fotograficidad –color y luminosidad de la imagen–
Movimiento –interno de la imagen en los temas musicales–

⇒ C Sonoros Presencia absoluta en los temas musicales

⇒ C Gráficos Titulos y subtítulos –localización especial–

⇒ Secuencialidad Transiciones y rupturas –colchones y golpes musicales–

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ C Visuales Fotograficidad –color de la imagen angulaciones de plano–
Movilidad –travelling panorámicas etc – y estatismo –planos *master*
inactivos–

⇒ C Sonoros Interacciones ruidos –cantos de aves rapaces motores
cristales– Importancia del tono de recitado

⇒ C Graficos No hay relacion

⇒ Secuencialidad Transiciones –potenciación del efecto de retorno al pasado
de los sueños de revelación mágica de las pesadillas de la protagonista–
En la secuencia final doble anticipación temporal²⁹³ La cámara describe
una panorámica que va desde la cabina hasta que encuadra simétricamente
la carretera por la que desaparecerá el coche de la protagonista Esa
anticipación que desarrolla la imagen se ve apoyada por un *crescendo*
paulatino de la música inicial de la película que va tomando cuerpo
mientras solapa el resto de elementos sonoros hasta hacerlos desaparecer

3 3 2 3 4 Capacitación audiovisual

c 1 Vaciado

Se presentan a continuación los valores numéricos correspondientes a
la presencia de la música en cada una de las películas en el ámbito temporal
En primer lugar, y de forma resumida, los valores generales En segundo las
medias temporales por bloques Por último, se presentan las tablas de tiempo
de cada una de las películas, con expresión gráfica de los análisis particulares

c 0 1 Valores generales

En estos se observan

- la duración total de la película
- el porcentaje de tiempo en que la música tiene presencia
- el número de bloques

²⁹³ Analogía temporal de lo que en el espacio suponen las líneas de fuga (Chion)

- la duración absoluta de la música,
- la media por bloque,
- la duración total de los bloques incidentales,
- la media por bloque incidental,
- el porcentaje de la música incidental,
- la duración total de los bloques diegéticos,
- la media por bloque diegético, y
- el porcentaje de la música diegética.

	<i>By</i> <i>Abrazos</i>	<i>Del R. al</i> <i>Amarillo</i>	<i>El pr.</i> <i>Cuartel</i>	<i>Entre</i> <i>Rojas</i>	<i>Intruso</i>	<i>Men</i> <i>Chafar.</i>	<i>La</i> <i>Petición</i>	<i>S. en una</i> <i>batalla</i>	<i>Samba</i>
Dur.	1:21:45	1:27:47	1:47:39	1:29:30	1:23:05	1:24:54	1:26:10	1:34:20	1:44:43
% Dur.	54,4%	47,1%	54,6%	65,9%	59,8%	64,8%	56,2%	83,4%	45,4%
Nº.	39	47	59	27	18	19	22	25	40
T. M.	36'44"	46'51"	48'55"	30'27"	33'22"	29'52"	37'46"	15'41"	57'11"
m x b.	0'51"	0'59"	0'49"	1'07"	1'45"	1'34"	1'43"	0'37"	1'25"
nº In.	30'30"	30'34"	48'55"	25'07"	28'43"	29'52"	27'32"	14'08"	34'54"
md In.	0'50"	0'57"	0'49"	1'46"	2'12"	1'34"	2'07"	0'38"	1'08"
% In.	37,3%	34,8%	45,4%	28,2%	34,6%	35,2%	32%	15%	33%
nº Dg.	6'14"	15'42"	0"	5'20"	4'39"	0"	10'14"	1'33"	22'17"
md Dg.	0'58"	1'02"	0"	1'03"	0'56"	0"	1'08"	0'31"	2'28"
% Dg.	8,3%	17,8%	0%	5,9%	5,6%	0%	11,8%	1,6%	21,3%

Tabla 4 Vaciado numérico de valores presenciales de la música.

Clave:

Dur.: Duración total de la película.

% Dur.: Porcentaje sin música.

Nº.: Número de bloques.

T.M.: Minutos totales de música.

m x b: Media total por bloque.

nº In.: Tiempo de bloques incidentales.

md In.: Media bloques incidentales.

% In.: Porcentaje incidentales.

nº Dg.: Tiempo de bloques diegéticos.

md Dg.: Media bloques diegéticos.

% Dg.: Porcentaje diegéticos.

c.0.2. Tiempos por bloques

Para este caso, se ha dividido la duración de los mismos en cinco tramos desiguales: a) entre 0 y 29 segundos, b) entre 30 y 59 segundos, c) entre

1 minuto y 1 minuto y 59 segundos, d) entre 2 minutos y 3 minutos y 59 segundos, y e) a partir de 4 minutos.

La desigualdad de dicha división se justifica a través del estudio de numerosas partituras cinematográficas. Es una partición operativa, a la vez que representativa en términos conceptuales de tamaño y duración: muy corto, corto, medio, medio-largo, y largo. Tres son los aspectos considerados por tramo:

- el número de bloques,
- el porcentaje de estos respecto al total, y
- el porcentaje de tiempo global de la música, por tramo, respecto a la totalidad de esta.

	<i>By</i> <i>Abrazos</i>	<i>Del R. al</i> <i>Amarillo</i>	<i>El pr.</i> <i>Cuartel</i>	<i>Entre</i> <i>Rojas</i>	<i>Intruso</i>	<i>M.en</i> <i>Chafar.</i>	<i>La</i> <i>Petición</i>	<i>S. en una</i> <i>batalla</i>	<i>Samba</i>
n° A	13	9	25	6	2	6	2	13	6
% A	33,3%	19,1%	42,4%	22,2%	11,1%	31,6%	9,1%	52%	15%
% At	10,1%	6,6%	15,9%	8,5%	1,1%	5,9%	1,7%	23,3%	3,4%
n° B	10	18	20	10	3	3	4	8	9
% B	25,6%	38,3%	33,9%	37,1%	16,7%	15,8%	18,2%	32%	23%
%Bt	31,3%	29,3%	28,5%	21,4%	6,2%	8,5%	7,1%	35,7%	11,9%
n° C	13	16	11	8	6	4	10	3	17
% C	33,3%	34,1%	18,6%	29,6%	33,3%	21,1%	45,5%	12%	42%
% Ct	40,1%	40,5%	24,5%	38,5%	23,2%	16,8%	45,8%	25,9%	40,8%
n° D	3	4	2	3	5	4	5	1	8
% D	7,7%	8,5%	3,4%	11,1%	27,8%	21,1%	22,7%	4%	20%
%Dt	18,6%	23,6%	21,8%	31,6%	37,8%	36,5%	35,3%	15,1%	44,9%
n° E	0	0	1	0	2	2	1	0	0
% E	0%	0%	1,7%	0%	11,1%	10,5%	4,5%	0%	0%
%Et	0%	0%	9,4%	0%	31,8%	32,2%	10,1%	0%	0%

Tabla 5 Tiempos por bloques.

Clave:

n° A: número de bloques, 0 a 29''.

% A: porcentaje de bloques, 0 a 29''.

% At: porcentaje de tiempo, 0' a 29''.

n° B: número de bloques, 30'' a 59''.

% B: porcentaje de bloques, 30'' a 59''.

% Bt: porcentaje de tiempo, 30'' a 59''.

n° C: número de bloques, 1' a 1'59''.

% C: porcentaje de bloques, 1' a 1'59''.

% Ct: porcentaje de tiempo, 1' a 1'59''.

n° D: número de bloques, 2' a 3'59''.

% D: porcentaje de bloques, 2' a 3'59''.

% Dt: porcentaje de tiempo, 2' a 3'59''.

n° E: número de bloques, más de 4'.

% E: porcentaje de bloques, más de 4'.

% Et: porcentaje de tiempo, más de 4'.

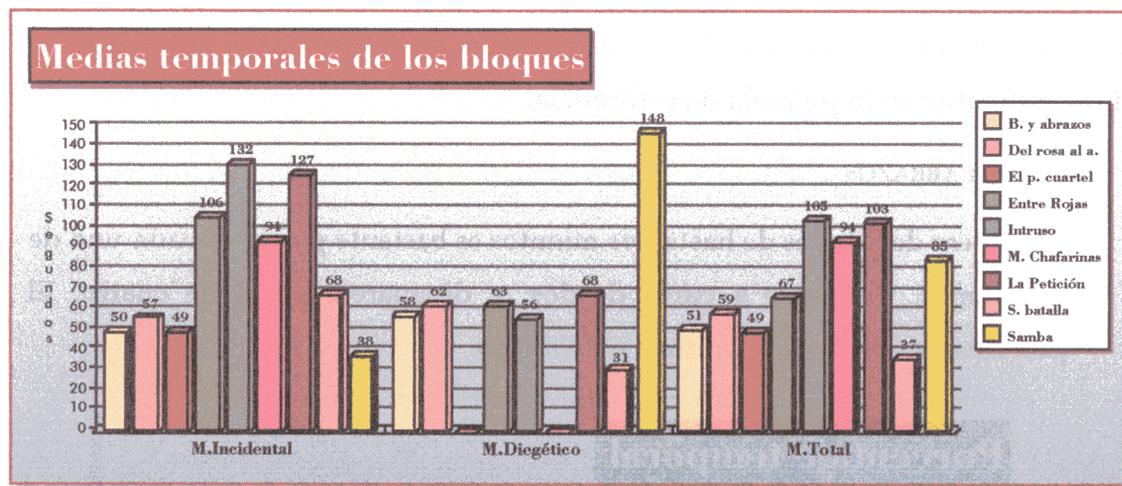


Fig. 92 Medias temporales de los bloques, por tipo.

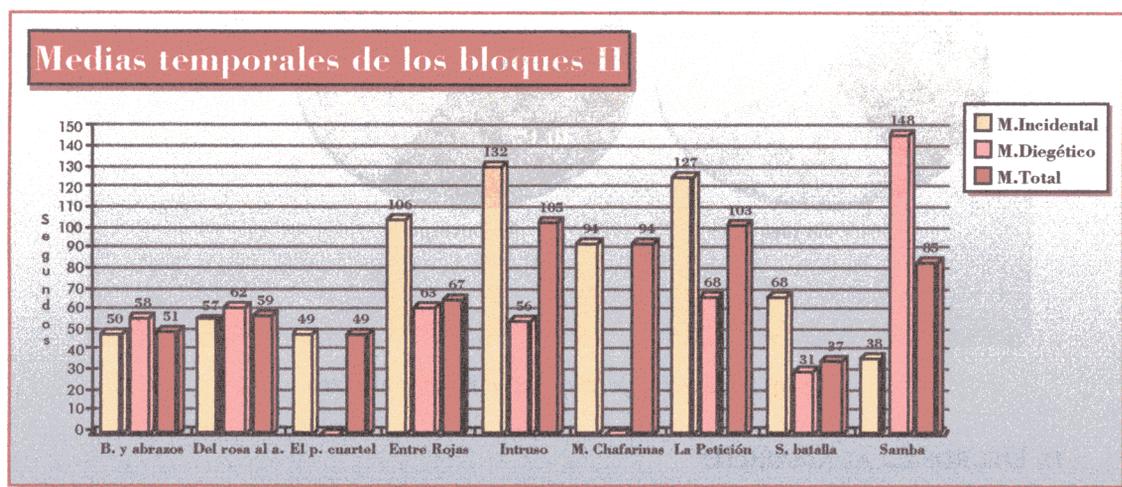


Fig. 93 Medias temporales de los bloques, por película.

Seguidamente se desglosa el análisis del vaciado para cada película, haciendo hincapié en la distribución temporal de la música –en su conjunto–. Se ofrecen, gráficamente, dos representaciones que corresponden, la primera, al porcentaje temporal por tipo de bloque, y la segunda, al porcentaje en tiempo respecto del total de la música. Como se podrá observar, la diferencia entre una y otra valoración es notable. Lógicamente, los bloques cortos que, en número, pueden ser abundantes, en su presencia real comparada pueden tener poca relevancia, y viceversa.

En cualquier caso, estos valores tienen especial significación, pues hacen referencia al concepto de estructura y funcionalidad que desempeña cada compositor en la película de referencia.

BESOS Y ABRAZOS

El número de bloques de hasta dos minutos es bastante parejo en cada uno de los tramos. Desciende a partir de dos, y desaparece en el de cuatro. El porcentaje musical es, asimismo, equilibrado.

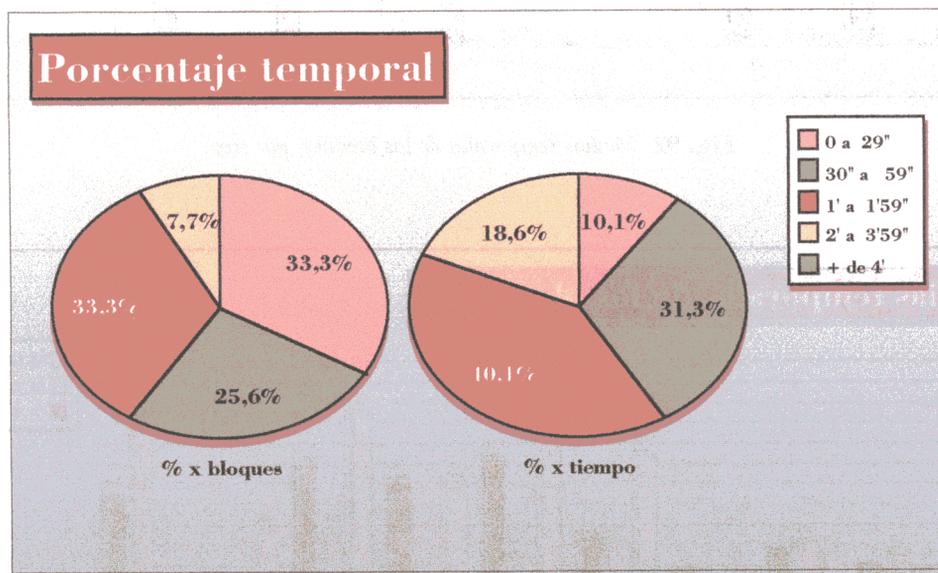


Fig. 94 Porcentaje temporal en Besos y abrazos.

D. DEL ROSA... AL AMARILLO

El gran número de bloques –cuarenta y nueve– se reparte, fundamentalmente entre los treinta segundos y los dos minutos.

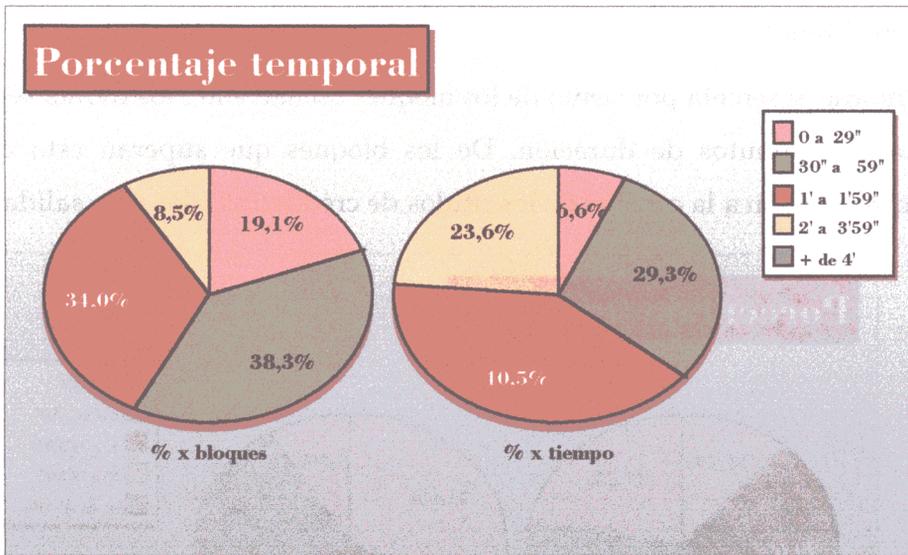


Fig. 95 Porcentaje temporal en Del rosa al amarillo.

Consecuentemente, de igual manera por lo que se refiere a su distribución temporal. La presencia de fragmentos o partes completas de canciones –cuya duración comercial total ronda los tres minutos y medio–, condiciona este resultado.

EL PRIMER CUARTEL

Hay un uso extensivo de bloques muy cortos –muchos de ellos recortados en la mezcla–, cuya significación temporal baja, sin embargo, sensiblemente. Responde, con ello, a la naturaleza de su funcionalidad en el seno de la película.

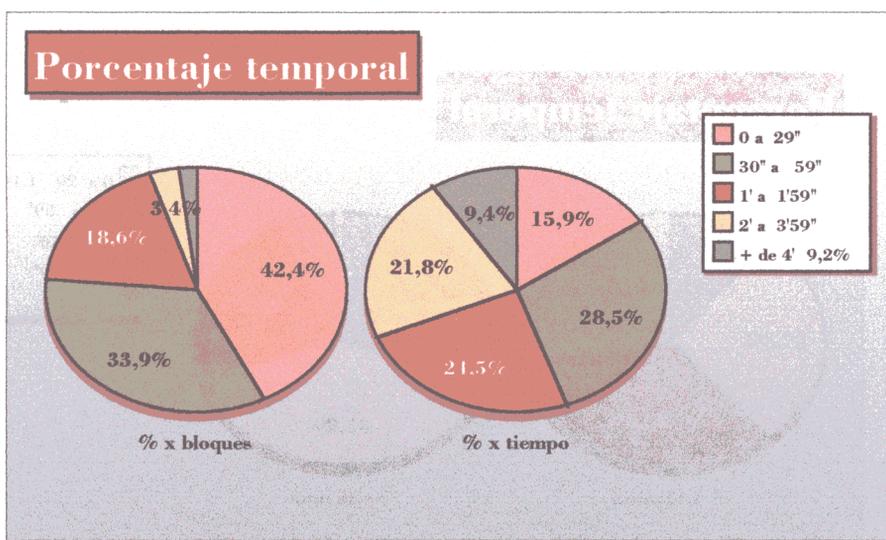


Fig. 96 Porcentaje temporal en El primer cuartel.

ENTRE ROJAS

Entorno al setenta por ciento de los bloques oscilan entre los treinta segundos y los dos minutos de duración. De los bloques que superan esta cifra, dos corresponden a la canción de los títulos de crédito iniciales y de salida.

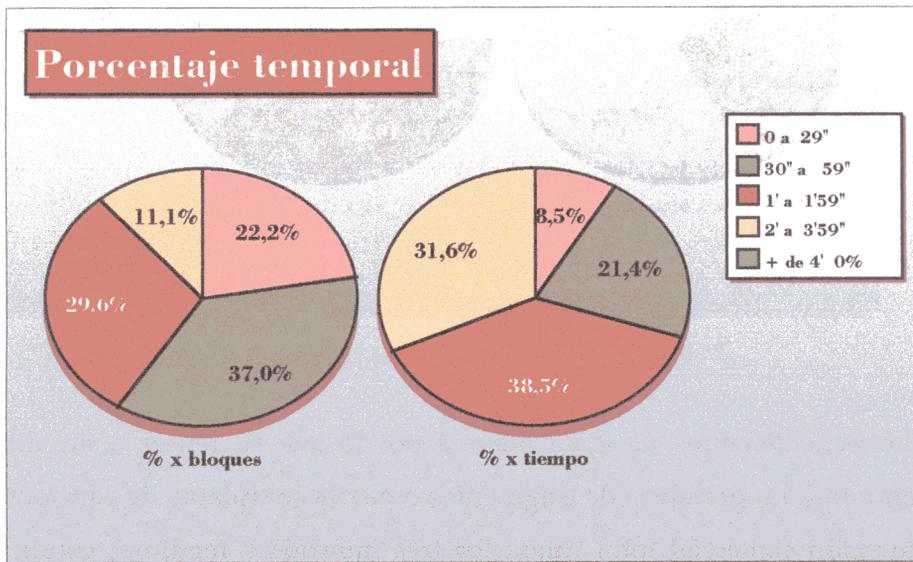


Fig. 97 Porcentaje temporal en Entre rojas.

INTRUSO

Destaca esta película, frente a las demás, por la duración temporal de los bloques. Aquellos cortos o muy cortos son, generalmente, de carácter diegético y transicional. Los que cubren el mayor porcentaje de tiempo son los que rebasan el minuto, siendo dos los que superan los cuatro.

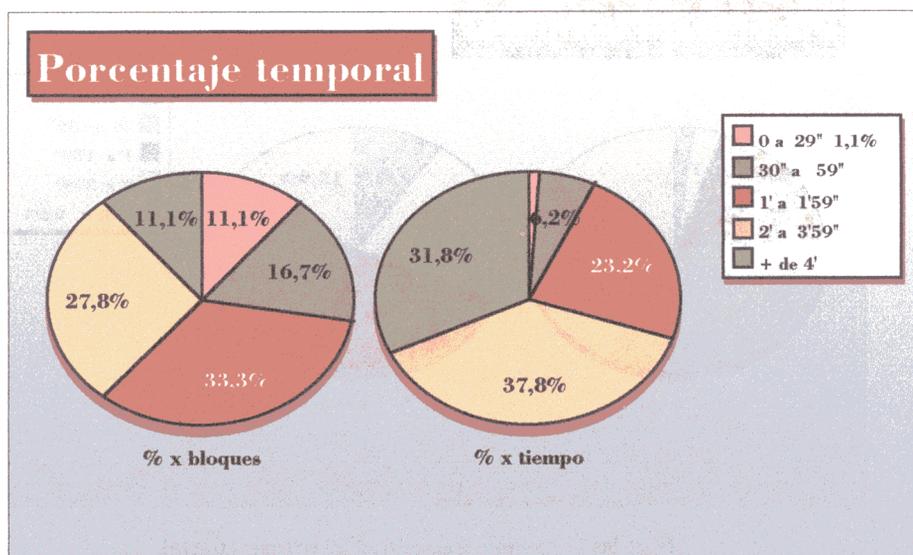


Fig. 98 Porcentaje temporal en Intruso.

LA PETICIÓN

El tramo entre uno y dos minutos cubre casi el cincuenta por ciento del número de bloques e, igualmente, la mitad del tiempo de la música.

El número de bloques por debajo de medio minuto es despreciable, y aunque sólo es uno el que supera los cuatro minutos, lo hace ampliamente. La razón que justifica tal desproporción se cifra en la presencia de los bloques diegéticos del baile – piezas de danza breves –.

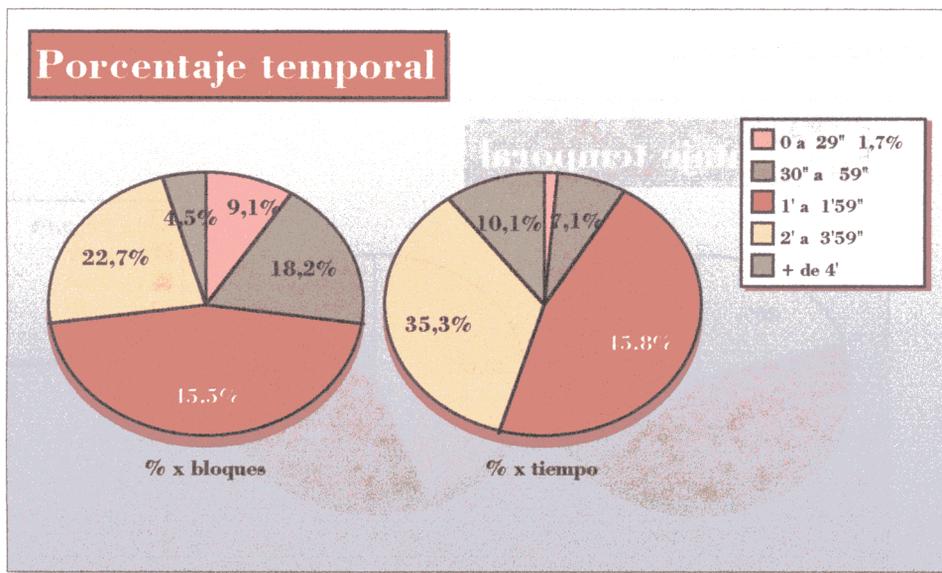


Fig. 99 Porcentaje temporal en La petición.

MORIRÁS EN CHAFARINAS

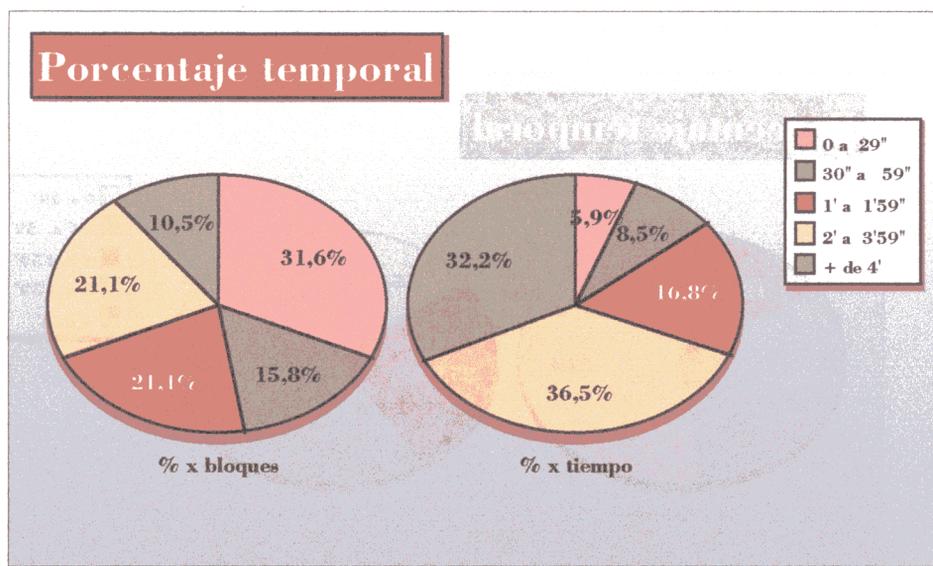


Fig. 100 Porcentaje temporal en Morirás en Chafarinas.

Tiene una distribución muy paritaria en todos los tramos. Esta circunstancia hace que, por contra, la representatividad global de cada uno de ellos sea creciente dispar.

SAMBA

La particularidad de la película, como evento promocional, hace que el mayor número de bloques esté situado entre los dos y los cuatro minutos –duración de las canciones interpretadas por la protagonista–. Tanto el tramo anterior como el posterior, presentan valores similares, y se distribuyen, prácticamente, el resto de la música.

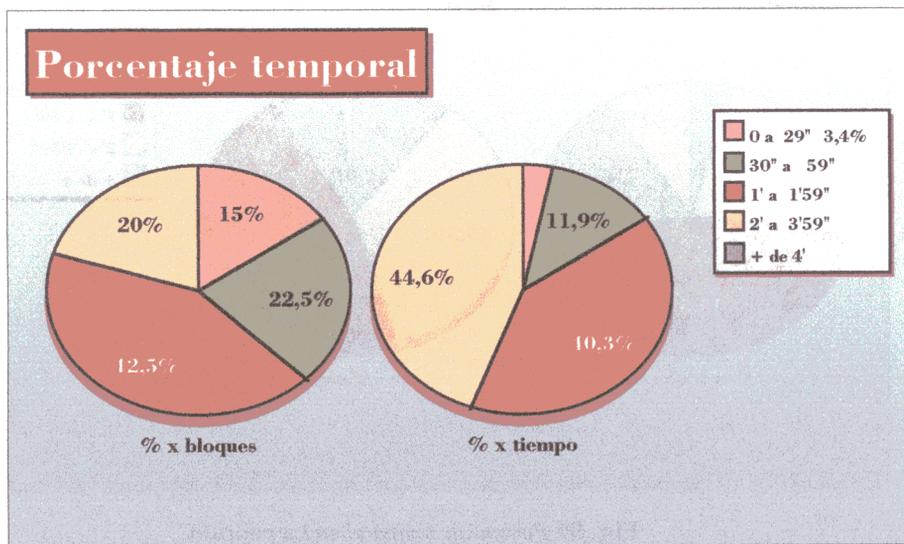


Fig. 101 Porcentaje temporal en Samba.

SOMBRAS EN UNA BATALLA

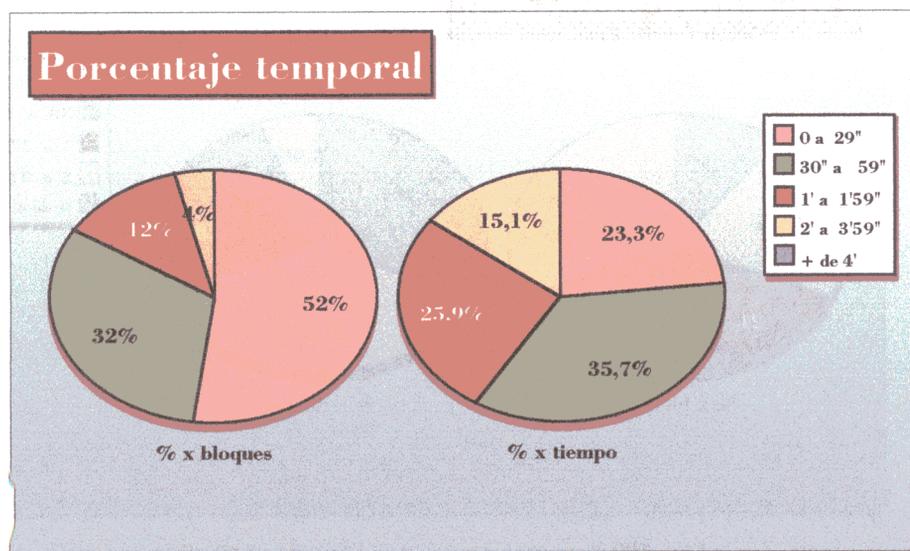


Fig. 102 Porcentaje temporal en Sombras en una batalla.

A pesar del numero total –veinticinco– la cuantiosa presencia de bloques muy cortos –más del cincuenta por ciento– hace que la duracion de la musica sea bastante breve con respecto a la de la pelicula. La fragmentacion de la musica se hace aun mas notable si se considera que los bloques con menos de un minuto suponen casi el sesenta por ciento de esta

c 2 Dominancias y focalización

Aunque la jerarquia de las sustancias en el audiovisual queda borrada por el carácter sincrónico, simultáneo y ‘en vivo’ del espectáculo textual de lectura –el rito del mensaje–, desde el análisis, el concepto de dominancia hace referencia a la dependencia jerárquica e intensiva que impone una de las sustancias sonora sobre las otras, pero también al juego de roles en el que cada elemento asume los diferentes papeles que le van correspondiendo en el desarrollo del texto audiovisual, como haya sido previsto por el realizador, o como surjan en su lectura

La musica acostumbra a presentar el menor nivel de dominancias. Su presencia sonora tiende a ser, asimismo, baja. No obstante su nivel de implicación resulta muy importante por dos razones: su discontinuidad le aporta la energía de la expectativa, y sus apariciones coinciden, casi siempre con sus dominancias, lo que dimensiona la sorpresa de su aparición y le permite actuar como puntuador del texto audiovisual. En el caso de la musica diegética, las fuentes sonoras con una fuerte dominancia, y que actúan en los primeros términos del plano, suelen ser visibles en el cuadro de la imagen. Por contra las que sufren una fuerte subordinación, cumpliendo una función contextual, pocas veces se hacen perceptibles. Esta circunstancia es la que permite actualizar el fuera de campo, crear un vínculo con los elementos que están fuera del alcance de la mirada

BESOS Y ABRAZOS

De los treinta y nueve bloques tan solo en ocho la musica ejerce una función preponderante frente al resto de elementos de la banda sonora. Su presencia sonora sin embargo es notable en el cuarenta y seis por ciento del tiempo de la pelicula participa la musica. Aunque fundamentalmente se trata de musica incidental la diegetica tiene tambien un peso específico



Fig. 103 Presencia sonora en Besos y abrazos.

DEL ROSA AL AMARILLO

No solo la presencia de la música en la película es abundante, sino que el número de bloques en los que su concurso es prioritario es, asimismo, numeroso.

Para el tipo de filme del que se trata, hay gran cantidad de música diegética. Además, una parte importante de esta no pertenece al compositor titular, sino que está compuesta por una suma literal de canciones y melodías muy reconocibles.

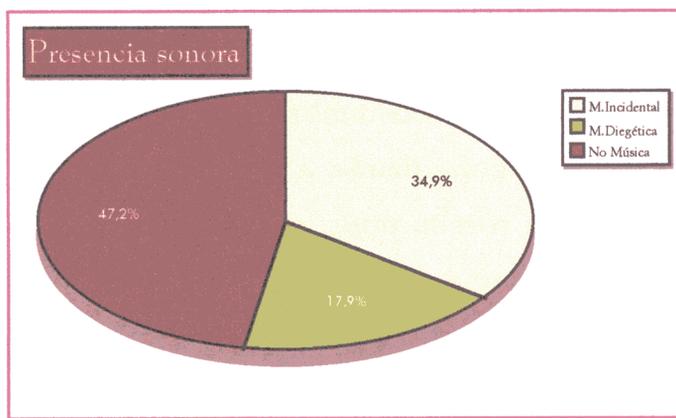


Fig. 104 Presencia sonora en Del rosa al amarillo.

EL PRIMER CUARTEL

Lo primero que llama la atención en una partitura con tantos minutos –casi cincuenta– es la ausencia de música diegética. Bien es verdad que en algunos casos la música incidental cumple la función de esta, pero nunca aparece como tal.

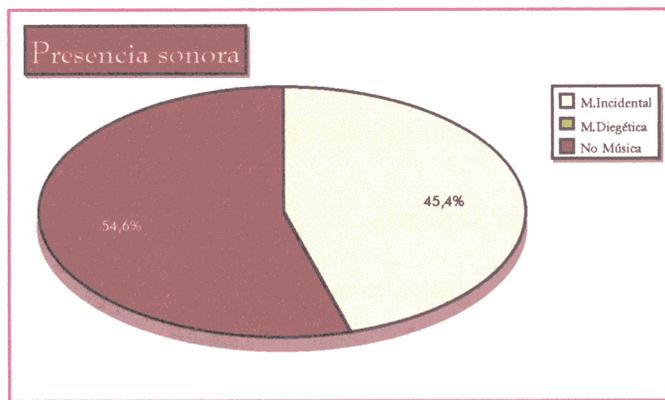


Fig. 105 Presencia sonora en El primer cuartel.

La presencia sonora es, como cabe de esperar, importante, si bien los puntos donde ejerce sus posibles dominancias son más escasos.

ENTRE ROJAS

Si bien la presencia musical es reducida en referencia a la globalidad de la película, la presencia de bloques largos, que se posicionan jerárquicamente, enjuga esa concisión y hace que la sensación sonora de la música sea estable.



Fig. 106 Presencia sonora en Entre rojas.

INTRUSO

La presencia—entorno al cuarenta por ciento—, la separación entre bloque y bloque (ver anexo), y la primacía en los bloques de transformación, contribuye a significar el papel discursivo de la música diseñado para esta película.

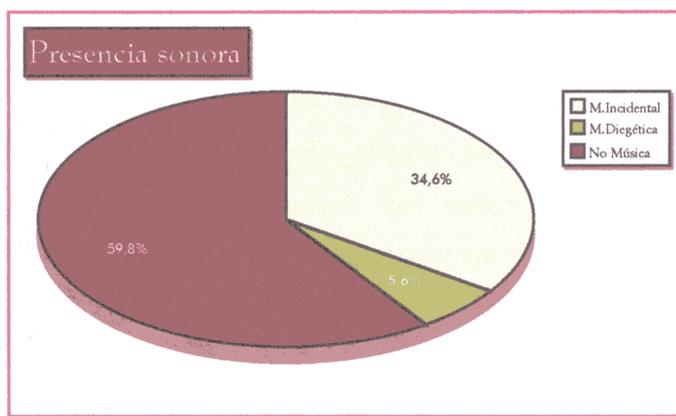


Fig. 107 Presencia sonora en Intruso.

LA PETICIÓN

La dominancia de la música es especialmente clara en el último bloque. Durante algo más de siete minutos, salvo algún efecto sonoro puntual o algún comentario de los personajes, es esta quien conduce el contenido sonoro. Por lo que se refiere a los bloques diegéticos, en los cortos interpretados por la flauta es la música, también, quien prevalece; en los del baile, no. La presencia sonora es comedida si se considera el valor particular de la música diegética.

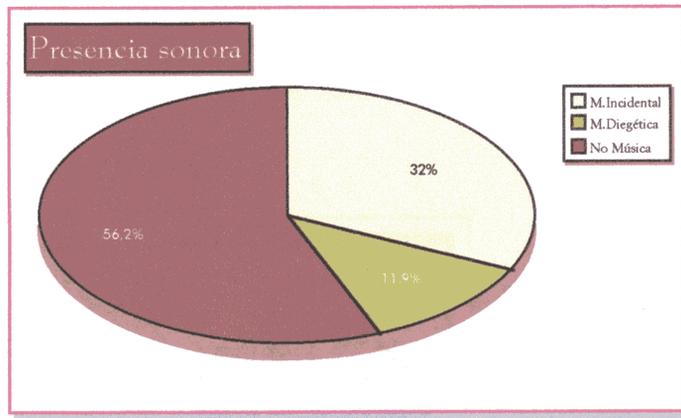


Fig. 108 Presencia sonora en La petición.

MORIRÁS EN CHAFARINAS

El valor de asistencia sonora está por debajo de la media de las otras películas, pero la naturaleza de su desarrollo –en el que se identifican claramente las mismas sonoridades–, hace precisa esa concisión para que no abrume su presencia. No hay bloques diegéticos.

La dominancia es muy voluble, y no hay bloques en los que la música cumpla a lo largo de todo él esta capacidad. En su lugar, ejerce una especie de dialéctica con la palabra y los ruidos a partir del trabajo de sincronía de la imagen.

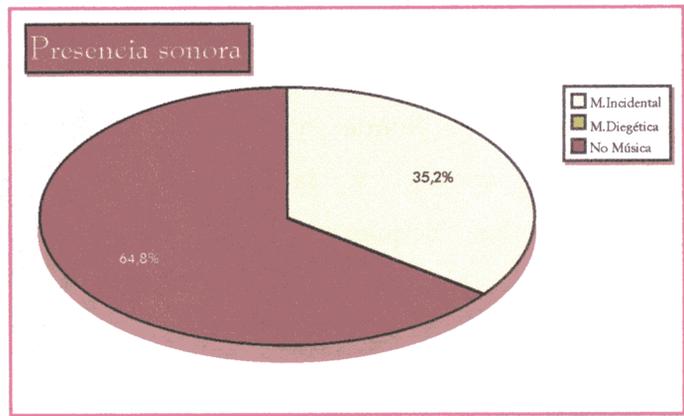


Fig. 109 Presencia sonora en Morirás en Chafarinas.

SAMBA

Como corresponde a una película cuyo contenido gira entorno a la exposición de una cantante, la presencia de la música es sobresaliente, igualándose, casi, el valor de la diegética con el de la incidental. Los puntos de dominancia son, igualmente, numerosos. No solo en la representación de las canciones, donde nada molesta su presencia, sino también en los bloques donde aparece la música como un valor social de intercambio, de participación –fiestas de *Chica da Silva*–.

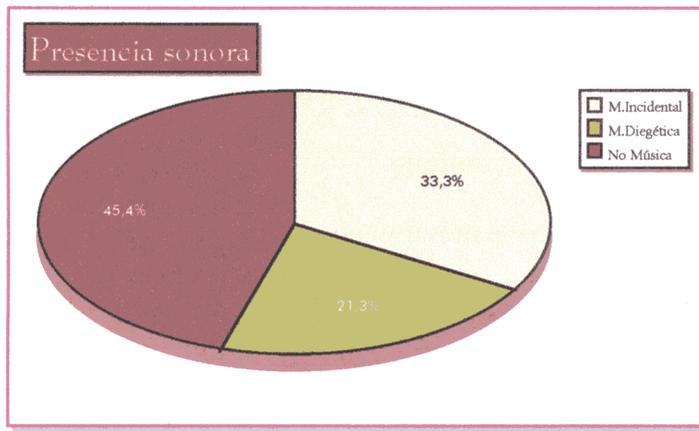


Fig. 110 Presencia sonora en Samba.

SOMBRAS EN UNA BATALLA

La presencia de la música es especialmente reducida. Hasta tal extremo que no supera el diecisiete por ciento de la duración de la película. No se deja notar, sin embargo su ausencia. Sus apariciones raras no están asociadas a una autoridad firme, por lo que su funcionalidad está siempre asegurada.

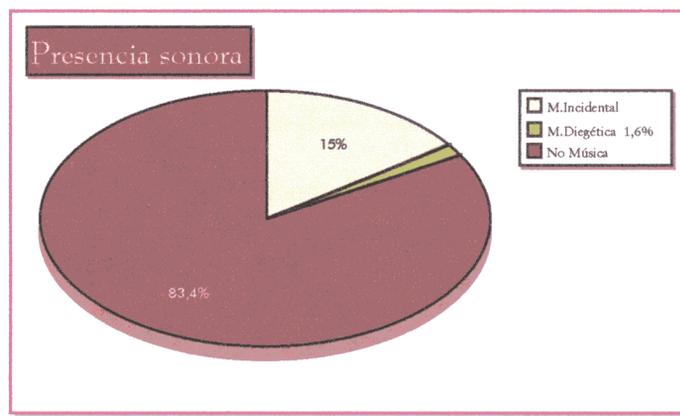


Fig. 111 Presencia sonora en Sombras en una batalla.

c.3. Sincronía

BESOS Y ABRAZOS

- ⇒ Identidad: De sincrónica – diegética – a autónoma.
- ⇒ Corporeidad: Mediado y discontinuo.
- ⇒ Vectorialidad: Justificación conceptual del valor representativo de la música.

DEL ROSA AL AMARILLO

- ⇒ Identidad: Sincrónico y simultáneo – diegética –, vinculado y articulado – no diegética –.
- ⇒ Corporeidad: Directo y discontinuo.
- ⇒ Vectorialidad: Transferencia de sentido y señalado de la acción.

EL PRIMER CUARTEL

- ⇒ Identidad Sincrónica simultánea y articulada
- ⇒ Corporeidad Directo y continuo
- ⇒ Vectoralidad Advertir el movimiento la disposición anticipar resoluciones etc

ENTRE ROJAS

- ⇒ Identidad Sincrónica – diegética – articulada y vinculada
- ⇒ Corporeidad Mediado y discontinuo
- ⇒ Vectoralidad Activar la dinámica de lectura

INTRUSO

- ⇒ Identidad Articulada y vinculada
- ⇒ Corporeidad Mediado y discontinuo
- ⇒ Vectoralidad Potenciar la continuidad y disolver las soluciones narrativas

LA PETICIÓN

- ⇒ Identidad Sincrónica y simultánea –bailes– simultánea –otros diegéticos– vinculada y articulada –bloque final–
- ⇒ Corporeidad Directo y discontinuo
- ⇒ Vectoralidad Justificación de la acción

MORIRAS EN CHAFARINAS

- ⇒ Identidad Sincrónica simultánea y articulada
- ⇒ Corporeidad Directo y continuo
- ⇒ Vectoralidad Potenciar la continuidad advertir el movimiento y activar la dinámica de lectura

SAMBA

- ⇒ Identidad Muy variable recorre todos los grados
- ⇒ Corporeidad Cuando se da directo y discontinuo
- ⇒ Vectoralidad Justificación de la acción

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ Identidad De vinculada a articulada

⇒ Corporeidad Mediado y discontinuo

⇒ Vectorialidad Extrañamiento de la acción y de los personajes

c 4 Evaluacion materica comparada

BESOS Y ABRAZOS

⇒ Velocidad Identidad correlacion

⇒ Definición Difuminado detallado y riguroso

⇒ Densidad Media

DEL ROSA AL AMARILLO

⇒ Velocidad Disparidad anticipacion

⇒ Definición Duro/difuminado detallado/impreciso

⇒ Densidad Alta

EL PRIMER CUARTEL

⇒ Velocidad Identidad correlación

⇒ Definición Duro detallado y riguroso

⇒ Densidad Muy alta

ENTRE ROJAS

⇒ Velocidad Identidad correlacion

⇒ Definicion Detallado ambiguo y condicionado

⇒ Densidad Media

INTRUSO

⇒ Velocidad Identidad anticipación y correlación

⇒ Definición Difuminado detallado prolijo y ambiguo

⇒ Densidad Media

LA PETICIÓN

⇒ Velocidad Identidad y correlacion – bloques diegeticos– disparidad – bloques incidentales–

⇒ Definicion Duro detallado y aspero

⇒ Densidad Alta

MORIRAS EN CHAFARINAS

⇒ Velocidad Identidad correlacion y anticipacion

⇒ Definicion Duro detallado y prolijo

⇒ Densidad Media

SAMBA

⇒ Velocidad Identidad y correlacion – bloques diegeticos– disparidad – bloques incidentales–

⇒ Definicion Duro/difuminado detallado/impreciso y ambiguo

⇒ Densidad Muy alta

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ Velocidad Identidad correlacion y anticipacion

⇒ Definicion Difuminado impreciso ambiguo y riguroso

⇒ Densidad Baja

3 3 2 4 *Estudio técnico-operacional*

BESOS Y ABRAZOS

⇒ Sistema Estereo

⇒ Proceso DDA – grabacion y mezcla digital repicado analogico–

⇒ Tratamiento Ecualizacion normativa Amplitud de las reverberaciones que son largas y dilatadas con respecto a los instrumentos utilizados
Disposicion panoramica segun la imagen estereo

DEL ROSA AL AMARILLO

⇒ Sistema Monoaural

⇒ Proceso AAA –grabacion mezcla y repicado analógico–

⇒ Tratamiento Ecualizacion diversificada de normativa a experimental – bloque segundo– Sonido seco cercano poco aderezado –reflexión por placas– Unipuntual

EL PRIMER CUARTEL

⇒ Sistema Monoaural

⇒ Proceso AAA –grabacion mezcla y repicado analogico–

⇒ Tratamiento Ecualizacion normativa Sonido amplio generoso en referencia con la instrumentación abundante Unipuntual

ENTRE ROJAS

⇒ Sistema *Dolby stereo system*

⇒ Proceso DDA –grabación y mezcla digital repicado analogico–

⇒ Tratamiento Procedimiento de ecualización normativo ampliado Descripción de los espacios a través de la exploración de los efectos Imagen abierta a la sala

INTRUSO

⇒ Sistema *Dolby stereo system*

⇒ Proceso DDA –grabacion y mezcla digital, repicado analogico–

⇒ Tratamiento Ecualizacion preceptiva pero no sistemática Sonido ajustado a las característica de la formación instrumental y a la progresiva complejidad del material musical Imagen abierta a la sala

LA PETICIÓN

⇒ Sistema Monoaural

⇒ Proceso AAA –grabacion, mezcla y repicado analogico–

⇒ Tratamiento Ecualizacion diversificada normativa y experimental Uso diferenciado de los efectos de reverberación. Cada estilo musical tiene un

tratamiento los temas de los bailes mas secos el motivo principal seco duro el bloque final largo generoso Unipuntual

MORIRAS EN CHAFARINAS

⇒ Sistema *Dolby stereo system*

⇒ Proceso DDA – grabacion y mezcla digital repicado analogico –

⇒ Tratamiento Ecualizacion normativa Sonido dulzon, largo en algunos casos sobrado Imagen abierta a la sala

SAMBA

⇒ Sistema Monoaural

⇒ Proceso AAA – grabacion mezcla y repicado analogico –

⇒ Tratamiento Ecualizacion y efectos ajustados a cada tipo de musica pero en una dimensión formalista y comedida Unipuntual

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ Sistema Estereo

⇒ Proceso DDA – grabacion y mezcla digital repicado analogico –

⇒ Tratamiento Ecualizacion clasicista parva Sonido preciso cameristico proximo Disposicion panoramica segun la imagen estereo

3 3 2 5 *Primeras objetivaciones*

3 3 2 5 1 Musicales

No se encuentran innovaciones idiomáticas ni en la formación de los conjuntos instrumentales, ni en la tipología de los propios instrumentos, ni el uso característico de estos. En algunos casos, se pueden establecer algunos avances significativos dentro del propio lenguaje personal de cada compositor.

Hay un empleo racional de los medios sonoros. La calidad de los registros es entre correcta y buena, reconociéndose el grado de dominio de la orquestación en función de los recursos y sonoridades buscadas. Se busca una amplitud extrema de los registros sin que ello suponga un forzamiento de las

tesituras no intencionado. Cuando se da, es como consecuencia de la búsqueda de un determinado color, de una concreta expresividad.

Las formaciones son, habitualmente, instrumentales de cámara, variando notablemente en su composición y número, si bien los instrumentos de cuerda, en sus diferentes posibilidades, aparecen con suficiencia en casi todos los casos. Cuando aparece la voz lo hace como un instrumento más. Salvo en *Entre Rojas y Samba* —por razones obvias—, no comparece como portador de palabra.

El repertorio dinámico está normalizado en referencia al lenguaje de uso —tradición clásico-romántica hasta los límites de la tonalidad [salvo en los bloques finales de *Intruso* y en *Sombras en una batalla*]—, y aparece, las más de las veces, de forma implícita a la propia escritura, como resultado. En algunas películas se localizan efectos de tipo personal —*v.g.* apantallados en *Del rosa al amarillo*— que confirman tendencias personales de indagación sonora¹.

El tejido está estrechamente relacionado con el fundamento de la melodía acompañada. En menor cantidad, y subsidiariamente, aparecen bloques homorítmicos y homofónicos, y, en otros casos, polifonías e imitaciones muy libres que no condicionan la sencillez de las texturas, muy equilibradas en términos generales.

El vocabulario armónico recorre la tonalidad. Una tonalidad expandida que establece sus límites en un marco bastante flexible. Solo en los casos ya mencionados —Nieto y Mariné— se produce una aplicación estética diferente. En el primero una tonalidad que se diluye por variación hacia regímenes de atonalidad. En el segundo, una disonancia estructural muy organizada que parte de un diseño modal previo. Tanto en unos casos como en otros, el proceso de tensión está logrado a través de módulos generalmente breves con dimensiones de compas o dos compases.

Hay una ausencia casi absoluta de contrapunto. Cuando se presenta, nuevamente en las partituras de Mariné y Nieto, es por medio de imitaciones muy sutiles, bien mediante una polifonía celular muy libre, bien a través de texturas interdependientes.

Como corresponde a la elección estilística, el carácter melódico responde a una melodía diatónica, con mayor o menor cromatismo que solo en algunos casos sale fuera de este ámbito –exótica en *Morras en Chafarinas* y modo construido en *Sombras en una batalla*– El diseño y su recorrido –*cantabile* o instrumental, el tipo de saltos los intervalos predominantes– está en función de la disposición instrumental, si bien se puede intuir que pudiera ser a la inversa el dibujo melódico condiciona la designación instrumental. El módulo mínimo de significación melódica es elemental en todos los casos ya sea por frases o por motivos. Son extremadamente simples, sencillos sin grandes complicaciones figurativas, pues así permiten un reconocimiento celular inmediato.

Los estratos rítmicos parten de valores métricos que toman por figuración la negra, la negra con puntillo y la blanca. Los valores de pulso son muy manejables desde el punto de vista interpretativo, y oscilan entre los cincuenta y los ciento veinte bpm. La interacción con otros elementos armónicos y, sobre todo, melódicos configura la superestructura rítmica en algunos casos más importante que el propio ritmo de superficie.

Las transiciones entre estados rítmicos se producen, mayoritariamente, bien por intensificación/desintensificación, bien por ampliación/reducción. La generación de tensión rítmica se logra por medio de procesos de acumulación y estrechamiento en la disposición del material, y por la superposición textural de los planos y figuraciones rítmicas.

Los procesos de crecimiento se configuran a partir de dos tendencias contrapuestas:

- a) la variación temática –unitemática, bitemática, politemática, unidimensional, multidimensional– que es mayoritaria y
- b) la heterogeneidad de material, a través de la presentación de microformas y microestructuras.

La generación formal no se asegura, no obstante, en ninguno de estos casos. Cuando se estructura, en su conjunto, en una red dinámica de crecimiento formal se justifica a partir de una identidad narrativa.

programática por momentos, que vincula su desarrollo con el proceso discursivo audiovisual

3 3 2 5 1 Narrativas

El cometido narrativo de la música se desarrolla tanto en el plano de la forma del contenido como en el de la forma de la expresión

3 3 2 5 1 1 *Forma del contenido*

En casi todas las películas se puede reconocer una funcionalidad pronominal y/o de prosopopeya sonora ligada al protagonista y los personajes principales, y focalizadora para los agentes desestabilizadores de la trama, para los 'oponentes'

Las funciones asociadas a los elementos de la acción alcanzan el subrayado como puntuación del discurso, como marcado de ciertas secuencias, el comentario en las resoluciones, en las revelaciones narrativas, en su actualización como epifonema, como mensaje –secuencia final de *Intruso*, último vals de *La Peticion*–, la especificación de la acción a través de la preparación y anticipación de los acontecimientos, la predicción de los desenlaces, etc, la ambientación como perfeccionamiento del marco –música diegética bailes, parques, etc –, como índice de los diálogos, etc

Respecto al tiempo y al espacio lo más característico es la multiplicidad de figuraciones. En el primero, aunque la función predominante es la transitiva ya sea en fundidos encadenados, fundidos a corte en barridos, etc, tan pronto se activa como constituyente en las secciones de evolución, como temporaliza las épocas o los ámbitos, o cumple una función interpretativa y condicional que impone una temporalidad de lectura buscada por el autor –congelados explicativos de la imagen, barridos, etc–. En el segundo diversifica aún más sus posibilidades pues mientras genera espacialidad, puede estar sirviendo de indicador, decorando el espacio que recorre creando ámbitos especiales –el lago, las sombras, Uve–, definiendo a los personajes a través de la construcción del espacio que habitan, indicando sus dimensiones, colaborando con el espectador para ayudarlo a entender el espacio de la trama, estructurando ciertas secuencias desde la identificación espacial, o

coestructurando el filme a través de su carácter epanadiploico –por ejemplo, empezando y terminando con el mismo bloque, como una reexposición temática en las formas clásicas [*Sombras en una batalla Intruso, Moriras en Chafarinas* etc]–

3 3 2 5 1 2 *Forma de la expresión*

En relación con los códigos visuales, marca la movilidad a través del seguimiento de los movimientos efectivos de la cámara y en menor medida, a través del movimiento interno de las imágenes. Además, señala los elementos de la fotograficidad gracias a su presencia en determinados tipos de planos – primeros planos, planos detalle [gestos miradas, etc] planos *master* [extrañamiento en *Sombras en una batalla*]–, y a la asociación tímbrica o armónica con el color y el tono de la iluminación.

Por lo que se refiere a los códigos sonoros, contribuye a las transiciones y a los encabalgamientos, interacciona con los ruidos –campanas carillones cantos de aves, etc – y con la palabra bien como justificación de la presencia musical, bien con un uso metafórico de las mismas –acrónimo PREOM música no diegética etc – aprovecha el silencio técnico para significar su presencia, asiste al *estar ahí* de la persona mediante la voz cantada o configura simbolismo sonoro –flauta del mudo, etc –

La relación de la música con los códigos gráficos es mucho más laxa y menos definida. Aparece veladamente, con los elementos textuales – dibujos, *comics* billete de metro etc –, y en segundo plano, con los títulos –créditos en *Intruso* situación espacial en *El primer cuartel*–. De forma parecida, aunque más profusa la funcionalidad musical respecto a la secuencialidad se fundamenta en el mantenimiento de la continuidad, y en el señalamiento de las anacronías del tiempo del discurso.

3 3 2 5 1 3 *Capacitación audiovisual*

La configuración de las dominancias musicales y el peso sonoro global son relativos, y no siempre proporcionales entre sí. No obstante, se pueden establecer dos tendencias.

- a) películas con muchos bloques cortos – de menos de medio minuto –, y de presencia continua, y
- b) películas con bloques largos y espaciados

En el primer caso, el grado de dominancias suele ser notablemente alto mientras que la presencia sonora tiende a ser media o baja. En el segundo, se produce el efecto contrario: ante pocas dominancias evidentes, hay una presencia muy significativa.

Los índices focalizadores permiten interpretar un continente de objetos sensibles, conocidos, exclusivamente desde la intuición sonora, al tiempo que ofrece la capacidad de diseñar, como se ha tratado anteriormente, la temporalidad del texto audiovisual. La música en el espacio *off*, o en el ámbito de lo acusmático, unas veces completa una función simbólica de extrañamiento, y otras – la corneta tocando *retreta* o *diana* o las piezas de baile – formula una información de tipo temporal, favoreciendo el reconocimiento de los eventos, situándolos en la cadena de acontecimientos, y mostrando su lógica interna.

Tanto la identidad como la corporeidad sincrónica son muy variables y dependen, en primer lugar, de la elección del compositor entre articulación, vinculación, y/o sincronismo, y, en segundo, del tipo de película, del género y del tratamiento que precise cada secuencia. Igualmente, la vectorialidad, el sentido otorgado a la misma, está en función del planteamiento previo aunque, en este caso, algunas diferencias evidentes son fruto del posterior tratamiento en mezclas, donde, como es natural, no prevalece solo el criterio del músico.

La evaluación matérica comparada muestra, en el conjunto, que la modificación del sonido no está a expensas de los movimientos de cámara. Exceptuando algunos bloques de música diegética cuando la cámara varía las constantes espaciales del plano para reubicar la escena, el "micrófono" no se desplaza con esta para perseguir el sonido de aquello que ahora es visto. Si la cámara describe una panorámica o realiza un *travelling* real u óptico, las condiciones de audibilidad de las distintas fuentes musicales se mantienen en una constante que no remite a las condiciones de presencia en la pantalla, sino

a la identidad y jerarquía de la mezcla musical. Ello no impide que, a veces, se realice una selección discriminante de lo oído por lo visto a través de sinecdotes, o que, en términos generales, haya una constancia de la relación entre los planos sonoro y visual: una relación completa, pues, en términos de resultado sonoro, existen similitudes entre los elementos conformantes del peso visual y lo que se podría denominar como peso sonoro de la música – por ejemplo, cuando la música potencia los efectos de traslación provocados por un *travelling* etc –

Cuando se altera la disposición y características temporales de las imágenes, por ejemplo cuando estas se ralentizan, el sonido casi siempre mantiene la temporalidad real. Obviamente, la mantiene en cuanto a la velocidad de reproducción, pero no en cuanto a la sucesión lógica. Mientras que la imagen se ralentiza hasta casi detenerse, el sonido reduplica su presencia, se extiende por insistencia para mostrar la eficacia de unas imágenes mudas. De igual forma, las transformaciones artificiales de la música, ya sea alterando las características de los sonidos o desfasando la lógica de su entrada o su aplicación, no solo condicionan el ritmo de lectura, sino que procuran una perspectiva diferente, un matiz desconocido.

3.3.2.5.3 Técnico-operacionales

El momento histórico condiciona notablemente las posibilidades técnicas de registro y tratamiento de la señal sonora, así como los métodos de sincronización con la imagen. Las películas más antiguas están grabadas en sistema monoaural mediante procesos completamente analógicos y tienen un tratamiento general muy normativo. Las películas más recientes, por contra, están registradas en sistemas estéreo o multicanal mediante procedimientos digitales –en parte o todo– y tienen un tratamiento más plural.

La configuración de patrones acústicos viene dada por la suma de algunas características:

- a) La ubicación parte de la situación espacial dentro de la imagen sonora de la mezcla musical

- b) La intensidad, el tamaño y presencia, en términos de ocupación de volumen auditivo, marca la lectura de los planos y nombra la gestión de la mezcla de la película
- c) La tonalidad del espectro y el color sonoro están condicionadas por el resultado de la ecualización, la compresión el ratio de frecuencias y el resalte de las mismas
- d) La profundidad de campo aparece con los efectos de reverberación, la situación dentro del plano acústico en virtud de las distancias entre la fuente y el sistema receptor, etc
- e) Los aislamientos o enmascaramientos vienen dados por la oposición de otros elementos sonoros para compartir el espacio acústico
- f) La textura refleja el aspecto sensitivo y la complejidad del sonido – la suma de ondas simples, etc –

3 3 2 5 4 Recursivas

Genericamente, la cita es una alegato, una prueba de verdad de lo que se refiere Narrativamente se trata de una «mención de otro segmento textual que se introduce en el texto narrativo» (García Jiménez, 1995) Pero cuando se hace referencia, desde el plano musical, a la cita, como elemento recursivo, se considera en su dimensión de principio generativo, como mecanismo celular de construcción de un nuevo producto creativo distinto e interdependiente del que se nutre

Cuando se recurre a materiales preexistentes, el compositor ha de prever que las posibilidades que este ofrece no esconden, también ciertas dependencias y limitaciones Por eso, «el grado de respuesta del compositor a esas oportunidades (recursos) puede reflejar de un modo relevante los rasgos de su» carácter compositivo (LaRue, 1989 53) El mismo sistema de escalas mayor-menor aun imperante, y base de lo que se viene en denominar periodo de la “práctica comun”, pudiera ser considerado, en buena lógica, como un sistema base que ofrece un material preexistente desde el que se crea Sin embargo es tan vasto su uso, que ofrece, por encima de las identidades y

características individuales de un autor preciso los grandes rasgos de periodos diferenciables dentro del devenir histórico de la música de este periodo Sin embargo el recurso melódico si se distingue sobre el resto de rudimentos musicales porque permite un tratamiento recursivo especialmente identificable²⁹⁴ a partir de elementos y procedimientos de muy variada naturaleza

A la hora de sacar conclusiones sobre el hallazgo de ciertas relaciones temáticas –casi siempre de orden melódico– hay que ser precavidos Esta precaución se sostiene en la necesidad de establecer un criterio responsable desde el que emitir juicios fidedignos Cualquier similitud de registro, de altura o de dirección no justifica por si sola, una relación causal o de principio, sino que más bien puede ser que, en un afán explicativo, se vea causalidad donde tan sólo hay fortuita casualidad –de la que por otra parte, la música está llena– La confirmación o desprecio de las expectativas de una relación temática pasan por el mantenimiento de cuatro criterios analíticos (ibid)

- a) una justificación histórica y estadística desde su marco de referencia
- b) la estructuración y funcionalidad de la similitud,
- c) concordancia y reconocimiento rítmico y agógico y
- d) el fondo del color o ambiente armónico

En las películas analizadas se pueden establecer los siguientes recorridos recursivos

BESOS Y ABRAZOS

Recursividad temática al tema principal de *Candilejas*, en el tema de Uve

DEL ROSA AL AMARILLO

²⁹⁴ Destaca la melodía sobre los demás elementos musicales por [] la posibilidad de que pueda depender o derivar hasta cierto punto de un material preexistente ya sea un canto llano una canción popular de melodías corales de material tomado de otras composiciones o de componentes completamente externos tales como efectos de sonido de la actividad humana o de la misma naturaleza (LaRue 1989 52)

Cita directa en los temas tocados por la armónica –*Asturias patria querida* etc –, y en todas las canciones –*Mirando al mar, Toda una vida Margarita se llama mi amor, Yo soy aquel negrito, Nos han dejado solos a los de Tudela*, etc –

EL PRIMER CUARTEL

Ambiente armónico-melódico andaluz –escala frigia, cadencia andaluza–

ENTRE ROJAS

Cita directa en los comentarios musicales diegéticos –*La cucaracha, Nana y canción infantil*, etc –

INTRUSO

Cita directa en la canción de los niños – una señora gorda, con su sombrero ‘ –

LA PETICIÓN

Recursividad armónico-melódica – las piezas de baile aunque propias, remiten a los códigos de principio de siglo, el tema de la flauta remite a una temática popular –

MORIRÁS EN CHAFARINAS

Recursividad armónico-melódica – ambiente musical andalusí –

SAMBA

Recursividad rítmica y armónico-melódica – ambiente musical brasileño *samba, bossa* etc –

SOMBRAS EN UNA BATALLA

Recursividad interna – los bloques diegéticos parten del modelo escalístico de la música incidental –

3 4 CORRESPONDENCIAS PROCESO-PRODUCTO PROCLAMAS AUTORIALES Y RESULTADOS

Las correspondencias proceso-producto se refieren a las divergencias o similitudes halladas entre las proclamas autoriales obtenidas en las entrevistas y los documentos complementarios y los resultados efectivos localizados a través de las diferentes perspectivas de análisis

A continuación se establece una comparación referenciada de aquellos aspectos del proceso que permiten tal diligencia

A PREPARACIÓN

- ⊖ Las justificaciones de la música en el discurso audiovisual aportadas por los compositores se fundamentan en la evidencia de su presencia histórica y en su valor narrativo. Debe estar pensada tanto en sus fórmulas como en su situación en términos de convencionalidad sin que se note el artificio. Esto que en algunos casos se puede constatar en el resultado de los productos, en otros no es tan evidente. No porque el planteamiento no lo pretenda, que lo hace sino porque el desarrollo de la mezcla de la película es deficiente – cortes bruscos ruptura de la continuidad, de los desarrollos etc –
- ⊖ La expresada voluntad de ofrecer a la imagen un valor que no posee de revelar una lectura que no es evidente por sí misma, se demuestra claramente en la funcionalidad narrativa que alcanza la música en algunos textos, y declara la necesidad de desarrollar la estructura formal de la composición en virtud del agrupamiento de las imágenes y no de las proposiciones del guión. En aquellos casos que es escrita completamente sobre la estructura de este hay una presentación y ubicación de la música que es incompatible, en algunos puntos con esa pretensión inicial

B IDEACIÓN

- ⊖ Se constata que la originalidad está al servicio de la comunicación. La ponderación relativa sobre la particularidad de los lenguajes se

evidencia en los usos melódicos armónicos y rítmicos, en las plantillas instrumentales, en definitiva, en los elementos de construcción musical. Ello no es obstáculo para que se tenga la necesidad de buscar, de encontrar nuevos caminos, aunque siempre dentro de los márgenes de lo que consideran que funciona en el marco cinematográfico

- ⊖ La manifestación de la idea alumbrada asume formas muy distintas por más que esté ligada a la imaginación musical de cada compositor. Esto se verifica, sobretodo, en la comprobación de cuál es el elemento organizador de la música en cada película. Por ejemplo, las obras de aquellos compositores que declaraban que la imaginación original les surge a partir de una organización melódica, reflejan claramente esta característica al igual que la de aquellos que parten de otros supuestos: estructura armónica, color tímbrico, etc.

C ESTRATEGIAS

- ⊖ Se corrobora que los planteamientos estratégicos iniciales se encaminan hacia objetivos diferenciados
 - a) encuentro de un tema melódico – Alís, Bonezzi, Mariné –
 - b) hallazgo del el estilo el timbre, la plantilla instrumental el color musical – Fuster García Segura Nieto, Mendo –,
 - c) descubrimiento del tejido o textura armónica – Nieto –,
 - d) seguimiento del planteamiento narrativo – Sanz, Marine –, o
 - e) establecimiento de un plan de trabajo valorar las posibilidades tímbricas según el presupuesto, calificar los bloques por su dificultad distribuirlos para grabación etc – Pérez Olea –
- ⊖ La cantidad y dimensión total de la música es un resultado, nunca una búsqueda
- ⊖ La relevancia que se otorga a los puntos de entrada de la música condiciona el control que se tiene sobre sus efectos

- ⊖ Los compositores que planifican la música como una totalidad para luego descender a la problemática particular de cada bloque elaboran partituras que tienen una estructura propia independientemente de que esta se ajuste perfectamente a las necesidades de la imagen
- ⊖ Hay correspondencia entre la preferencia por el número de temas sobre los que se trabaja y el resultado efectivo en las películas Tanto los que tienen hacia una economía temática – Nieto, Mariné y Alis – como los que declaran su renuncia a los grandes desarrollos – Perez Olea –
- ⊖ De igual forma, se corresponde la apreciación sobre la validez de cualquier lenguaje musical para el cine, y la sanción, por necesidad de los convencionalismos con un uso que media entre lo normativo y lo intrepido
- ⊖ Se confirma que la funcionalidad narrativa de la música se activa a través de relaciones muy diversas si bien no todos los compositores la buscan expresamente
- ⊖ Existe una relación directa entre el programa de articulación expresado – vinculación sí, dependencia no – y el ajuste de la música en las secuencias
- ⊖ La consideración de los ruidos y la palabra como componentes sonoros con los que se ha de compartir el espectro audible no responde a la apreciación lectora que se puede hacer del resultado de las bandas sonoras Dicha situación se produce especialmente, en las películas mezcladas en sistema monoaural, lo que puede justificar ante las limitaciones del mismo, tal disparidad
- ⊖ A veces, el silencio se erige en un elemento de gran expresividad Actúa como una fórmula cadencial de gran efectividad que aprovecha este medio de tensión dramática fundamentándose en la polaridad digital del todo/nada, el climax/anticlimax, la tensión – dominante – reposo – tónica – En otras ocasiones ese silencio

cumple una función de anticlimax la ausencia total de música, ruidos y palabra como procedimiento técnico, y sin nada que lo sustituya, provoca en el espectador la necesidad de completar de dar un final propio a una historia abierta a la reflexión. Por otra parte, cumple parte de la función de puntuación del texto. Cada vez que rompe esa línea sonora constante marca las diferentes partes del texto audiovisual para indicar las direcciones de su lectura. De esta manera permite, junto a otros elementos favorecer las transiciones y las elipsis.

- ⊖ Aunque muchos compositores dicen renunciar al uso consciente de referencias o rudimentos del lenguaje personal lo cierto es que en todos ellos, se puede reconocer un estilema de autor que emana del colectivo de sus trabajos y que por más que puede variar, por ruptura, en un determinado momento, marca el conjunto de sus realizaciones.
- ⊖ El estímulo de trabajo que supone, para ciertos compositores los referentes externos, si bien no se puede reconocer claramente en las películas analizadas —excepto en *Besos y abrazos* (tema de *Candilejas*)—, es una constante en muchas de las obras de dichos compositores —por ejemplo, Nieto *Amantes* (*La marimorena*) *Libertarias* (Tema de *La varsovia*), Mariné *Amor propio* (un tema de Brahms) etc —
- ⊖ Cuando la pretensión es acercar al espectador a la tactilidad de la historia que los sentidos de lo lejano —vista y oído— le reporten sensaciones y emociones vívidas para los sentidos de lo cercano —tacto, gusto y olfato—, que la proyección de lo que escucha en lo visto le transporte a la sinestesia del estar allí, ahora y durante, de su cuerpo, la música atiende a esa necesidad de narrativizar sus proposiciones.

⊖ Se observa un rendimiento retórico en las estrategias musicales

- ⇒ Formalmente, tanto en *Sombras en una batalla*, *Entre rojas* e *Intruso* la música se estructura de manera epanadiploica empieza y termina con el mismo bloque musical
- ⇒ Aparecen gran cantidad de polisíndeton ligados a la imagen abundancia de encadenados, fundidos encadenados, etc
- ⇒ La funcionalidad narrativa respecto a los personajes presenta, en bastantes casos una antítesis temática Hay un tema de lo honrado, lo abierto lo puro, frente a un tema que refleja lo oscuro, el elemento desestabilizador de la historia –v g en *Sombras en una batalla* el tema de la madre y la niña frente a una nota, el fa sostenido–
- ⇒ La sílepsis alteración de la concordancia gramatical se produce cuando una vez que el compositor ha establecido el lenguaje que va a utilizar quiebra este en un momento determinado para enfatizar algún elemento del relato Por ejemplo romper una cadencia habitual variar la rítmica o las relaciones acórdicas
- ⇒ Utilización epifonemática de la música como resumen enfático de los contenidos de la película –v g la canción final de *Entre rojas*–
- ⇒ El hipérbaton accidental aparece en muchas ocasiones como ruptura del orden discursivo –v g corte brusco en el desarrollo de la música cuando esta aun no ha terminado su discurso [provocado por una mezcla incorrecta]–
- ⇒ Utilización de los temas musicales como anagramas –v g temas de la madre y de la hija en *Sombras en una batalla*– Transformación de un tema en otro por la transposición y reubicación de las notas

D PROCESO DE ESCRITURA, REGISTRO Y EDICIÓN

- ⊖ La preferencia por la longitud de los bloques, largos o cortos, queda expresada en la dimensión, estructura y continuidad de los desarrollos temáticos
- ⊖ Hay concordancia entre la voluntad manifestada de claridad en la escritura, de ausencia de dificultades técnicas, y su expresión documental
- ⊖ La preferencia por trabajar con intérpretes, y la valoración positiva de su capacidad improvisadora, se constata en la grabación con estos siempre que es posible
- ⊖ La utilización de los recursos de las nuevas tecnologías de producción y registro del sonido señala el valor que se otorga a sus posibilidades para mejorar y ampliar las propuestas sonoras
- ⊖ En las mezclas se produce una estilización de los ruidos como medio musical se modifican los sonidos de los instrumentos se utilizan musicalmente diferentes *ruidos*, etc
- ⊖ Por lo que se refiere al tratamiento sincronico se observa que se produce una concatenación efectiva entre lo propuesto teóricamente por los compositores y la realización práctica de esas ideas

ABRIR CAPÍTULO 4

