



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Investigación Musical

El espectador y “Buñuel en el laberinto de las tortugas”.

Trabajo fin de estudio presentado por:	Rafael Porras Fernández
Tipo de trabajo:	Investigación
Director/a:	Eduardo Chavarri Alonso
Fecha:	Febrero de 2021

Agradecimientos

A Eduardo Chavarri por su ayuda en este trabajo,
a mi amor, Tatiana, por sus sabios consejos desde el punto de vista del “espectador”,
a mis padres por estar siempre ahí,
a todos los autores de los libros que he leído por instruirme en este bello arte,
a Manuel Cristóbal y Xosé Zapata, por abrir Buñuel a este TFM y al público,
y a Arturo Cardelús, por su música, por su amistad y por hacer este camino posible.

A todos ellos, mil gracias de todo corazón.

Resumen

Encontrarle el sentido y significado a la música ha sido tarea de muchos teóricos. La subjetividad implícita en ella hace que la conexión entre las ondas sonoras y el oyente sea difícil de establecer de forma teórica. La semiología ha dado a la musicología muchos estudios dedicados a buscar esa relación entre la música y el significado que le da el oyente. En el caso de la música dedicada al cine esa conexión se complica en mayor medida debido a los elementos que se añaden a la ecuación: todo aquello que tenga que ver con la imagen y la música aplicada a ella.

En este trabajo exploraremos, a través de la tripartición semiológica de Jean-Jacques Nattiez, la conexión existente entre la intención de la música compuesta por Arturo Cardelús para la película “El Laberinto de las Tortugas” del director Salvador Simó, y la percepción real que tiene el espectador al escuchar y visualizar la película. Veremos cómo todos los espectadores no reciben de la misma forma, en nuestro caso, el mensaje que el compositor de la película quiere transmitir, e intentaremos abrir camino a los porqués de esta relación compositor-espectador.

Palabras clave: música, cine, semiología, tripartición, Nattiez.

Abstract

Finding the meaning and significance of music has been the task of many theorists. The subjectivity implicit in it makes the connection between the sound waves and the listener difficult to establish theoretically. Semiology has given musicology many studies dedicated to seeking that relationship between music and the meaning that the listener gives it. In the case of music dedicated to film, this connection is further complicated by the elements that are added to the equation: everything that has to do with the image and the music applied to it.

In this work we will explore, through Jean-Jacques Nattiez's semiological tripartition, the connection between the intention of the music composed by Arturo Cardelús for the film “El Laberinto de las Tortugas” by director Salvador Simó, and the real perception that has the viewer when listening and viewing the movie. We will see how all viewers do not receive in the same way, in our case, the message that the film's composer wants to convey, and we will try to open the way to the reasons for this composer-viewer relationship.

Keywords: music, cinema, semiology, tripartition, Nattiez, Cardelús, Buñuel

Índice de contenidos

1. Introducción.....	10
1.1. Justificación	11
1.2. Objetivos de la investigación.....	13
2. Marco teórico y estado de la cuestión.....	14
2.1. Arturo Cardelús y “Buñuel en el laberinto de las tortugas”	14
2.1.1. Currículum del compositor	15
2.1.2. Contexto de Buñuel en el laberinto de las tortugas	15
2.2. Música y cine.....	17
2.3. La percepción en el espectador.....	20
2.4. Unión entre compositor y espectador	22
3. Metodología.....	24
3.1. Diseño de la investigación	24
3.2. Población y muestra	26
3.3. Variables.....	28
3.3.1. Música descriptiva.....	29
3.3.2. Música empática y anempática.....	29
3.3.3. Melodía	30
3.3.4. Ritmo	31
3.3.5. Armonía.....	32
3.3.6. Timbre	32
3.3.7. Temática.....	33
3.4. Desarrollo y aplicación	34
3.4.1. Situación del analista.....	34

3.4.2.	Tripartición semiológica de Jean-Jacques Nattiez.....	35
3.4.3.	Dimensión neutra: análisis de la partitura	38
3.4.4.	Dimensión poiética inductiva: entrevista a Arturo Cardelús.....	73
3.4.5.	Dimensión estética externa: encuesta realizada a la muestra	76
4.	Resultados.....	79
4.1.	Reflexión a las preguntas generales.....	79
4.2.	Reflexión a las preguntas sobre las secuencias.....	80
5.	Conclusiones	82
6.	Limitaciones y Prospectiva.....	86
6.1.	Limitaciones	86
6.2.	Prospectiva.....	87
	Referencias bibliográficas	89
Anexo A.	SINCRONÍA, INSTRUMENTACIÓN Y TEMÁTICA.....	91
Anexo B.	TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA A ARTURO CARDELÚS.....	93
Anexo C.	ENCUESTA	105
Anexo D.	RESULTADOS. GRÁFICAS DE LA ENCUESTA	111
Anexo E.	PORCENTAJES EN RELACIÓN CON LA INTENCIÓN DEL COMPOSITOR.....	124

Índice de figuras

Imagen 1. Relación de las dimensiones de Nattiez, elaboración propia a partir de la teoría de Nattiez (1990).....	23
Imagen 2. Estructuración del desarrollo metodológico del TFM, elaboración propia a partir de la teoría de Nattiez (1990).	34
Imagen 3. Áreas principales del TFM (elaboración propia).....	35
Imagen 4. Tema principal de Luis Buñuel. Primera parte (sacado de la partitura original)	40
Imagen 5. Acompañamiento de cuerdas en el tema de Luis Buñuel, primera parte (sacado de la partitura original)	41
Imagen 6. Acompañamiento de vientos en el tema de Luis Buñuel, primera parte (sacado de la partitura original)	41
Imagen 7. Trémolos en los violines doblando la melodía del tema principal, primera parte (sacado de la partitura original)	42
Imagen 8. Tema principal de Luis Buñuel. Segunda parte (sacado de la partitura original) ...	42
Imagen 9. Tema principal de Ramón Acín (elaboración propia a partir de la partitura original). 44	
Imagen 10. Tema de Ramón Acín con acompañamiento de chelo (sacado de la partitura original)	44
Imagen 11. Tema principal de las Hurdes (elaboración propia a partir de la partitura original) 45	
Imagen 12. Ostinato en el piano en el tema principal de las Hurdes (sacado de la partitura original)	46
Imagen 13. Acompañamiento de los vientos y las cuerdas en el tema de las Hurdes (sacado de la partitura original)	46
Imagen 14. Ostinato en el chelo en el bloque “París” (sacado de la partitura original)	48
Imagen 15. Clústers del piano en el bloque “París” (sacado de la partitura original).....	48

Imagen 16. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min. 2:40 (Simó, 2019) ...	50
Imagen 17. Coros de la secuencia 01 (sacado de la partitura original)	51
Imagen 18. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min. Min: 3:42 (Simó, 2019)	51
Imagen 19. Carácter caótico en las cuerdas (sacado de la partitura original)	52
Imagen 20. Comparación motivo de la secuencia 2 con el tema principal de las Hurdes (sacado de la partitura original)	53
Imagen 21. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 5:02 (Simó, 2019) ...	53
Imagen 22. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 9:18 (Simó, 2019) ...	54
Imagen 23. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 11:14 (Simó, 2019) .	55
Imagen 43. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 21:22 (Simó, 2019) .	56
Imagen 25. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 15:05 (Simó, 2019) .	57
Imagen 26. Ostinato y trémolos en las cuerdas en el bloque musical París (sacado de la partitura original)	58
Imagen 27. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 25:02 (Simó, 2019) .	58
Imagen 28. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 28:07 (Simó, 2019) .	59
Imagen 29. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 31:46 (Simó, 2019) .	60
Imagen 30. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 36:41 (Simó, 2019) .	61
Imagen 31. Tema del bloque musical de las Cabras (sacado de la partitura original)	62
Imagen 32. Alusión al tema principal de Luis Buñuel (sacado de la partitura original)	62
Imagen 33. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 44:05 (Simó, 2019) .	63
Imagen 34. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 47:55 (Simó, 2019) .	64
Imagen 35. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 53:50 (Simó, 2019) .	64
Imagen 36. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 57:12 (Simó, 2019) .	65
Imagen 37. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 59:05 (Simó, 2019) .	66

Imagen 38. Variación en el ostinato del tema principal de las Hurdes (sacado de la partitura original)	67
Imagen 39. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 1:03:39 (Simó, 2019)	67
Imagen 40. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 1:04:46 (Simó, 2019)	68
Imagen 41. Variaciones del ostinato del tema principal de las Hurdes (sacado de la partitura original)	69
Imagen 42. Uso de la segunda menor del tema principal de las Hurdes en la soprano (sacado de la partitura original)	70
Imagen 43. Figuración y articulación del bloque musical Entierro (sacado de la partitura original)	70
Imagen 44. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 1:10:57 (Simó, 2019)	71
Imagen 45. Tema principal de Ramón Acín cantado por la soprano solista (sacado de la partitura original)	72

1. Introducción

El primer pensamiento que se nos viene a la cabeza al abordar el análisis de la música creada para una película, es cuál sería la mejor manera de afrontar tal tarea. Cualquier música creada tiene la finalidad de ser escuchada. En el caso de la música creada para el cine es de apoyar el discurso narrativo de la película, yendo de manera conjunta con la intención del director. Por ello, entendemos que cualquier análisis que afrontemos en este campo tiene que ir asociado a la imagen y cuál sería la labor que tiene la música.

Si nos quedásemos sólo en un mero análisis de la partitura, no estaríamos haciendo una labor completa, ya que, como muchos teóricos con anterioridad han expresado (Michel Chion, Alejandro Román, Jean-Jacques Nattiez, Leonard Meyer), un análisis completo de la música debe incluir cómo el oyente percibe la creación musical. Si nos acercamos al mundo del cine, esta afirmación sigue siendo viable, siendo el espectador el encargado de cerrar el círculo del análisis.

Pensamos que este Trabajo Fin de Máster (TFM) se enriquece por ambos lados, por la música y por la imagen. Ambos campos se unen en la creación de uno de los discursos que en la época actual es de muchísima difusión: el cine. La música enriquece a la imagen, y ésta en numerosas ocasiones sin la música no tendría el impacto que tiene. Como receptor de este binomio nos encontramos al espectador, que es el encargado de recibir esa relación existente entre la partitura y la imagen. Por ello el espectador cobra un papel relevante en la creación y difusión del cine. Cómo éste recibe toda la información de la película es crucial para que ésta tenga éxito y que lo que tanto el director como el compositor han querido expresar haya sido recibido de forma correcta por el público.

Nuestro planteamiento ha consistido en concretar cada parte de esta relación para luego establecer ese nexo de unión antes mencionado y comprobar si el flujo de información es directo o si es interrumpido por algún motivo. Por un lado, la labor de creación del compositor es parte importante ya que es el encargado de crear el apoyo a la imagen con su idea. El conocimiento por parte de éste de las técnicas de creación de la imagen es casi primordial para que realice un buen trabajo. Él crea la partitura que encajará de la mejor manera posible con el flujo de escenas dentro de la película. Para ello se hace valer de unas técnicas

compositivas que le ayudan en su labor, destinadas a plasmar la idea del director. Por otro lado, nos encontramos al espectador que, dependiendo de su cultura, sus conocimientos de música y del séptimo arte, recibirá de una manera u otra la información plasmada en la pantalla, y hará una crítica a la película. En ese momento se comprueba si la creación ha sido completa o no, si la finalidad del director y del compositor ha sido satisfecha por el espectador, si el círculo se cierra. Todo ello sin olvidar la imagen y la narrativa de la película creada por el director como base desde donde la música se crea.

1.1. Justificación

El trabajo planteado nos hace pensar en dos contextos diferentes. Por un lado, la labor del compositor como creador de la música y por otro la relación que se establece entre el espectador y dicha música.

El compositor compone para ayudar a la imagen a generar una idea, un sentimiento, una narrativa. Es uno de los coautores principales de la obra final, convertida en película. La comunicación de éste con el director es primordial para que la música tenga el mayor sentido posible. Tiene acceso al guion, a todo el proyecto generado, y según sus parámetros, aplica técnicas compositivas que se ajustan al sentido de cada secuencia de la película. En cierta manera es uno de los responsables de que el resultado final sea coherente. La música creada para una película puede engrandecerla o puede empequeñecerla. Todo depende de la labor del compositor.

Xalabarder en su libro *El guion musical en el cine* comenta la importancia de la utilidad de la música en el cine: “En definitiva: ¿es una música útil o inútil? Este criterio marca la gran diferencia de la música de cine con el resto de músicas y es el eje principal de valoración” (2013, pág. 14)

El espectador tiene la labor de corroborar que todo el trabajo realizado por todo el equipo que crea la película ha sido realizado con éxito. Al contrario que en lo que concierne al compositor, el espectador no tiene en su poder técnicas de apreciación de lo creado, por lo menos en una gran cantidad de público. La tipología de personas que acceden a una sala de cine es muy variable, desde meros aficionados hasta puros cinéfilos. En el aspecto central de

este trabajo, la música, también nos podemos encontrar un público poco entendido en música o por el contrario grandes aficionados a las bandas sonoras con amplios conocimientos. Por ello, es complicado establecer unos parámetros clave para comprender cómo la música de una película es recibida por un espectador. Hay muchos factores que influyen: nivel cultural, asiduidad a los cines, conocimientos técnicos de música, gusto estético... Román dice al respecto: “En todo lenguaje de comunicación artística no es posible la estandarización [...]” (2008, pág. 103).

Para realizar esa unión entre la música de una película y cómo el espectador la recibe, debemos desplazarnos a un contexto a la vez analítico y experiencial. Necesitamos un entorno donde podamos contrarrestar esos dos mundos y encontrar una relación entre lo creado y lo experimentado. Dentro de la musicología nos debemos apoyar sin duda en la semiótica y semiología, ramas del conocimiento que buscan la relación del significante con su significado, y cómo éste último es recibido por el ser humano.

Nos centraremos en la tripartición semiológica de Jean-Jacques Nattiez, teoría que plantea un marco perfecto para el estudio que en este trabajo nos concierne. La tripartición con sus tres dimensiones, poiética, neutra y estética, nos enmarca este TFM de manera sistemática y nos ayuda en la estructuración metodológica.

Por otro lado, nos queda concretar el objeto de estudio, establecer qué vamos a analizar para hacer realidad este trabajo. Nos centraremos en la música creada por el compositor español Arturo Cardelús para la película de animación “Buñuel en el laberinto de las Tortugas”. Hemos elegido este compositor, no sólo por la gran proyección que está teniendo (fue nominado a los Goya en la edición de 2019) sino por la facilidad de acceder a su trabajo, ya que nos es conocido de manera personal, y se ha ofrecido con agrado a colaborar en este trabajo, aportando material referencial de la música, así como participando en una entrevista personal que le hicimos para aclarar principalmente qué quiso transmitir al espectador. Tuvimos acceso también a una entrevista que tuvo en RNE en el programa *La noche en vela* presentado por Pilar Tabares, donde le escuchamos comentar cómo intentó plasmar en la música la personalidad de Luis Buñuel, comentando alguna de sus elecciones compositivas para la partitura. Dicha entrevista fue el primer empuje para realizar este TFM.

1.2. Objetivos de la investigación

Debido a la clara estructuración de este trabajo, planteamos un único objetivo principal, como motor del estudio:

- Comparar la intención de Arturo Cardelús al componer la música de *Buñuel en el laberinto de las tortugas* con la experiencia que obtiene el espectador al escucharla en la película.

Al abordar distintos ámbitos, como hemos explicado en la justificación, podemos establecer los siguientes objetivos específicos:

- Determinar qué elementos compositivos son relevantes para el compositor en relación a su intención comunicativa.
- Identificar los aspectos musicales representativos que el espectador con su escucha activa detecta en la música de la película.
- Analizar si existe conexión o no entre lo expresado por el compositor y lo percibido por parte del espectador.

2. Marco teórico y estado de la cuestión

Dentro del marco teórico estableceremos cuatro secciones. Primeramente, expondremos las características del trabajo de Arturo Cardelús con el fin de establecer el contexto sobre el cual comienza este estudio. En cualquier película, todos los eventos sonoros que se escuchen se engloban en lo que llamamos *banda sonora*. Alejandro Román establece una clara diferenciación entre banda sonora y música de cine: “Términos como “banda sonora”, “banda sonora original” (“B.S.O.”) o “soundtrack”, creemos que no son los más adecuados, ya que ellos hacen referencia a la totalidad de sonidos que engloban la parte sonora del film (diálogos, ruidos y música)” (2008, pág. 17). Debido a que la música compuesta por Arturo Cardelús, como veremos posteriormente, es música de foso (Chion, 1993, pág. 96) o música incidental (Román, 2017, pág. 110), prescindiremos del término banda sonora en todo el trabajo. Segundo, todo lo concerniente a la relación entre la música y la imagen, qué aspectos concretos nos sirven para analizar la labor del compositor y cómo se relaciona con la imagen. Tercero, todas aquellas ideas que se centren en la percepción de la música por parte del ser humano y cómo una persona percibe de manera consciente e inconsciente aquellos mensajes o sensaciones que un autor desea transmitir. Y cuarto, concretar el puente de unión entre esas dos partes, la línea por la cual se une lo teórico a lo experimental y cómo hay un *feedback* por parte del espectador.

2.1. Arturo Cardelús y “Buñuel en el laberinto de las tortugas”

Para acercarnos al mundo de Arturo Cardelús y su proceso compositivo en Buñuel en el laberinto de las tortugas, no tenemos muchas referencias de documentación. Al ser un compositor joven no encontramos aún ninguna bibliografía que hable de él.

Sí tenemos sin embargo múltiples entrevistas, artículos y algún que otro TFM dedicado a su trabajo en la película. Estos documentos nos ponen al día de todo el contexto que rodea a esta estupenda película de animación. También contamos con lo que compartió con nosotros en la entrevista que le realizamos, aclarando muchos aspectos del proceso creativo.

2.1.1. Currículum del compositor

Arturo Cardelús es un compositor madrileño afincado en Los Ángeles. Estudió piano en la Real Academia de Música de Londres, la Academia Franz Liszt de Budapest, el Conservatorio Superior de Música de Salamanca y el Conservatorio Profesional de Guadalajara.

En 2008 Cardelús cambió su dirección, estudiando composición y cine en el Berklee College of Music de Boston, donde se graduó “Summa cum laude” y recibió el premio más alto del departamento de composición.

El compositor Arturo Cardelús es conocido por sus memorables melodías y evocadoras partituras. Su última partitura, Buñuel en el Laberinto de las Tortugas, fue nominada al Premio Goya a la Mejor Música Original y ganó premios a la mejor partitura en los festivales de cine de Málaga y Annecy. Cardelús también ha musicalizado recientemente a la sensación de internet *In a Heartbeat*, la miniserie original de Netflix *Call Me Francis*, el drama de Billy Zane *Centurion XII* y *Black Beach*, dirigida por el nominado al Oscar Esteban Crespo.

Las contribuciones de Cardelús al mundo de la música de concierto fueron reconocidas cuando fue elegido Asociado de la Real Academia de Música en 2016. Sus obras se han representado en Europa, Asia y Estados Unidos en lugares como el Auditorio Nacional de Madrid, el Kioi de Tokio. Hall, el Arts Center Concert Hall de Seúl y el Jordan Hall de Boston. Naxos, un sello líder en música clásica, lanzó un álbum de música de cámara de Cardelús en 2015. El álbum incluye la suite *Con Aire de Tango*, que fue comisionada por solistas de la Filarmónica de Berlín y grabada en la Filarmónica de Berlín. Cardelús también ha compuesto obras de cámara por encargo de Natalia Ensemble, Cuarteto Granada y Tanya Gabrielian, y sus obras también han sido interpretadas por Kremerata Baltica de Gidon Kremer y el violinista Iwao Furusawa.

2.1.2. Contexto de Buñuel en el laberinto de las tortugas

La película Buñuel en el laberinto de las tortugas está basada en el cómic de Fermín Solís, autor de cómics, del mismo nombre. La película es de animación, hecho que influye de modo directo en el empleo de la música, como veremos en el desarrollo de este TFM.

El proceso compositivo que llevó a cabo Arturo Cardelús para componer la música para la película tuvo su estructura como nos comentó personalmente. La implicación del director

Salvador Simó fue clave para dar los primeros esbozos. Simó le comunicó a Cardelús sus preferencias sobre todo en la instrumentación que deseaba escuchar en la película. El empleo de instrumentos como la guitarra o la inclusión de voces, son más deseo del director que del compositor.

Debemos destacar también la estupenda relación que hubo entre los dos, creando una simbiosis que es complicada de encontrar. Como nos comenta Cardelús, aunque hubo sus momentos como es normal, en general todo surgió fluido y fue gracias a Salvador Simó, que le dio amplitud de acción a la hora de componer. Manuel Cristóbal, de TheGlow (productora de *Buñuel en el laberinto de las tortugas*) nos corroboró este hecho en una conversación telefónica, dando constancia del estupendo trabajo que hicieron tanto el director como el compositor, prueba de ello son los numerosos premios que recibieron.

La música de Arturo Cardelús para Buñuel en el laberinto de las tortugas no ha pasado desapercibida. A parte de una estupenda crítica y de los numerosos premios que ha obtenido la película, entre ellos la nominación a los Goya en el año 2019 y la Biznaga de Plata a la mejor música en el Festival de Málaga en el año 2019, ha sido centro de muchas entrevistas y trabajos de investigación.

Entre los trabajos académicos nos encontramos con un estupendo trabajo de Andrés Martín Calvo llamado *Buñuel en el laberinto de las tortugas: BSO de Arturo Cardelús. Un paseo por las Hurdes*. En él, Martín aborda la música de Cardelús desde el concepto de música para una película de animación.

La música es un elemento primordial en el cine de animación. En el cine en general, la música puede ser determinante, pero si hablamos de animación, esta puede influir en un alto porcentaje en el éxito o fracaso de una película. Prácticamente el 100% de las películas de animación contienen música, más allá de alguna producción experimental donde se optó por prescindir de ésta, la música resulta imprescindible en casi todas ellas. (Martín, 2020)

Martín realiza un estupendo análisis de la película y de cómo la música de Cardelús encaja en ella. Nos servirá como punto de inicio para hacer el análisis de los aspectos más importantes para llevarlo a nuestro terreno, a la influencia de los elementos usados y como influye en el espectador.

Comentando algo sobre la técnica compositiva del compositor, nos encontramos con un muy definido uso de la orquestación y la instrumentación, adaptándola a la narrativa de la película.

En sus orquestaciones e instrumentaciones encontramos un abanico de posibilidades tímbricas, desde lo más camerístico, con composiciones para cuarteto de cuerda y piano, como por ejemplo su suite Con aire de tango, hasta grandes orquestaciones como la reciente banda sonora de la película Centurion XII. En la BSO de Buñuel en el laberinto de las tortugas podemos escuchar una guitarra clásica, un clarinete solista, un coro o un acordeón musette dependiendo del contexto y de la intencionalidad narrativa. Todo esto siempre apoyándose en el piano, que es el instrumento sobre el que se sustentan la mayoría de las piezas de Cardelús. (Martín, 2020)

Por otro lado, nos encontramos con numerosas entrevistas, a destacar la realizada por Conrado Xalabarder para Mundobso.com, donde Cardelús nos explica muchos aspectos del proceso de creación de la música, y sobre todo el estupendo binomio que crearon el director de la película, Salvador Simó y él.

Si me necesitaba a mí... yo creo que no tenía por qué ser yo. Creo que lo que yo traje a la película es que tuve una conexión muy buena con Salvador Simó, el director, y esto es muy importante en cualquier película porque no solo es hacer buen tu trabajo, o que el director sea bueno; tiene que haber una conexión entre el compositor y el director, y eso lo tuvimos desde el principio. (Xalabarder, 2020)

Aunque hemos realizado una entrevista personal a Cardelús, donde haremos un análisis de la música más enfocado a lo que él quiso transmitir al espectador, dicha entrevista realizada por Xalabarder nos aporta puntos en común entre la narrativa y la música de *Buñuel en el laberinto de las tortugas*.

2.2. Música y cine.

En este apartado es relevante concretar qué aspectos son susceptibles de ser analizados dentro del ámbito de la música en relación con el cine, y que influirán de forma clara en nuestro TFM.

El profesor del Conservatorio Profesional de Lucena (Córdoba), Sergio Lasuén (2017) nos lleva, en su artículo *Enfoques parciales en los distintos análisis de música para medios audiovisuales: hacia una interacción sinérgica*, a encontrar un punto lógico dentro del análisis de la música

para los medios audiovisuales. Establece una línea directa entre objeto (música) y contexto (medio) y cómo el analista debe elegir un punto concreto dentro de esa relación. Es necesario establecer nuestro punto inicial como analista y cómo afrontaremos nuestro trabajo para no perdernos en él, ya que el campo en el que nos movemos es muy amplio y existe el peligro de perder la dirección al objetivo.

Michel Chion es uno de los teóricos más reconocidos que han escrito sobre la música y el cine. Es compositor de música concreta, docente y crítico de cine francés. Sus textos son una guía imprescindible para poder entender el lenguaje cinematográfico. Los conceptos que plantea en sus escritos son básicos para establecer una línea de trabajo para este TFM. Chion establece que el sonido influye de manera directa en la imagen, variando la intención propia de la imagen o intensificándola. Una de las ideas principales a este respecto es el concepto de valor agregado, definido como:

Valor expresivo e informativo con que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer crecer, en la impresión inmediata que uno tiene o el recuerdo que conserva de ella, que esa información o esa expresión se deslindan “naturalmente” de lo que se ve y están ya contenidas en la imagen sola. (Chion, 1993, pág. 21)

Importante también tener en cuenta la idea de Chion de que la imagen funciona como base para cualquier evento sonoro que se le añade:

Es siempre la imagen, lugar de reunión de los haces sonoros, espejo convergente de las impresiones que llegan por el oído, que el sonido decora con su boato desencadenado. (Chion, 1993, pág. 158)

Veamos algunos conceptos clave dentro la idea de Chion. Concretando sus aportaciones y llevándolas a la música de *Buñuel en el laberinto de las tortugas* debemos pararnos en la definición de síncreis: “[...] es la soldadura perceptiva irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual puntual cuando estos ocurren al mismo tiempo, y esto independientemente de toda lógica racional” (Chion, 1993, pág. 81). En base a lo dicho sobre la síncreis entendemos cómo las decisiones del director y del compositor influyen en la manera en que se une la imagen con la música, siempre o casi siempre hay una intención detrás de esa unión.

También establece la situación de la música dentro de la imagen que en el caso de la música de Arturo Cardelús para la película sería música de foso: “Hemos llamado *música de foso*,

también llamada no diegética, aquella que acompaña a la imagen desde una posición *off*, fuera del lugar y del tiempo de la acción. Ese término hace referencia al foso de orquesta de la ópera clásica” (Chion, 1993, pág. 96). El poner de antemano la posición de la música de Cardelús en relación a la imagen, nos facilita la direccionalidad del enfoque en el TFM. La música de foso tiene unas funciones concretas que son distintas a las de la música diegética.

Como veremos durante el transcurso del TFM, la música creada para la película se ajusta al concepto de música empática de Chion, donde “la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adoptando el ritmo, el tono, el fraseo adaptados, todo esto evidentemente en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento”. (Chion, 1993, pág. 24)

Para acercarnos al mundo de la imagen, el trabajo de Fernández Díez y Martínez Abadía (2016) se nos presenta como un estupendo marco donde la creación de la película se ofrece a la música como base para que el compositor aporte su música. Los autores nos plantean todos los puntos clave del montaje de una película, de los cuales cogeremos los que más nos interesen en relación a la influencia que puedan tener en la música. Nos encontramos con definiciones como secuencia, escena y toma. Son elementos que tienen una relación directa en cómo se monta la música sobre la película. Nos van a servir para establecer la base fílmica. José Nieto, reconocido compositor español de música para cine y series, recalca la idea de Fernández Díez y Martínez Abadía, pero desde una visión más práctica, no teórica de la importancia del montaje para con la música.

El más importante de los elementos que van a influir muy directamente en la música de una película es el montaje, precisamente por ser el proceso que, mediante la articulación del material rodado por el director, va a ser el que defina la estructura final, y en gran medida, el ritmo de la película. (Nieto, 1996, pág. 55)

En la película de Buñuel en el laberinto de las tortugas, hay dos personajes principales que son Luis Buñuel y Ramón Acín. Arturo Cardelús, como veremos, recalca muy bien los aspectos de estos dos personajes. Nieto hace referencia a cómo la música puede remarcar las características de un personaje, sobre todo su parte interna:

La música puede contarnos muchas cosas de la personalidad de los personajes, de su proceso mental o de su nivel intelectual y cultural. O lo que es lo mismo, muchos de esos conceptos pueden ser reflejados por la música mediante una cuidadosa elección de su lenguaje armónico y melódico, así como de los códigos que contienen algunos timbres orquestales. (Nieto, 1996, pág. 95)

En lo que concierne al aspecto más musical, Alejandro Román nos propone un completo análisis al que llama Musivisual.

En el ámbito de la música cinematográfica los compositores trabajan con los contenidos de significación de la propia música y su aplicación a la imagen, abordando la interacción entre los elementos visuales y los musicales, extrayendo nuevos significados; es decir, la música para imagen consta de sus propios códigos que pueden ser tratados desde la *semiología*. (Román, 2017, pág. 43)

En el análisis musivisual se agrupan todos aquellos elementos de la música que se van a unir a la imagen para ser recibidas luego por el espectador. Dentro de nuestro TFM al relacionar la música con la imagen, los conceptos más a tener en cuenta son música descriptiva, función prosopopéyica caracterizadora, simbiosis, melodía, ritmo, armonía, timbre, dinámica, textura y temática (tipos de temas). Todos estos elementos los abordaremos tanto en la entrevista que le realizaremos a Arturo como en el análisis de la partitura, para luego, dentro de la metodología, realizar la encuesta y comprobar cómo ha sido recibido por la muestra elegida. Todos ellos formarán las variables que expondremos más adelante.

2.3. La percepción en el espectador

La recepción de cualquier estímulo por parte del ser humano ha sido estudiada por muchos teóricos. En nuestro caso, al centrarnos en la música nos debemos fijar sin duda alguna en Leonard B. Meyer, compositor, autor y filósofo.

En su libro *La emoción y el significado en la música* establece su planteamiento de los aspectos que influyen en la percepción del ser humano ante una obra musical. Los términos tendencia y expectativa son pilares de su teoría y base de nuestro estudio.

En relación a la tendencia dice que: “Dado que el hábito es “un mecanismo de acción, engranado psicológicamente, que actúa de forma espontánea y automática”, el término “tendencia” también “incluye reacciones condicionadas por el hábito y, de forma inevitable, conceptos y significados adquiridos” (Meyer, 2001).

Para Meyer la expectativa influye directamente en el significado musical que le da el oyente:

El significado musical incorporado es, en pocas palabras, un producto de la expectativa. Si, sobre la base de la experiencia pasada, un estímulo presente nos lleva a esperar un acontecimiento musical consecuente más o menos definido, entonces ese estímulo tiene significado. (Meyer, 2001, pág. 54)

Otro término clave en su teoría es el denominado conjunto preparatorio:

Como otras actividades intelectuales, la de escuchar música se ve precedida por una serie de ajustes mentales y físicos, ejecutados consciente o inconscientemente, que sirven para facilitar y condicionar las respuestas subsiguientes dadas a un estímulo esperado. Estos ajustes se conocen como “conjunto preparatorio”. (Meyer, 2001, pág. 89)

Estos ajustes están relacionados tanto con los conocimientos teóricos que el oyente tiene sobre música, así como toda la experiencia que ha ido recopilando a lo largo de su vida en relación a la escucha de la música y todas sus opiniones estéticas.

Para que estos conceptos expuestos por Leonard B. Meyer tengan lugar, tiene que existir una serie de elementos que el espectador haya adquirido como hábito de escucha de forma consciente al principio para luego apreciarlos de modo inconsciente y habitual. Establecemos así una unión con el punto 2.2 anteriormente expuesto reconociendo dichos elementos en la creación propia del compositor: “Los códigos se generan a partir de los distintos elementos de la música y de la forma en que estos se relacionan entre sí” (Nieto, 1996, pag. 49).

A lo largo de la historia de la música se han ido usando técnicas compositivas que luego se asocian con clichés estilísticos de percepción.

La respuesta a la música, así como su percepción, dependen de las respuestas habituales aprendidas. Los sistemas estilísticos a los que se da este tipo de respuestas son, en última instancia, construcciones artificiales desarrolladas por los músicos dentro de una cultura específica. (Meyer, 2001, pág. 77)

Para nuestro trabajo, Meyer es un pilar fundamental en su planteamiento, pero su postulado se generaliza a la música de forma individualizada. Nos faltan más conceptos ya que este TFM se dirige a la música creada por Arturo Cardelús para la película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. Como hemos visto anteriormente, en el cine se percibe la música sobre una imagen en movimiento. Ese conjunto es la base de la percepción en el espectador. Para completar esa falta nos apoyaremos en el trabajo de Alejandro Román.

La música permite la identificación del espectador con dos niveles distintos de la acción: un nivel primario, donde el espectador se identifica con la narrativa argumental, y un segundo nivel de identificación del espectador con la vida interior de los personajes que toman parte en dicha acción. La música sirve de “conector” entre la subjetividad de los personajes y la propia del espectador. (Román, 2008, pág. 106)

El trabajo de Román expone claramente la unión entre música e imagen dentro del cine desde un punto de vista semiótico, lo que él denomina musivisión.

En la música de cine, de carácter *acusmático*, no pudiendo visualizar al intérprete, es la imagen la que completa el significado visual y viceversa. El significado final, por lo tanto, es fruto de la interacción música-imagen, y así, si el significado de una imagen cambia dependiendo de la música que se sincronice con ella, del mismo modo el significado es distinto para una misma música que funciona con diferentes imágenes; de este modo, es el contexto total el que proporciona la significación global de la secuencia. (Román, 2008, pág. 101)

2.4. Unión entre compositor y espectador

Para cerrar el círculo de la línea que hemos planteado en este TFM nos centraremos principalmente, como hemos comentado en la justificación, en la teoría de la tripartición semiológica de Jean-Jacques Nattiez. Su obra más relevante dentro de la semiología musical es *Music and Discourse. Toward a semiology of music*. Nattiez dice: “La esencia de una obra musical está en su génesis, su organización y la forma en que se percibe” (1990, pág. IX). En esta afirmación expone claramente su ideal en el que nos basaremos en la metodología.

La génesis se corresponde a la creación de Arturo Cardelús, su música, su inspiración, desde un punto de vista subjetivo, la motivación para usar una u otra técnica, sus intenciones... La organización es la obra en sí, la partitura, el objeto físico, cómo está escrito, la obra final, vista desde un punto de vista objetivo. Por último, la forma en la que se percibe, es donde el espectador entra en juego, aportando su percepción de la música, de cómo su conocimiento la asimila junto con la imagen.

Nattiez denomina a estas fases, dimensión poiética, dimensión neutra y dimensión estética. En la imagen 1 vemos como se aplica las tres dimensiones a nuestro TFM.

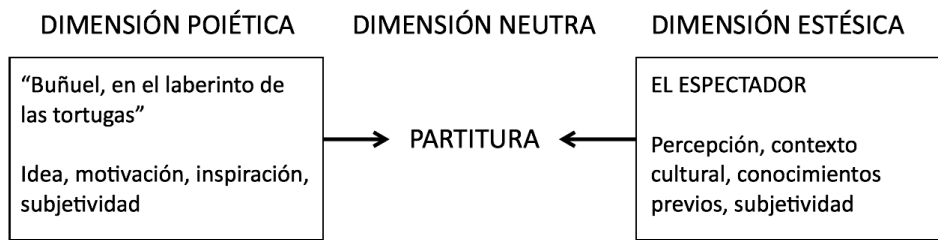


Imagen 1. Relación de las dimensiones de Nattiez, elaboración propia a partir de la teoría de Nattiez (1990).

Paralelamente al texto de Nattiez, nos apoyaremos en otro texto del mismo autor, donde hizo un estudio práctico de la tripartición con la obra *La Cathédrale engloutie* de Debussy. Este caso está incluido en la obra de Susana González y Gonzalo Camacho *Reflexiones sobre semiología musical* (2011). Para el TFM nos sirve de apoyo a la aplicación de la metodología, aunque en nuestro caso la música se une a la imagen enriqueciendo el contenido.

En dicho trabajo, se nos plantea una división en cinco pasos de la tripartición: análisis poiético inductivo, poiético externo, neutro, estésico inductivo, estésico externo. Más adelante, en la metodología explicaremos con más detalle y razonado por qué estableceremos en este trabajo sólo tres de los pasos, poiético inductivo, neutro y estésico externo, y qué implica cada uno de ellos.

Nattiez también nos comenta tres posibles problemas que surgen desde el análisis de la tripartición, pero como veremos más adelante, algunos de ellos se anulan en este TFM.

3. Metodología

Tras haber expuesto en el punto dos las teorías y conceptos desde donde partimos, empezamos a realizar la aplicación de lo que será nuestro TFM. Afrontaremos de manera lo más clara precisa y estructurada todo el conjunto de pasos a realizar: la realización de una entrevista realizada a Arturo Cardelús, el proceso de análisis de la música compuesta en base a los elementos compositivos que el compositor ha usado y que hemos tomado como variables, y la estructuración de la encuesta que se le ha enviado a la muestra. Todo ello enmarcado dentro de la tripartición semiológica de Jean-Jacques Nattiez, que nos servirá de base para unir las dos partes primordiales de nuestro trabajo: la música de Arturo Cardelús en *Buñuel en el laberinto de las tortugas* y la percepción de los espectadores a ver la película.

En este apartado nos apoyaremos en todo lo visto en los objetivos (general y específicos) y en el marco teórico, de donde extraeremos todo lo necesario para explicar y afrontar cada paso que se realice.

Durante el transcurso de este estudio nos surgieron dudas al afrontar ciertos puntos concretos en la realización y desarrollo, a los que se le encontró solución. Todo ello también lo expondremos en este apartado para establecer la línea de investigación tomada y sus porqués.

3.1. Diseño de la investigación

Para establecer las características estructurales y de enfoque de este TFM nos tenemos que fijar en el contenido del mismo. El objeto de estudio es la comunicación existente entre la música y su intención expresiva creada para una película y la percepción que obtienen los espectadores al escucharla visionando la misma.

Está claro que el grueso de los elementos que entran en juego es subjetivo. La música en sí es subjetiva. Aunque en el fondo tiene una base matemática y cuantificable, en este trabajo no nos fijamos de manera cuantitativa en ella, sino en su parte cualitativa, en lo que los elementos combinados entre sí producen en el oyente.

Por otro lado, la manera en la que el ser humano recibe esos estímulos sonoros quizás se podría cuantificar en forma de ondas, de presión sonora. Pero lo que realmente nos interesa son la parte de las emociones, lo que el espectador siente al escuchar la música sobre la imagen, y si esa sensación se corresponde con la intención del compositor.

Establecemos entonces que el diseño de nuestra investigación es de carácter cualitativo debido a lo subjetivo de los elementos en los que se mueve.

Así mismo, como veremos más adelante, uno de los nexos de unión entre los dos pilares de nuestro TFM son las variables. Éstas nos aportan otro aspecto del diseño clave para fundamentar las acciones a realizar. Las variables son fijas, no varían dentro del estudio, y se comparan dentro de dos puntos de vista, uno el de Arturo Cardelús y otro el del espectador.

Partiendo de esa visión podemos decir que el diseño de nuestra investigación en cuanto al alcance es correlacional, tomaremos las variables expuestas en el punto 3.3 y las usaremos como centro de la comparación principal del estudio.

Dentro de la tipología de nuestra investigación debemos concretar los aspectos clave de la misma. Debido a que el TFM desde el primer momento ha sido claramente dirigido, tiene un carácter estructurado, no se han visto cambios durante el transcurso de cada proceso. También es transversal, la encuesta se ha realizado una única vez, así como la entrevista, mostrando luego los resultados y las conclusiones. No ha habido más de una recogida de datos a la muestra ni varias entrevistas al compositor.

Por otro lado, la linealidad de los pasos a realizar y sus características, nos plantea una tipología prospectiva clara. En un principio se exponen las posibilidades de relación para luego sacar las conclusiones de esa comunicación anteriormente explicada. Y por último, tiene un carácter observacional y no experimental, nuestro rol sólo se ha limitado a plantear el TFM, realizar las acciones pertinentes y observar los resultados, no hemos hecho intervención dentro de las variables ni dentro de los grupos.

A modo de resumen, podemos describir nuestra investigación en los siguientes puntos:

- Diseño de investigación: cualitativa
- Tipología de la investigación: estructurada, transversal, prospectiva y observacional
- Intervención: no hay

3.2. Población y muestra

Al establecer el tema de nuestra investigación en el ámbito de la música para cine, es obvio pensar que la población diana debería estar formada por todas aquellas personas que les guste el cine y que sean consumidores de este arte. Hay que aclarar que no se ha establecido como población diana aquellas personas que les guste la música por el hecho de que, como dijimos en el marco teórico, la música en el cine posee lo que Chion (1993) denominó valor agregado, y está supeditada a la imagen aportando valor. Por ello no hemos hecho que la muestra escuche la música creada por Arturo Cardelús por separado, sino que han visto la película, ya que es la base en la que se sustenta la música. Recordemos que el fin de nuestro estudio es la percepción de la música para cine por parte del espectador, pero en relación con la imagen.

Al pensar en la elección de la muestra nos enfrentamos a un dilema. En un principio pensamos establecer dos grupos, dependiendo de la forma de percibir la música. Meyer plantea dos tipos de experiencia:

Aquellos a los que se ha enseñado a opinar que la experiencia musical es principalmente emocional y que están por tanto dispuestos a responder afectivamente, probablemente lo harán así, mientras que aquellos oyentes que han aprendido a comprender la música en términos técnicos tenderán a hacer de los procesos musicales un objeto de consideración consciente. (Meyer, 2001, pág. 58)

Uno estaría formado por personas que vieran cine y que tuvieran conocimientos de música, que pertenecieran al ámbito musical. Dicho grupo nos aportaría la percepción de las personas que escuchan la música de una forma más intelectual a la vez que emocional.

El segundo grupo se formaría por personas que consumieran cine pero que no tuvieran conocimientos de música. En este caso, las personas sólo aportarían la percepción emocional ya que no tendrían conocimientos teóricos sobre música (armonía, melodía, ritmo...) y su experiencia se basaría sólo en los clichés preestablecidos culturalmente.

Si hubiéramos elegido la opción de los dos grupos, nuestro objetivo en este TFM habría cambiado, siendo la diferencia entre la percepción de esos dos grupos el pilar fundamental sobre el que se sustentaría el estudio. La pregunta de investigación habría sido otra. Nos hubiera interesado cómo influye los conocimientos de música en la percepción de la música para cine.

Pero nuestro objetivo es investigar la línea directa que une la música creada por Arturo Cardelús con la percepción del espectador, uniendo esos dos elementos a través de la tripartición de Nattiez. Nos interesa si el mensaje del compositor llega al espectador, sea de la condición que sea, quedándonos más en la percepción emocional que en la intelectual. En el apartado siguiente veremos las variables (que serán conceptos teóricos musicales) y como el espectador se las lleva de forma inconsciente a su parte emocional.

Por ello, la elección de la muestra, al tener como único condicionamiento el que sean personas asiduas a consumir cine, se basaría en conseguir el mayor número posible de individuos, para obtener una muestra lo más representativa posible, y por supuesto de varios ámbitos culturales, no sólo dentro de la música.

Debido a la situación actual de pandemia provocada por el COVID19, la posibilidad de juntar a mucha gente para que vieran la película se reduce considerablemente. Las restricciones implantadas en relación a la cantidad de personas que se pueden agrupar hacen imposible nuestra labor presencialmente. La opción de establecer varios puntos de encuentro para el visionado, se hace inviable. Por lo que optamos por la opción de internet para recolectar los individuos. De esta forma la población accesible se limita a aquellas personas que se puedan alcanzar a través de internet y del contacto personal.

Al ser una investigación cualitativa el muestreo a realizar es no probabilístico, no necesitamos de estadísticas para llevar a cabo nuestro estudio. Para alcanzar el mayor número de personas hemos usado un muestreo por redes o de bola de nieve. Hemos contactado con individuos de nuestro entorno que sepamos que son asiduos al cine y les guste el séptimo arte. Así mismo, les hemos pedido a dichas personas que pidan a gente que colaboren con la investigación. Sabemos que este tipo de muestreo genera sesgo, pero es la mejor manera de recolectar a los individuos teniendo en cuenta la situación actual. A ello se le añade el hecho de que para que las personas puedan ver la película de *Buñuel en el laberinto de las tortugas* el único medio es a través de internet, debido a la forma que la productora TheGlow nos ha facilitado para su visionado, mediante un enlace y una contraseña.

3.3. Variables

Para establecer un centro común a la hora tanto de realizar la entrevista a Arturo Cardelús como al realizar la encuesta, debemos definir claramente los parámetros y conceptos que usaremos para medir el grado de comunicación entre compositor y espectador.

Por un lado, tenemos la música, notas, ritmos, melodías..., conceptos que en cierta manera son cuantificables. Por otro, sólo la percepción de los espectadores que configuran nuestra muestra. Dicha percepción, como hemos comentado en el punto anterior, debemos acotarla al punto de vista emocional, no intelectual. Por ello, la única forma de unir dos aspectos con características distintas es teniendo en cuenta cómo esos conceptos técnicos musicales se comportan para dar pie a sensaciones y emociones en el espectador.

Volvemos en este momento a Meyer:

Los procedimientos musicales concretos -figuras melódicas, las sucesiones armónicas o las relaciones rítmicas- se vuelven fórmulas que indican un estado de ánimo o un sentimiento cosificados culturalmente. Para aquellos a quienes les son familiares, dichos signos pueden ser poderosos factores en el condicionamiento de las respuestas. (2001, pág. 271)

Como vemos en el texto anterior, los elementos compositivos trabajan conjuntamente para concretar una serie de clichés o acuerdos culturalmente aceptados, que se han ido formando por su uso a lo largo de la historia del cine.

La enumeración de las variables en este TFM viene dada por la lógica musical aplicada al cine y por la transmisión personal de Arturo Cardelús a nosotros de los elementos empleados en la partitura. Hay que decir que existen otras posibles variables a las expuestas en este apartado, pero no se han tenido en cuenta ya que no toman protagonismo en la música creada por el compositor y en relación a nuestro estudio. Como veremos en la entrevista, las variables están muy claras y definidas.

Hay que remarcar que no podemos establecer unas variables demasiado técnicas musicalmente hablando, ya que parte de la muestra no tendrán conocimientos de dichos conceptos. Aunque en el transcurso del desarrollo del TFM usemos tecnicismos musicales, estos no se verán reflejados en la encuesta.

3.3.1. Música descriptiva

En el cine nos podemos encontrar dos tipos de música según la intención que posea. Román (2017) expone cuatro tipos: música figurativa o plástica, música representativa o descriptiva, música narrativa o dramática y música neutra o decorativa.

Arturo Cardelús, como veremos en la entrevista, nos comenta que su idea fue la de describir a los dos personajes principales, junto con la creación de Luis Buñuel en forma de película. No sólo marcar claramente los temas, sino también resaltar la personalidad de los personajes, así como las emociones y sentimientos implicadas en cada escena mediante la combinación de los elementos compositivos.

Está claro que la función que posee la música compuesta por el compositor es de música representativa o descriptiva: “[...] la música representativa o descriptiva, que se acerca a la caracterización de las impresiones no sólo visuales, sino también psicológicas o culturales de personajes y lugares” (Román, 2017, pág.115).

El hecho de que Buñuel en el laberinto de las tortugas sea una película de animación, refuerza más el uso de este tipo de música. Xalabarder comenta: “¿Acaso los dibujos animados [...] no son más que figuraciones esquemáticas o elaboradas de personas, pero no son personas en sí mismas? La música, tratándolos como si fueran seres reales de carne y hueso, contribuye a humanizarlos” (2013, pág. 19)

Esta variable, aunque no es visible en la partitura, sí es necesaria que se corrobore en lo que el espectador reciba, ya que es función base de la música en la película.

3.3.2. Música empática y anempática

Conocer cómo se acopla la música a la imagen es primordial a la hora de ver el sentido que tiene la misma dentro de la narrativa de la película. Según Chion (1993, pág. 24) la música denominada empática es aquella que sigue la misma dirección que la película en lo referente a las emociones. La música empatiza con la imagen para igualar o aumentar su sentido.

Así mismo también define la música anempática como aquella que va en sentido contrario a la imagen, nos muestra sensaciones contradictorias. La música está compuesta con unos códigos que van en dirección opuesta a la imagen.

Esta variable tiene el mismo sentido que la anterior. No aparece de forma fehaciente en la partitura, pero nos ayuda a verificar que el espectador ubica de forma certera la posición y el sentido de lo compuesto musicalmente.

La partitura de Arturo Cardelús en general tiene carácter empático, nos va mostrando las emociones y los estados de ánimo de los personajes. Sólo la secuencia quince, donde la música tiene carácter anempático, va en sentido contrario a la imagen. Hay que constatar si los espectadores pueden observar esa diferencia o no, ya que el que se use un tipo u otro es decisión del compositor junto con el director, es algo intencionado.

3.3.3. Melodía

El usar la melodía como variable es algo obvio. El uso de melodías para caracterizar a los personajes o cualquier elemento de una película es uno de los recursos más usados dentro de la música para cine: "La diferente configuración interválica y de duraciones de los sonidos, las cuales determinan su ritmo, da lugar a diferentes morfologías melódicas que se ven asociadas a distintas connotaciones extramusicales" (Román, 2017, pág.148).

Dentro de la melodía nos encontramos dos formas de plantear su uso. Primero como una sucesión de alturas y duraciones con sentido concreto que según como se construyan muestran un carácter determinado. Si la melodía se mueve por intervalos conjuntos producirá una sensación más tranquila, más suave, sin sobresaltos. Pero si se mueve con saltos interválicos mostrará más actividad, más nerviosismo, más pasión. La figuración empleada también influye. Si se usan notas largas como blancas y negras, se produce una sensación contemplativa, tranquilizadora. Si el uso general se limita a figuraciones rápidas (corcheas, semicorcheas) producirá sensación de movimiento. También el uso de disonancias y consonancias dentro de la melodía puede crear mayor o menor estabilidad en la sensación generada. Todo ello influye en el carácter de la melodía, que debe ir acorde con el sentido que posea dentro de la película.

Segundo, como definición de un personaje en concreto. La praxis más común es el de asociar melodías a los personajes principales de la película. Como veremos en el análisis de la partitura de Arturo Cardelús, se han creado tres temas diferenciados claramente. Sus melodías difieren, así como las armonías sobre las que han sido compuestas. Cada una expresa una forma de ser, un carácter, e incluso se relacionan entre sí oponiéndose.

3.3.4. Ritmo

En una película existe lo que se denomina ritmo cinematográfico. Es el ritmo inherente en la película y está marcado por una serie de pautas que aceleran o desaceleran cómo se siente la historia a través del tiempo. Estas pautas están condicionadas a la sucesión de planos, de secuencias, si son más cortos o más largos, y a los movimientos internos dentro de la película, el movimiento de los actores, los movimientos de cámara.

Román (2017, pág. 155) expone tres tipos de movimientos en la imagen: movimiento interior al plano (el de los personajes de la película), movimiento de la cámara (travelling, zooms...) y movimiento del montaje (sucesión de planos dentro de las secuencias). Es lícito pensar que, si este ritmo cinematográfico afecta a la percepción del movimiento de la película, la música que acompaña a la imagen también influye de manera activa a esa percepción.

El ritmo musical lo podemos ver desde dos puntos de vista. Por un lado, como aquel que acompaña al ritmo cinematográfico, adornando los planos y secuencias en su devenir. Si el ritmo de los planos en una secuencia es alto, el ritmo musical tenderá a tener un carácter muy vivo y rápido. Pero si los planos son largos, la música tenderá a ser más lenta.

Por otro lado, nos encontramos el ritmo musical unido al carácter del personaje al que va asociado. Un personaje pispireto llevará un ritmo acelerado y marcado, y otro personaje triste y lánguido lo más seguro que se le asocie un ritmo lento. Lo mismo ocurre cuando el ritmo se asocia al carácter de una secuencia.

El uso de un compás en concreto también influye en la percepción del ritmo y lo veremos en el caso de la música de Arturo Cardelús, en su diferenciación en el uso del 3/4 y 4/4. No es lo mismo un compás binario que un ternario. Y dentro de los binarios hay diferencia entre 2/4 y

un 4/4, el primero se suele usar para tempos más rápidos que el segundo. Lo mismo ocurre en los compases de subdivisión ternaria, según cual se use así será la sensación del espectador.

3.3.5. Armonía

Román en su libro *Análisis musivisual* comenta sobre la armonía: "La impresión sonora de los acordes en el oyente produce una inmediata asociación que a menudo se corresponde con aspectos extramusicales derivados de la luz y del color" (2017, pág.165).

Dentro de *Buñuel en el laberinto de las tortugas* veremos como el uso de una u otra armonía imprime en la imagen ese color que caracteriza a los personajes y al contexto en la imagen. Y no sólo la elección dentro de las tonalidades tradicionales, sino el uso de la atonalidad para representar el mundo de los recuerdos o el de los sueños.

En este apartado volvemos a nombrar los clichés ya prefijados en la música. El uso de tonalidades mayores siempre ha derivado a adjetivos como alegre, abierto, luminoso, al contrario que las tonalidades menores, las cuales siempre han significado oscuridad, tenebroso, tristeza, anhelo. Al igual, el atonalismo tiene connotaciones psicológicas, muestran lo oculto, lo misterioso, lo abstracto.

Toda la música que ha compuesto Arturo Cardelús para la película se mueve en esas tres dimensiones de forma muy clara: tonalidad mayor, tonalidad menor y atonalismo.

3.3.6. Timbre

La decisión de qué instrumentos usar en una composición dedicada a la imagen está relacionado con las sensaciones que se producen en el espectador. Cada instrumento tiene un timbre característico gracias a los armónicos que genera. Esto hace que cada uno tenga una cualidad que se pueda asociar a algunos aspectos de la percepción cultural.

La elección de los instrumentos que toman partido en *Buñuel en el laberinto de las tortugas* fue decisión más de Salvador Simó que de Arturo. Simó buscaba una sonoridad concreta para la película, una instrumentación concisa que enmarcase el estilo de la música.

Los instrumentos aportan ciertos caracteres a la imagen. Dentro de ellos está el aporte expresivo que el propio instrumento da: un violín dará un tinte mucho más expresivo que una flauta; un oboe tiene cierto aire pastoral que una trompeta no posee. Según Román “El timbre instrumental, asociado a la imagen consta de un carácter “adjetivo”, de caracterización del objeto o situación visualizado en la película [...]” (2017, pág. 176)

Otro aspecto es el carácter cultural y étnico que poseen. Dentro de cada cultura se usan instrumentos típicos. El espectador al oírlo se transportará a esa zona geográfica automáticamente evocando dicha cultura.

Dentro de esta variable también tendremos en cuenta las articulaciones (picados, portamentos, pizzicato) y efectos instrumentales (vibrato en las cuerdas, legato), elementos que aportan expresividad a la música y refuerzan la percepción del espectador.

3.3.7. Temática

Quizás una de las partes más importantes en la unión música y cine es el empleo de temas concretos para identificar y asociar personajes, ideas o situaciones.

[...] la composición de los temas del film se establece asignando cada uno de ellos a determinadas situaciones, ideas o personajes para caracterizarlos. La utilización de temas musicales en las películas para representar los conflictos narrativos en forma de dualidades [...] ayuda a una mejor comprensión de la trama argumental por parte del espectador, ya que suponen un efectivo aporte de significado que matizan y subrayan caracteres y situaciones. (Román, 2017, pág. 190)

Los temas entre sí pueden guardar relación, se pueden apoyar o pueden confrontarse, todo depende de la idea del director y del compositor de la película. Este hecho hace que la narrativa gane fuerza y sentido. La música apoyará de forma directa a la caracterización de los personajes y de las situaciones poniéndonos en el buen camino del entendimiento de la historia.

Es labor del compositor ir jugando con los temas, variándolos, fragmentarlos, aumentarlos, hacerle cualquier cambio que sirva para adaptar al representado a la situación en la narrativa. Ese aspecto lo veremos en el análisis de la música de Arturo Cardelús, como realiza esas variaciones de una forma peculiar y original.

3.4. Desarrollo y aplicación

Como hemos ido comentando a lo largo de este TFM, hemos estructurado nuestra línea de acción en tres áreas concretas y muy definidas. Las tres se posan sobre la teoría tripartita de Jean-Jacques Nattiez, relacionándose entre sí, coincidiendo con las tres dimensiones expuestas por el teórico francés.

En la imagen 2 vemos la estructura a seguir, partiendo del modelo tripartito, para la realización del desarrollo de la metodología de este TFM. Profundizaremos en cada una de las áreas en los siguientes apartados.

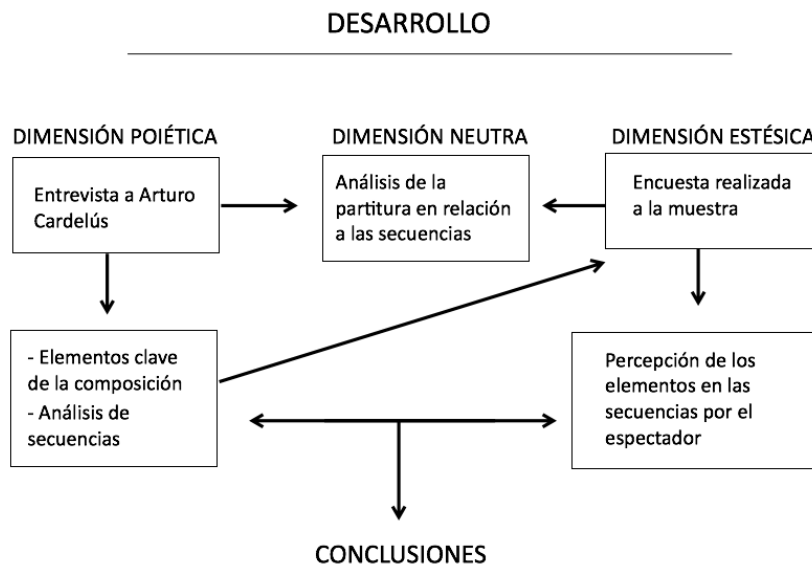


Imagen 2. Estructuración del desarrollo metodológico del TFM, elaboración propia a partir de la teoría de Nattiez (1990).

3.4.1. Situación del analista

En todo trabajo de análisis, se realiza un trabajo pormenorizado de todos los elementos que entran en juego. Dependiendo del ámbito del propio analista tomará en cuenta unos parámetros con más atención que otros estableciendo la dirección del análisis y sus objetivos.

En nuestro estudio nos movemos entre dos áreas donde nos podemos encontrar con varias situaciones posibles a la hora de afrontar el análisis (imagen 3).

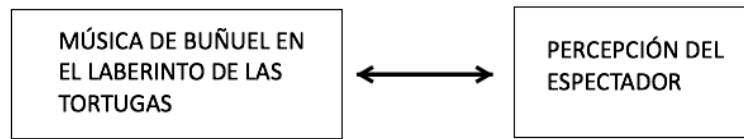


Imagen 3. Áreas principales del TFM (elaboración propia)

Lasuén establece claramente la importancia de situarse en un punto en concreto, sobre todo cuando se realiza un análisis de música para medios audiovisuales. Dentro del análisis existe un rango amplio de elementos y el analista según su naturaleza tirará para un lado u otro, dependiendo de sus conocimientos y del objetivo que se marque: “Por consiguiente, será un aspecto básico para cualquier analista determinar de qué información está dispuesto a prescindir. Y aquí entran en juego los distintos perfiles del analista, ya que no todos ellos estarán dispuestos a perder los mismos elementos porque sus objetivos son distintos”. (Lasuén, 2017, pág. 220)

Por ello, establecemos que nuestro lugar dentro del análisis de este TFM se sitúa en un punto intermedio dentro de esa línea que conecta la música y película de Buñuel en el Laberinto de las Tortugas con el espectador. Nuestra labor se reduce a realizar un análisis neutro de la partitura en relación a las variables (sin juzgar ni opinar desde un punto de vista experiencial) y observar cómo ambos extremos se relacionan entre sí.

3.4.2. Tripartición semiológica de Jean-Jacques Nattiez

En el apartado 2.4 (pág. 23) establecimos la tripartición semiológica de Jean-Jacques Nattiez como una estupenda base para relacionar la música dentro de un medio audiovisual y la experiencia del espectador. En este apartado explicaremos su base, así como los puntos relevantes que hay que concretar para que dicha teoría sea efectiva.

Nattiez continúa el método tripartito semiológico de su profesor Jean Molino, intentando encontrar una conexión entre símbolo y significado: “La teoría semiológica tripartita de Molino (1975) es la que me parece la más adecuada para dar cuenta del funcionamiento

simbólico de las prácticas y las obras humanas en general, y de la música en particular" (Nattiez, 1975 citado en González, S. y Camacho, G. (2011), pág. 20).

La tripartición se divide en tres dimensiones: neutra, poiética y estética. Dimensiones que equivalen, dentro de nuestro TFM, a partitura, idea del compositor-director y receptor. Esta línea creada parece la típica que se produce en cualquier comunicación: emisor – mensaje – receptor, terminando en este último la direccionalidad del evento. Pero no ocurre igual en el modelo que se plantea, ya que el receptor no se queda impasible a la experiencia que recibe de la música y de la película, sino que la evalúa y da su opinión. De ese modo, el espectador se proclama como cooperador de la comunicación, devolviendo a la partitura su comprensión de la misma.

El hecho de que el espectador pueda interpretar la música y la película de forma individualizada, como vimos en el punto 2.3, según a sus conocimientos y experiencias personales, hace que la comunicación entre la dimensión poiética y la dimensión estética no se produzca siempre, siendo la interpretación de la dimensión neutra dependiente de cada dimensión y sus características. Aunque la película y la música hayan sido creadas para mandar al espectador un mensaje en concreto, la recepción del mismo no tiene por qué ser satisfactoria. Ese punto es el objetivo principal de nuestro estudio.

Lo primero que debemos hacer es establecer las limitaciones de cada dimensión dentro del modelo tripartito teniendo en cuenta nuestra casuística. Nattiez (1975 citado en González, S. y Camacho, G. (2011), pág. 27) habla de tres problemas principales que conviene resolver antes de empezar.

La cuestión del analista ya la hemos comentado en el punto anterior. Él mismo tendría una percepción propia de la creación musical, por lo que podría influir en la dimensión estética. En este TFM la única forma de haber podido influir en dicha dimensión (espectadores) es en la creación de la encuesta. Como veremos, las preguntas realizadas en la encuesta dan opciones al espectador, pero no lo dirigen a ninguna respuesta en concreto, son opciones factibles dentro de la percepción de la música. Lo comentaremos más profundamente en el apartado 3.4.6.

El significado de lo que dimensión neutral quiere decir, merece atención. Nattiez comenta que "neutro significa que tanto las dimensiones poiética como estética del objeto han sido neutralizadas" (1990, pág. 13). Esa neutralidad la debemos tomar como la anulación de cualquier posible juicio o percepción por parte del proceso. El análisis de la partitura debe ser lo más aséptico posible, destacando los elementos compositivos principales para nuestro estudio, pero sin ningún comentario al respecto. En el modelo tripartito las dimensiones poiética y estética son entendidos como procesos, al contrario que la dimensión neutra.

Otro problema lo encontramos en el intérprete que ejecuta la música. La persona que toca la partitura compuesta por el compositor también tiene una percepción de la misma y lo aplicará a su ejecución. Pero en nuestro caso, no consideramos que sea así, debido a que la música de Arturo Cardelús fue grabada en estudio con su supervisión constante, por lo que no se les da libertad a los músicos a expresar su percepción. Otro caso sería en un concierto en vivo, pero no es el caso. Aquí la percepción activa es la del compositor, pero al ser considerada dentro de su intención compositiva, pertenecería a la dimensión poiética.

Al establecer las limitaciones de dónde empieza una dimensión y empieza otra, Nattiez (1975 citado en González, S. y Camacho, G. (2011), pág. 25) nos plantea seis tipos de análisis dentro de las propias dimensiones. La neutra como dijimos se mantiene aséptica y no varía.

En la dimensión poiética, Nattiez describe dos tipos de análisis: análisis poiético inductivo y análisis poiético externo. El primero parte de la idea del compositor para crear la partitura. El segundo, el externo, se refiere al uso por parte del analista de documentos exteriores al compositor para entender su acto creativo. En nuestro caso nos moveremos dentro del análisis poiético inductivo ya que poseemos de primera mano el testimonio del propio compositor, no hay dudas de su intención compositiva.

En la dimensión estética, nos encontramos de forma análoga dos tipos: estético inductivo y estético externo. El primer caso es el más asiduo, consistiendo en la percepción del propio analista en base a una serie de conocimientos culturales para crear una hipótesis de cómo el oyente lo percibiría. El segundo tipo es el que atañe a este TFM, la percepción propia de los espectadores nos aporta datos sobre esta dimensión y su posible concordancia con la poiética.

Con todo lo expuesto, las dimensiones empleadas para este TFM son la neutra, poética inductiva y estética externa.

3.4.3. Dimensión neutra: análisis de la partitura

El análisis de la partitura se ha realizado dependiendo de las variables que hemos usado a lo largo de este estudio. Como hemos comentado anteriormente en el apartado 3.3, lo que veremos en el análisis serán aspectos relacionados con la percepción del espectador, centrándonos en conceptos concretos que nos ayuden a entender la intención del director y el compositor.

Abordaremos el análisis de la música desde dos puntos de vista. Primero haremos un análisis de la instrumentación general y de los temas principales, los cuales se van desarrollando a lo largo de toda la película, junto con materiales temáticos secundarios. Segundo, veremos las características de la música dentro de las secuencias planteadas en la encuesta y cómo van evolucionando las técnicas compositivas usadas por el compositor a lo largo de ellas.

Arturo Cardelús ha puesto a nuestra disposición las partituras que usaron en la grabación de la película en los estudios Abbey Road de Londres. Las partituras de referencia que analizaremos para realizar un primer acercamiento a los temas principales serán las usadas en la primera aparición de los mismos en la película, ya que después los temas se verán modificados para amoldarse a la narrativa.

INSTRUMENTACIÓN GENERAL

El director de la película, Salvador Simó, le dio unas pautas claras a Cardelús en relación a la instrumentación que quería. Éste último nos comenta en la entrevista que Simó no deseaba grandes masas orquestales al estilo de Hollywood, sólo una pequeña orquesta que le diera un carácter íntimo para proyectar la intención de la historia de la película.

En relación a la elección de una orquesta de cámara, Román nos aporta lo siguiente: “Agrupaciones con pocos instrumentos, es decir, la música de cámara, se asocia a situaciones

cotidianas, íntimas, y muy comúnmente utilizadas en aquellas películas denominadas independientes o de autor" (2017, pág. 184)

Se eligió una orquesta de cámara compuesta por una sección de cuerdas (violines, violas, cellos y contrabajos), dos clarinetes en sib, dos fagots, un arpa, un acordeón, una guitarra y un piano. También se le añadió coros, para darle cierto toque espiritual.

Cardelús va jugando con la instrumentación durante todas las secuencias para ir uniendo ideas compositivas de los tres temas principales, mezclando instrumentos de los personajes dentro de una misma secuencia.

TEMA PRINCIPAL 1: LUIS BUÑUEL

La personalidad de Luis Buñuel era muy introspectiva, muy volátil, bastante excéntrico e inquietante. Salvador Simó quiso describir no al Luis Buñuel cineasta, sino al Luis Buñuel como persona, con su lado oscuro y su lado humano.

El tema de Luis Buñuel es quizás el tema más definido en relación a su función en la película. Se asocia solamente a una personalidad, la de Luis Buñuel. No evoluciona con otra intención, con otro sentido, sí puede ser variado, pero sólo se usa para describir al personaje. Como diría Román posee una función prosopopéyica caracterizadora: "hacer referencia a características de tipo psicológico ayudando a caracterizar [...] a los personajes" (2008, pág.117).

El tema principal de Luis Buñuel aparece por primera vez en la secuencia donde Luis Buñuel sale del cine Studio 28 de París (minuto cinco aproximadamente). Está compuesto en Mim, en compás de 3/4. El compás elegido, un compás de vals, le da un carácter más volátil, más en el aire, más inquieto, que va acorde con la personalidad de Luis Buñuel. Dicha elección es buscada conscientemente.

En la entrevista realizada, Arturo nos comenta que su intención para con la melodía es la de contrastar el carácter inestable de Luis Buñuel con su parte más humana. Para ello crea un tema fragmentado en dos partes. En la entrevista nos dijo: "Yo antes de componer hago una lista y me planeo todas las ideas que quiero decir con la música, me las pongo en un papel y luego me voy a componer. Y con Buñuel, a este personaje le veía dos mitades, y en la película

se ve una mitad como muy conflictiva, muy controvertida, que busca mucho el conflicto, y luego otra que es más amable y muy sensible, y con algo melancólico” (anexo B).

La primera parte del tema se sitúa en el compás once del bloque musical *La Edad de Oro*. Se corresponde al carácter inestable de Luis Buñuel. Cardelús en este caso emplea en la melodía disonancias en las partes fuertes del compás (lo él que denomina en la entrevista *down beats*). El emplear tantas disonancias, no como notas de paso sino como apoyaturas, crea inestabilidad en la melodía en relación a la armonía. En la imagen 4 vemos marcadas las disonancias a las que nos referimos.

Imagen 4. Tema principal de Luis Buñuel. Primera parte (sacado de la partitura original)

El peso rítmico lo llevan las cuerdas en pizzicato y los instrumentos de viento, como se puede observar en la imagen 5 y 6. Los clarinetes y los fagots van jugando rítmicamente con los acentos y picados con cromatismos generando cierta inquietud en el acompañamiento.

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

Presto $\text{♩} = 150$

div. pizz. mp unis.

3 4 5 6 7 8 9 10

Imagen 5. Acompañamiento de cuerdas en el tema de Luis Buñuel, primera parte (sacado de la partitura original)

Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2

div. pizz. mp unis.

3 4 5 6 7 8 9 10

Imagen 6. Acompañamiento de vientos en el tema de Luis Buñuel, primera parte (sacado de la partitura original)

Más delante de la exposición de la primera parte de la melodía, los violines la doblan en trémolo, lo que intensifica la sensación de misterio, de extravagancia del personaje (imagen 7).

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score covers measures 19 to 26. The Violin I part is highlighted with a red box from measure 19 to 23, showing a tremolo effect. The Violin II part plays a steady melody. The Viola part plays a steady melody. The Violoncello part plays a steady melody. The Contrabajo part plays a steady melody. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *poco*, *arco*, *pizz.*, and *mf*.

Imagen 7. Trémolos en los violines doblando la melodía del tema principal, primera parte (sacado de la partitura original)

La segunda parte del tema melódicamente es más estable, sólo posee una apoyatura en el quinto compás. Al ser la melodía descendente muestra un carácter más amable y humano, así lo plantea Arturo Cardelús para describir la parte humana de Luis Buñuel. A ello se le añade que las notas melódicas que van en las partes fuertes del compás pertenecen a la armonía, como vemos en la imagen 8.

The image shows a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Harp (Hp.), and Guitar (Gtr.). The score covers measures 19 to 26. The Piano part plays a steady melody. The Harp part plays a steady melody. The Guitar part plays a steady melody. The score includes dynamic markings such as *mp* and *poco*. The notes F# and E are circled in red in the Piano, Harp, and Guitar parts, indicating harmonic support.

Imagen 8. Tema principal de Luis Buñuel. Segunda parte (sacado de la partitura original)

La elección de la tonalidad de *Mim* nos comenta Cardelús que es debido a que personalmente le recuerda a España, y como veremos, contrasta con el segundo tema principal, el de su amigo Ramón Acín, el cual está en LaM. El hecho de que se use el modo menor es premeditado por la facilidad que tiene ese entorno para establecer caracteres y personalidades inestables. Meyer comenta sobre el modo menor:

[...] la asociación entre el modo menor y los estados emocionales que describen la tristeza y el sufrimiento es producto de la desviación, del carácter inestable del modo y de la asociación de la tristeza y del sufrimiento con los *tempi* más lentos que tienden a acompañar el cromatismo predominante en el modo menor (2001, pág. 235)

La instrumentación usada para este tema es casi la de la orquesta completa elegida para la película, como comentamos en el apartado de la instrumentación general. No aparecen los coros ni el acordeón. El tema principal lo dobla el piano, la guitarra y el arpa. Tiene un carácter introvertido, con un uso de los instrumentos de viento comedido acentuando el misterio y la interioridad de Luis Buñuel.

TEMA PRINCIPAL 2: RAMÓN ACÍN

Salvador Simó quiso describir al personaje de Ramón Acín como una persona amable, cordial, con los pies en la tierra, en contraste con la personalidad de Luis Buñuel. Ambos eran amigos, pero con personalidades muy distintas. Hay otra posible versión de la intención de este tema y es considerarlo como lo que Cardelús llama "tema de la luz", de lo bueno, de la conversión a la parte más humana de Luis Buñuel. El tema es usado en la secuencia donde aparece por primera vez Ramón Acín (bloque musical *Ramón*) pero luego va apareciendo en secuencias donde está Luis Buñuel, por lo que se puede entender que Buñuel se ve influenciado por esa luz que le transmite Ramón Acín. El tema es usado en varias secuencias de manera asincrónica. Por ello en este tema se plantea una evolución en su uso. Chion (1993) comenta que: "[...] para el espectador de cine, más que el realismo acústico, es el criterio de sincronismo, ante todo, y secundariamente de verosimilitud global, lo que le llevará a adherir un sonido a un acontecimiento o a un fenómeno". Si el tema saliera en las apariciones de Ramón Acín, se vincularía mucho más a este personaje, pero son más las secuencias en las que se sincroniza con Luis Buñuel que con Ramón Acín, como podemos ver en el anexo A.

El tema que usa Arturo Cardelús para el tema de Ramón Acín es totalmente contrastante con el de Luis Buñuel. Es un tema en La M a ritmo de 4/4. La melodía tiene un mayor carácter melódico que en el tema anterior (imagen 9)

Nos comenta Cardelús que el uso de La M fue intencionado. La M es el IV grado de Mi m, o si lo vemos al revés, Mi m es la dominante de La M (sin la sensible). Él quiso establecer esta relación para unir fuertemente los dos temas armónicamente. Es obvio que el uso de un modo mayor da una sonoridad más amplia y más abierta, perfecta para un tema como el de Ramón Acín.

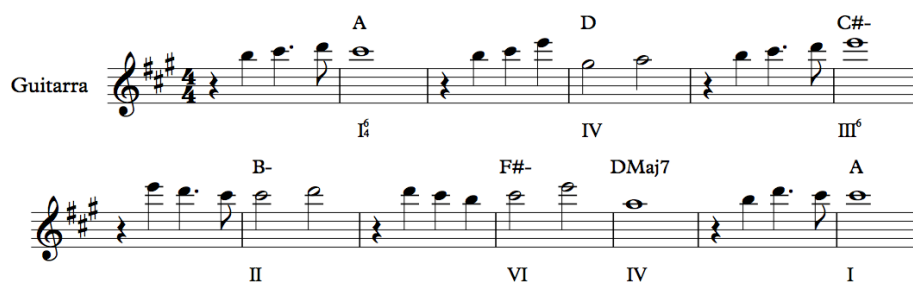


Imagen 9. Tema principal de Ramón Acín (elaboración propia a partir de la partitura original).

La instrumentación se centra en este tema en la guitarra como instrumento solista acompañado sólo con un chelo (ver imagen 10). La guitarra aporta esa calidez tímbrica además del carácter español que posee culturalmente. El chelo crea un ambiente envolvente perfecto para arropar a la melodía.



Imagen 10. Tema de Ramón Acín con acompañamiento de chelo (sacado de la partitura original)

Si nos fijamos en el ritmo, el compás usado es el de 4/4, un compás binario que contrasta con el ternario usado para el tema de Luis Buñuel. Esta decisión también es buscada. Cardelús nos

comenta que esa diferencia hace que el tema de Luis Buñuel sea más inestable, más movido, al tener menos notas en parte fuerte, al contrario que el 4/4 que tiene un carácter más terrenal. Es un modo de diferenciar los personajes usando un compás en concreto.

TEMA PRINCIPAL 3: LAS HURDES

En las primeras conversaciones que tuvieron Salvador Simó y Arturo Cardelús sobre la creación de un tercer tema tuvieron en mente el concepto de la pobreza de las Hurdes. Pero cambiaron de idea y el tercer tema lo dedicaron a la película de las Hurdes, a la creación fílmica por parte de Luis Buñuel y su equipo. Es un tema muy usado a lo largo de la película, aparece en momentos donde se está rodando o donde se quiere hacer alusión a aspectos del rodaje.

Arturo Cardelús nos comentó que también se podía tomar como referencia al Luis Buñuel cineasta, a su acto creativo. Lo que sí queda claro es que el tema se asocia a lo que tiene que ver con las Hurdes, ya sea el rodaje, o Luis en dicha zona.

El tema aparece por primera vez en la secuencia donde Luis Buñuel empieza a leer el guión de la película, bloque musical *Leyendo las Hurdes*, compás 55. Está compuesto en Mim, en compás de 3/4, con una instrumentación donde destaca la guitarra como solista. Posee giros melódicos típicos españoles como podemos ver en la imagen 11. El uso de la guitarra tiene una función local-referencial para evocar una cultura o una localización, como expone Román en su libro *El lenguaje musivisual* (2008, pág. 114).

Imagen 11. Tema principal de las Hurdes (elaboración propia a partir de la partitura original)

Lo más característico de este tema es el acompañamiento con un ostinato en el piano muy marcado (imagen 12). Junto con el piano, las cuerdas van en pizzicato y los instrumentos de viento en picado (imagen 13). El ritmo es dinámico, como Cardelús comentó es el “tema de acción” de la película. A lo largo de ella será transformado de varias formas para ir marcando el estado del rodaje de Luis Buñuel en las Hurdes.



Imagen 12. Ostinato en el piano en el tema principal de las Hurdes (sacado de la partitura original)

Musical score for woodwinds and strings. It includes parts for Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The woodwinds play staccato eighth notes, while the strings play a pizzicato accompaniment. The dynamic marking is *mp*. Measure numbers 47 through 54 are indicated at the bottom.

Imagen 13. Acompañamiento de los vientos y las cuerdas en el tema de las Hurdes (sacado de la partitura original)

BLOQUE MUSICAL SECUNDARIO: SUEÑOS

A lo largo de la película hay una serie de secuencias relacionadas con sueños que Luis Buñuel tiene. En ellos se refleja su parte interior, sus miedos, sus frustraciones. En este estudio nos centraremos en sólo una de esas secuencias, la correspondiente al bloque musical *París*, que es la que incluimos dentro de la encuesta realizada.

Hemos usado el título de este apartado como bloque musical ya que no se aprecia ningún tema musical en concreto. Es característico el uso de la atonalidad el cual es prácticamente genérico en las secuencias dedicadas a los sueños.

Martín (2020, pág. 65)) en su TFM *Buñuel en el laberinto de las tortugas: BSO de Arturo Cardelús. Un paseo por las Hurdes*, engloba a este uso de la música por Cardelús como “temas secundarios”. Entendemos que al hacer Martín un estudio sobre la Suite de concierto creada por el compositor, el uso del término tema es referido a la pista del CD y no como tema musical. Por ello, nosotros no podemos aplicar el término tema musical a un tipo de música donde no se aprecia melodía que se asocie a algún personaje, situación o elemento principal de la película.

La música que Arturo Cardelús emplea para estas secuencias es totalmente distinta a la de los temas principales. La tonalidad da paso a la atonalidad, como hemos dicho antes, los clusters entran en juego. No hay dirección armónica, sólo sonoridad, ritmo e introspección.

Román explica detalladamente como el uso de la atonalidad influye en la abstracción de la música: “[...] a mayor grado de representación, la música es más denotativa, externa o física. A mayor grado de abstracción, la música se torna más connotativa, interna o psíquica” (2008, pág. 44).

El bloque musical *París* aparece cuando Luis Buñuel sueña que está en París, andando por las calles y ve elefantes al más puro estilo de Dalí. En la secuencia no se aprecia ningún tema en concreto. Sí posee dos notas centrales, re# y sol#, actuando como centros sonoros sobre las cuales se crea todo el movimiento de los instrumentos.

Predomina un ostinato en las cuerdas como vemos en la imagen 14, comenzando en el chelo y más adelante añadiéndose la violas y contrabajos. Empieza apoyándose en la primera parte del compás en el re#, siendo este el primer centro de la pieza.

Presto ♩ = 145

Violin I 3/4

Violin II 3/4

Viola 4/4

Violoncello 4/4

Contrabass 4/4

pp (mf) p p p

pizz. pizz. pizz.

3 4 5 6 7 8 9

Imagen 14. Ostinato en el chelo en el bloque “París” (sacado de la partitura original)

Por encima del ostinato, hay que destacar el protagonismo del piano, que emplea clusters amplificando la atonalidad y la sensación de inquietud y nerviosismo (imagen 15).

mf p mf

Imagen 15. Clústers del piano en el bloque “París” (sacado de la partitura original)

Todos los elementos de este bloque musical, así como los parecidos, crean una sensación onírica, en este caso referido a lo más profundo de Luis Buñuel, a una lucha interna que debe afrontar.

ANÁLISIS DE SECUENCIAS

En la partitura aportada por Arturo Cardelús de la grabación de la música hay un total de 37 bloques musicales, incluyendo el asignado para los créditos finales. Entendemos como bloque musical como “[...] toda aquella pieza de música cinematográfica que acompaña una imagen” (Román, 2017, pág. 188). La elección de los 19 que se han extraído para la realización de este TFM ha ido marcada por la representatividad de los mismos en relación a la narrativa, a los cambios de instrumentación y a la evolución de la música a lo largo de la película. Con esto no queremos decir que los otros bloques no sean importantes, cada cual tiene su función para con la historia. Sólo ha sido una decisión de extraer los cambios más representativos en la música.

En la película cada bloque musical va asociado a una secuencia en concreto. Debemos señalar la definición de secuencia: “La secuencia es una unidad de división del relato visual en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016, pág.29). Hay que tener en cuenta que las secuencias deben tener una estrecha relación con la música usada para que ésta tenga un sentido en sí misma. Los bloques musicales no se mezclan entre secuencias. A veces aparecen en el final de la secuencia anterior a modo de transición para dar continuidad entre ellas, pero la idea musical debe estar claramente centrada en la secuencia correspondiente.

Antes de comenzar a analizar los bloques musicales de las secuencias, tenemos que aclarar que los títulos usados en las secuencias elegidas no coinciden con los usados en la grabación de la música en los estudios Abbey Road. El motivo es porque en el momento de elaborar la encuesta y enviarla no disponíamos de la partitura usada en la grabación, sino la *Suite de Concierto* que Cardelús compuso a modo de resumen de la música, por lo que no teníamos acceso a dicha información.

Las variables que usaremos serán las expuestas en el punto 3.3, para luego poder cotejarlo con lo reflejado en la encuesta.

SECUENCIA 01 – PRIMERA APARICIÓN DE LUIS



Imagen 16. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min. 2:40 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 1m1A – *Luisito*.

Armonía: Do M.

Compás y ritmo: 4/4. Legato y suave

Instrumentación: coro.

Elementos temáticos: no tiene.

Descripción del bloque musical: en la entrevista realizada a Cardelús nos comenta que el uso de los coros (imagen 17) en esta primera aparición de Luis Buñuel fue como una broma. A Salvador Simó le gustó la idea y se quedó tal cual.

El hecho de que esta sea la primera secuencia en la que se incorpora la música, hace que la síncretis sea muy concreta. Recordemos la definición de síncretis de Chion que expusimos en el marco teórico: “[...] la soldadura perceptiva irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual puntual cuando estos ocurren al mismo tiempo [...]” (1993, pág.81). Por otro debemos recordar lo que Román dice en relación al efecto que produce dicha síncretis: “La sincronización de un determinado elemento en la imagen con un evento sonoro o musical produce el efecto de subrayado del elemento visual [...]” (2017, pág. 53). Al unir los coros con el carácter espiritual con el disfraz de monja que lleva Buñuel, hace que la descriptiva de esta secuencia sea de carácter irónico y sarcástico de Luis Buñuel.

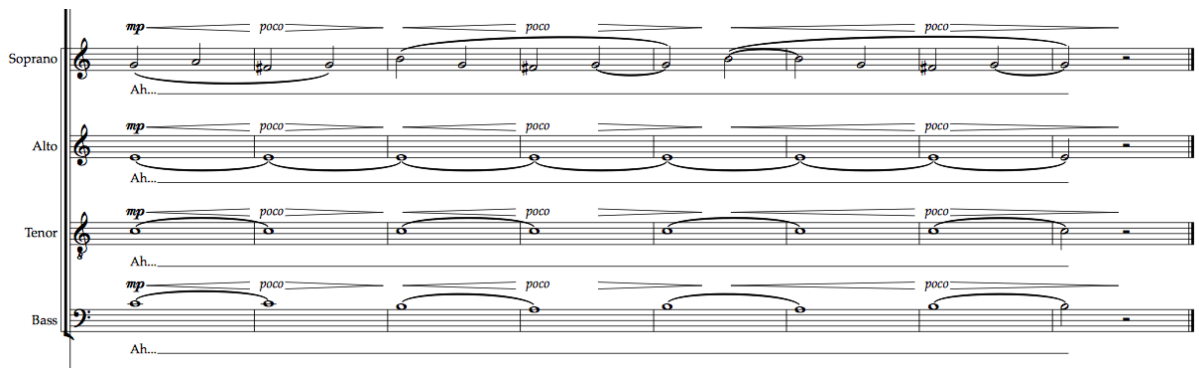


Imagen 17. Coros de la secuencia 01 (sacado de la partitura original)

SECUENCIA 02 – DESFILE EN CALANDA



Imagen 18. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min. Min: 3:42 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 1m1B – *Calanda*.

Armonía: Mi m.

Compás y ritmo: 4/4, subdivisión ternaria. Ritmo muy marcado

Instrumentación: soprano, piano, arpa y sección de cuerda.

Elementos temáticos: contiene esbozos del tema principal de las Hurdes.

Descripción del bloque musical: después de una introducción donde se nos introduce en el ritmo musical de la secuencia, aparece el ostinato del tema principal de las Hurdes en el piano, acompañado por el arpa y la sección de cuerdas donde cada instrumento contribuye a un caos rítmico dentro de la subdivisión ternaria (imagen 19).

The image shows a musical score for measures 14, 15, and 16. The instruments listed are Pno., Hp., S., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part (Pno.) features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with triplets in the left hand. The harp (Hp.) has a sparse accompaniment. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, creating a chaotic texture. Dynamics such as *p*, *mf*, and *mp* are used throughout the score.

Imagen 19. Carácter caótico en las cuerdas (sacado de la partitura original)

Todo el bloque musical (elemento no diegético) va en contraste con los tambores del desfile (elemento diegético), produciendo confusión en el ritmo, los tambores van en subdivisión binaria y la música en ternaria. Esta dualidad fue intencionada por parte de Arturo Cardelús para describir el carácter inconformista de Luis Buñuel. Como nos comenta en la entrevista se crea una fricción entre la personalidad del personaje y su contexto.

La soprano introduce un pequeño motivo que nos recuerda al tema principal de las Hurdes tocado por la guitarra fijándonos en la tercera creada si-re (imagen 20).

The image shows a musical score for Soprano Solo and Guitar. The Soprano part is marked 'mf' and 'poco', with a red line indicating a melodic contour. The Guitar part is marked 'mf espressivo' and 'poco'.

*Imagen 20. Comparación motivo de la secuencia 2 con el tema principal de las Hurdes
(sacado de la partitura original)*

SECUENCIA 03 – LUIS EN PARÍS



Imagen 21. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 5:02 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 1m2 – *La edad de Oro*.

Armonía: Mi m.

Compás y ritmo: 3/4, ritmo marcado.

Instrumentación: 2 clarinetes en Sib, dos fagots, guitarra, piano, arpa y sección de cuerdas.

Elementos temáticos: tema principal de Luis Buñuel.

Descripción del bloque musical: es la primera aparición del tema principal de Luis Buñuel. La melodía está doblada por el piano, el arpa y la guitarra como dijimos en la descripción del tema principal, aunque el que más destaca es el piano.

El acompañamiento se puede dividir en dos partes. Las cuerdas por un lado en pizzicato junto con trémolos en los violines y por otro lado los instrumentos de viento en picados con cromatismos. Todo ello crea un conglomerado que ayuda a entender claramente la intención del director y del compositor de describir la personalidad de Luis Buñuel, inquietante, intrigante, extravagante, pero a la vez humana.

SECUENCIA 04 – LEYENDO EL GUIÓN



Imagen 22. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 9:18 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 1m6 – *Leyendo las Hurdes*

Armonía: Mim

Compás y ritmo: 3/4, ritmo muy marcado

Instrumentación: 2 clarinetes en Sib, 1 fagot, piano, arpa, guitarra, chelo solista, sección de cuerdas.

Elementos temáticos: tema principal de las Hurdes.

Descripción del bloque musical: en este bloque musical aparece por primera vez el tema principal de las Hurdes. Cardelús hace una introducción con el ritmo característico del ostinato en el piano, elemento característico del tema. Los instrumentos de viento implicados realizando picados junto con las cuerdas en pizzicato ayudan a dar la sensación de movimiento, de la actitud creativa de Luis Buñuel. Como dijo el compositor, es el *tema de acción* de la película.

En el compás cuarenta y siete aparece el tema principal tocado por la guitarra con un carácter más legato (imagen 11, pág. 46). El uso de este instrumento para este tema tiene una asociación cultural a España. Cardelús, como veremos en la entrevista, nos comenta que Salvador Simó lo quiso incluir por su carácter “de la tierra”.

SECUENCIA 05 – ENCUENTRO CON RAMÓN



Imagen 23. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 11:14 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 2m1 - *Ramón*

Armonía: LaM.

Compás y ritmo: 4/4, ritmo tranquilo, muy legato.

Instrumentación: clarinete en Sib, guitarra y chelo.

Elementos temáticos: tema principal de Ramón Acín.

Descripción del bloque musical: primera aparición del tema principal de Ramón Acín. Es un tema sencillamente presentado, sólo con el timbre característico de la guitarra acompañada por un chelo con notas largas. Ambos instrumentos crean un ambiente cálido y amable, características principales de la personalidad de Ramón Acín.

Este tema plantea, como veremos a lo largo de las descripciones de las secuencias planteadas en la encuesta, una evolución en relación a la narrativa de la película. En esta secuencia es donde se sincroniza el tema con la figura de Ramón Acín, pero posteriormente el tema será usado en distintos ámbitos incluso sin la aparición del personaje. El tema se convierte en lo que Simó y Cardelús denominaron el *tema de la luz*.

SECUENCIA 07 – RODANDO



Imagen 43. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 21:22 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 3m4 – *La alberca*

Armonía: Mim.

Compás y ritmo: 3/4, muy marcado.

Instrumentación: piano, guitarra, acordeón, chelos y contrabajos.

Elementos temáticos: tema principal de las Hurdes, con cambio en la instrumentación.

Descripción del bloque musical: la secuencia nos muestra los inicios del rodaje de la película *Tierra sin pan* en el pueblo de La Alberca. Al tratarse de imágenes sobre la filmación, el tema principal usado es el de las Hurdes. Cardelús mantiene el ostinato en el piano, junto con la melodía principal tocada por la guitarra. Ambos no varían, no tienen variaciones. Empezamos a ver cómo el compositor juega con los elementos de cada tema (melodía, acompañamiento, instrumentación...) para apoyar a la narrativa de la película sin ninguna variación.

A esos dos elementos se le añade el acordeón, con un ritmo muy marcado a corcheas. Cardelús nos comenta en la entrevista que el uso del acordeón es en parte relacionado con el equipo de rodaje, los amigos franceses de Luis Buñuel. Es una alusión geográfica creada por el instrumento.

SECUENCIA 07 – SUEÑO EN PARÍS



Imagen 25. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 15:05 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 2m3 – *París*.

Armonía: atonal con dos centros, sobre re# y sol#.

Compás y ritmo: 3/4, muy marcado.

Instrumentación: 1 clarinetes en Sib, piano, arpa, sección de cuerda

Elementos temáticos: bloque musical secundario, no hay alusión a ningún tema principal.

Descripción del bloque musical: como vimos en la descripción anterior, esta secuencia pertenece a una serie dedicada a los sueños que Luis Buñuel tiene durante el tiempo que dedica al rodaje de su película.

Lo más característico es el uso de la atonalidad, sin ningún centro armónico perceptible. Así, Cardelús crea un ambiente de nerviosismo e inquietud que nos lleva a experimentar el interior de Luis Buñuel.

El uso del ostinato y trémolos en las cuerdas (imagen 26), junto con crescendos, crean una tensión latente permanente que no decae hasta el final de la pieza. Los clusters en el piano aumentan la tensión junto con un clarinete estridente.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score covers measures 15 to 19. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The strings play a rhythmic ostinato pattern. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). Performance instructions include 'arco' for the violins and violas, 'div.' (divisi) for the violoncello, and 'pizz.' (pizzicato) for the double bass.

Imagen 26. Ostinato y trémolos en las cuerdas en el bloque musical París (sacado de la partitura original)

SECUENCIA 08 – DE CAMINO A LAS HURDES



Imagen 27. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 25:02 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 4m1 – *Espero que no*.

Armonía: Mim

Compás y ritmo: 3/4, ritmo tranquilo y legato.

Instrumentación: soprano, alto, guitarra y sección de cuerdas

Elementos temáticos: ostinato del tema de las Hurdes, breve alusión a la melodía del mismo tema.

Descripción del bloque musical: Luis Buñuel y su equipo emprenden la marcha hacia Martinlandrán (las Hurdes). Suena el tema principal de las Hurdes, pero modificado. El

ostinato lo hace esta vez la guitarra en vez del piano. El instrumento que antes hacía la melodía principal ahora realiza el acompañamiento, pero más legato con un carácter lánguido. La melodía principal se ve reflejada en las voces de la soprano y la contralto, que sólo cantan las dos primeras notas de la melodía.

Arturo Cardelús nos comentó que este bloque era muy representativo ya que es la primera vez que la música refleja la pobreza y la desolación de la zona de las Hurdes. Es como una premonición de lo que van a ver allí.

SECUENCIA 09 – RECUERDO DE NIÑO



Imagen 28. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 28:07 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 4m3 – *La isla misteriosa*

Armonía: LaM.

Compás y ritmo: 4/4, ritmo tranquilo.

Instrumentación: piano, arpa y sección de cuerdas.

Elementos temáticos: tema principal de Ramón Acín.

Descripción del bloque musical: en esta secuencia es la primera vez que el tema principal de Ramón Acín se usa en imágenes donde él no aparece. Esta vez se usa para un recuerdo de Luis Buñuel de cuando era niño, uno de los pocos recuerdos felices que tiene, aunque al final de la secuencia vemos que el recuerdo se trunca por un mal gesto del padre. El uso del tema de un personaje para apoyar una secuencia de otro hace que dicho tema pueda cambiar de función

o tener un trasfondo. Como comenta Cardelús, este tema se convierte poco a poco en el *tema de la luz*.

La melodía principal pasa a ser tocada por el piano al inicio, sin tener ninguna variación. Las cuerdas dan una base armónica al piano, arrojando la sensación de nostalgia de Buñuel. El arpa es la encargada de romper la magia en los últimos tres compases, recordando esa atonalidad de los sueños de Luis Buñuel.

SECUENCIA 10 – PASEANDO POR LAS HURDES



Imagen 29. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 31:46 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 4m5 - *¿Por qué nos miran así?*

Armonía: Mim

Compás y ritmo: 3/4, ritmo muy legato y ligero.

Instrumentación: 1 clarinete en Sib, guitarra, sopranos, contraltos y sección de cuerdas.

Elementos temáticos: melodía del tema principal de Luis Buñuel junto con el ostinato del tema principal de las Hurdes.

Descripción del bloque musical: hasta ahora, todo lo relacionado con las Hurdes usaba la melodía del tema principal de las Hurdes. Cuando Luis Buñuel y su equipo se encuentran con unos lugareños antes de ir andando a Martinlandrán, suena el ostinato del tema de las Hurdes tocado con la guitarra arropado por dos violines. Una vez más, el timbre de la guitarra se asocia al carácter geográfico de la zona. En este caso, el tema no es el de las Hurdes el que suena,

sino el de Luis Buñuel tocado por un clarinete en Sib, sopranos y contraltos. Este cambio sugiere la entrada de Buñuel dentro del mundo de las Hurdes.

Recordemos cómo Román asocia el timbre instrumental a un carácter en concreto: “El timbre instrumental, asociado a la imagen consta de un carácter “adjetivo”, de caracterización del objeto o situación visualizado en la película [...]” (2017, pág. 176), como vimos en el punto 3.3.6. Por ello, el carácter de dicho tema cambia radicalmente tímbricamente comparándolo con su primera aparición. Se convierte en un tema mucho más lúgubre al cambiar el timbre instrumental.

SECUENCIA 11 – FILMANDO A LAS CABRAS



Imagen 30. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 36:41 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 5m2 - *Cabras*

Armonía: Mim.

Compás y ritmo: 4/4, ritmo muy marcado.

Instrumentación: 2 clarinetes en Sib, 2 fagots, piano, guitarra, acordeón y sección de cuerdas.

Elementos temáticos: elementos temáticos del tema de las Hurdes y de Luis Buñuel.

Descripción del bloque musical: Cardelús plantea aparentemente nuevo material temático en esta secuencia interpretado en el acordeón, aunque está formado principalmente en base al intervalo de segunda menor si-do que es el comienzo del tema de las Hurdes (imagen 31).



Imagen 31. Tema del bloque musical de las Cabras (sacado de la partitura original)

El peso rítmico en este bloque lo llevan las cuerdas en pizzicatos junto con la guitarra. Al tema del inicio del bloque le sigue una alusión al tema principal de Luis Buñuel tocado por los dos clarinetes y el piano (figura 32).

A musical score for two clarinets (Cl. 1 and Cl. 2), two bassoons (Bsn. 1 and Bsn. 2), and piano (Pno.). The score is divided into two sections by red boxes. The first section, containing the two clarinets, starts with a dynamic marking of *f*. The second section, containing the two bassoons and the piano, also starts with a dynamic marking of *f*. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, characteristic of a pasodoble.

Imagen 32. Alusión al tema principal de Luis Buñuel (sacado de la partitura original)

Arturo Cardelús nos comenta en la entrevista que en este bloque quiso darle a la música un aire de pasodoble español, para describir el carácter sarcástico de Luis Buñuel y de la situación mostrada en la secuencia.

SECUENCIA 12 – LUIS CON LOS NIÑOS



Imagen 33. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 44:05 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 6m1 – *Escuela*

Armonía: LaM.

Compás y ritmo: 4/4, ritmo tranquilo.

Instrumentación: piano, arpa, guitarra y sección de cuerda.

Elementos temáticos: tema principal de Ramón Acín.

Descripción del bloque musical: tras una breve introducción del piano, aparece el tema principal de Ramón Acín íntegro, sin variación, en la guitarra. A la instrumentación del tema principal (guitarra y chelo) Cardelús le ha añadido la sección de cuerda como apoyo armónico para intensificar la emoción de la secuencia.

Aquí el tema de Ramón Acín vuelve a estar relacionado con Luis Buñuel y su parte humana, al encontrarse con el cariño de los niños de la escuela.

SECUENCIA 13 – LLUVIA



Imagen 34. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 47:55 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 6m2 - *Lluvia*

Armonía: Solm.

Compás y ritmo: 3/4, ritmo tranquilo de vals.

Instrumentación: chelo solista y sección de cuerda.

Elementos temáticos: tema principal de las Hurdes.

Descripción del bloque musical: ésta es la única secuencia que se sale de la dualidad tonal que impera en toda la película, la de Mim y LaM. El tema expuesto es el tema principal de las Hurdes transportado a la tonalidad de Solm, una tonalidad más oscura que las anteriores. Cardelús nos comentó en la entrevista que es una secuencia clave ya que el rodaje da un giro para mal, y se debía notar ese cambio.

El estilo de la música de este bloque es una petición de Salvador Simó. Quiso hacerle un tributo al tema principal de la película *In the mood for love* de Wong Kar-wai. El tempo es el mismo y los pizzicatos de las cuerdas nos recuerdan a ese famoso tema. La melodía es una variación armónica del tema principal de las Hurdes.

SECUENCIA 14 – RAMÓN Y LUIS



Imagen 35. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 53:50 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 7m3 - *¿Contento?*

Armonía: Mim.

Compás y ritmo: 3/4, ritmo tranquilo.

Instrumentación: piano, arpa, 2 violines, viola, chelo y contrabajo solistas.

Elementos temáticos: ostinato del tema principal de las Hurdes.

Descripción del bloque musical: la música de este bloque no nos aporta ninguna alusión temática a ninguno de los temas principales. Solo podemos escuchar el ostinato característico del tema de las Hurdes en el piano, a un ritmo más lento que en su primera aparición. El uso de la sección de cuerda con notas largas le da un carácter más profundo. Sólo nos muestra el estado del rodaje, influido por el malestar existente entre Ramón Acín y Luis Buñuel.

SECUENCIA 15 – RECUERDO DE NIÑO



Imagen 36. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 57:12 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 7m4 - *Buitres*

Armonía: LaM.

Compás y ritmo: 4/4, ritmo muy tranquilo.

Instrumentación: piano y sección de cuerda.

Elementos temáticos: tema principal de Ramón Acín.

Descripción del bloque musical: Cadelús vuelve a usar el tema de Ramón Acín para apoyar a un recuerdo de niño de Buñuel. El tema aparece sin variaciones, como en la secuencia nueve.

Hay que destacar el empleo de este tema tan cálido para unas imágenes que no lo son. Cardelús afirmó en la entrevista que se refería en el fondo a la inocencia de Luis de niño.

SECUENCIA 16 – LUIS POR LAS CALLES DE LAS HURDES



Imagen 37. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 59:05 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 7m3B – *La pobre se ha muerto*

Armonía: Mim.

Compás y ritmo: 4/4, muy lento.

Instrumentación: piano, 2 violines, viola, 2 celos y contrabajo solistas.

Elementos temáticos: ostinato del tema principal de las Hurdes.

Descripción del bloque musical: de nuevo el ostinato del tema principal de las Hurdes, pero en la variación de tempo más lenta hasta ahora vista. También sufre una variación de ritmo armónico dentro del ostinato, como vemos en la imagen cambia de armonía cada compás (imagen 38). Lo realiza el piano arropado por los instrumentos de cuerda solistas. Es quizás el momento más lúgubre de la película, y supone un cambio de narrativa, el cambio de Luis Buñuel.

Musical score for the piano part of 'La pobre se ha muerto'. The score is in 4/4 time and marked 'Lento' with a tempo of ♩ = 50. The dynamics are marked 'p melancholic'. The score shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The first two measures of the melodic line are highlighted with red boxes, showing a change in harmony every measure.

Imagen 38. Variación en el ostinato del tema principal de las Hurdes (sacado de la partitura original)

SECUENCIA 17 – RAMÓN AL ENCUENTRO DE LUIS



Imagen 39. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 1:03:39 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 8m1 – *Se han ido hace un momento*

Armonía: Mim.

Compás y ritmo: 3/4, ritmo tranquilo.

Instrumentación: clarinete en Sib, piano, arpa y cuerdas solistas.

Elementos temáticos: ostinato del tema principal de las Hurdes y tema principal de Luis Buñuel.

Descripción del bloque musical: esta secuencia es la que más unión de elementos temáticos posee dentro de la película: una variación del ostinato del tema principal de las Hurdes aparece en el piano, la segunda menor ya usada anteriormente como alusión al tema principal de las Hurdes y el tema principal de Luis Buñuel tocado a la guitarra.

Al echar la vista atrás dentro de las secuencias, es la primera y única vez que el tema de Luis Buñuel lo interpreta un instrumento que hasta ahora hemos asociado al tema principal de las Hurdes, la guitarra. Queremos pensar que es significativo de la unión de Luis Buñuel con las Hurdes. Cardelús nos comenta en la entrevista que se hizo así porque a Salvador Simó y a él les gustó la idea de unir a Luis Buñuel y las Hurdes en una secuencia en la que aparece Ramón Acín. Ambos quisieron representar la imagen de Luis Buñuel sin que estuviera en la escena.

Xalabarder (2013, pág. 71-72) describe este uso de la música dentro de lo que él llama “nivel espacial de la música adelantada”, cuando la música no guarda relación con los elementos de la escena. Es al final de la secuencia donde encontramos el porqué del uso de dicha música, es una referencia a un personaje que no aparece en toda la secuencia, sólo al final, en nuestro caso, cuando Ramón Acín encuentra a Luis Buñuel.

SECUENCIA 18 – ENTIERRO



Imagen 40. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 1:04:46 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 8m2 – *Entierro*

Armonía: Mim.

Compás y ritmo: 4/4, ritmo muy marcado.

Instrumentación: piano, arpa, coro, violín solista y sección de cuerdas.

Elementos temáticos: alusión y ostinato al tema principal de las Hurdes.

Descripción del bloque musical: la secuencia del entierro es la última que se relaciona con la filmación de la película de Luis Buñuel. Supone el culmen a todo lo ocurrido durante el rodaje. Aunque Cardelús nos comenta en la entrevista que todo el material de este bloque musical es nuevo, al hacer el análisis creemos que hace de manera inconsciente una ampliación del ostinato del tema principal de las Hurdes usando todos los instrumentos usados. Se ve muy claramente en el piano. El violín solista lo enmascara con una figura diferente pero también en ostinato (imagen 41). Los demás instrumentos van apoyando armónicamente al ostinato con un ritmo muy marcado.

The image displays a musical score for the film 'Las Hurdes'. It features several staves: Piano (Pno.), Harp (Hp.), Choir, and various string instruments (S. Vln. I, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.). The piano part has a melodic line with a red box highlighting a specific variation. The string parts have a rhythmic ostinato pattern, also with a red box highlighting a variation. The score is marked with 'p' (piano) and 'poco' (poco) dynamics. The measures are numbered 11, 12, 13, and 14.

Imagen 41. Variaciones del ostinato del tema principal de las Hurdes (sacado de la partitura original)

El tema principal de las Hurdes no sale al completo. Sí podemos observar el uso de la segunda menor una vez más en la soprano (imagen 42). El carácter tan marcado de este bloque musical da más protagonismo al ritmo del ostinato, a ese movimiento que ha caracterizado al tema del rodaje de las Hurdes, que en esta secuencia aparece con mucha más fuerza significado la finalización del mismo.

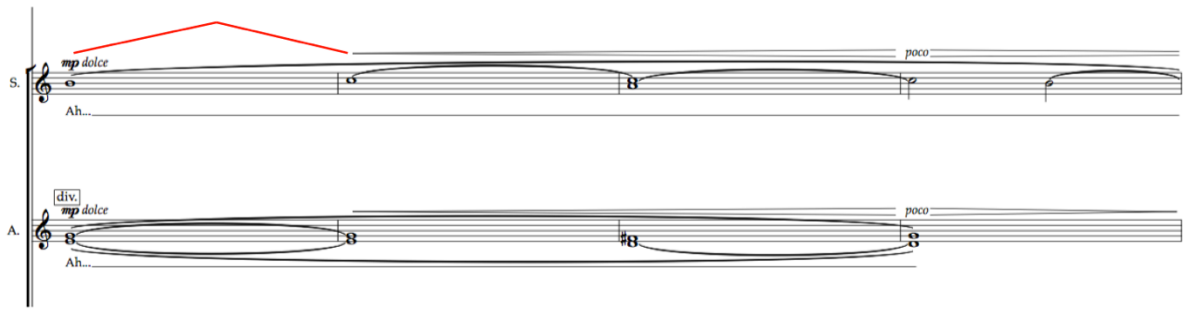


Imagen 42. Uso de la segunda menor del tema principal de las Hurdes en la soprano (sacado de la partitura original)

Cardelús nos comenta que quisieron romper con todo lo anterior ya que Luis Buñuel estaba grabando en esta escena una ficción (un entierro que en realidad no era cierto). Se inspiró en Vivaldi para usar un tipo de figuración y articulación muy característico del compositor italiano (como lo hace en el violín solista), para dar colofón a la última secuencia dedicada a las Hurdes (imagen 43).



Imagen 43. Figuración y articulación del bloque musical Entierro (sacado de la partitura original)

SECUENCIA 19 – FINAL



Imagen 44. Fotograma de Buñuel en el laberinto de las Tortugas. Min: 1:10:57 (Simó, 2019)

Bloque Musical: 9m4 – *Si alguna vez*

Armonía: LaM

Compás y ritmo: 4/4, ritmo tranquilo

Instrumentación: piano, arpa, coro y sección de cuerdas.

Elementos temáticos: tema principal de Ramón Acín

Descripción del bloque musical: el uso del tema principal de Ramón Acín para el final de la película nos demuestra que toda la evolución de la música que Cardelús nos plantea es un recorrido desde el tema de Luis Buñuel hacia el tema de Ramón Acín, como comentaremos en el resumen del análisis de las secuencias.

Lo más característico de este bloque musical es el uso de las voces para mostrar el lado espiritual del tema. También es la única vez en la película que hay un claro crescendo en la dinámica de la música, como símbolo del triunfo de lo espiritual frente a lo mundano.

El bloque finaliza con la soprano solista acompañada del piano dándole una intimidad buscada para acompañar el brindis de Luis Buñuel por su amigo asesinado (imagen 45).

The image shows a musical score for the main theme of Ramón Acín. It consists of four staves: Piano (Pno), Harp (Hp), Guitar (Gtr), and Soprano Soloist (S.). The Piano part is marked *p dolce* and features a melodic line with a long note. The Harp and Guitar parts are mostly silent. The Soprano Soloist part is marked *mp dolce* and features a vocal line with the word "Ah..." and a *poco* marking. The Soprano Soloist part is highlighted with a red box.

Imagen 45. Tema principal de Ramón Acín cantado por la soprano solista (sacado de la partitura original)

RESUMEN DEL ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS

Tras haber analizado las secuencias elegidas para realizar la encuesta podemos llegar a una serie de conclusiones. Hay un número de variables que marcan el rumbo del estilo compositivo de Arturo Cardelús en *Buñuel en el laberinto de las tortugas*.

La armonía se balancea entre dos centros tonales, Mi m y La M, como dijimos anteriormente elegidos por el compositor por su fuerte atracción armónica (V-I). La armonía de Mi m es usada para las secuencias donde se destaca el tema principal de Luis Buñuel y el de las Hurdes. La M se escucha en las secuencias asociadas a Ramón Acín o cuando se ha querido mostrar la parte humana de Luis Buñuel, más en el segundo caso que en el primero.

La instrumentación evoluciona de manera muy clara. Los instrumentos juegan un papel decisivo en la narrativa, siendo el piano, la guitarra y las voces las más destacadas.

El piano es usado prácticamente en todas las secuencias. En los ostinatos del tema principal de las Hurdes por su carácter percusivo y en el tema principal de Ramón Acín por su carácter íntimo en dinámicas suaves.

La guitarra es un instrumento de carácter típico español. Su asociación geográfica al tema principal de las Hurdes es obvia, pero también es usado por su carácter tímbrico cálido para el tema de Ramón Acín. En la secuencia doce (bloque musical 6m1) vemos como la sincronía

entre la guitarra y el personaje de Luis Buñuel nos transporta a su humanidad describiendo la evolución del personaje.

Los coros le dan ese carácter espiritual que Salvador Simó quiso darle a la película. Es de destacar, en la secuencia final, la sonoridad de las voces para dar ese colofón final, como triunfo de la parte humana sobre la parte oscura de Luis Buñuel.

La elección del tipo de compas es interesante también como expusimos en el punto 3.3.4 de las variables. Cardelús nos comenta, como veremos más adelante en la entrevista, que el uso del 3/4 y del 4/4 tenía un fundamento principalmente descriptivo de los personajes. El 3/4 se asocia a Luis Buñuel y al tema principal de las Hurdes, ya que es un ritmo más ligero, más en el aire, al tener dos partes débiles y una fuerte. En contraposición, el compás de 4/4 se ha relacionado con el tema principal de Ramón Acín o también denominado por el compositor "tema de la luz". Es un compás más terrenal, más cercano a la personalidad del amigo de Luis Buñuel al poseer dos partes fuertes dentro del compás. Tenemos que mencionar sin duda alguna la sincronía de este compás con el personaje de Luis Buñuel para hacerlo más humano (secuencias nueve, doce, quince, dieciséis y diecinueve), influido por el carácter de Ramón Acín y por las Hurdes.

Lo relevante en la elección de todos estos elementos dentro del estilo compositivo de Cardelús es la decisión de jugar con los elementos temáticos de los tres temas principales: Luis Buñuel, Ramón Acín y las Hurdes. Las melodías de los tres junto con el ostinato característico del tema de las Hurdes se van mezclando entre sí a partir de la secuencia diez (ver ANEXO A), justo cuando empiezan a rodar en Martinlandrán que es cuando Luis Buñuel toma contacto con la crudeza de las Hurdes y experimenta su evolución personal. Ese juego de elementos hace que los mismos no se varíen creando un modo de variación que nada tiene que ver con el típico uso del tema y variaciones clásico.

3.4.4. Dimensión poiética inductiva: entrevista a Arturo Cardelús

Al plantear la dimensión poiética de la tripartición semiológica de Nattiez, no tuvimos duda en dirigirnos al compositor en persona debido a que es la mejor fuente para hablarnos de la intención que tuvo al componer la música para *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. Es lo

que Nattiez denominó dimensión poiética inductiva, cuando las referencias se basan en la idea del propio compositor. En otros casos se debe buscar en posibles cartas o en publicaciones del autor, pero conociendo personalmente a Arturo Cardelús no dudamos en hacerle la entrevista, la cual está transcrita en el anexo B.

La entrevista tuvo lugar el 20 de octubre de 2020, y gracias a la amabilidad y personalidad de Cardelús, tuvimos un encuentro muy distendido que nos ayudó a desentramar la música de Buñuel en el laberinto de las tortugas.

Las preguntas fueron divididas en dos bloques. El primero con preguntas generales relacionadas en tres apartados: general, instrumentación y temática. En este bloque nos interesamos por información general del proceso compositivo y de la técnica compositiva de Cardelús, junto con los motivos que le llevaron a escribir la música para la película.

El segundo bloque lo dedicamos a hacerle preguntas en relación con las secuencias planteadas en la encuesta a los espectadores. Le preguntamos sobre los aspectos más característicos de cada secuencia en relación con la narrativa y cómo lo llevó a la música.

Hay que volver a remarcar que a Cardelús se le preguntó en base a las variables que usamos en la encuesta, que justamente coinciden con los aspectos que determinan la evolución y la creación de la música de *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. Elementos como la armonía, melodía, instrumentación, ritmo y temática son esenciales para entender cómo ha sido compuesta la música en relación a la narrativa de la película.

En las primeras preguntas nos comenta cómo no todo fue de su elección. El director Salvador Simó le hizo peticiones personales (uso de la guitarra, de los coros y de hacer un homenaje a Wong Kar-wai), que como el compositor nos cuenta, con algunas no estaba de acuerdo, aunque al final se alegró de su decisión. La relación entre compositor y director en este caso es de las que se desean al realizar una película, una relación de perfecta simbiosis. Salvador Simó se involucró en la música, poniendo sobre la mesa sus ideas, pero dejando a Cardelús radio de acción para poder componer.

Cuando hablamos a cerca de la instrumentación, puso en claro el por qué de la decisión usar tres instrumentos concretos: la guitarra, el acordeón y los coros. Los dos primeros en principio por la implicación geográfica del instrumento y el último por una finalidad específica del

director para darle un carácter más espiritual a la película, sobre todo en las secuencias donde la miseria de las Hurdes cogía protagonismo, a partir de la secuencia 8 hasta el final.

El uso de los distintos instrumentos es también clave para caracterizar a los personajes y sus emociones, destacando sobre todo la guitarra y el piano. La calidez de la guitarra la asocia primeramente a la personalidad de Ramón Acín, aunque luego traslada el instrumento a secuencias donde Luis Buñuel está involucrado. La intimidad del piano entra en juego sobre todo en las secuencias referidas a los sueños que Buñuel tiene con su padre, referenciando a ese aspecto inocente del niño.

El elemento que suscitó en principio varios caminos de entendimiento fue el de la temática, sobre todo con el tema principal de Ramón Acín, un tema que primeramente es asociado a dicho personaje, pero evoluciona a la parte emocional humana de Luis Buñuel. Es un tema que quizás pueda confundir al espectador, ya que a lo largo de la película no se sincroniza exclusivamente con Ramón Acín.

Las técnicas compositivas las vemos claras en la creación de los temas principales. Arturo Cardelús nos comenta en la entrevista cómo crea la melodía dedicada al tema principal de Luis Buñuel, dividiéndolo en dos partes concretas asignándola a cada parte humana. La primera parte se refiere a la parte sarcástica y excéntrica de Buñuel, y la segunda a la parte humana. Nos muestra la claridad que tiene con respecto a la personalidad del personaje.

Ejemplo de su técnica lo tenemos en el uso de la disonancia para describir a Luis Buñuel y la consonancia para Ramón Acín (o como a lo largo de la entrevista se comenta, el tema de la luz), en la diferenciación armónica entre los dos temas (Mi m y La M) y en el uso de un compás u otro (3/4 o 4/4).

En referencia al tema principal de Luis Buñuel, el compositor nos comentó que tiene una evolución empezando por la versión principal con un ritmo muy marcado en pizzicatos en las cuerdas y non-legato en el piano (secuencia 3), para pasar a la melodía con los coros y a un acompañamiento con las cuerdas en *sustain* (secuencia 10).

Lo más característico de la evolución de la composición lo tenemos en el uso de la variación temática por Cardelús. Nos comenta que a lo largo de la creación musical se dieron cuenta de que el usar los elementos temáticos (ostinato, melodías...) por separado y combinándolos

entre sí les aportaba un estupendo recurso para describir mejor las escenas y a los personajes en momentos concretos. El mejor ejemplo de ello lo tenemos en la secuencia 17, cuando Ramón Acín va al encuentro de Luis Buñuel. Es quizás el empleo más complejo de los elementos temáticos en toda la música de la película. A ello se le añade las variaciones de instrumentaciones dentro de un mismo tema, donde tema de Luis Buñuel y el de las Hurdes han sido los más variados (ver anexo A).

Arturo Cardelús nos corroboró lo que vimos dentro del análisis de las secuencias, y también nos aportó información que nos era imposible saber. Ya sólo nos queda corroborar si lo que nos dice el análisis de la partitura y lo comentado por Cardelús en la entrevista es recibido de forma positiva por los espectadores que han visto la película y realizado la encuesta.

3.4.5. Dimensión estética externa: encuesta realizada a la muestra

Al afrontar la realización de la encuesta tuvimos que tener en cuenta varios aspectos. Por un lado, tener en cuenta cómo puede ser la mejor forma de que los espectadores vean la película, y por otro, las preguntas que realizaremos en ella.

La mejor manera de que los espectadores vieran la película debería ser en una sala de cine, donde las condiciones fuesen óptimas, tanto de sonido, espacio y tranquilidad. Debido a la imposibilidad de movilidad por las circunstancias actuales creadas por el COVID-19 y a que la película *Buñuel en el laberinto de las tortugas* ya no está en salas de cine, la única manera era que los integrantes de la muestra la vieran en sus casas, confiando que lo hicieran de la mejor forma posible.

Para ello, nos pusimos en contacto con Manuel Santiago de la productora TheGlow para que nos proporcionara un enlace con contraseña a la película, así cada persona tendría la posibilidad de verla y preservar así los derechos sobre la película. Manuel Santiago aceptó de muy buen grado interesándose por el trabajo que estamos realizando. Seguidamente, la encuesta elaborada la enviamos por correo electrónico a la muestra junto con el enlace a la película el día 30 de octubre de 2020 dando de plazo hasta el 20 de noviembre para la visualización y realización de la encuesta.

A la hora de elaborar la encuesta tuvimos en cuenta las características de la muestra elegida, así como el objetivo a conseguir en relación a nuestro TFM. Como dijimos en el apartado 3.2 sobre la población y la muestra, se eligió un amplio número de tipo de personas, sin tener en cuenta su contexto ni condición ya que nos desviaría del objetivo de nuestro estudio. Por tanto, nos centraríamos más en la percepción emocional que en la intelectual.

Román, recordando a Meyer, afirma que “todo referente extramusical es aprendido culturalmente y enlazado a posteriori con determinados gestos musicales” (2008, pág. 57). Por ello la base principal de las preguntas realizadas son las variables expuestas en el punto 3.3 que conforman los elementos principales dentro de la composición establecidos como clichés usados con regularidad dentro de la creación de la música para cine.

No se han realizado preguntas que nos aporten datos sobre el contexto ni los conocimientos de los encuestados, sólo referentes a la música de cine, y en concreto a la compuesta por Arturo Cardelús para Buñuel en el laberinto de las tortugas.

Las preguntas se han estructurado en tres bloques principales. El primero, seis preguntas de carácter general para conocer la predisposición del espectador a cómo percibe la música de la película y qué ha recibido de ésta en relación a los temas principales, música empática, función...

El segundo bloque consta de veinte preguntas relacionadas con las secuencias representativas del estilo compositivo de Cardelús. Cada una se relacionada a cómo percibe el espectador la música en dicha secuencia, qué características destaca y si la música se adecúa a lo representado en la imagen. Las respuestas están concretadas en base a distintos modos de percepción emocional posibles. Una de ellas es la que corresponde a la intención que tuvo Arturo Cardelús. Sabemos que las respuestas elegidas no son representativas al cien por cien de todos los gustos y emociones de los espectadores, la subjetividad juega un alto papel en ello. Hemos elegido las respuestas más generales que se pueden dar a nuestro criterio.

Por último, se le pide a los encuestados que den su opinión personal sobre la película con sus propias palabras.

La encuesta fue creada con la herramienta Google Forms la cual nos facilita mucho la labor de recogida de los datos. Los resultados se pueden obtener en forma de gráfica de porcentajes

de respuestas a cada pregunta, por número de respuestas en cada pregunta, así como poder acceder a cada encuesta individual por separado. Se puede ver la encuesta al completo en el anexo C.

4. Resultados

La encuesta se cerró el día 20 de noviembre de 2020, siendo un total de 100 individuos los que han colaborado. Como dijimos en el apartado 3.2 referente a la población y muestra, los individuos fueron elegidos al azar, por un tipo de muestreo por redes o de bola de nieve, sin tener en cuenta el contexto de los mismos como ya comentamos en el punto 3.2.

Los resultados se contemplan en el anexo D en su totalidad. Comentaremos aquí los resultados de manera general puntualizando las preguntas más relevantes que incitan a la reflexión. Lo haremos en dos bloques, coincidiendo con los dos apartados de la encuesta: las preguntas generales y las preguntas dedicadas a las secuencias.

4.1. Reflexión a las preguntas generales

Dentro de las preguntas generales podemos comprobar que lo percibido por la muestra corresponde en la mayoría de los casos a la intención de Arturo Cardelús. Cuando hemos preguntado sobre si la música está en simbiosis con la narrativa de la película, un 83% está de acuerdo con esa premisa, al contrario que un 14% que duda de si es siempre o no. Al preguntar si la música se adapta a la película, un 97% opina que sí. Por ello entendemos que una amplia mayoría está de acuerdo en la buena unión audiovisual, como comenta Chion (1993).

La muestra ha remarcado que a lo que más le ha dado importancia en la película es la historia, con un 58%, seguido de un 16% a los personajes, 13% a la música y un 13% a la imagen. Más de la mitad coinciden con Arturo en la importancia de la historia.

Nos parece interesante que para un 41% de los encuestados la música tiene la función de fondo musical, que es totalmente contrario a la intención del compositor. El resto de los individuos (59%) se distribuyen en tres funciones: describir la personalidad de Buñuel (31%), describir los personajes principales (16%) y describir la relación entre Luis Buñuel y Ramón Acín (12%). Sumando los tres últimos grupos, que son los que realmente están relacionados de alguna manera con la intención de Cardelús, el porcentaje es mayor al que piensa que en la música como fondo. Aún así, pensamos que un 41% es un porcentaje muy alto y va en contra de respuestas posteriores sobre las secuencias en las que la música no se relaciona como

música de fondo (ver gráfico, pregunta general número cuatro en anexo D). Quizás este dato sea debido a la casuística de los espectadores, a su conocimiento del arte del cine, y a que en un primer visionado no han apreciado la función real de la música en la película.

En la pregunta de si la música ayuda a entender la narrativa de la película, observamos que un 35% han respondido "totalmente", un 34% "mucho" y un 29% "normal". Los tres valores son positivos, por lo que pensamos que el *valor añadido* explicado por Chion (1993) está implícito en un alto porcentaje, aunque con algunas diferencias (ver pregunta general número cinco en anexo D).

Nos resulta también relevante la pregunta sobre la cantidad de temas musicales. Hay diversidad de opiniones y ninguna destaca de manera significativa (ver gráfico, pregunta general número seis en anexo D).

4.2. Reflexión a las preguntas sobre las secuencias

En general, las respuestas que han dado una generalidad de individuos de la muestra, nos demuestran que la intención de Arturo Cardelús ha sido recibida por una generalidad más o menos significativa, aunque vemos que hay ciertos aspectos que plantean cuestiones que veremos en las conclusiones. En el anexo E, podemos ver los porcentajes de coincidencia de la percepción de los espectadores con la intención de Arturo Cardelús. Nos detendremos en aquellas que nos dan pie a realizar reflexiones para una posterior conclusión.

Las respuestas que más se acercan a lo que Arturo Cardelús quiso comunicar con su música son las relativas a las secuencias cuatro, siete, diez y dieciséis, con más de un 70% de respuestas a favor.

En la primera entrada del tema principal de Luis Buñuel (secuencia tres), es bastante relevante que el 79% de los encuestados no lo asocian a la personalidad de Luis Buñuel: un 21% al misterio de que va a pasar algo y el 31% al ambiente de las calles de París. Sólo el 21% entendió la intención de Cardelús.

En la secuencia cinco, cuando Luis Buñuel se encuentra con Ramón, un 55% de la muestra asocian la música al encuentro que tuvieron los dos amigos. En este caso la sincronización de

la música con la imagen (el abrazo de los dos amigos, imagen 23, pág. 55) a hecho su efecto. El 21% de los encuestados sí asoció el tema principal de Ramón Acín con el personaje.

Una vez más, la sincronidad se refuerza con el resultado en la secuencia nueve, con un 63% de las respuestas referidas a la pasión que se ve en Luis Buñuel de niño por el cine. La intención de Cardelús no fue justamente esa, sino mostrar la parte humana de Luis Buñuel.

En la secuencia doce obtenemos un resultado muy ambiguo, estando las cuatro posibilidades bastantes igualadas, teniendo un 27% la opción aportada por el compositor.

La muestra, en la secuencia catorce, relacionó más la música con la frustración de Ramón Acín tras la disputa con Luis Buñuel que como dice Cardelús con los contratiempos del rodaje de la película. Volvemos de nuevo a ver la fuerza de la sincronidad de la imagen con la música.

En la siguiente secuencia, la número quince, también encontramos una confrontación entre lo que percibe el espectador con lo que el compositor quiere mostrar. Con un 55% de las respuestas, los espectadores percibieron la contradicción de Luis Buñuel entre querer estar bien con su padre y lo que en realidad fue. Sólo un 22% percibió lo que nos comentó Cardelús.

Por último, la secuencia 17 plantea de nuevo como la intención que lleva la música no se corresponde con lo que los individuos percibieron. El 9% de los encuestados lograron ver la imagen de Luis Buñuel en la música sin que apareciera en la secuencia, y el 57% relacionaron la música con Ramón Acín, que es quien aparecía en la imagen.

Las demás secuencias que no se han descrito en este apartado obtuvieron en la encuesta una respuesta con un porcentaje significativo en concordancia con la finalidad que tiene la música dentro de la película. Hemos querido remarcar las anteriores por ser las más significativas y las que nos marcan en cierta manera la reflexión para la conclusión final.

5. Conclusiones

Después de lo expuesto en este estudio, para finalizar debemos cerrar el círculo, comprobar si la intención compositiva de Arturo Cardelús se corresponde a la recibida por el espectador. Como hemos visto, los elementos que entran en juego para que dicha comunicación se de son muchos y de muy distinta índole. Pensar que la música pueda llegar de la misma forma a cualquier persona es algo utópico y no debe ser esa nuestra intención. Pero sí hay una intención por parte del director y el compositor de enviar un mensaje, una historia que esté lo suficientemente clara para que los espectadores la entiendan y la disfruten. Nos interesa cómo se establece ese hilo de unión entre el compositor y el espectador, en base a las pautas que hemos concretado a lo largo de este estudio.

Debemos pensar también que el visionado de una película en la mayoría de los casos se reduce a una vez, siendo ese momento crucial para el éxito de una película. Si la película gustó, es normal que el espectador la vuelva a ver y es en esos posteriores visionados donde puede apreciar más las sutilezas creadas por el director y el compositor para llegar a un disfrute mayor de la película. También el estado anímico del espectador influye muchísimo en cómo este percibe la idea de la película. No es lo mismo que esté viéndola tranquilamente, sin distracciones, a que tenga más cosas en la cabeza que le puedan impedir la máxima concentración.

En la encuesta se ha demostrado que, en la muestra elegida, la percepción de la música de Buñuel en el laberinto de las tortugas, en una parte de las preguntas es acorde con lo que Cardelús quiere expresar. Pero hemos visto que hay una serie de secuencias en las que las personas se han ido por un camino distinto al del compositor. Son de destacar las secuencias tres, cinco, nueve, catorce, quince y diecisiete.

Si vemos esas respuestas en conjunto, podemos comprobar que hay un elemento que destaca por su fuerza inexcusable, y es la síncrexis. Volvamos al punto 2.2 del marco teórico (pág. 18) para exponer la definición de Chion de síncrexis: “[...] la soldadura perceptiva irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual puntual cuando estos ocurren al mismo tiempo [...]” (1993, pág.81). Chion con esta frase quiere expresar que una imagen cuando está acompañada de una música o sonido que se sitúan en el mismo

momento, automáticamente se crea una unión entre ellos que el espectador percibe de forma consciente o inconsciente. Pero en esta afirmación no se ve claro si esa unión se ve influida más por la imagen o por la música, cuál de ellos tiene mayor peso en la unión o si ambos actúan de forma equivalente.

Volvamos ahora a lo que Román expone sobre el efecto que hace la síncrexis en la imagen: “La sincronización de un determinado elemento en la imagen con un evento sonoro o musical produce el efecto de subrayado del elemento visual [...]” (2017, pág. 53). En esta cita Román sí expone qué elemento de esa sincronización tiene más fuerza, mayor peso, siendo la imagen la que más atrae al espectador. En su libro *Análisis Musivisual* encontramos otro párrafo que refuerza esta idea: “La sincronización de un determinado elemento en la imagen con un evento sonoro o musical produce el efecto de subrayado del elemento visual, según el “principio de proximidad” de la teoría de la psicología de la Gestalt”” (Román, 2017, pág. 53). Vemos así cómo la música actúa como refuerzo o apoyo a la imagen, pero estando esta subordinada a la imagen, a lo que en ese preciso instante el espectador capta con sus ojos.

En todas las secuencias que no ha habido la conexión que buscamos, podemos observar que la imagen ha marcado la percepción del espectador y éste ha unido la música a la imagen en cuestión, sobre todo al personaje que aparece en ella. En *Buñuel en el laberinto de las tortugas* la música creada por Cardelús tiene un claro carácter descriptivo de Luis Buñuel y Ramón Acín así como la dedicada al rodaje de la película. Pero es justamente en ese carácter descriptivo de los dos personajes donde presenta mayores dificultades por parte del espectador, y es debido a la síncrexis.

Un claro ejemplo de esta dificultad lo vemos en la secuencia diecisiete, donde la mayor parte de la muestra, un 57% (ver anexo D, pág. 122), ha unido la música (que describe a Luis Buñuel) con el personaje de Ramón Acín (el que sale en la secuencia) y sólo un 9% ha percibido la intención de Cardelús y Simó. En el análisis de dicha secuencia (pág. 67) leemos que en ese momento es donde Cardelús hace mayor mezcla temática para unir a Buñuel con las Hurdes, y que fue idea de Salvador Simó y de él el que saliera Ramón Acín en la imagen con la música refiriéndose a Luis Buñuel. Leemos también en ese análisis lo que Xalabarder comenta sobre el “nivel espacial de la música adelantada”, la intención de que la música describa algo o a alguien que no está en la escena, pero que sí saldrá al final de la secuencia.

Este nivel de sutileza por supuesto lo puede captar un músico o un experto en cine como puede ser Xalabarder, pero una persona que no tenga conocimientos de música ni de cine, posiblemente no realizará esa asociación y menos en un primer visionado de la película.

A ello también podemos añadir que en la secuencia 3 sólo el 21% de la muestra escogida (ver anexo D pág. 115) en la secuencia asoció el tema principal de Luis Buñuel a su carácter dual, por lo que podemos entender que los espectadores en una gran mayoría no hicieron correctamente esa asociación que Simó y Cardelús tuvieron en mente. Por ello, al aparecer en la secuencia diecisiete el tema de Luis Buñuel mezclado con el de las Hurdes, los encuestados en general no hicieron esa asociación de la música a Luis Buñuel. También se refuerza esta idea con el uso del tema de Ramón Acín, el cual no remarca la imagen del personaje, sino que evoluciona a lo largo de la película a un tema asociado a Luis Buñuel. Todo lo que el espectador va recibiendo de los estímulos musicales y visuales se ve reforzado por cómo estos se van sucediendo a lo largo de la película.

Otra secuencia representativa de lo que estamos hablando es la número cinco. La secuencia empieza con un plano general de la ciudad de Huesca para seguir con el encuentro de Luis Buñuel con su amigo Ramón Acín y su familia. La música empieza con una introducción que coincide con esa imagen de la ciudad, para después iniciar el tema principal con la imagen de los dos abrazándose seguido de planos de saludos y abrazos con la mujer e hija. Observamos como en esta secuencia el 55% de los espectadores asocian la música al encuentro entre los dos amigos (ver anexo D, pág. 116). El abrazo entre ellos es muy significativo y así lo une la muestra a la música propuesta por Cardelús, en vez de relacionarlo con el personaje de Ramón Acín. Ello se refuerza, como hemos comentado antes, a que ese tema a lo largo de la película no remarca a Ramón Acín, sino que va influyendo en el personaje de Luis Buñuel.

Lo que queremos constatar es que al igual que la música tiene mucha fuerza de representación de aspectos emocionales, culturales, geográficos..., la imagen también lo tiene, siendo quizás lo que primero acepten los sentidos humanos. Chion comenta al respecto:

En el cine, la mirada es una exploración, espacial y temporal, en algo dado para ver delimitado que se mantiene en el marco de una pantalla. Mientras que la escucha, en cambio, debe explorar algo impuesto para escuchar no delimitado, con contenidos inciertos y cambiantes (1993, pag. 51).

Cuando Arturo Cardelús quiere mostrar con su música ciertas sutilezas narrativas, es cuando la mayoría de la muestra se pierde y se queda en lo que muestra la imagen. Cuando el compositor y el director quieren mostrar un mensaje más profundo, más íntimo, es cuando la conexión se hace más complicada. En nuestro caso se refiere en mayor medida a la variable de la temática, usada por Cardelús para mostrar una evolución en la narrativa de la película, en la evolución del personaje de Luis Buñuel y su relación con Ramón Acín.

Si observamos el anexo E, de las nueve preguntas que aparecen con un porcentaje entre el 20% y el 40%, siete son referentes a secuencias. Si volvemos a visionar dichas secuencias y observamos lo que la mayoría de los espectadores han recibido, veremos que es una cuestión de síncrexis, siendo la imagen literal la que marca la intención añadiéndole lo sutil de la intención de Arturo Cardelús y de Salvador Simó.

VARIABLES como armonía, ritmo y melodía, están presentes y mantienen su función de valor agregado en la película, como comenta Chion (1993, pág. 21). Dentro de esas variables, los espectadores han percibido la música como Cardelús quiso, recibiendo los estados emocionales de los personajes correctamente. No ha pasado lo mismo con la variable de la temática.

Hay que decir que este estudio está enmarcado por la muestra que hemos usado. Era nuestra intención no tener en cuenta el contexto social, intelectual y de experiencias anteriores de las personas participantes, por lo que no sabemos en cada caso de las 100 respuestas la influencia que han tenido a la hora de ver la película y responder a la encuesta, pero su influencia es muy clara.

Este TFM ha intentado sólo mostrar si la conexión que se establece entre la intención musical de Arturo Cardelús en *Buñuel en el laberinto de las tortugas* y la percepción de los espectadores se establece, usando la tripartición semiológica de Jean-Jacques Nattiez. Tras los resultados podemos concluir que según la mayoría de las variables sí se consigue dicha conexión, siendo la temática empleada por Arturo Cardelús la que plantea más dificultades en relación a la síncrexis.

6. Limitaciones y Prospectiva

Para finalizar nuestro estudio debemos comentar las posibles limitaciones que nos hayamos podido encontrar, así como plantear posibles futuras investigaciones que surjan a partir de esta rama de estudio que hemos creado en este TFM.

6.1. Limitaciones

A lo largo de toda la elaboración de este trabajo no han sido muchas las limitaciones, los problemas o dudas que nos han surgido, pero no por ello debemos de dejar de especificarlas. Es importante para la conclusión especificar en qué medida estas limitaciones afectan a los datos recogidos en el apartado de resultados.

Dentro del marco teórico no hemos encontrado apenas trabajos que hayan abordado nuestra línea de estudio. Sí hay muchísimas fuentes referidas a la relación música y cine, a cómo se mezclan las dos dentro de lo que Michal Chion llamaba como Lenguaje Audiovisual, o Alejandro Román como Lenguaje Musivisual. Sólo hemos encontrado un texto que va en nuestra línea de estudio de Jean-Jacques Nattiez, dentro de González, S. y Camacho, G. (2011), pero referido a la relación del oyente con la música de Debussy. Esta falta nos proporciona un marco inmejorable para realizar un estudio prácticamente nuevo.

Donde mayor limitación podemos ver es en la gestión de la muestra al haber decidido coger un grupo bastante heterogéneo. No hemos relacionado las características intrínsecas (contexto social, conocimientos musicales o de cine, nivel cultural...) de la muestra con la percepción de la música. Hemos contado sólo con la percepción emocional, aunque en el fondo esta percepción emocional se une a los conocimientos previos que puedan tener los espectadores antes de ver la película. Manejamos valores muy subjetivos, que son difíciles de medir y de controlar, y no estamos teniendo en cuenta el *conjunto preparatorio* que nombra Leonard Meyer (2001, pág.89). Sólo nos interesa, como comentamos en el punto 3.2, la recepción por parte del espectador de la intención que Arturo Cardelús quiso aplicar a su música en Buñuel en el laberinto de las tortugas, no en cómo influye los conocimientos previos.

Por otro lado, en la realización de la encuesta debemos confiar en que los individuos la contesten de la manera más sincera posible, dejando ahí la posibilidad de que algunos no lo hagan de la manera más efectiva.

Otro aspecto a destacar como limitación es la elección de las respuestas a las preguntas. Al ser este estudio un TFM, la encuesta no ha sido validada, por lo que puede crear sesgos en los resultados. Ya comentamos en el punto 3.4.5 que las respuestas usadas no son representativas de todas las posibles opciones que la subjetividad de la emoción del espectador nos pueda dar. Dicha selección de respuestas ha sido en base a nuestro criterio personal. Es quizás donde el analista haya tenido un poco de influencia en los resultados debido a la casi imposibilidad de hacer una encuesta totalmente objetiva dentro de este tipo de estudio. Sería imposible incluir todas las posibles respuestas a cada pregunta, por lo que hemos elegido las más generales que se pudieran dar en cada secuencia. De hecho, tuvimos un *feedback* de una persona encuestada de que en alguna pregunta su percepción no se expresaba en las respuestas ofrecidas. Este estudio tiene un carácter alto de subjetividad, y debemos contar con ello.

6.2. Prospectiva

Nuestro TFM es un caso en concreto, una película en concreto con un compositor y director en concreto. No se puede extrapolar este caso a otras películas ni a otros géneros cinematográficos. Pero sí nos plantea preguntas interesantes.

En nuestro trabajo siempre quedan las siguientes preguntas en el aire: “¿por qué perciben así los espectadores la música asociada a una imagen?, ¿qué aspectos personales hacen que sientan esa emoción y no otra? En la encuesta hemos comprobado que no todo el mundo ha contestado igual, por lo que algo ha influido en sus respuestas a parte de los clichés que comentamos en las variables. Investigar esas posibilidades y su relación con el *conjunto preparatorio* que comenta Meyer, entraría dentro de posibles futuras investigaciones.

Creemos que nuestro TFM abre puertas para estudios más pormenorizados donde las características de la muestra cobren total importancia. Se podría plantear, hacer un estudio en relación a los conocimientos musicales de la muestra, creando dos grupos donde uno

fueran músicos profesionales y otro no. Otra línea podría ser comprobar si el nivel cultural influye en la percepción de la música de algún modo, o si el nivel de afición al cine afecta también a ello. Las posibilidades se amplían de forma considerable si nos fijamos en cómo la música actúa de manera más efectiva dentro de cada género, si hay diferencias entre el cine de autor, el de terror, o el de acción al estilo más Hollywoodiense.

Como hemos dicho anteriormente, el cine y su música es un arte muy amplio, donde se da cabida múltiples puntos de vista, múltiples formas de crear imagen y componer. No podemos generalizar desde este estudio, pero sí crea un punto de inicio, un comienzo a entender todo este arte del cine y su música.

Referencias bibliográficas

Bibliografía

Arturo Cardelús en el laberinto de Buñuel. Xalabander, C. (director). (2020). Youtube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?feature=youtu.be&v=fJfEWa7sVP4&app=desktop&ab_channel=MundoBSO

Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Grupo Planeta (GBS).

Fernández Díez, F. y Martínez Abadía, F. (2016). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.

González, S. y Camacho, G. (2011). *Reflexiones sobre semiología musical*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Lasuén Hernández, S. (2017). Enfoques parciales en los distintos análisis de música para medios audiovisuales: Hacia una interacción sinérgica. En Miranda González, Laura (ed. lit.), y Sanjuán Mínguez, Ramón (ed. lit.) (Eds.), *En Música y medios audiovisuales. vol II, análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas* (1st ed., pp. 219-227) Letra de Palo. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=6224444>

Martín, A. (2020). *Buñuel en el laberinto de las tortugas: BSO de Arturo Cardelús. Un paseo por las Hurdes*. (Trabajo de fin de máster). Centro Superior de Enseñanza Musical Katarinagurska, Madrid.

Meyer, L. B. (2001). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.

Nattiez, J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. New Jersey: Princeton University Press.

Nieto, J. (1996). *Música para la imagen. la influencia secreta*. Madrid: SGAE.

Román, A. (2008). *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Editorial Visión Libros.

Román, A. (2017). *Análisis musivisual. Guía de audición y estudio de la música cinematográfica*. Madrid: Editorial Visión Libros.

Xalabarder, C. (2013). *EL guion musical en el cine*. MundoBSO

Videografía

Cristóbal, M., Fernández, J.M., Félix, B., Wolting, A. y Cervantes, A. (Productores) y Simó, S. (director). (2019). *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. [Película] España: TheGlow

Anexo A. SINCRONÍA, INSTRUMENTACIÓN Y TEMÁTICA

SECUENCIA	BLOQUE MUSICAL	SINCRONÍA PERSONAJES	MATERIAL TEMÁTICO	INSTRUMENTACIÓN
1	1m1A <i>Luisito</i>	Luis Buñuel	No tiene	
2	1m1B <i>Calanda</i>	Luis Buñuel (niño)	Célula del tema de las Hurdes	Soprano
			Ostinato del tema de las Hurdes	Piano
3	1m2 <i>La edad de Oro</i>	Luis Buñuel	Tema principal del tema de Buñuel	Piano, arpa y guitarra
4	1m6 <i>Leyendo las Hurdes</i>	Luis Buñuel	Tema principal de las Hurdes	Guitarra
			Ostinato del tema de las Hurdes	Piano
5	2m1 <i>Ramón</i>	Luis Buñuel y Ramón Acín	Tema principal de Ramón Acín	Guitarra
6	3m4 <i>La alberca</i>	Luis Buñuel y Ramón Acín junto al equipo de rodaje	Tema principal de las Hurdes	Guitarra
			Ostinato del tema de las Hurdes	Piano
7	2m3 <i>París</i>	Luis Buñuel	No tiene	
8	4m1 <i>Espero que no</i>	Luis Buñuel y Ramón Acín junto al equipo de rodaje	Célula del tema de las Hurdes	Soprano
			Ostinato del tema de las Hurdes	Guitarra
9	4m3 <i>La isla misteriosa</i>	Luis Buñuel (niño)	Tema principal de Ramón Acín	Piano
10	4m5 <i>¿Por qué nos miran así?</i>	Luis Buñuel y Ramón Acín junto al equipo de rodaje	Tema principal de Luis Buñuel	Clarinete en Sib
			Ostinato del tema de las Hurdes	Guitarra
11	5m2 <i>Cabras</i>	Luis Buñuel y Ramón Acín junto al equipo de rodaje	Célula del tema de las Hurdes	Acordeón
			Tema de Luis Buñuel	Clarinetes y piano
12	6m1 <i>Escuela</i>	Luis Buñuel	Tema principal de Ramón Acín	Guitarra

13	6m2 <i>Lluvia</i>	Luis Buñuel	Tema principal de las Hurdes	Chelo
14	7m3 <i>¿Contento?</i>	Luis Buñuel y Ramón Acín	Ostinato del tema de las Hurdes	Piano
15	7m4 <i>Buitres</i>	Luis Buñuel (niño)	Tema principal de Ramón Acín	Piano
16	7m3B <i>La pobre se ha muerto</i>	Luis Buñuel	Ostinato del tema de las Hurdes	Piano
17	8m1 <i>Se han ido hace un momento</i>	Ramón Acín (con alusión a Luis Buñuel)	Tema principal de Luis Buñuel	Guitarra
			Ostinato del tema de las Hurdes	Piano
18	8m2 <i>Entierro</i>	Luis Buñuel y Ramón Acín	Célula del tema de las Hurdes	Coro
			Ostinato del tema de las Hurdes	Piano y violín solista
19	9m4 <i>Si alguna vez</i>	Luis Buñuel	Tema principal de Ramón Acín	Voz de soprano

Anexo B. TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA A ARTURO CARDELÚS

En este anexo transcribiremos la entrevista realizada a Arturo Cardelús el 20 de octubre de 2020. Hemos resumido la entrevista cogiendo las partes más importantes y todo lo relevante a las explicaciones que Cardelús nos aportó en relación al TFM y a la música de *Buñuel en el laberinto de las tortugas*.

Rafael Porras: A modo general, ¿cómo fue el proceso de componer la banda sonora en relación a la película? ¿Qué tenías en tus manos al empezar a componer?

Arturo Cardelús: Yo entré en mayo del 2017, y ahí lo que yo tenía era la animática, pero en un estado bastante primitivo. Le quedaba todavía mucho. Entré bastante pronto y eso fue una buena cosa. La verdad es que estuvo muy bien, gracias a eso pudimos probar muchas cosas. Salvador Simó me dio muchas pautas para empezar, me dio un montón de reglas, que a mí eso me ayuda, porque lo que no puedo nunca es componer sin reglas. Para mí, antes de componer tengo que tener como unas condiciones, un *frame*, para tener un perímetro para crear, porque si todo es posible a mí me bloquea.

R.P.: En ese *frame* que dices entra la historia, los personajes, las características de los personajes...

A.C.: Ahí entra la historia y los personajes. Pero entraron muchas cosas más. Salvador es un director que se metía mucho en cosas musicales como, por ejemplo: él me dijo que odia las grandes secciones de cuerda a lo Hollywood tocando notas legato. O sea, un colchón de cuerdas, que se hace mucho. Tenemos algún colchón en Buñuel, a veces, pero muy poco, la orquesta de cuerda es pequeña. Me dijo que intentase huir de esos colchones de Hollywood. Me dijo que quería una ensemble pequeña porque le apetecía una cosa más camerística. Me pidió que tenía que haber cierta guitarra. Eso no lo veía claro porque no veía la guitarra en la película, pero él quería tener una guitarra. También dijo que quería un coro.

En cuestión de personajes me dijo que la película, aunque desde fuera pareciese que iba de cómo Buñuel rodó las Hurdes, el documental, que para él el tema principal era la amistad

entre Luis Buñuel y Ramón, y que si queríamos realmente conectar con la gente teníamos que explotar mucho esa amistad porque él creía que alma de la película estaba en esa relación, y creo que tenía toda la razón. La amistad era el punto central y él quería que la música reflejase esa amistad y estos caracteres tan distintos porque eran personalidades muy distintas.

R.P.: Entonces, parte de la decisión de qué instrumentos usar o de cómo usarlos fue también de Salvador.

A.C.: Sí. Luego es verdad que me dio total libertad en cuestión de armónica, melódica, ya no se opuso ahí. Pero en la plantilla tuvo mucho que ver Salvador.

R.P.: ¿Consideras la música de la película más narrativa o descriptiva?

A.C.: Eso es una buena pregunta. Si he entendido bien la pregunta, la respuesta sería que las dos cosas, es un poco de las dos. Intenta contar la historia y también describir los personajes. Hay un trabajo descriptivo global de los personajes de cómo son ellos, pero luego, cuando se aplica a la película siempre está condicionado por el ritmo de la escena, por dónde viene la escena.

R.P.: ¿Qué instrumentación usaste?

A.C.: Tuvimos dos sesiones, cada sesión de tres horas. La primera eran 21 músicos, era una orquesta de cuerda pequeña, dos clarinetes, dos contrabajos, arpa, piano, guitarra y acordeón.

R.P.: ¿El empleo de la guitarra se une a las Hurdes, a España?

A.C.: Sí. Salvador decía que la guitarra es un instrumento de la tierra, un instrumento muy español, y le pegaba mucho con las Hurdes.

R.P.: ¿Y el acordeón?

A.C.: El acordeón empezó por París, por la asociación muy cliché que teníamos en la cabeza, y luego se quedó en dos escenas. Fue más porque nos gustaba como sonaba.

R.P.: Las voces también fue idea de Salvador. ¿Por qué?

A.C.: Le daba una dimensión espiritual decía Salvador.

R.P.: Hay tres temas principales, el de Luis Buñuel, el de Ramón Acín y el de las Hurdes. ¿Fue así asignado desde el principio?

A.C.: Sí. Nosotros pensamos que el tema de las Hurdes es el de Buñuel como *filmmaker*, como cineasta. El tema empieza cuando de pequeño, y se usa sobre todo cuando graba o cuando está haciendo cosas para la película. Es muy interesante en el tema de Calanda, al principio cuando Buñuel sale a la calle, es un tema para describir al personaje, y queríamos contar en esa escena desde el principio que él no encajaba, que iba contra los esquemas establecidos. Por eso él se mueve en una subdivisión ternaria y los tambores están en dos. Esta fue una idea entre Salvador y yo, y creo que funciona muy bien. Es el tema de acción, de acción de hacer cosas, de Luis, el que se pone al principio de la comitiva de los tambores.

R.P.: De hecho, hay una escena, con la lluvia, que es el mismo tema, pero mucho más lento.

A.C.: Sí, mucho más lento. Eso fue obligado, Salvador me obligó a eso completamente. Yo lo intenté cambiar, pero ahora estoy contento de que me obligase. Hay una película que se llama *In the mood for love* de Wong Kar-wai, la banda sonora es espectacular, el vals este famoso que seguro que has oído. Eso es una versión de ese vals.

R.P.: La elección de las armonías fue tuya, ¿no?

A.C.: Sí, las armonías son mías.

R.P.: ¿Y por qué?, ¿por qué Mi m para la película y para Luis, y La M para Ramón Acín?

A.C.: Mi m es porque me recuerda mucho a España, no sé por qué. Fue una cosa irracional. Igual es porque cuando aprendí el modo frigio, siempre es desde mi. Para mí Mi es España. Aquí es Mi m, no mi frigio, pero tengo eso asociado. Lo de La M es porque, como vengo de formación clásica, me gusta que haya relación entre ellas. Es Mi m pero si fuera Mi M es la dominante de La. Me gusta que haya una relación. Me gusta mucho cuando pasa algo musical, que es lo que está pasando en la historia, musicalmente si ponemos el sol# y es Mi M significa que Buñuel está en tensión y su solución es La que es Ramón, y en la historia Ramón también es la resolución a Luis, y esa idea me gusta mucho.

R.P.: El objetivo del TFM es ver qué recoge el espectador de tu música. ¿Qué quieres tú que el espectador recoja de toda tu música en Buñuel?

A.C.: La historia, quiero que la música lo que haga es agrandar la historia y toda la dimensión emocional, que conectemos bien con Ramón, con el conflicto de Luis, y que esos personajes tengan más peso y más transcendencia a través de la música. El objetivo final siempre es la historia.

R.P.: Pero sobre todo en relación a la amistad, ¿no?

A.C.: Sí, yo creo que la película si realmente te crees esa amistad y sientes bien esos dos personajes y la evolución que tienen, si realmente entras y conectas con eso, yo creo que cuando te enteras que Ramón muere conectas con la historia.

R.P.: Vamos a hablar sobre las secuencias. La primera, cuando aparece por primera vez Luis Buñuel vestido de monja, ¿por qué se pusieron ahí coros?

A.C.: Eso fue más una broma, pero funcionó tan bien que se quedó y lo que oyes en la película es la primera versión que le mandé a Salvador, y le encantó. Despista un poco, y, además, como luego nos metemos en el recuerdo de Calanda en el flashback, era como mucha magia.

R.P.: En relación a la segunda secuencia, la de Calanda, ya lo has comentado antes.

A.C.: Sí, es como una fricción entre el personaje y su contexto. Es para explicar un personaje que desde el principio no encajó, y se movía como versos sueltos, se movía a otra velocidad. Y como él venía de una familia muy conservadora, en un ambiente muy conservador, nos ayudó lo de los tambores que es una cosa tan cerrada y que el estuviese corriendo, y encima moviéndose en tres.

R.P.: ¿En ese inicio hay partes del tema de las Hurdes?

A.C.: Si, está en el ostinato en el piano, y luego, la soprano que metemos por encima no canta la melodía, es para no ser tan evidente. En realidad, es como plantar una semilla de lo que luego va a ser, que lo veremos cuando lee las Hurdes.

R.P.: En la secuencia que aparece Luis Buñuel, ¿la melodía cómo la compusiste?, ¿qué características tiene la melodía para que para ti sea Buñuel?

A.C.: Yo antes de componer hago una lista y me planeo todas las ideas que quiero decir con la música, me las pongo en un papel y luego me voy a componer. Y con Buñuel, a este personaje le veía dos mitades, y en la película se ve una mitad como muy conflictiva, muy controvertida,

que busca mucho el conflicto, y luego otra que es más amable y muy sensible, y con algo melancólico. En algunas escenas le puedes llegar a odiar, pero en otras es una persona muy entrañable. Entonces dividí el tema en dos mitades. La primera mitad es la mitad conflictiva, y armónicamente es muy conflictivo porque en todas las partes fuertes estamos en disonancia, el re#, luego el fa#. Toda la parte fuerte está siempre en disonancia, y es en la tercera parte de cada tiempo donde está la resolución. Me gustaba la idea de que el tema empezase en el *downbeat* con el re#, y cuando escuchaba esa melodía me recordaba mucho a Buñuel.

Y luego la segunda parte está en notas del acorde, y las que no están están preparadas en grados conjuntos y en parte débil, entonces suena mucho más amable. Este contraste entre estos dos mundos me gusta.

R.P.: ¿Por qué usas el ternario para este tema?

A.C.: Porque Buñuel era un personaje que está más en el aire que en la tierra, y eso también fue en contraposición con Ramón Acín. Ramón iba a ser binario, porque cuando hacemos binario estamos cincuenta por ciento arriba, cincuenta por ciento abajo, y la música es mucho más estable. Pero en cambio en ternario estamos dos tercios arriba y hace que la música sea mucho más ligera, mucho más inestable, y para un personaje como Buñuel una melodía en ternario iba a funcionar mucho mejor.

R.P.: En la secuencia donde Luis lee el guión, el tema que suena es el de la película de las Hurdes, el ternario lo usas igual que antes, ¿no? Todo lo que es Luis va en ternario.

A.C.: Sí, en realidad yo lo escribí en un 3/4 rápido como estos minuetos de Bach que son 3/4 rápidos, que al final los pensamos en frases de 12/8 de cuatro compases. Lo que pasa es que luego para grabar es muy complicado. Para grabar es mejor hacer 12/8 y agruparlo en un compás. Lo compuse en 3/4 rápido.

R.P.: Aquí aparece por primera vez la guitarra como diciendo que Luis Buñuel se va a España a grabar.

A.C.: Si. Tengo que añadir para ser riguroso que es la primera vez que entre la guitarra como solista, pero cuando vemos a Buñuel en la escena saliendo del cine, la guitarra dobla el piano y el arpa, pero no se oye tanto.

R.P.: En la secuencia siguiente tenemos el tema de Ramón Acín, que me plantea una duda. Según tú es el tema de Ramón, pero realmente en la única secuencia que podemos ver la síncretis entre el tema y Ramón es solo en ésta.

A.C.: Sí, es un tema de Ramón que igual evoluciona a un tema sobre la amistad, el amor o la luz. Cuando lo vemos en la escena de la escuela con los niños, es una escena de Luis, está ahí Ramón, pero cuando tiene ese momento tan... que es mi escena favorita de la película cuando se le abraza el niño, ahí entra este tema. Que igual es el tema del amor, de la amistad, de todo lo contrario a todo lo demás.

R.P.: Digamos que es un tema de Ramón que ejerce una influencia sobre Luis Buñuel, tanto que hay muchas secuencias que hay una síncretis entre este tema y el personaje de Luis Buñuel.

A.C.: Sí, totalmente, en la escena de la escuela, en las escenas de los recuerdos de Luis, cuando empieza a recordar cosas con su padre de repente está el tema de Ramón. Es verdad que es un tema complicado. Es verdad que es el tema de Ramón Acín, pero luego tiene una metamorfosis al tema de lo que Ramón Acín significa o lo que él simboliza.

R.P.: En la secuencia 6, ¿por qué el uso del acordeón y la guitarra?

A.C.: Esto es más porque me gustan mucho como suenan juntos. Aunque también hay algo más. La idea era el contraste de los franceses, los que acaban de llegar de París y la España más rural y más antigua. Había un contraste ahí extraño porque es verdad que Buñuel y Pierre y todos estos, a ver que eran gente con muy buenas intenciones, pero también eran en el fondo unos niños pijos jugando en Extremadura con la cámara. Queríamos que esa superficialidad un poco de ellos estuviese ahí también.

R.P.: En la escena del sueño de París, la música es totalmente distinta. ¿La podemos denominar atonal?

A.C.: Yo creo que sí. Bueno, hay un centro con el re, y luego como una modulación. Sí que hay centros, pero no sé si es tonal, son más centros de sonidos. Las partes atonales fueron las más divertidas de componer y las más rápidas. Lo más difícil es componer en La M.

R.P.: El hecho de que usaras toda la orquestación que habíais elegido también le da mucho más efecto de tensión.

A.C.: Sí, eso lo pensamos también, hacer un poco como hace Ravel. Muchas veces Ravel en las obras que tiene para orquesta muy pocas veces te revela el tamaño de la orquesta, siempre empieza con dos o tres instrumentos, e igual de repente hay dos o tres compases que tienes una super orquesta. Pero nunca sabes cuánto de grande es porque no te lo dice.

R.P.: En la secuencia 8, el ostinato está tocado por la guitarra y aparecen los coros.

A.C.: Los coros justo con esa escena que para mí es lo mejor de la película que podamos ver las imágenes que él grabó, a Salvador le gustaba la idea de que cuando viéramos esas montañas, el coro es como el grito de miseria, de esa pobre gente que está muriendo, son las voces que oyes al ver las montañas.

R.P.: En la secuencia 9 está el tema de Ramón con Luis.

A.C.: Sí, es un recuerdo idealizado de la inocencia, en el fondo es todo lo que tenga que ver con la luz, ese otro lado. Nos gustaba usar esto.

R.P.: Es como si Ramón fuera la luz de Luis.

A.C.: Sí, es esa dualidad. Ramón es la bondad, la amistad, es la luz.

R.P.: Y al final de la escena, se ve como la música cambia.

A.C.: Sí, con el padre, porque es uno de los grandes problemas en la película, sus traumas con el padre.

R.P.: Háblanos de la secuencia 10.

A.C.: Ésta es una de las claves, esta escena fue la clave de la película, sobre todo porque nos costó muchísimo, aquí teníamos otro plan. En nuestro plan al principio era un tema específico de las Hurdes y que ese tema contrastase con el resto de temas. Porque claro, es que el tema de Buñuel, yo siempre lo había escuchado con los pizzicatos y con ese aire así ligero cuando sale del cine, y en ningún momento se me ocurrió que, si ese tema lo pones en blancas, en legato y en otra tesitura distinta, realmente significa cosas distintas. Pero para la historia nos venía muy bien. Nos dimos cuenta de que eso podía funcionar. La película no va sobre las Hurdes, va sobre Buñuel en las Hurdes. Entonces lo de tener un tema exterior para hablar de

las Hurdes sin más, no tenía mucho sentido. Lo que queríamos es que hubiera una transformación del personaje, que ese personaje que viene de París con una melodía en un non-legato en el piano, con pizzicatos debajo como una cosa muy ligera, de repente se transforme en un clarinete en legato con coros y unas cuerdas en *sustain*, o sea, que sea todo lo contrario, y que sea como un viaje de ese ambiente superficial de los artistas de París a la tierra y a los problemas de verdad, a la gente que se está muriendo ahí. Cuando descubrimos que podíamos usar ese tema ahí, y que el tema de las Hurdes iba a ser una transformación del tema de Buñuel, eso fue un momento clave del proceso.

R.P.: Me gustó el hecho de que combinaras los elementos de los temas.

A.C.: Eso fue muy divertido la verdad. Sobre todo, a mí lo que me interesa es que los combiné sin tocarlos. Normalmente en las variaciones clásicas, en un tema con variaciones a lo Haydn o Beethoven, normalmente lo que hacen es teniendo la misma secuencia armónica, aquí tenemos la secuencia armónica, pero luego hay muchas variaciones de melodía, de tesitura, hay muchas más variaciones. Pero como en esta película había tantas cosas, como teníamos tantas capas y tantos temas, pensamos que si aparte de las variaciones instrumentales de tesitura y de tempo o articulación, si aparte íbamos a tener variaciones melódicas dentro de cómo está organizado, iba a ser un caos. Es verdad que combino distintos elementos con distintas articulaciones y tesituras, pero cada elemento en sí mismo está igual, la melodía no cambia, es la misma siempre. Lo que pasa es que ahí es un poco más lenta, en otro contexto instrumental, en legato, non-legato, pero cada elemento está igual. Entonces eso hace que dentro de esa variación haya una cohesión musical. No podemos distraer al espectador, y como sólo lo ves una vez te tiene que llegar instantáneo, no hay tiempo para hacer como haría Beethoven, disfrazar mucho más la melodía.

R.P.: En la secuencia de las cabras vuelves a usar el acordeón, ¿por qué?

A.C.: Esta escena me resulta muy española. No sé por qué, en este contexto el acordeón me sonaba muy español. Es verdad que podíamos haber usado una trompeta, pero hicimos acordeón.

R.P.: Pero antes lo asociaste más a París.

A.C.: Aquí era porque nos resultaba un poco más de broma, queríamos que la música añadiese comedia a la escena, porque la escena en el fondo era bastante dura y también por el tono de la escena, que era así como muy italiana, tipo Nino Rota. Pensamos que el acordeón podía dar este tono.

R.P.: Pero la música más que nada describe lo que es la escena, aunque suena también el tema de Luis.

A.C.: Sí. Y tal como está de instrumentación y como está de tempo y todo, parece casi un pasodoble, como muy español.

R.P.: En la secuencia 12 usas el tema de Ramón y la guitarra con Luis.

A.C.: Es un momento en el que Buñuel entra dentro de lo que es Ramón, no sé si es la bondad o la luz, es un momento donde él conecta con los niños. Es mi escena favorita, sobre todo porque después de esto, de esta escena, las imágenes que vemos de los niños después son niños de verdad, niños que se morían, que no tenían nada. Creo que está muy bien hecho tal como lo organizó Salvador, está muy bien hecha esa escena.

R.P.: ¿Y El hecho de que usaras una instrumentación más reducida?

A.C.: Eso lo cambiamos justo al final. Había un acompañamiento de una segunda guitarra, o un piano. Al final dejamos la guitarra desnuda, son solo las notas y las cuerdas en tenuto, y funciona mucho mejor porque la escena está tan llena que la música no tiene que hacer mucho más.

R.P.: ¿Sobre la secuencia 13 qué me puedes decir?

A.C.: Es el tema, que siempre lo solemos oír en el registro medio, en el si de la tercera línea en la clave de sol, y ahora está en grave en el chelo. Esta escena me gusta mucho.

R.P.: Y ahí cuando hablaste con Salvador, ¿cuál era la intención para con Luis?, ¿estaba pensando en la imposibilidad de no poder seguir con el rodaje o realmente se estaba planteando cuestiones personales?

A.C.: Aquí más que pensar en Luis estábamos pensando ya en el grupo, en Luis y en Ramón. Es una escena donde la relación entre ellos se empieza un poco a romper. Después de esta escena creo que la siguiente es cuando Luis aparece vestido de monja, cuando empieza a

hacer tonterías. Es un punto medio en la película donde nos vamos a centrar en los problemas entre ellos, lo que va a suponer, si se va a cancelar el rodaje o no. Lo que queríamos hacer es meter algo como más agrio, una sensación de que algo malo va a pasar.

R.P.: En la secuencia 14 vuelve otra vez el ostinato, pero no hay tema, ¿no?

A.C.: Es verdad, vuelve el ostinato sin el tema en un contexto como de que la película no va a salir, este proyecto no va a funcionar. Por eso tiene ese aire como lúgubre de que esto no va a ir bien. Es algo más abstracto. Nos abstraemos del relato concreto y es más como una emoción de esto no va a salir bien.

R.P.: En la secuencia 15 volvemos otra vez al tema del amor o de la luz, pero con una secuencia que es un poco cruda. ¿La decisión de poner ese tema ahí?

A.C.: Eso fue un experimento. Teníamos otro tipo de música mucho más oscura con lo de los buitres, algo malo, malo. Pero como esto pasa justo antes de él mate al burro, y venimos de una escena de mucha tensión, pensamos que si en vez de ahí la música con la tensión y con el burro muerto, si la música simplemente se acerca a este recuerdo como con esa inocencia del niño y que el disparo nos saque de eso. Y nos gustó, fue un experimento que nos gustó.

R.P.: En la secuencia 16 está el ostinato muchísimo más lento y lo que suena en las cuerdas no es tema.

A.C.: No, y es una variación armónica. El ostinato tiene otra estructura armónica. Los acordes son distintos a todas las veces que hemos escuchado ese ostinato. Esto es un homenaje secreto a uno de mis ídolos que es Max Richter. La armonía tiene la misma estructura que *On the nature of daylight*, su famosa obra de cuerdas. Es la misma estructura, es igual. Además, con el mismo *voicing*, en vez de la tercera cerca, la tercera a una décima del bajo, y todo se mueve a una décima y son los mismos acordes. Era un momento muy duro, de cuando nos enteramos que la niña se ha muerto y el está a punto de desfallecer. Es la vez que escuchamos el tema de la acción más lento, ahí casi ni se mueve, va a un ritmo muy lento.

R.P.: Ahí el tema está más en Luis, ¿no?

A.C.: Sí, y se está rompiendo. Es el momento en el que Luis como que se rompe y después él se encuentra con la muerte y a partir de ahí es cuando ya cambia. La siguiente escena va a venir la del entierro, es como el nacimiento de Luis artista. Es lo que quería Salvador.

R.P.: La siguiente escena es cuando Luis se va con los franceses a filmar, dejan a Ramón durmiendo, y es el camino en el que Ramón va hacia Luis.

A.C.: Y esta es la primera vez en toda la película que el tema de la película, el tema de filmar, el tema de las Hurdes y el tema de Buñuel se superponen. Y nos gustaba la idea de que hacemos eso en una escena donde no está Buñuel en pantalla, pero claramente va sobre él. Ramón Acín no puede más con él y se quiere acercar allí para ya mandarle a la mierda de verdad. Estamos viendo a Ramón Acín, pero estamos escuchando el tema de la peli, el tema de Buñuel y al final de esta escena va a ver la gran transformación donde Ramón va a ver a Buñuel hablando con esa señora y se va a dar cuenta con todo lo difícil que es Buñuel y todo lo que le está haciendo pasar, es la primera vez que ve que está haciendo algo especial, que su amigo está haciendo historia con ese documental.

R.P.: ¿Qué me puedes decir sobre la secuencia del entierro?

A.C.: La del entierro como es una ficción, una ficción que él monta para explicarnos que eso pasaba, o sea, esos entierros pasaban, pero nadie se había muerto ahí y queríamos hacer algo completamente distinto. Yo le pedí a Salvador, vamos a romper, como de repente esto es una cosa distinta y una ficción dentro de otra ficción, y me dejó hacer una cosa así a lo Vivaldi.

R.P.: ¿Pero más que nada por tu gusto?

A.C.: Yo le mandé esa versión y le encantó. Yo pensé en Vivaldi porque como tenía algo así muy espiritual, no sé, a mí me funcionaba. Es una música que no tiene que ver con nada en la película, es una escena que se merecía tener algo completamente distinto.

R.P.: El carácter de la música es como decir que ya hemos terminado y bien.

A.C.: Sí, tenía que tener cierto aire grandioso de que ha pasado algo importante, y eso luego lo refuerza la escena de después, cuando se está reconciliando Luis y Ramón que es mucho más conclusiva, que es una música como de se ha acabado esto.

R.P.: En la última secuencia vemos que es el triunfo de la luz ante las sombras de Luis.

A.C.: Sí, y es así, esa es la idea.

R.P.: También es la única escena en la que la dinámica de la música aumenta.

A.C.: Si. Como en realidad Salvador no es amigo de los tuttis así a lo Hollywood y de cosas así muy infladas, todo está como más contenido. Esa es una escena donde la cuerda está haciendo redondas así en grande, es como más fofo y más fuerte, y me dejó. Está bien, porque el coro entra ahora cuando vemos que Ramón Acín ha muerto, cuando abre el telegrama. Y luego cuando nos quedamos con los dos amigos en la intimidad un poco con la copa, ahí solo hicimos soprano, porque era como más bonito. Vamos de la gran idea a ellos dos solos al final.

R.P.: Fantástico Arturo. Muchísimas gracias por la entrevista.

A.C.: Gracias a ti. Ha sido un placer.

Anexo C. ENCUESTA

PREGUNTAS GENERALES SOBRE LA PELÍCULA

¿A qué elemento le has dado mayor importancia al ver la película?

- La imagen
- La música
- Los personajes
- La historia

¿Crees que la música compuesta se adapta a la película?

- Sí
- No
- No sé

Desde tu opinión, ¿piensas que la música está en simbiosis con la narrativa de la película?, o sea, si la música expresa lo que la imagen muestra.

- Sí, está en simbiosis
- A veces sí, a veces no
- No, creo que la película podría decir lo mismo sin la música

¿Qué función crees que posee la música en general en la película?

- Describir la personalidad de Buñuel
- Describir los personajes principales
- Añadir un fondo musical a la imagen
- Describir la relación entre Luis Buñuel y Ramón Acín

¿Crees que la música ayuda a entender la narrativa de la película?

- Totalmente
- Mucho
- Normal
- Poco
- Nada

¿Cuántos temas musicales principales crees que hay en la película?

- 1 tema
- 2 temas
- 3 temas
- 4 temas
- Más de 4 temas

PREGUNTAS SOBRE SECUENCIAS

SECUENCIA 01- PRIMERA APARICIÓN DE LUIS

¿Qué crees que significan los coros en la música al aparecer Luis por primera vez?

- La música describe el disfraz
- La música describe la personalidad irónica de Luis Buñuel
- La música nos quiere comunicar el aspecto espiritual de la película
- La música no tiene que ver con Luis Buñuel

SECUENCIA 02 – DESFILE EN CALANDA

¿Qué percibes en la música cuando Luis niño va y se une al desfile en Calanda?

- La música nos muestra el ambiente del desfile
- La música nos muestra el ritmo de los tambores
- La música expresa el carácter rebelde de Luis Buñuel
- La música expresa como corre Luis Buñuel

SECUENCIA 03 – LUIS EN PARÍS

La melodía que suena, ¿qué percibes en ella?

- Percibo el carácter dual de Luis Buñuel
- Percibo el ambiente de las calles de París
- Percibo el misterio de que va a pasar algo

SECUENCIA 03 – LUIS EN PARÍS (SIN MÚSICA)

Al ver la secuencia de antes sin música, ¿cambia tu opinión sobre la imagen?

- Si, cambia totalmente
- Bastante, aunque algo se mantiene
- No mucho
- No cambia nada

SECUENCIA 4 – LEYENDO EL GUIÓN

¿Qué te aporta la música cuando Luis empieza a leer el guion?

- Tranquilidad mientras Luis Buñuel lee el guion
- La actividad creativa de Luis Buñuel pensando en las Hurdes
- La asocio con España
- Veo la preocupación de Luis Buñuel por el guion

SECUENCIA 5 – ENCUENTRO CON RAMÓN

¿Qué obtienes de la música en esta escena cuando Luis Buñuel se encuentra con Ramón Acín?

- El estupendo día que hace
- El encuentro agradable con Ramón Acín
- La parte humana de Luis Buñuel
- La personalidad agradable de Ramón Acín

SECUENCIA 6 – RODANDO

¿Qué aporta la música a esta secuencia?

- La acción de rodar la película
- La actitud contenta de Luis Buñuel rodando
- Lo mal que va yendo la película
- El carácter francés de los compañeros de Luis con Luis Buñuel rodando en la Alberca

SECUENCIA 7 – SUEÑO EN PARÍS

¿Qué describe para ti la música que suena en este sueño de Luis Buñuel?

- Mucha calma
- Desesperación y odio

- Conflicto personal interno (inquietud y miedo)
- Sorpresa ante lo que está viendo

SECUENCIA 8 – DE CAMINO A LAS HURDES

¿Qué crees que transmite la música en la secuencia?

- Tristeza por el viaje
- Alegría de que van a empezar a grabar en las Hurdes
- Misterio ante lo que se van a encontrar
- La pobreza de la zona de las Hurdes

SECUENCIA 9 – RECUERDO DE NIÑO

¿Qué crees que la música quiere transmitir en este recuerdo de Luis Buñuel de niño?

- El conflicto de Luis Buñuel por el padre
- La parte humana de Luis Buñuel
- La pasión de Luis por el cine
- El descontento del padre

SECUENCIA 10 – PASEANDO POR LAS HURDES

¿La música qué te sugiere?

- Lo bello y tranquilo del paisaje
- La desolación de la zona de las Hurdes
- Luis Buñuel rodando las Hurdes
- La amistad del grupo de rodaje

SECUENCIA 11 – FILMANDO A LAS CABRAS

¿Qué percibes al escuchar la música mientras que ruedan la secuencia de las cabras?

- El lado sarcástico y perverso de Luis Buñuel
- La actividad del grupo al rodar las tomas de las cabras
- El contraste entre el carácter cómico de la música y la escena
- El arte de Luis Buñuel, desenfadado, irónico y extravagante

SECUENCIA 12 – LUIS CON LOS NIÑOS

¿Qué crees que quiere transmitir en esta secuencia la música?

- La conexión de Luis Buñuel con los niños
- La emoción de los niños al ver a Luis Buñuel
- El conflicto interno entre la parte humana y la oscura de Luis Buñuel
- La humanidad que se respira en las Hurdes

SECUENCIA 13 – LLUVIA

¿Qué quiere comunicar la música en esta secuencia?

- El inicio de momentos duros en el rodaje
- La consternación de Luis Buñuel por el rodaje parado
- El conflicto interno de Luis Buñuel
- La alegría de que todo va yendo bien en el rodaje

SECUENCIA 14 – RAMÓN Y LUIS

¿Qué expresa para ti la música en esta secuencia?

- La disputa entre Ramón Acín y Luis Buñuel
- La frustración de Ramón Acín
- Lo lúgubre de las calles de las Hurdes
- Los contratiempos del rodaje, no va a salir bien

SECUENCIA 15 – RECUERDO DE NIÑO

La música en esta secuencia, ¿qué piensas que dice en relación con la imagen?

- La felicidad de Luis Buñuel niño de estar con su padre
- La contradicción de Luis Buñuel entre su deseo de estar bien con su padre y la realidad
- La inocencia de la niñez de Luis Buñuel
- La oscuridad de la vida de Luis Buñuel de niño

SECUENCIA 16 – LUIS POR LAS CALLES DE LAS HURDES

¿Qué crees que expresa la música en esta secuencia?

- Luis sumido en su oscuridad interna
- Un plácido paseo por las Hurdes

- Luis Buñuel pensando en el rodaje de la película de las Hurdes
- Luis Buñuel contento de como va el rodaje

SECUENCIA 17 – RAMÓN AL ENCUENTRO DE LUIS

¿Qué crees que nos muestra la música en esta escena?

- El ambiente del paseo de Ramón Acín
- La búsqueda de Ramón Acín hacia Luis Buñuel
- El desencanto de Ramón Acín por el engaño de Luis Buñuel
- La imagen de Luis Buñuel mientras que Ramón Acín lo busca

SECUENCIA 18 – FILMANDO UN ENTIERRO

En la secuencia del entierro, ¿qué crees que la música quiere expresar?

- La solemnidad y espiritualidad del acto funerario
- La vuelta de Luis como artista
- La sorpresa de Ramón Acín viendo a Luis Buñuel
- La finalización de la filmación de la película de las Hurdes

SECUENCIA 19 – FINAL

¿La música qué aporta al final de la película?

- El triunfo de la parte humana de Luis Buñuel ante su oscuridad
- El fin exitoso de la película “Las Hurdes. Tierra sin pan”
- La pena por la pérdida de Ramón Acín
- La emoción por el estreno de la película

TU OPINIÓN FINAL

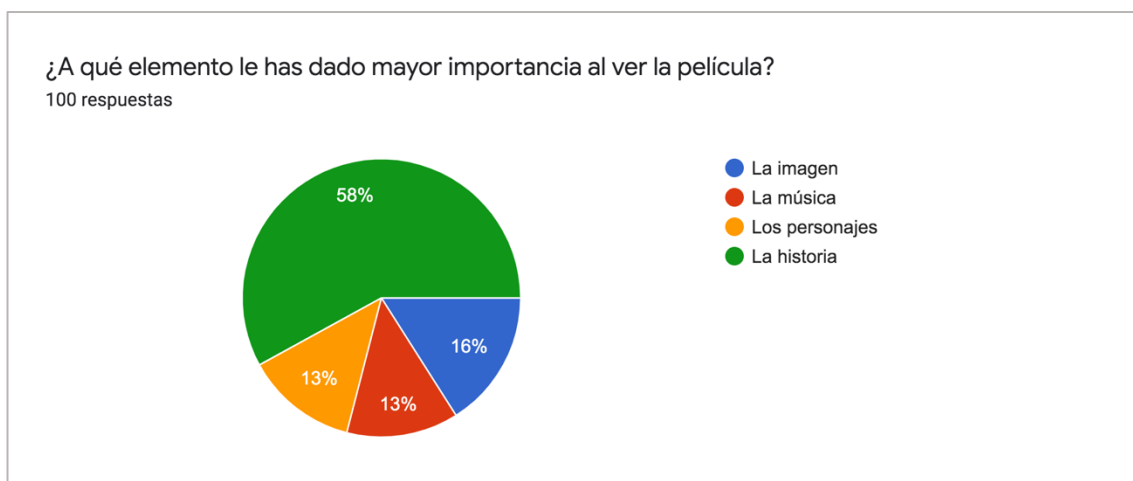
Expresa con tus palabras lo que has percibido con la música en la película en general. Tu opinión sincera y personal.

Anexo D. RESULTADOS. GRÁFICAS DE LA ENCUESTA

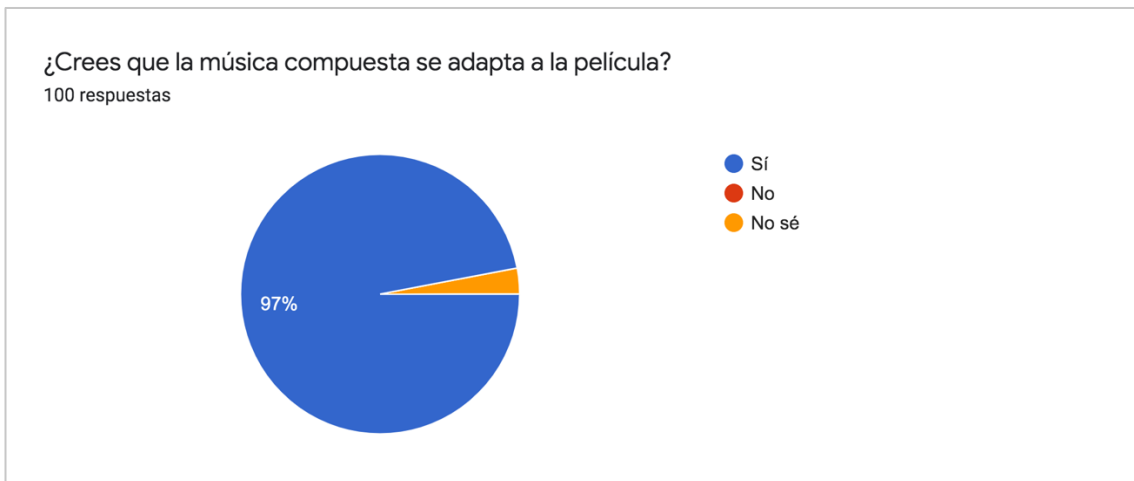
En este anexo expondremos las gráficas resultantes de la encuesta realizada a la muestra. Cada pregunta y respuesta la compararemos con la idea que nos trasladó Arturo Cardelús en la entrevista a la hora de componer la música, para desarrollarlo de forma clara y concisa en el apartado 4.

Tenemos que remarcar de nuevo que, aunque pongamos *intención del compositor*, la idea de lo que una secuencia muestra no es sólo del compositor. El director de la película es el principal responsable de ello, en este caso Salvador Simó. Con *intención* nos referimos a cómo Arturo Cardelús intenta plasmar esa idea en la imagen.

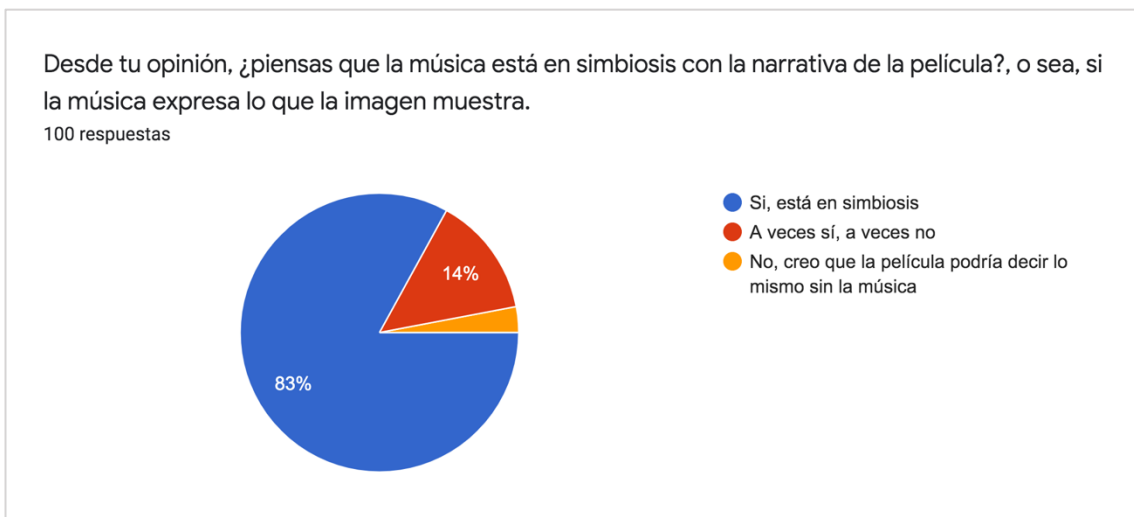
PREGUNTAS GENERALES



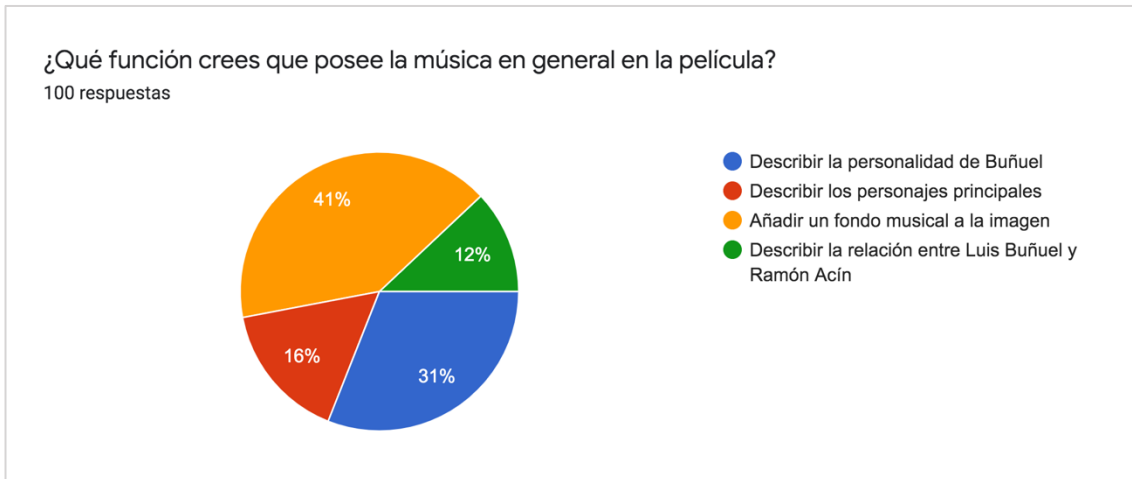
Intención del compositor: para Cardelús lo importante es por supuesto la historia, ya que quiso engrandecerla con su música.



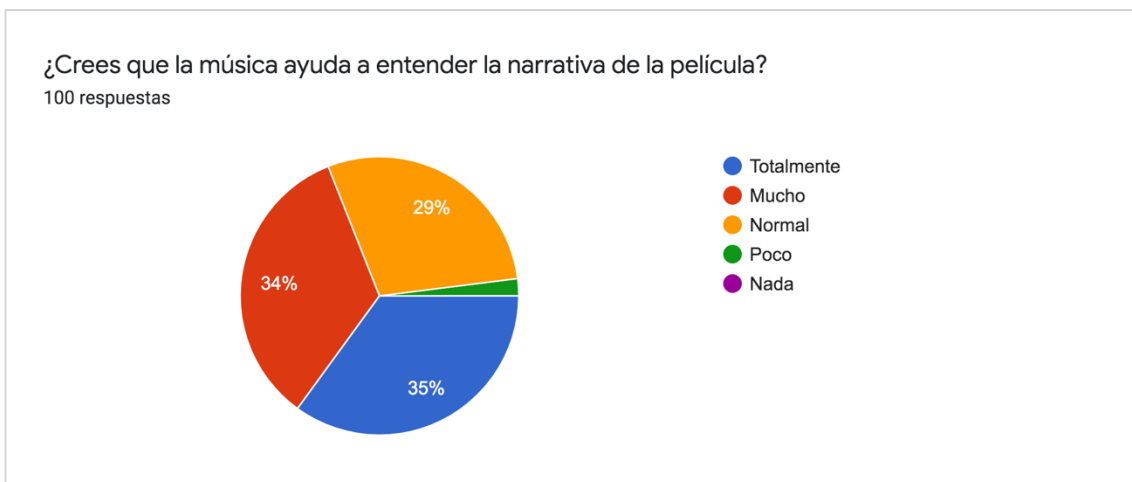
Intención del compositor: es obvio que para Arturo Cardelús la música se adapta a la película



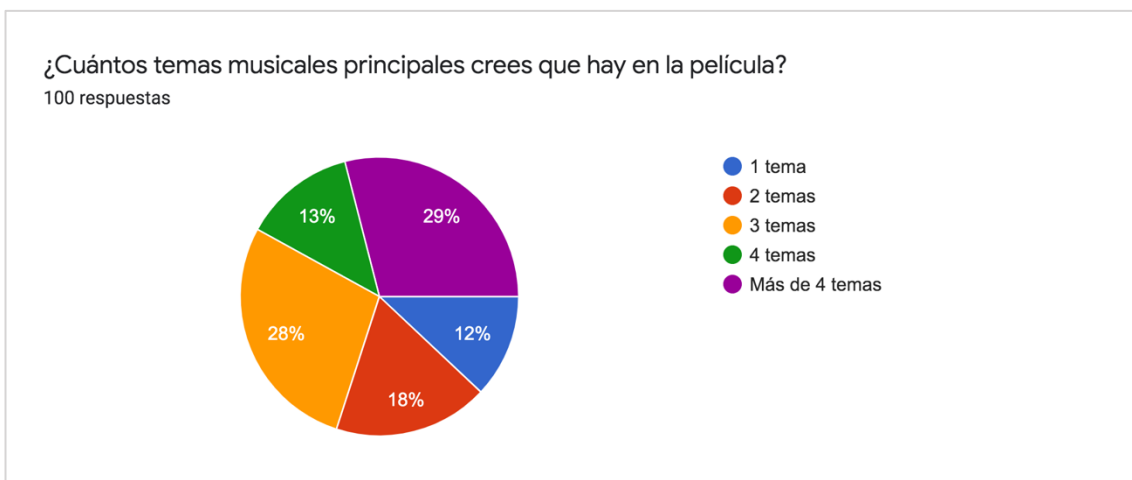
Intención del compositor: después de lo explicado en la entrevista, compuso la música según la narrativa de la película.



Intención del compositor: según lo que nos cuenta en la entrevista la idea principal era describir los personajes principales, aunque luego añadió que también tenía la idea de narrar la historia.



Intención del compositor: su intención fue apoyar con la música a la historia, a la narrativa



Intención del compositor: según Arturo Cardelús hay tres temas principales.

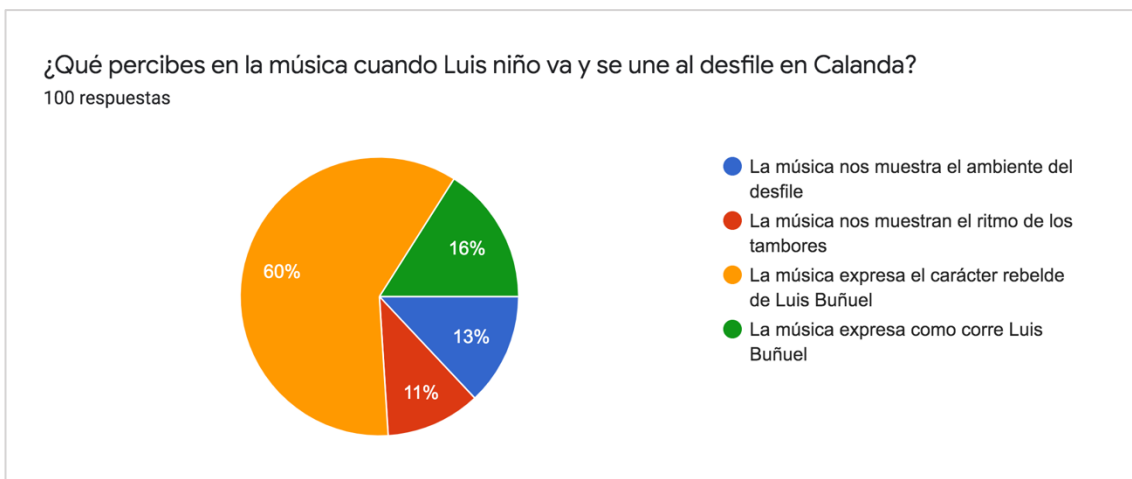
SECUENCIAS

SECUENCIA 01 – PRIMERA APARICIÓN DE LUIS



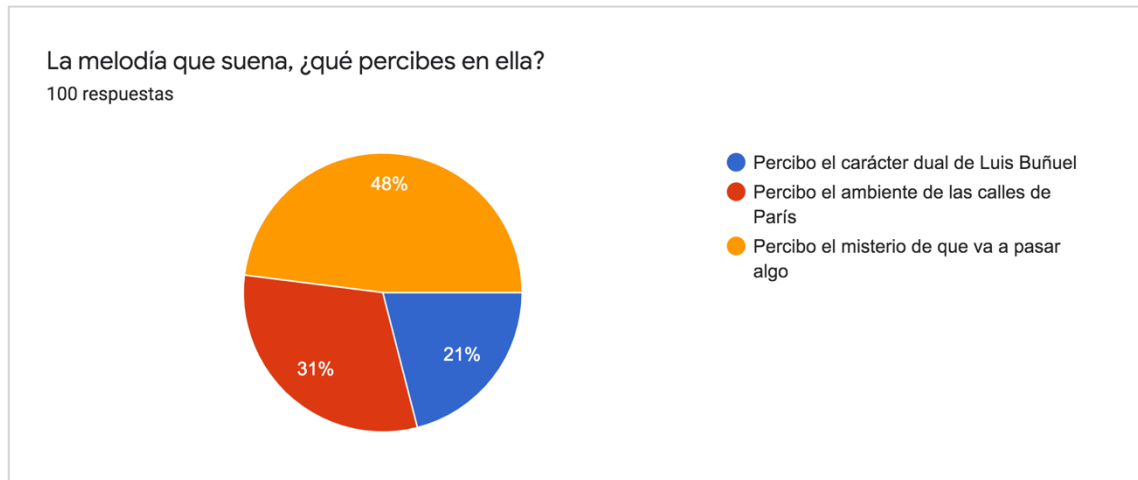
Intención del compositor: aunque nos comentó en la entrevista que fue al principio una broma, luego nos comenta que quedaba bien con la personalidad de Luis Buñuel.

SECUENCIA 02 – DESFILE EN CALANDA



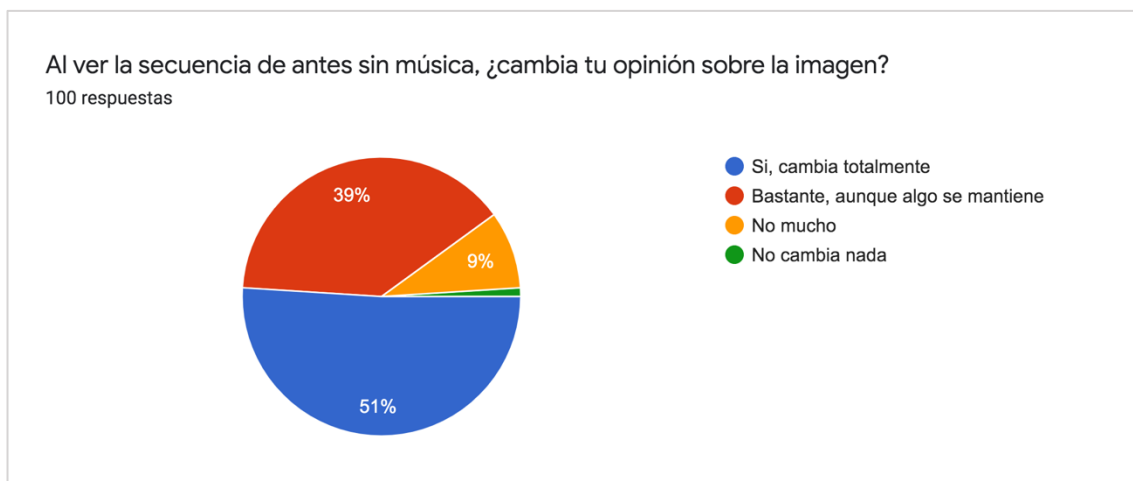
Intención del compositor: quiso representar el carácter rebelde de Luis Buñuel, al contrarrestarlo con el sonido de los tambores, el del contexto de la escena.

SECUENCIA 03 – LUIS EN PARÍS



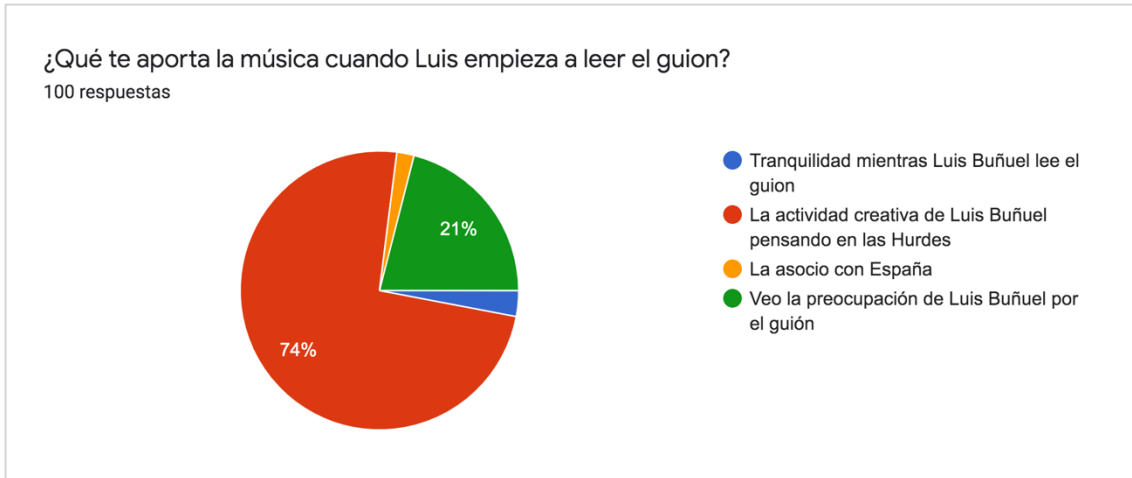
Intención del compositor: nos describe en la entrevista su intención con el tema principal de Luis Buñuel, describir las dos partes de la personalidad de Luis Buñuel, la sarcástica y la humana.

SECUENCIA 03 – LUIS EN PARÍS (SIN MÚSICA)



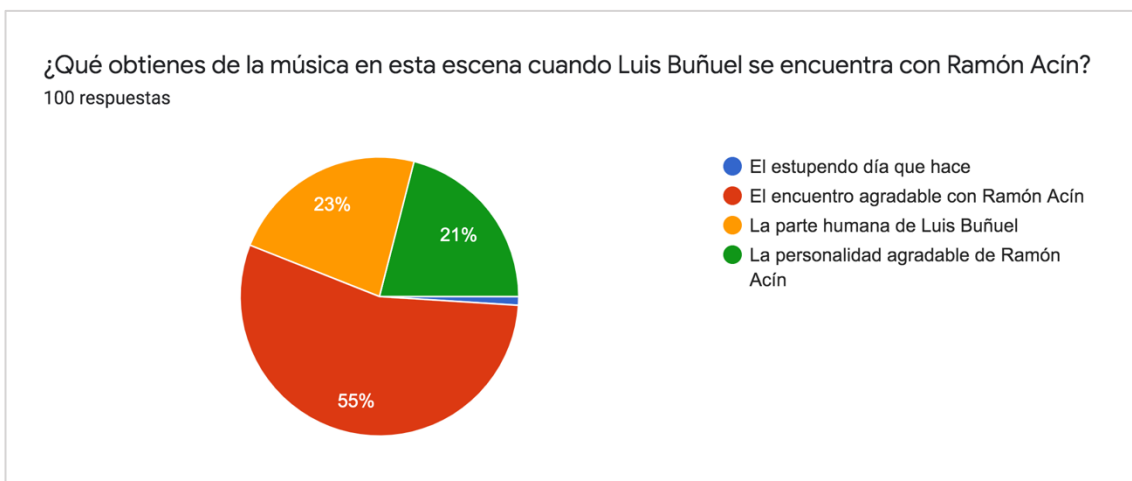
Intención del compositor: Cardelús no nos respondió a esta pregunta ya que es ajena a la entrevista.

SECUENCIA 04 – LEYENDO EL GUIÓN



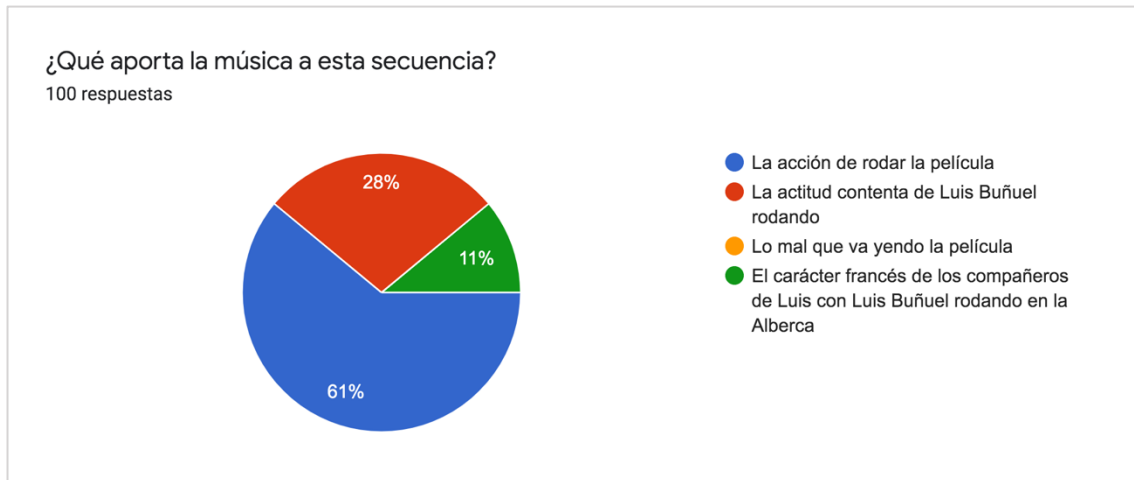
Intención del compositor: en la entrevista nos remarca que el tema que aparece en esta secuencia es el de las Hurdes, el tema de acción de la película. Describe al Luis Buñuel cineasta, al creativo.

SECUENCIA 05 – ENCUENTRO CON RAMÓN



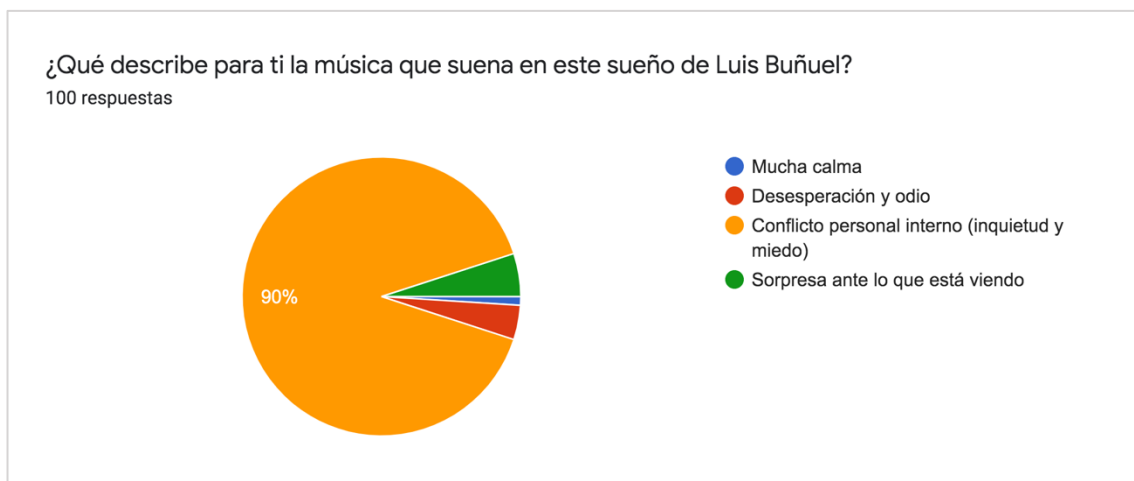
Intención del compositor: en esta secuencia aparece el tema de Ramón Acín, por lo que Cardelús quiso describir al personaje de Ramón Acín.

SECUENCIA 06 – RODANDO



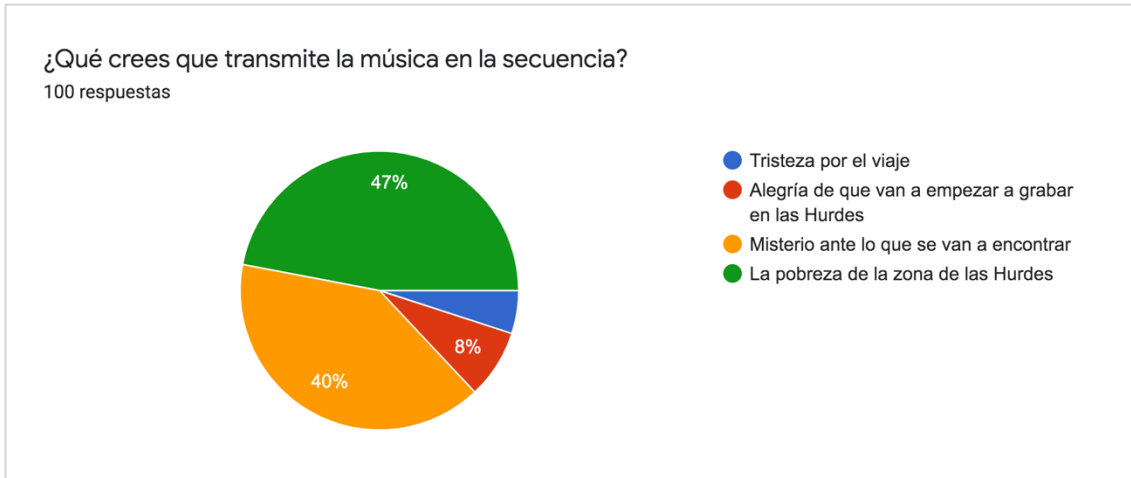
Intención del compositor: aunque Cardelús usó aquí el tema de las Hurdes, el del rodaje de la película, también quiso remarcar el carácter francés de los compañeros de equipo junto con el de Luis Buñuel con el uso del acordeón y la guitarra.

SECUENCIA 07 – SUEÑO EN PARÍS



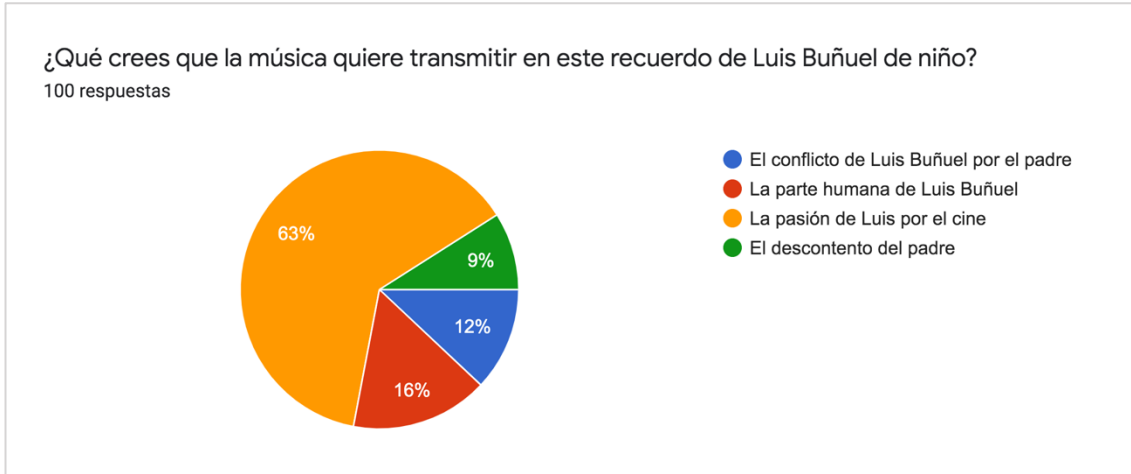
Intención del compositor: con la música atonal quiso darle tensión a la secuencia para describir esa parte onírica del sueño y los conflictos internos que Luis Buñuel tenía.

SECUENCIA 08 – CAMINO DE LAS HURDES



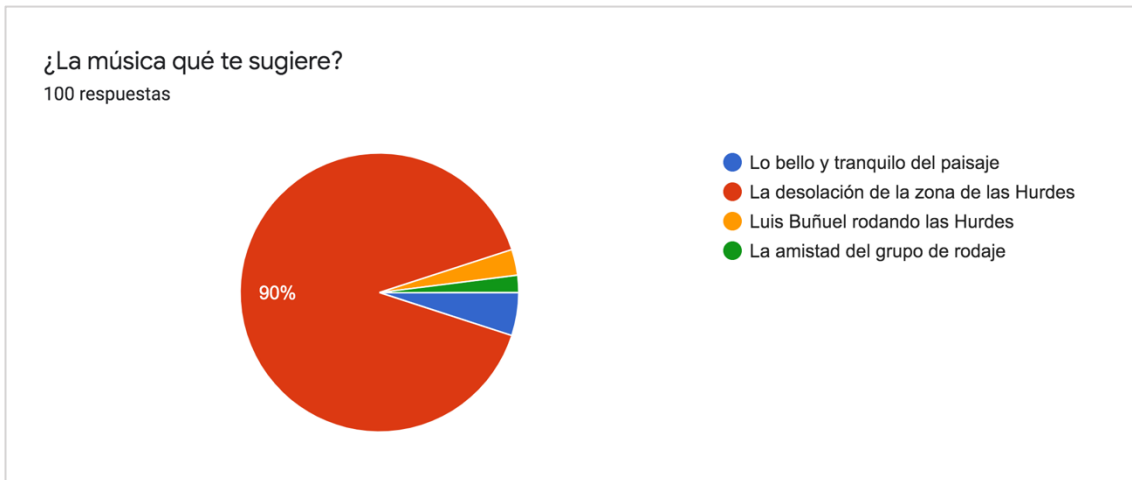
Intención del compositor: con la inclusión de los coros en esta secuencia, Cardelús y Simó quisieron mostrar las características de la zona en aquella época, su pobreza.

SECUENCIA 09 – RECUERDO DE NIÑO



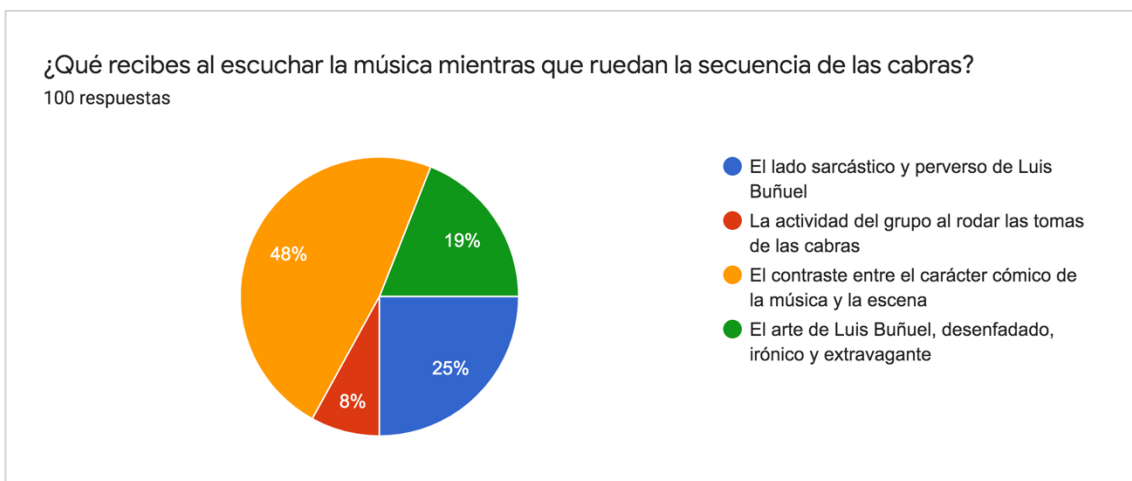
Intención del compositor: al juntar el tema principal de Ramón Acín al personaje de Luis Buñuel, Cardelús nos comenta que es para mostrar su parte humana.

SECUENCIA 10 – PASEANDO POR LAS HURDES



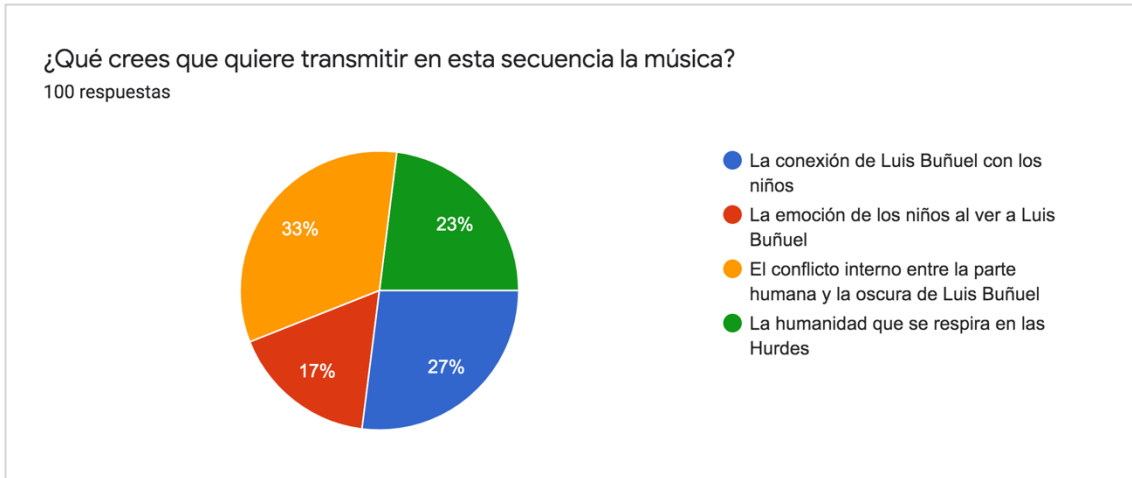
Intención del compositor: la intención fue principalmente en esta secuencia una transformación del personaje de Luis Buñuel al llegar a la zona de las Hurdes, influido por su desolación.

SECUENCIA 11 – FILMANDO A LAS CABRAS



Intención del compositor: la intención en esta secuencia fue principalmente darle un toque de humor a la crueldad de las imágenes.

SECUENCIA 12 – LUIS CON LOS NIÑOS



Intención del compositor: Cardelús quiso expresar aquí la conexión que tuvo Luis Buñuel con los niños de la escuela y también en mostrar la parte de Luis Buñuel más parecida a Ramón Acín.

SECUENCIA 13 – LLUVIA



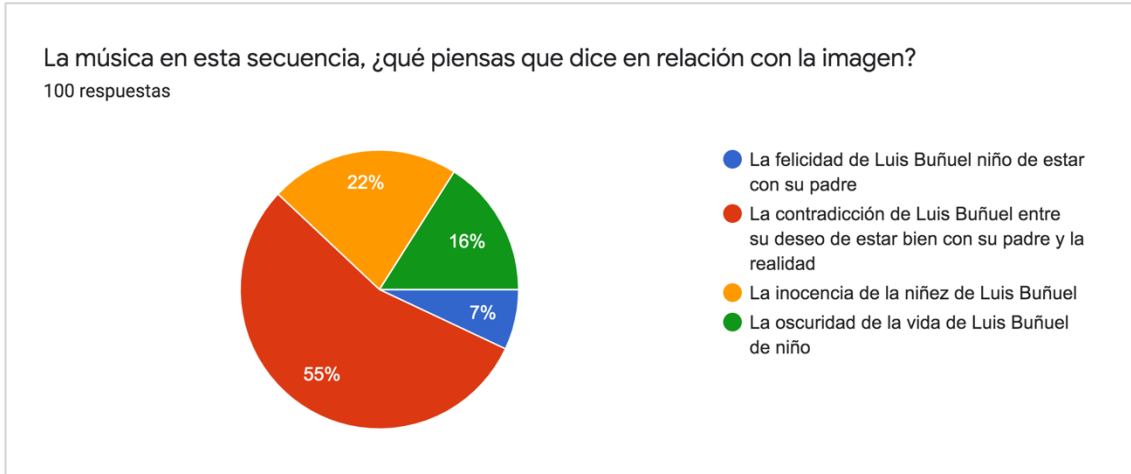
Intención del compositor: lo que se quiso mostrar en la secuencia es el conflicto dentro del rodaje, entre Ramón Acín y Luis Buñuel, el rodaje parado, las cosas no van bien.

SECUENCIA 14 – RAMÓN Y LUIS



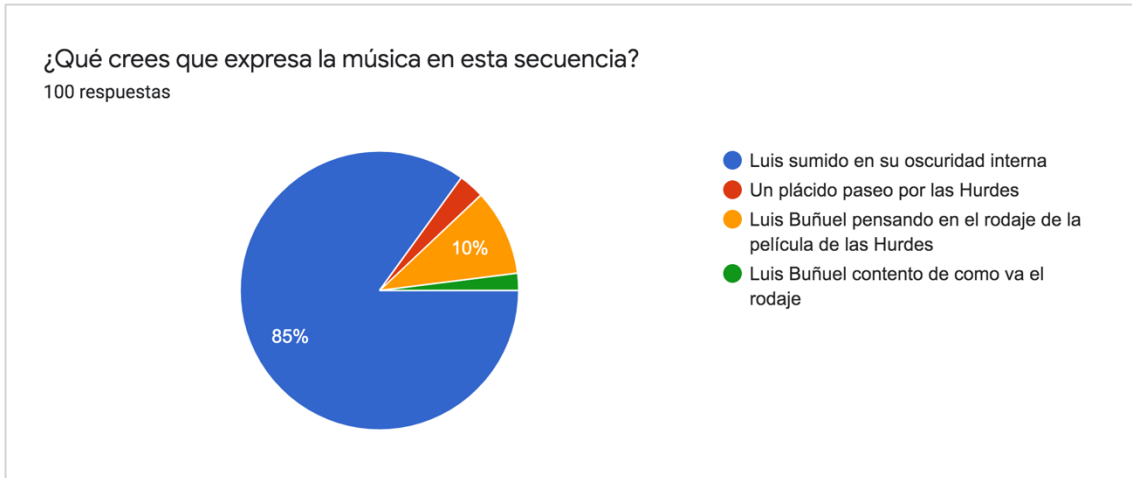
Intención del compositor: Cardelús nos comenta en la entrevista que esta secuencia nos muestra los contratiempos del rodaje, se aspecto lúgubre de como si no fuera a ir bien.

SECUENCIA 15 – RECUERDO DE NIÑO



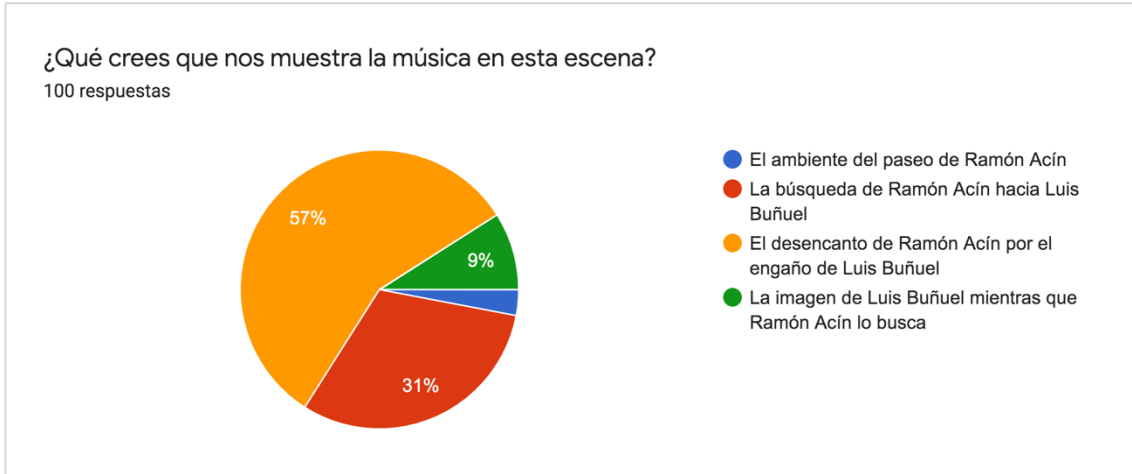
Intención del compositor: en esta secuencia se quiso mostrar la inocencia de Luis Buñuel, y salir de ella con el disparo del final.

SECUENCIA 16 – LUIS POR LAS CALLES DE LAS HURDES



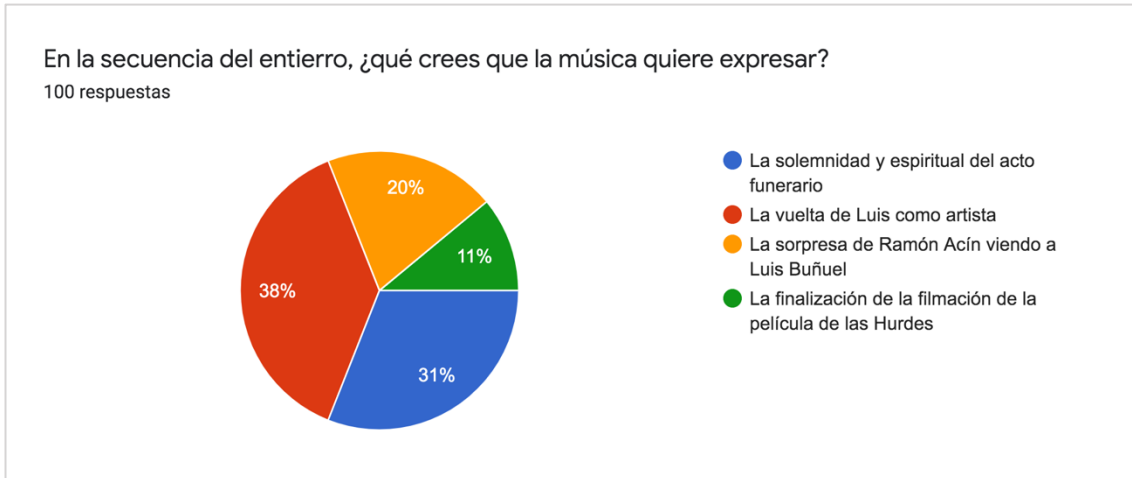
Intención del compositor: Cardelús quiso expresar con su música a un Luis Buñuel sumido en la oscuridad, por todo lo que veía y sentía, se rompe.

SECUENCIA 17 – RAMÓN AL ENCUENTRO DE LUIS



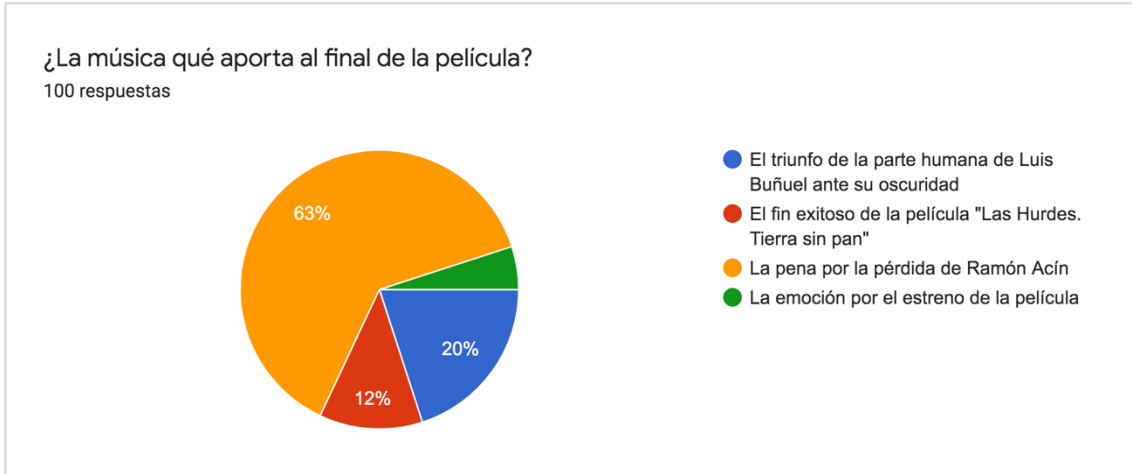
Intención del compositor: la música aquí se refiere a Luis Buñuel, aunque no salga en casi toda la secuencia, por lo que la intención fue describir a Luis Buñuel en un plano distinto al de la imagen, como un desenlace que se va a dar al final.

SECUENCIA 18 – FILMANDO UN ENTIERRO



Intención del compositor: en la secuencia del entierro, la música según Cardelús nos muestra lo espiritual de la escena, así como mostrar la conclusión de algo.

SECUENCIA 19 – FINAL



Intención del compositor: para la secuencia final quiso remarcar la muerte de Ramón Acín y la relación de los dos amigos.

Anexo E. PORCENTAJES EN RELACIÓN CON LA INTENCIÓN DEL COMPOSITOR

PREGUNTAS GENERALES	PORCENTAJE
Pregunta general 01	58%
Pregunta general 02	97%
Pregunta general 03	83%
Pregunta general 04	12%
Pregunta general 05	35%
Pregunta general 06	28%

FRANJAS	NÚMERO PREGUNTAS
0% - 20%	3
20% - 40%	9
40% - 60%	4
60% - 80%	4
80% - 100%	5

PREGUNTAS SOBRE SECUENCIAS	
Secuencia 01	54%
Secuencia 02	60%
Secuencia 03	21%
Secuencia 04	74%
Secuencia 05	21%
Secuencia 06	61%
Secuencia 07	90%
Secuencia 08	47%
Secuencia 09	16%
Secuencia 10	90%
Secuencia 11	48%
Secuencia 12	27%
Secuencia 13	22%
Secuencia 14	11,1%
Secuencia 15	22%
Secuencia 16	85%
Secuencia 17	9%
Secuencia 18	31% / 38%
Secuencia 19	63%