



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

EL SUBTEXTO EN LA MÚSICA PARA CINE
UN MÉTODO CREATIVO PARA CONCEBIR EL SCORE DE UN PROYECTO
AUDIOVISUAL

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO/A EN MÚSICA (COMPOSICIÓN MUSICAL)

PRESENTA
MIGUEL ANGEL CAMILO LATORRE CÁRDENAS

TUTOR & CO-TUTOR
Dr. JOSÉ FRANCISCO CORTÉS ÁLVAREZ (FAM, UNAM)
MTRO. JOSÉ NAVARRO NORIEGA (ENAC, UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO. DICIEMBRE 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Agradecimientos	5
Introducción	6
Capítulo I: El Subtexto en el Film Scoring.....	13
1.1 El Subtexto: Historia, definición y uso en las artes	13
1.2. Tipos de subtexto concebidos desde el Guion Literario	19
1.3 El Subtexto en la música para Cine	25
1.4 Categorías principales para la Investigación.....	33
Capítulo II: Método de Composición a partir del Subtexto.....	37
2.1. Etapa I: Análisis del Guion Literario	39
2.2. Etapa II: Colaboración y <i>Spotting Sessions</i>	44
2.3. Exploración Musical	47
Capítulo III: Asístole.....	55
3.1. Análisis del Guion Literario.....	55
3.2. Intercambio de ideas con Andrea.....	67
3.3. Exploraciones musicales en Asístole	74
3.3.1. Estrategias Compositivas	74
3.3.2. El Subtexto en la Música de Asístole	77
3.3.2.1. Tema de Ancelma	78
3.3.2.2. Tema de Victoria.....	83
3.3.2.3. El Montaje.....	96
Capítulo IV: Los Ojos de Clarita	105
4.1. Análisis del Guion Literario.....	105
4.2. Intercambio de ideas con Milton.....	117

4.3. Exploración Musical	126
4.3.1. Decisiones Finales	126
4.3.2. El Subtexto en la Música de Los Ojos de Clarita	130
4.3.2.1. Tema de Clementina:	131
4.3.2.2. Tema de la Muerte	138
4.3.2.3. Tema de Clarita:.....	168
Conclusiones.....	178
Bibliografía:	182
Anexos	187

Agradecimientos

A mi madre y mi hermana María Camila quienes siempre estuvieron apoyándome desde que inicié en el mundo de la Música. Sus consejos y palabras de apoyo estuvieron presentes en todo momento al realizar este proyecto de investigación.

A mis compañeros del Seminario de Investigación y a Jorge por sus comentarios, sugerencias, retroalimentación y puntos de vista que compartieron conmigo durante estos dos años de Maestría que llevaron a que la investigación y este escrito se fuera desarrollando hacia el objetivo que buscaba y el resultado que aquí presento.

A mis tutores Francisco Cortés y José Navarro por el apoyo, las asesorías y las sugerencias musicales y compositivas que me llevaron abrir mi oído musical hacia nuevas formas musicales, y a estructurar el proyecto de investigación hacia el resultado final que presento en este escrito.

A las clases del Dr. Julio Estrada y el laboratorio Lacremus en donde pude aprender y explorar nuevas maneras y métodos de crear música a través de otras artes, el imaginario y el yo compositor. Las clases me ayudaron a escuchar mi oído interno y guiarme por lo que quería expresar y crear para este proyecto de investigación.

A Milton y Andrea quienes desde hace más de un año me compartieron sus proyectos cinematográficos para realizar mi proyecto de investigación. También por su paciencia, el material escrito y visual que me compartieron, y por todas las reuniones que realizamos en este año para llevar a cabo este trabajo interdisciplinario.

Finalmente, a Lila y a mis peludos que ya no están conmigo Zeus, Minni y Missi, por acompañarme hasta altas horas de la madrugada mientras investigaba y redactaba mi tesis; por su apoyo incondicional durante todos estos años de carrera musical que me guiaron hasta este punto de mi profesión.

Introducción

La presente tesis explora la composición de la música original para dos cortometrajes de ficción mexicanos a partir de un método desarrollado durante la maestría para la extracción, análisis y posteriormente representación del subtexto a través de la música. Dicho método se centra en la concepción de la música de un proyecto cinematográfico a partir del análisis e interpretación del guion literario, un trabajo interdisciplinario con los guionistas/directores y la exploración musical mediante temas, pequeñas piezas e ideas básicas que evoquen el resultado del estudio sobre el subtexto. Cabe aclarar que el método se centra en la etapa de pre-producción de un proyecto cinematográfico en lo que se refiere a dos elementos básicos para el desarrollo de un filme: la escritura del guion literario y los cambios que este pueda tener antes de la grabación; y las consideraciones y significados que tienen los directores y guionistas sobre el tema central, personajes y narrativa de sus proyectos. En lo que respecta la sincronización de la imagen con la música será un proceso para trabajar por fuera del desarrollo de esta tesis ya sea como una investigación aparte o la elaboración de un proyecto doctoral. Los resultados musicales que se presentarán sobre cada cortometraje están basados en los elementos mencionados anteriormente sobre la pre-producción del metraje.

Los dos cortometrajes trabajados son proyectos realizados por guionistas y directores mexicanos independientes en el marco de ser proyectos y obras filmicas para competir en festivales nacionales e internacionales de cine. El primer cortometraje lleva por nombre “Asístole”; fue escrito y dirigido por la cineasta Andrea Carro, y está basado en el subgénero de terror. El segundo cortometraje se llama “Los Ojos de Clarita”, está basado en el cuento “Clarita y su Muerte” de la escritora mexicana Paola Klug, y su guion fue adaptado y dirigido por el cineasta Milton Guisa; este es un cortometraje dramático basado en el realismo mágico y el cine tradicional mexicano.

Este proyecto de investigación surgió de pensar en una manera alternativa de concebir y componer la música para un proyecto cinematográfico. En las películas que he trabajado por la oferta y demanda que hay hoy en día, el trabajo de la música en el cine en la mayoría de los casos se hace en la etapa de la post-producción cuando se tiene todo el proyecto filmico grabado

y editado. Por el poco tiempo que se tiene en la etapa antes mencionada, la función del compositor muchas veces es resaltar la acción que ocurre en pantalla y acentuar lo que la imagen y la edición proponen. Este modelo muchas veces desde la perspectiva de la producción genera que la música esté en un segundo plano del resultado filmico final y al servicio del apartado visual. No obstante, en algunas ocasiones no se considera el “poder de convencimiento” que puede tener la música en el espectador, pudiendo llegar a resignificar el tema central de la película; haciendo que tanto la música como la imagen estén al servicio la una de la otra. En su texto *El Guion Musical en el Cine*, el cineasta español Conrado Xalabarder expone al inicio de su escrito que en el cine la música puede alterar la visión y la perspectiva de la realidad de una escena; Xalabarder comenta:

“la música es un elemento que para los espectadores tiene la apariencia de ser meramente sonoro e intangible cuando la realidad es que puede llegar a ser visual y completamente tangible, también algo físico, y porque los espectadores no la perciben así no la pueden racionalizar y, por tanto, no la pueden controlar”. (2013, pg. 10).

Lo planteado por Xalabarder lleva a pensar que a pesar de que el cine es principalmente visual, al momento en que en una escena la música y la imagen conviven al tiempo; la música tendrá una mayor influencia en el espectador y por ende el entendimiento e interpretación sobre alguna escena o tema en específico del filme será atribuido a la información emocional y/o intelectual que genere la música. Siguiendo esta misma línea, Brigitte Bogar en su tesis doctoral de filosofía *Hidden in Plain Sight: Musical subtext in drama (2018)*, realiza una investigación sobre la aportación de la música en el drama del teatro. En uno de sus apartados teóricos, la autora aborda la función y el significado que puede generar la música en los medios audiovisuales. Bogar menciona que *“cuando la música se alinea con los procesos de palabras o imágenes, la música tiene un impacto más fuerte en la audiencia que cualquier otro medio”*¹ (Bogar, 2018. Trad. propia); esto aunado con lo dicho por Xalabarder implica que la música obtendrá mayor

¹ When aligned with process, words or images, music has a stronger impact on the audience than any of the other “media”. (Bogar, B. 2018. Pg. 16)

atención cuando está presente en un medio audiovisual. Sin embargo, esta aplicación o función en el cine - producciones comerciales más que todo -, muchas veces es evitada, y desde mi experiencia al compositor de cine se le pide que cree música que no interrumpa con el significado de la imagen; componiendo música de fondo que no sobresalga, que vaya totalmente sincronizada con la acción de la escena, o que esté presente, pero en un volumen muy bajo para que no sea escuchada. De esta manera, considero que se estaría quitando el potencial que la música puede ejercer al ser empleada solo para acentuar la acción que ocurre en escena y/o lo que se está percibiendo visualmente.

Quiero aclarar que con lo mencionado anteriormente la idea no es que la música no esté presente en el cine como mencionan algunos cineastas como Buñuel, Bergman o John Ford, sino que podría tomarse en consideración una alternativa en donde la música pueda tener una función en el cine que esté justificada intelectual y racionalmente, y que vaya más allá del mero acompañamiento visual; otorgando nueva información al espectador que no esté directamente influenciada con lo que aparece en pantalla sino que signifique algo más allá de lo que se ve, algo que subyace bajo la interpretación visual directa del filme y que esté acorde con la trama principal y la narrativa del proyecto cinematográfico. En este sentido, la música estaría trabajada a partir de un concepto o término que justamente represente los elementos y significados constitutivos del discurso narrativo como la historia, la causalidad, el tiempo y el espacio; y que a pesar de que no es visual, que su interpretación y significado aporten soluciones que beneficien al proyecto cinematográfico.

El subtexto es uno de los términos que más suelen usarse en producciones cinematográficas a partir de varias artes para dar una mayor riqueza interpretativa a la historia y a los personajes contenidos en esta. El subtexto como su término lo indica es aquello que yace bajo las líneas de un texto, y su significado puede otorgar la verdad oculta de una obra, así como también dejar expuesta la psicología y verdaderas intenciones de un personaje (Brown, 1963). Para varios autores que han implementado este término como la guionista Linda Seger, Sergei Eisenstein, Ernest Hemingway, Charles Baxter, Steven Walker, entre otros, el uso del subtexto complejiza la interpretación y el entendimiento, la historia adquiere mayor interés, y lleva al espectador a estar

atento a los detalles pequeños para descubrir la narrativa² y revelar los temas centrales e importantes de un filme. Es sobre este concepto que la música puede justificar su aportación intelectual y emocional en un proyecto cinematográfico sin necesidad de ir a la representación visual, sino que a partir del análisis de la semilla que se gesta para desarrollar un filme pueda otorgar información sustancial para el entendimiento completo de una película.

Es por ello por lo que la siguiente tesis se centra en la concepción de la música original de los cortometrajes “Asístole” y “Los Ojos de Clarita” desde un trabajo en el subtexto de cada metraje, con el fin de que la música tenga un papel protagónico y haya una justificación argumental para su existencia. A partir de este planteamiento, surgió la siguiente pregunta ¿de qué manera es posible extraer el subtexto de la historia y sus componentes en los cortometrajes mencionados anteriormente sin necesidad de la influencia visual para ser trabajados musicalmente? Partiendo de esta inquietud se desarrolló un método el cual, como mencioné al principio de la introducción, está centrado en tres etapas. La primera en el análisis del guion literario, la segunda en el intercambio de ideas con sus guionistas/directores, y la tercera la exploración musical sobre las decisiones finales que se toman a partir del sondeo que resultó de las etapas uno y dos.

La idea de involucrarse desde la etapa de pre-producción fue con el objetivo de enfocarse de lleno en la narrativa y temas principales que brinda el guion literario dado a que esta categoría en el cine es la semilla y primera concepción que se realiza para elaborar un proyecto cinematográfico. Para los guionistas franceses Pascal Bonitzer y Jean Claude Carriere en su texto de 1998 “*Práctica del Guion Cinematográfico*” el guion literario “*es la primera forma de una película. Debe imaginarse, verse, oírse, componerse y por consiguiente escribirse como una película*”³ (Bonitzer & Carriere, pg. 14-15, 1998). Si bien puede considerarse en que el guion

² La narración es, en conclusión, la manera de distribuir la información de la historia en el argumento con el fin de lograr efectos específicos, nos va guiando a construir la historia con base en el argumento. (Zepeda, J. 2004)

³ “Pues el guion cinematográfico es la primera forma de una película. Debe imaginarse, verse, oírse, componerse y por consiguiente escribirse como una película. Y cuanto más presente esté la película en lo escrito, cuanto más incrustada, precisa, entrelazada, lista para el vuelo como está la mariposa, que posee ya todos sus órganos y todos sus colores bajo la apariencia de oruga, más oportunidades tendrá de ser fuerte y viva la alianza secreta –y casi maternal, en todo caso parental- entre lo escrito y la película” (Bonitzer & Carriere, pg. 14-15, 1998).

literario es un elemento directo y textual, el objetivo del método se centra en su análisis, interpretación y completo entendimiento en donde es posible extraer una vasta riqueza informativa sobre el subtexto que puede tener un potencial creativo emocional e intelectual para la composición musical de los cortometrajes.

El método desarrollado en esta investigación no busca ser una solución a la forma como se compone la música para el cine de ficción actual ni mucho menos. La música en el cine puede tener muchas funciones y aplicaciones, y que la función más empleada sea el de acompañar a la imagen y la acción de una escena no es símbolo de ser una música equivocada sino de ser la fórmula que mejor ha funcionado para las productoras. El objetivo de este método es que el compositor antes de lanzarse a mirar la imagen y primeros cortes de grabación haga una análisis e investigación detallada del proyecto en el que está trabajando, para que de esta manera pueda ofrecer información importante y sustancial ante lo que las otras artes involucradas están dejando de lado.

El trabajo del método en función del subtexto busca que el compositor reflexione, analice y comprenda elementos fundamentales para interpretar el tema central de la trama principal; los personajes, sus características, emociones, motivaciones y evolución; el desarrollo del discurso narrativo de la historia; y por último, pero no menos importante, información adicional intelectual y racional que le pueda aportar soluciones a problemas específicos que beneficien el proyecto cinematográfico. Como último punto me gustaría referirme a que el planteamiento de este método e investigación también se hizo pensando en que la figura del compositor/a sea incluida desde la concepción del proyecto, desde el período de gestación de la primera idea, su desarrollo y elaboración para la etapa de producción del metraje. La música como mencioné antes tiene mucho potencial en los medios audiovisuales, y pienso que si desde un principio se considera su función y aplicación en un proyecto cinematográfico se puede generar un contenido discursivo más interesante y profundo para el resultado final de una película.

La organización del escrito está estructurada en cuatro capítulos; los cuales buscan plantear la definición e importancia del subtexto, posteriormente exponer la manera en cómo fue

desarrollado el método a partir del subtexto, y finalizar con la implementación de este en los dos cortometrajes trabajados durante la Maestría.

El primer capítulo – El Subtexto en el *Film Scoring* – está contenido todo lo relacionado al concepto: su definición, historia, uso en las artes y en el cine. El capítulo está dividido en cuatro secciones: la primera sección aborda los orígenes e historia del término, las diferentes artes que lo han empleado y cómo lo han utilizado, y qué relación hay entre los diferentes campos mencionados y la música. La segunda sección se centra en las diferentes aplicaciones y tipos de subtexto en el cine planteados desde el guion literario. La tercera sección hace mención del trabajo del subtexto en la música citando algunos compositores y directores que lo han empleado para sus partituras filmicas. Finalmente, la cuarta sección define las categorías principales que fueron esenciales y relevantes para la investigación; con el objetivo de ser empleadas y trabajadas para el desarrollo del método creativo.

El segundo capítulo – Método de Composición a partir del subtexto – se centra en la explicación de la metodología que se desarrolló durante la maestría para extraer el subtexto de los cortometrajes trabajados. El capítulo está dividido en tres secciones con una pequeña introducción sobre los elementos y referencias utilizados para el desarrollo del método. La primera sección expone el formato desarrollado para el análisis e interpretación del guion literario para posteriormente extraer el subtexto que yace en este. La siguiente sección es la segunda etapa del método, la cual se centra en la colaboración e intercambio de ideas con los guionistas/directores. En esta sección se incluyen las referencias e información que se tuvieron en cuenta para la elaboración de las preguntas que fueron usadas en el intercambio de ideas con los guionistas/directores. La tercera y última sección se centra en la explicación del código genético, las categorías y niveles musicales empleados de los textos “*El Guion Musical*” y “*La música en el Cine*” de Conrado Xalabarder y Michel Chion respectivamente, para el trabajo de las exploraciones musicales en relación con el sondeo resultante del subtexto por parte del guion literario y el intercambio de ideas con los directores.

El tercer y cuarto capítulo explican la implementación del método en los dos cortometrajes trabajados. En estos apartados inicialmente se hace una breve síntesis sobre el guion literario de cada proyecto, describiendo la historia y los personajes contenidos en esta. Después cada capítulo (3 y 4) se divide en tres secciones las cuales equivalen a las tres etapas propuestas por el método. Para la primera sección se incluye el formato del análisis del guion literario, junto con la explicación de algunos parámetros importantes para empezar a concebir la música desde este punto. La segunda sección se centra en mostrar las respuestas que dieron Andrea y Milton con respecto a las preguntas planteadas para la segunda etapa, junto con algunos extractos de las reuniones e intercambios que se tuvieron con los directores. La tercera sección de los capítulos tres y cuatro se refieren a la etapa de la exploración musical, la cual está dividida en dos subsecciones. En la primera subsección se explican las decisiones finales que fueron tomadas en cuenta a partir del sondeo de las etapas I y II con respecto al entendimiento del discurso narrativo y el extracto del subtexto de cada proyecto. La segunda subsección es el análisis de los temas, cues y/o ideas básicas que fueron elaborados a partir de las decisiones finales de cada proyecto. En este último apartado de cada cortometraje se incluye como nota al pie de página el enlace que lleva directamente a un repositorio para escuchar los temas expuestos y analizados.

He de destacar que, en los capítulos referidos a los cortometrajes, la estructuración de estos estuvo pensada para hacer explícito el trabajo que se hizo en las tres etapas a manera de contar la experiencia que se tuvo en la elaboración de la música final mostrada en la tesis. Si bien el tercer y cuarto capítulo poseen la misma estructura, el contenido de cada uno incluye investigaciones, inquietudes, y materiales diferentes que surgieron del trabajo sobre cada cortometraje. Al finalizar el escrito se incluyen los anexos en donde se podrán encontrar los guiones literarios de cada proyecto para su lectura, y después de cada guion las partituras de los temas, cues, y/o ideas básicas completas de los temas centrales de la tercera etapa de cada cortometraje.

Capítulo I: El Subtexto en el Film Scoring

Desde los orígenes del séptimo arte en 1895, la música ha sido una de las bases fundamentales para crear relatos emotivos e intelectuales filmicos. En el campo del cine de ficción a lo largo de la historia cinematográfica, la música ha tenido varias funciones, que van desde resaltar y acompañar los gestos y movimientos de una escena, hasta evocar y desarrollar la narrativa y argumento de un filme. En función de ir más allá del campo visual de una película, compositores y directores han colaborado entre sí para que la música tenga una función más intelectual y protagonista en el filme; que estructure, informe, y evoque un significado psicológico más profundo sobre la historia y su contenido. El término subtexto ha sido empleado por varios compositores para llevar a cabo esta función, justificando la existencia de la música en el filme y escenas específicas que requieren expresar emociones profundas sobre los personajes y aportar lo que las palabras no expresan (Xalabarder, 2013). A pesar de que el subtexto ya ha sido utilizado en varios proyectos filmicos, sus orígenes y funciones no surgen en el cine, sino que se remontan al campo de la literatura y la actuación.

1.1 El Subtexto: Historia, definición y uso en las artes

El subtexto inicialmente fue un término acuñado por el actor, director y profesor teatral ruso Konstantín Stanislavski, a finales del siglo XIX. Stanislavski lo denominó en el campo del teatro y la actuación como “El Método”, el cual se centraba en una técnica para que los actores construyeran personajes con un contenido profundo, que representase la interioridad del personaje a partir de su estudio y expresara las palabras del autor por medio de gestos, silencios, el tono, y el ritmo (Bernardi, 2020). “El método” fue desarrollado por Stanislavski en dos etapas a lo largo de su vida. La primera fue denominada como “el sistema” en los años de 1898-1925, y se basó en la memoria sensorial y emotiva del personaje a partir de un trabajo interno por parte del actor. La segunda etapa, “el método de las acciones físicas”, desarrollado en 1925-1938, toma lo realizado en la primera etapa y hace un cambio metodológico para ser representado físicamente (De miguel, 2020).

Stanislavski en varios escritos hacía hincapié en los aportes del subtexto en la actuación. En 1938, con su estudio “*el trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*”, evidenció la preparación del trabajo interno del actor para la evocación del personaje; y en su texto “*el trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*” de 1948, publicado después de su muerte, destacaba la metodología que había desarrollado en función de representar el subtexto por medio de la parte actoral (Bernardi, 2020). A pesar de que el trabajo realizado por Stanislavski no tuvo un punto conclusivo, varios de sus estudiantes como Chejov y teóricos de teatro como John Russell Brown, continuaron con la investigación del director ruso, recalcando la importancia del uso del subtexto en la actuación. “El método” hoy en día sigue siendo usado por varios directores y actores de teatro y cine con el fin de representar el 90% de lo que yace debajo del “iceberg” de la superficie de un texto, representando aquello que no es visible en el diálogo y la acción (Layton, 2014).

Muy cerca de los años en los que Stanislavski estaba desarrollando su método, el escritor estadounidense Ernest Hemingway elaboró “la teoría del iceberg” la cual consistía en la omisión de eventos importantes de un relato para crear una segunda historia en lo profundo desarrollada paralelamente con la historia superficial. Hemingway en su ensayo “*The Art of The short Story*” que data de 1959, manifiesta que la primera vez que usó esta teoría fue en 1923 luego de terminar su cuento *Out of Season*. Según Ricardo Piglia en su escrito *Tesis sobre el cuento*, la teoría de Hemingway se basa en construir la historia del escrito con lo no dicho, con lo sobreentendido y la alusión de este (Piglia, 1986). La idea de Hemingway era involucrar al lector para que al final descifrara la historia real del cuento a partir de citas y “migajas” que había dejado a lo largo del desarrollo del relato. Como comenta el escritor en su ensayo antes mencionado, el uso de esta teoría fue posible gracias a que se abordaba en cuentos cortos y en la creación de personajes desde un pasado que el espectador no conoce (Hemingway, 1959).

Teóricos y escritores como Zoe Trodd y Jenna Blum destacan la omisión como una de las características más importantes en la teoría de Hemingway debido a que con ello el lector completará los espacios vacíos con lo que ya se le otorgó. Blum en su texto *The Author at Work*, dice lo siguiente: “*Hemingway dijo que solo se muestra la punta del iceberg en ficción – el*

lector sólo observará lo que está sobre la superficie – pero el conocimiento que tienes sobre tu personaje que nunca se muestra en la historia actúa como lo profundo del iceberg. Y eso es lo que le da seriedad y peso a tu historia” (Blum, 2013). La teoría de Hemingway invita a que el lector continúe su camino con lo ya citado, y que este saque sus propias conclusiones. Escritos del autor donde esto es posible de evidenciar es en *El gran río de los dos corazones*, y *Los asesinos*; donde Hemingway oculta una segunda historia que se crea en lo profundo, hasta que es revelada en el punto climático y desenlace del relato.

Lo planteado y trabajado por Stanislavski y Hemingway sería aplicado varias décadas más tarde para la elaboración de guiones cinematográficos. Si bien las teorías de ambos autores no fueron tomadas en cuenta para las primeras producciones cinematográficas, en lo que refiere a la segunda mitad del siglo XX, los parámetros y características del subtexto actoral y escrito serían tomadas en cuenta para construir desde la primera idea de un proyecto cinematográfico metrajes con un contenido más profundo, complejo y elaborado. La consultora y escritora de guiones Linda Seger es una de las autoras que más ha destacado el uso del subtexto en la elaboración de guiones literarios con un contenido más interesante y llamativo para el espectador. En su texto *El Secreto del mejor Cine*, Seger da unas pautas sobre cómo construir una historia y los personajes contenidos en esta a partir del uso del subtexto. Si Stanislavski proponía la evocación de la parte psicológica y profunda desde el trabajo del actor, lo que propone Seger es que no sea necesario esperar a la encarnación del personaje, sino que desde el guion literario ya se tenga esto concebido y planeado. Al igual que como mencionaba Layton y el mismo Hemingway, para Seger *“el subtexto es todo lo que subyace bajo el iceberg y empuja hacia arriba al texto; es el significado implícito, en vez de lo superficial y directo. Los grandes escritos y drama son subterráneos. El subtexto son todas las capas que enriquecen el texto”*⁴ (Seger, 2017).

⁴ “The text is the tip of the iceberg, but the subtext is everything underneath that bubbles up and informs the text. It’s the implicit meaning, rather than the explicit meaning. Great writing and great drama are subterranean. Subtext is all the layers that enrich the text. Great stories and characters come to life beneath the words.” (Seger, 2017, p. 2)

Junto con lo anterior, en su texto *Writting subtext, what lies beneath (2017)*, la autora explica cómo la construcción de personajes a partir del subtexto genera que la narrativa e historia del filme tenga significados ocultos, historias paralelas, y un especial interés en el espectador que lo invita a involucrarse en la historia. Al igual que Hemingway, Seger plantea que la correcta construcción de un personaje desde las perspectivas del subtexto debe hacerse incluyendo el pasado no conocido de los personajes, puesto que con ello se genera la posibilidad de que los personajes actúen de una manera inconsciente, que los motive a tomar ciertas decisiones sin tener una justificación clara, y que en el transcurso del desarrollo del relato se revelen y descubran sus verdaderas motivaciones e intenciones. Finalmente, Seger destaca que la importancia de la implementación del subtexto radica en enriquecer el contenido de la historia que el diálogo no aporta directamente, y en crear, si es el caso, una historia alternativa que yace en lo profundo.

En el campo del cine la implementación del subtexto no solo comenzó a usarse en la actuación y la escritura. En 1930-32 con el paso al cine sonoro en Hollywood, directores y compositores buscaron nuevas maneras de que la música tuviera nuevas funciones en el cine, sin acompañar el movimiento de las acciones de personajes como se hacía con el *Mickey Mousing*⁵, sino que hubiese una conexión directa y/o emocional entre algún elemento musical y un personaje, situación, lugar o acción. Fue aquí donde algunos de ellos varias décadas después recurrieron al subtexto y a la representación de este a partir de un “personaje oculto” con un tercer sentido, el cual sería la música. Con la implementación de la música desde esta perspectiva se proponía evocar lo implícito y psicológico que yacía en el discurso narrativo a partir de un arte que no es textual o visual.

La implementación de la técnica del *leitmotif* le otorgó a la música un nuevo aire para seguir teniendo una importancia argumental en el cine. En el campo del arte cinematográfico, el

⁵ El *Mickey Mousing* es una técnica de composición musical en el cine que fue empleada en el cine en los años 30's. Inicialmente surgió en el campo de la animación y luego se empleó en los otros tipos de cine. Su función consiste en sincronizar el hilo de la acción visual con trayectorias musicales y puntuaciones instrumentales en la acción (Chion, 1993).

leitmotif fue introducido por el compositor austriaco Max Steiner con la película *King Kong* de 1933 (Xalabarder, 2013. Pg. 115). Desde su introducción, esta técnica ha sido empleada para relacionar personajes, locaciones y/o conceptos con frases o fragmentos cortos de música. Si bien en ese entonces el *leitmotif* le otorgó a la música una nueva función, para el filósofo y teórico alemán Theodor Adorno su función se centraba en la teatralidad, y dado a que dicho fragmento musical se exponía en el momento en que el personaje, locación y/o concepto aparecía en escena, se continuaba resaltando la acción que sucedía en pantalla. No obstante, para el planteamiento del subtexto y su función, el *leitmotif* más allá de esta representación directa sobre los elementos antes mencionados, puede tener un significado dramático y emocional, el cual esté fundamentado sobre una idea o motivación (Dalhaus, 1979). Brigitte Bogar de quien ya me había referido en la introducción del texto, en su tesis doctoral redacta un apartado sobre la importancia del *leitmotif* como medio para expresar el subtexto en una obra. Bogar concluye que el uso de esta técnica posee como función centrarse en los aspectos internos de los personajes, especialmente en sus emociones, subrayando la estructura dramática y enriqueciendo la comprensión psicológica de los personajes (Bogar, 2018). Para la autora, la elaboración de pequeñas ideas y temas musicales genera que se inserte una capa subtextual, donde se crea un impacto emocional y un significado psicológico en la audiencia al conectar dicha idea musical con algún personaje o evento (2018, pg. 39). El compositor Richard Davis en su texto *Complete Guide to Film Scoring*, también destaca el uso del *leitmotif* para evocar lo que no está dicho y se esconde tras las líneas del guion cinematográfico. El autor menciona que en el momento en que se introdujo el sonido al cine, ello generó que se crearan nuevas alternativas para que los compositores pudieran ahondar dentro de una visión emocional y psicológica del drama a través de la música (Davis, 2010).

Por otra parte, Conrado Xalabarder, en el texto del cual ya me había referido, centra su atención hacia los *leitmotives* y los temas musicales como un elemento para interrelacionar la narrativa de un filme a través de la música. En el capítulo cinco de su texto (*Distribución musical*), Xalabarder habla de que la distribución musical en una banda sonora puede ser temática o no temática, donde la diferencia radica en la jerarquización de unos temas sobre otros y en la

repetición de algunos de estos para generar una conexión organizada en el filme (Xalabarder, 2013, pg 82).

Adicional a ello, el autor español también plantea que no necesariamente debe haber un componente reiterativo o de jerarquización para que la música evoque aquello que está en función de la narrativa. Recurrir a una estructura no temática en una banda sonora puede darse porque desde la música se puede formar un discurso narrativo propio, el cual en un momento pueda percibirse desordenado y confuso pero que a medida que transcurre el filme se revela la razón de su no jerarquización y función en la narrativa central. Un ejemplo que propone Xalabarder en su texto es la música de Philip Glass para el filme *Notes on a Scandal* del año 2006. En este filme, en un inicio no es posible reconocer un tema, ya que las piezas compuestas por Glass suenan muy similares sin un motivo central fácil de reconocer. Toda esta confusión está en función de la narrativa del filme y es justamente para representar las cambiantes emociones de Bárbara (uno de los personajes principales), y la destrucción que genera en Sheba (el otro personaje principal). Lo interesante del filme es que en los momentos que no está Barbara su música de poderío está presente, evocando el daño que ocasiona el personaje sin su presencia en escena. Al final, Xalabarder comenta que la música que siempre había estado en función de evocar la destrucción de Barbara hacia Sheba se vuelve en su contra, mostrando que la composición de Glass contradice lo dicho por el guion literario, revelando el descontrol emocional y psicológico que termina teniendo Bárbara hacia el final del filme (2013, pg. 128).

Aparte del planteamiento sobre las estructuras en una banda sonora, Xalabarder también aborda varias interrogantes sobre cómo debería funcionar la música cinematográfica para que su existencia en una escena esté justificada y evoque aquello que la narrativa de un filme necesita. Si bien a lo largo del escrito el autor no menciona el término subtexto como tal, varios de sus planteamientos y usos de la música los enfatiza hacia el significado y evocación de este. Inicialmente porque menciona que la música tiene la posibilidad de reemplazar diálogos, entrar en la psicología de un personaje para exponerlo ante el público y cimentar un discurso narrativo (si es el caso) de un filme - parámetros que se habían visto con las definiciones de Stanislavski, Hemingway y Seger. También menciona que la concepción de la música desde características

narrativas y argumentales puede generar un significado intelectual para la comprensión de una escena y de los personajes, y que la relación del cine y la música no es solo visual, ya que aborda elementos narrativos del filme que no están descritos en este, sino que emergen del entendimiento general de la película y del guion literario (2013, pg. 10). Para el autor español, el compositor que plantea la elaboración del *score* de un proyecto cinematográfico con las características mencionadas anteriormente, llega a crear un guion musical el cual coexiste con el guion literario de un filme, llegando a convivir dos tipos de guiones de forma paralela, alternativa o contraria con el fin de representar la historia y los personajes contenidos en esta (2013, pg. 21)

Con lo anteriormente expuesto, el subtexto es un término que ha sido usado desde finales del siglo XIX por varias artes. Su uso por lo general ha sido aplicado para generar un mayor interés y significado profundo en el entendimiento de la obra artística sobre la cual se emplea. La correcta elaboración del subtexto para una obra es premeditada y minuciosa para que quien lo lea, observe o interprete se involucre en la historia que se desarrolla y pueda descubrir los elementos sustanciales que yacen debajo del relato sin perder la dirección de la trama principal y tema central de la narrativa de la obra.

1.2. Tipos de subtexto concebidos desde el Guion Literario

En el campo del cine, como se mencionó en el apartado anterior, el subtexto es y ha sido implementado en varias artes para su desarrollo y presentación. A partir de la escritura del guion literario es posible pensar y concebir temas que no serán escritos de forma directa y que por medio de las conexiones realizadas hacia al final de la historia se revela el tema que se había concebido desde un principio. En ese sentido el subtexto en el guion literario puede tener diferentes funciones y aplicaciones. En el portal web *Studiobinder*⁶, el publicista y escritor Chris Heckmann comenta que el subtexto puede tener tres funciones: desarrollar matices, crear tensión y construir un tema (Heckmann, 2023).

⁶ <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-subtext-definition/>

Las funciones pueden estar empleadas de forma separada o en conjunto. En lo que refiere a la primera función, por lo general se da cuando se crean metáforas entre lo que sucede de manera superficial y directa con algún tema en específico oculto que poco a poco se va revelando hacia el desenlace de la historia; conectando todas las referencias y matices que el guionista fue dejando a lo largo del escrito. Crear tensión se refiere al tratamiento que se le da al conflicto o punto climático de la historia por medio de su mención indirecta, implícita o metafórica con algún elemento que es mencionado desde el principio de la historia con un objeto, una frase o palabra, un recuerdo, un deseo y/o motivación de un personaje. La tercera función, construir un tema, se refiere a la observación y atención que se le da a un argumento suelto, que quizás no tiene mucha relevancia en el primer momento que es mostrado, pero que va adquiriendo fuerza y un significado más profundo hasta lograr ser el tema central o la trama principal de la narrativa del escrito.

La película *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles es un ejemplo de las tres aplicaciones del subtexto sobre una película. Al inicio del filme el protagonista Charles Foster Kane en su lecho de muerte menciona la palabra “Rosebud”, palabra que a lo largo del filme Welles deja pistas para entender su significado e importancia. Si bien en un inicio el nombramiento de esta palabra no significa mucho para el espectador, a través del desarrollo de la historia se ven varias referencias que van conectándose entre sí; generando la construcción de un tema sobre la palabra “Rosebud” y enfocando la atención de la historia hacia la resolución y revelación del significado de esta. Es hasta el final del filme que se revela que “Rosebud” era el nombre del trineo que el protagonista poseía en su niñez, y que dicho trineo significaba que a pesar de todo el éxito y dinero que había logrado en su vida jamás fue feliz debido al abandono que sufrió por parte de su familia cuando era pequeño, y la infancia que le fue negada. Por la consistente aparición de la palabra *rosebud* a lo largo del filme, Welles construye un tema y crea una tensión que al final revela que el personaje de Kane poseía un trauma de la niñez, el cual nunca pudo resolver y que sería tomado como el conflicto real y trama principal del filme.

Las aplicaciones del subtexto puede darse de varias maneras de forma separada o conjunta, lo importante como mencionan algunos portales web como *masterclass.com*, *nofilmschool.com*,

freshmenscreenplay.com y *studiobinder.com*, es fijarse en los pequeños detalles que pueden adquirir fuerza e importancia en la narrativa de la historia para sobre estos cimentar el discurso del subtexto y generar una conexión implícita entre el significado de la trama principal del guion y los elementos que no se muestran de manera directa y superficial. La aplicación del subtexto en un proyecto cinematográfico puede ser de varios tipos planteados desde la escritura del guion literario, pero también desarrollados cuando ya se está en la etapa de post-producción de la obra. Daisy Hirst en su artículo *Writing Subtext: What are the Different Forms of Subtext?*⁷ de la página web Industrial Scripts, comenta inicialmente que el subtexto está en el guion y los diálogos, y que un buen diálogo es aquel que tiene algo más que decir aparte de lo que propone superficialmente (Hirst, 2021). En su artículo la autora comenta que puede haber cuatro tipos de subtexto en un filme: el subtexto temático, el subtexto en el diálogo, el subtexto visual y el subtexto en acciones.

1. El subtexto temático es aquel que se refiere a la trama principal y tema central de la historia. En este el subtexto puede actuar de manera metafórica sobre el tema principal para que el espectador por medio del entendimiento total de la película comprenda cuál era la temática central del filme y qué es lo que quería expresar realmente el proyecto. Este tipo de subtexto está trabajado sobre elementos sueltos que presagien algo que sucederá más adelante en el desenlace de la película para que el espectador descubra la temática principal y las relaciones psicológicas y emotivas que este tiene con los personajes. Por lo general este subtexto se maneja con elementos y/o conocimientos generales que el espectador ya conoce para que realice estas conexiones durante y al final del filme.
2. Subtexto en el diálogo es aquel que se refiere a palabras que dicen los personajes que pueden no tener un significado profundo las primeras veces que se hacen presente, pero que si es constante su uso a lo largo de la película genera un tema implícito que representa algo más que su mención. Hirst en su artículo menciona la película *Parasite*

⁷<https://industrialscripts.com/writing-subtext/>

(2019) de Bong Joon-ho, en donde a través de la constante mención de la familia acaudalada Park con respecto al peculiar olor del señor Kim y su familia, se crea una conexión y un significado más profundo que se refiere a las clases sociales que hay en Corea del Sur; hecho que genera un conflicto en el protagonista de la historia y que por ello termina asesinando al Sr. Park hacia el final del filme. Esta pequeña frase que se menciona de manera indirecta al principio del filme - no solo por medio del diálogo sino también por medio de la actuación - es la trama principal de la película; evidenciando que el filme se trata de esta diferencia social marcada en el país asiático.

3. El subtexto en imágenes está relacionado con elementos de las artes visuales que se encuentran en el arte cinematográfico: escenografía, vestuario, planos y grabación. En este caso el subtexto vendría representado por las decisiones que se toman para significar algo por medio de lo que se ve en pantalla que está más allá de la acción directa y superficial que ocurre con los personajes y la narrativa de la historia. Ello refiere a pequeños detalles en los campos de la escenografía, vestuario y grabación que son tomados como el fondo de la acción que ocurre pero que puede tener un significado profundo en la interpretación del filme. Si bien el uso del subtexto en este caso estaría relacionado a la etapa de producción y post-producción, desde el guion literario se establecen los lugares en donde la historia será grabada, qué objetos se presentan constantemente en la historia y qué características de vestuario son importantes para tener en cuenta. A través del análisis de los parámetros mencionados anteriormente es posible encontrar una conexión que evoque algo que está más allá de su presentación; por ejemplo, si el proyecto fímico es grabado solamente en un lugar o dos lugares diferentes es posible encontrar una conexión entre la escenografía y la trama principal del filme⁸. En cuanto a los objetos, estos pueden tener una carga subtextual la cual evoque algo más allá de su representación física como un sentimiento, emoción, pensamiento, idea, personaje,

⁸ En la película *Brokeback Mountain* (2005) de Ang Lee, a través de la escenografía con del uso de los paisajes montañosos y el pueblo donde se desarrolla la historia, se evoca por un lado la libertad de los protagonistas para amarse y ser ellos mismos; y por otro lado la prohibición y conflictos sociales que tienen por su homosexualidad, representado en el pueblo.

entre otros. A partir del uso reiterativo del mismo objeto en puntos significativos del filme se genera una conexión intelectual (creación de matices) para que el público entienda la importancia del objeto y la carga narrativa que posee en el metraje.

4. El último tipo de subtexto es de las acciones; este se refiere a alguna acción específica que denote algo particular sobre un personaje. Por ejemplo, si el personaje que se ha construido y proyectado al público evoca una personalidad tranquila y serena, pero que en alguna escena climática o de mayor tensión demuestra algún actuar macabro, violento y/o agresivo, denota que su verdadera personalidad e intenciones están escondidas y que probablemente más adelante revelará su carácter y quién es. Este tipo de subtexto se conecta muy bien con el desarrollo que tendrá un tema más adelante en la historia; presagiando situaciones y eventos que sucederán en escenas futuras. Adicionalmente, este tipo de subtexto también puede evocar situaciones del pasado que no son mostradas en pantalla, pero que definen y exponen el comportamiento interno de un personaje.

Las aplicaciones y tipos mencionados del subtexto son algunas formas en que este concepto ha sido empleado en el séptimo arte. Como se puede observar estos están relacionados con las ideas y planteamientos expuestos por Stanislavski, Hemingway, Seger y Xalabarder con respecto al subtexto y la música. Estas funciones pueden ser empleadas de forma individual o conjunta; y surgen del guion literario y del total entendimiento que se le da a la trama principal del filme. En lo que respecta a la música, el arte sonoro puede ser trabajado a partir de las funciones y tipos del subtexto mencionadas anteriormente, creando de esta forma un significado intelectual y estableciendo el tema implícito central del proyecto.

Antes de iniciar con la siguiente sección – compositores y directores que han hecho uso del subtexto - quisiera abordar el término de subtrama, debido a las similitudes que este puede tener con relación al subtexto y la confusión que puede generarse para el trabajo de investigación. La subtrama según los portales web *Studiobinder* y *Nofilmschool*⁹, definen el término como una

⁹ <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-a-subplot-definition/> y <https://nofilmschool.com/how-to-write-subplots>

trama secundaria con estructura propia que puede tener o no relación con el tema principal de la historia, y que por lo general es desarrollado por los personajes secundarios.

La subtrama al igual que el subtexto puede añadirle profundidad al guion literario, intensificar el conflicto de la historia, y enriquecer la construcción y desarrollo de los personajes. Tomando en cuenta lo expuesto anteriormente sobre Hemingway en cuanto a la teoría del iceberg, la subtrama también cumple con estas características dado a que puede crear una historia paralela al relato directo y superficial que se encuentra en un cuento. Sin embargo, la subtrama como menciona Jason Hellerman en el sitio web *Nofilmschool*, la estructura de inicio, nudo y desenlace en un relato lineal no está vinculado con la temática central del metraje, y por lo general comienza y termina en un punto diferente de la historia principal. Aquí es donde considero que viene la principal diferencia en cuanto a lo planteado por el subtexto, dado a que la subtrama puede salirse del discurso narrativo central del guion literario evitando las funciones y tipos de subtexto mencionados anteriormente; así como también puede llegar a confundir y desviar la atención del tema central y la trama principal a la que se refiere el metraje. El subtexto se centra en aquello que está implícito y profundo en el relato de una historia, pero esta profundidad como menciona Seger es lo que empuja y le da significado y un mayor interés a la trama principal de la cual trata el guion literario.

Otro punto para considerar sobre la subtrama es que puede haber varias historias desarrollándose por parte de otros personajes; y en varias ocasiones su período de desarrollo está por fuera de la línea temporal en la que se desenvuelve la trama principal, lo que en este caso dejaría de lado las funciones y tipos de subtexto, y elementos importantes que pueden tener un significado dramático, emocional e intelectual sobre la temática central del guion literario. Finalmente, la construcción de una o varias subtramas necesita de un período largo de desarrollo, y esto implica historias o relatos de larga duración para poder ser llevado a cabo. En el caso del subtexto, sin importar la longitud del relato, siempre será posible interpretar varios significados, símbolos, motivaciones y un contenido profundo sobre la trama principal para darle más peso y riqueza a la historia. Por estas razones tomé la decisión de que la investigación se centrara en el concepto del subtexto para el desarrollo de la metodología, el análisis e interpretación de los dos

cortometrajes. Como se podrá observar más adelante en el capítulo de “Los Ojos de Clarita”, debido a las inquietudes y dudas que surgieron en el análisis de la primera etapa, la subtrama surgió como un posible elemento a ser trabajado musicalmente. No obstante, debido a los puntos explicados anteriormente y otros puntos que surgieron específicamente sobre el análisis y el intercambio de ideas con Milton se optó por no considerar las posibles subtramas de la historia en el trabajo y exploración musical.

1.3 El Subtexto en la música para Cine

La implementación del subtexto en la música para cine no es algo nuevo. A lo largo de la historia del cine varios compositores han reflexionado acerca de cómo implementar la música en un filme con el fin de que este sea un pilar en el desarrollo y resultado del metraje. Esta aplicación se ha dado gracias a una colaboración estrecha que ha habido entre directores/guionistas y compositores, y también en adoptar una posición de cineasta desde la perspectiva del compositor para justamente pensar desde el discurso narrativo y la representación de significados profundos que no se muestran de manera directa. Los compositores que menciono en este apartado son solo algunos que han implementado en sus partituras el uso del subtexto; ya que si bien, existen varios músicos referentes que han hecho uso del término, los que aquí menciono gestaron o concibieron creativamente sus obras a partir de basarse en la esencia del filme y generar relaciones que soportan la narrativa más allá de lo visual.

Como punto de partida me gustaría mencionar al compositor ruso Sergéi Prokófiev, quien en su composición para el filme sobre la vida del Zar IV de Rusia, *Iván el Terrible* (1944 & 1958) en colaboración con Sergei Eisenstein (director de la película) creó un *score* basado en el subtexto, proporcionando un significado musical más profundo y psicológico sobre los personajes del filme. En varios ensayos y escritos del director ruso como *The Film Sense* y *From the Lectures on Music and Color in Ivan the Terrible (1947)*, Eisenstein hace constancia de la exploración que realizaron con Prokófiev más allá de lo visual, dirigiendo la música a significados intrínsecos y desarrollando la narrativa de la película a partir de la psicología profunda de los personajes principales (Eisenstein, 1947).

En la segunda parte del filme (La Conjura de los Boyardos), en una de las escenas finales Efrosynia (tía de Iván y personaje antagonico) le canta una “canción de cuna bizarra” a Vladimir, su hijo; quien en conspiración con los boyardos planean asesinar al Zar para remplazarlo con este. Esta canción de cuna comienza con una melodía lírica y suave para calmar las angustias emocionales de Vladimir y luego es transformada en algo extraño, difuso y aterrador que manifiesta las verdaderas intenciones de Efrosynia. En uno de los escritos que se recopilaron sobre Eisenstein, el director menciona que su intención era crear una canción que tuviese una gran carga psicológica subtextual, y que la música expresara lo que está más allá de lo visual.¹⁰ Para esto, compositor y director hicieron uso de una canción tradicional rusa llamada *The Song of the Beaver*, la cual relata la persecución y caza de un castor negro con el objetivo de tomar su piel. En la escena, dicha canción sirvió como metáfora para lo que Efrosynia tenía planeado para Iván, y que Vladimir tomara el manto de este para volverse zar. Este significado soportado con una melodía y armonía que se van transformando hacia algo disonante, confuso y bizarro, dio como resultado la evocación de las verdaderas motivaciones de Efrosynia que al principio parecían ser otras (Bartig, 2008).

Por la misma década en que Prokófiev y Eisenstein desarrollaron la película del IV Zar de Rusia, en Hollywood, Miklós Rózsa, compositor húngaro de música sinfónica y cinematográfica, estaba trabajando en el *score* de una de las películas que definirían el género del *Film Noir*: *Double Indemnity*. Este filme que data de 1944 cuenta la historia de Bárbara Stanwyck y su amante Fred MacMurray, quienes conspiran para quedarse con el dinero del seguro del esposo de Barbara. Royal Brown en su texto *Overtones and Undertones* (1994), destaca el uso del subtexto en el *score* de la película debido a que es la música de Rózsa la que otorga las últimas pistas (recopilación de migajas) para entender el conflicto del segundo acto y posteriormente su resolución al final del filme (Brown, 1994). Xalabarder también resalta el nivel dramático que posee el *score* de Rózsa debido a que la música contribuye a definir el personaje; ahondando en

¹⁰ “The music corresponds to the moods, not to the actions; to the thoughts, not to the actions; to the subtext, not to the actions. The whole emphasis was on how music worked at revealing the thoughts, and so on, at a different level—while having the outward appearance of a lullaby.” (Eisenstein, *On Music and colour*, 1996).

las motivaciones y emociones reales que estos ocultan ante el espectador. En el caso del filme, la música es quien hace explícita los aspectos más perversos y oscuros en la relación de los personajes de Barbara y Fred, materializando musicalmente el deseo carnal y violento de estos hacia el personaje contra quien conspiran (Xarabarder, 201, pg. 76-77).

Nino Rota en una de sus composiciones más reconocidas y recordadas en el cine, *The Godfather* (1972), a través de la partitura estableció la trama principal sobre la cual se cimenta la trilogía del Padrino y desde un principio revela quién de los hijos de Vito Corleone será el sucesor de la mafia y la familia. A partir de la composición de tres temas centrales en la primera película, Rota establece que la trama principal es el paso de poder de la mafia de Vito a su hijo Michael. La manera como realiza ello es que a pesar de que Vito tiene cuatro hijos, el único que tiene un tema asignado es Michael; evidenciando la importancia de este personaje y que la historia se basará en la manera como adquiere la herencia de su padre a pesar de no desearla desde un principio. El tema de Michael se expone por primera vez en el momento en que atentan contra la vida de Vito, exponiendo que a partir de allí Michael tendrá que hacerse cargo para cuidar de su familia. Dicho tema se desarrolla en paralelo a la evolución narrativa que tiene el personaje a través de la película. No obstante, a pesar de que este tema acompaña a Michael en su evolución, en el momento en que este toma las riendas de su familia, su tema comienza a ser desplazado poco a poco hasta el final del filme en donde el personaje adquiere el tema principal de El Padrino¹¹. De esta forma se evidencia que Michael será el nuevo “Don” de la institución y revela que la trama principal consistía en la evolución del personaje de Michael y su aceptación como el nuevo Padrino (Xalabarder, pg.88).

Veintinueve años después del estreno del Padrino, Howard Shore compuso una de las bandas sonoras más icónicas y destacadas en la historia del cine y la cual ha sido objeto de varios análisis teórico-musicales, narrativos, cinematográficos y filosóficos. La música de la trilogía de

¹¹ Popularmente se conoce como el tema de El Padrino aquel que llaman “Tema de amor” o *Speak Softly, Love*, cantada por Andy Williams y escrita por Nino Rota; no obstante, el verdadero tema de El Padrino es aquel que suena al inicio de la primera película cuando aparecen los créditos iniciales y cuando surgen temas relacionados al poder de la institución.

El Señor de los Anillos (2001-2003) de Peter Jackson, ha sido vinculada con el uso de subtexto con relación a los temas y pueblos creados por Tolkien. Cristina Parapar y María del Carmen Moreno en su artículo *Música y Representación de culturas ficticiales de Tolkien*, exponen la manera en que Howard Shore llevó a cabo la representación de los pueblos creados por Tolkien en sus escritos a través de la música en la trilogía fílmica. En este escrito las autoras hablan de la importancia que tuvo el sonido y la música en Tolkien para crear las culturas de su mundo de ficción, y que a partir de las características que estableció el escritor en los pueblos de los elfos, orcos, humanos y hobbits, Howard Shore evocó el sentimiento central, el origen y la singularidad psicológica de cada cultura a partir de una conceptualización instrumental, tímbrica, armónica y melódica que fuese acorde con cada una de estas.

Adicional a lo anterior, las autoras analizan que el acercamiento del compositor hacia las obras de Tolkien fue por medio de un sentido más subjetivo, intelectual y subtextual. Lo que las autoras proponen es que el *score* de Shore es un reflejo de la acción, pero que a su vez tiene una función narrativa que está más allá de la imagen. Esta función es lo que ellas denominan “un tercer sentido” o “valor añadido” como lo estableció Michel Chion en su texto *“La música en el cine”*. Este término se refiere a la música que otorga una aportación de información intelectual, emocional y ambiental generada en un relato fílmico (Chion, 1997). Este valor añadido, Parapar y Moreno mencionan que se intensifica con los *leitmotives* compuestos por el compositor, llevando a que la música sea un elemento ontológico y constitutivo al determinar la razón de ser de la historia, y revelar parte de la narración (Moreno & Parapar, 2021, pg. 93). El musicólogo Solenn Hellégouarch a quien citan en este mismo artículo, comenta en uno de sus libros¹² que la música de Howard Shore se enfoca en el subtexto y en la representación interna de la historia al convertirse en un elemento del guion, caracterizando el entorno sobre el cual se desarrolla la acción, la clase social de los personajes y el significado no visible que tienen en la historia (Hellégouarch, 2020).

¹² *Musique, Cinéma, Processus créateur. Norman McLaren et Maurice Blackburn, David Cronenberg et Howard Shore*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2020, p. 152.

Ahora, me gustaría destacar algunas películas en donde los directores a partir del uso de música preexistente han implementado el subtexto para evocar aquello que la imagen no está mostrando. En el filme “*Philadelphia*” (1993) del director Jonathan Demme cuando el protagonista Andrew Becket está preparando la audiencia junto con su abogado, suena el aria *La Mamma Morta* de la ópera de *Andrea Chénier* de Giordano. Becket a pesar de que el sida que padece está en una etapa avanzada se levanta y empieza a desplazarse al compás de la música describiendo lo que sucede en el aria como una alusión y metáfora ante lo que está sufriendo, su historia y su situación; invitando al espectador a involucrarse emocionalmente ante lo que acontece el filme (Fariña & Lima, 2012).

Por otra parte, en la película *A Dangerous Method*, el director David Cronenberg usó varios temas de la tetra-ópera *El Anillo del Nibelungo* de Wagner para contar una historia paralela a lo que sucede en pantalla. Esta película trata sobre Carl Jung y el movimiento del psicoanálisis que desarrolló a lo largo de su vida. La idea de Cronenberg fue acoplar el filme a la música de Wagner con el fin de entablar una relación entre el personaje de Siegfried y Jung, mostrando desde la música lo que sucede realmente en la narrativa del filme, y en la parte mental y emocional del personaje principal. Un ejemplo de ello es que en la película a Jung lo representan como alguien que amorosamente está muy ligado a su esposa a pesar de las infidelidades que ha realizado, y que la relación con su esposa es más a manera de algo maternal que algo conyugal. Esta relación maternal es representada a partir del uso del tema de Siegfried de la ópera de Wagner, creando una metáfora entre el personaje de la ópera y lo que acontece en el filme (Fariña & Lima 2012).

Continuando con esta misma línea de música preexistente me gustaría mencionar los siguientes compositores que hacen música para cine. A diferencia de los dos ejemplos mencionados anteriormente, en estos casos se compuso música original para la película, pero su método de trabajo se basó en la pre-producción del proyecto cinematográfico, llegando en algunas ocasiones a componer el *score* antes de que se empezara a grabar el filme. En estos casos el intercambio de ideas con el director y el involucrarse desde un principio en conocer el filme, analizarlo, interpretarlo y entender la historia fueron factores esenciales para que la música

estuviese acorde con la narrativa y que su sincronización posterior con la imagen otorgara la información intelectual y emocional deseada.

Philip Glass, compositor estadounidense minimalista ha realizado varias bandas sonoras a lo largo de su carrera como *The Hours* (2002), *The Secret Window* (2004), *Notes on a Scandal* (2006), entre otras. Inicialmente uno de los requisitos del compositor es estar involucrado desde el principio del desarrollo de la película, y que su música tenga una justificación en el metraje y esté involucrada en la narrativa de esta, como destacó el compositor Jeremy Borum en el portal web *creativescreenwriting*: “*He insists on a fully collaborative process in which his music has the ability to affect and change the film all the way down to the script level*” (Roads, 2015). En muchas ocasiones la música de Glass ha llegado a resignificar el sentido de una escena o la trama principal del proyecto; como en *Notes on a Scandal*, en donde la música genera una narrativa paralela a la expuesta desde el apartado visual, exponiendo desde un principio las motivaciones reales de Barbara y su poder dañino sobre los demás personajes de la historia (Xalabarder, 2013). Es interesante en este ejemplo que, así como la historia es un ciclo del comportamiento por parte de la protagonista, la música realiza esta misma narrativa a partir del desarrollo compositivo de una primera pieza hasta su reexposición hacia el final del filme.

Ennio Morricone, compositor italiano de más de 350 películas, en varios de sus proyectos con el guionista y director Sergio Leone tenía parte de la música desarrollada y compuesta antes de que se grabaran las secuencias. Uno de los motivos por los cuales el compositor trabajaba en algunas ocasiones de esta manera era con el objetivo de que la música fuese una extensión de los personajes, en donde a partir de la composición de temas la música determinaba y establecía las características emocionales de los personajes (Xalabarder, 2013, pg. 165). La música de cierta forma constituía la esencia del personaje y su desarrollo, lo cual luego era complementado por la personificación del actor. En la película *Once Upon a Time in America* (1984) de Sergio Leone, el director en las escenas más importantes y climáticas ponía las piezas de Morricone para que

los actores se adentrasen más en sus personajes y que el resto del personal de la película sintiera y siguiera la narrativa de la historia a través de lo creado por el compositor (Leone, 2021)¹³

El compositor argentino Gustavo Santaolalla, ganador de dos premios a la academia, también tiene un método de trabajo que se basa en la composición de la música antes de que se graben las primeras escenas. En varias entrevistas el compositor ha comentado que su forma de trabajo parte de la buena comunicación y colaboración con los directores, y en conocer muy bien la historia y los personajes contenidos en esta (Santaolalla, 2020)¹⁴. Es de esta forma en que muchas veces el trabajo del compositor ha sido aclamado por los directores con los que ha trabajado, dado a que la música soporta el nivel narrativo del filme. Para la película *Brokeback Mountain* (2006) del director Ang Lee, Santaolalla compuso todo el *score* del filme antes de que se grabara una escena. En este caso el director tomó las piezas compuestas, las reprodujo en el set de grabación del filme, y posteriormente en el montaje final asignó los temas a los puntos donde era necesario apoyar la historia y la narrativa. Este filme le otorgó a Santaolalla su primer premio a la academia y en la misma entrevista realizada en el 2020, el compositor comentó que el tema principal lo que evoca es el silencio y la creciente relación que desarrollan los personajes protagónicos del filme (Santaolalla, 2020).

Finalmente, pero no menos importante, el compositor canadiense Mychael Danna, un cineasta experto en música como lo denomina Miguel Mera en su texto *Mychael Danna's The Ice Storm: A Film Score Guide*; ha establecido un método de trabajo y acercamiento musical en el cine a partir del subtexto. Según Mera, el lenguaje compositivo de Mychael Danna para algunos es controversial dado a los múltiples estilos y géneros que maneja y porque sus *scores* no siempre van acorde con la imagen como lo ha prestablecido la industria en los últimos años (Mera, 2007).

¹³ *The Glance of Music* es un documental dirigido por Giuseppe Tornatore en donde cuenta la historia musical del compositor Ennio Morricone. En la sección sobre la música de *Once Upon a Time in America*, Raffaella Leone, hija del director Sergio Leone, comenta la importancia y afectación que tuvo la música del compositor en los actores a la hora de grabar varias escenas.

¹⁴ Capítulo 2 de “Los 1001 Mundos de Gustavo Santaolalla”. *Así Compuse la Música de Secreto en la Montaña*” Entrevistador: Fede Barreiro. <https://www.youtube.com/watch?v=cZ6CJvuXXKc&list=LL&index=66>

El proceso creativo del compositor canadiense está basado en la conceptualización del subtexto para pensar la forma, temas, estilos y materiales a usar en un filme. Esta conceptualización no es un proceso pasivo, sino de entender la idea central del filme, sus personajes, y la narrativa que se desarrolla en el metraje con el objetivo de no reforzar lo que está en pantalla, sino hacer algo dramáticamente inteligente y emocionalmente perceptivo. Danna en varios *scores* que ha realizado ha empleado este proceso. Por ejemplo, en el filme *Felicia's Journey* de 1999, el compositor tardó tres meses en conceptualizar el *score* del filme sin escribir una nota, para luego en dos semanas realizar la sincronización total de la música con la imagen. Este *score* le otorgó a Danna un premio y muy buenas críticas dado a que su composición reveló las verdaderas motivaciones e intenciones de los personajes; definiendo la herencia profunda y oculta que tiene el personaje principal a través de varias capas de significación con la música (Mera, 2007).

Chloe, filme del 2009 es otro claro ejemplo del uso de la música para representar el subtexto que yace en la historia. En el filme, Danna hizo uso del *leitmotif* para componer un tema que relacionara a Catherine y Chloe (personajes protagónicos del filme). Este tema a diferencia de los típicos temas de amor, ira, suspenso, o cualquier otra emoción, está atribuido a una hebilla la cual a lo largo de la película va contando a través del *leitmotif* la relación y evolución del personaje protagónico (Velasco, 2021). Para muchos compositores y teóricos las partituras de Danna en el cine ofrecen una mayor información intelectual y emocional que no es clara en el plano superficial de un filme, sino en el entendimiento total de esta. Gracias a esta conceptualización desde el subtexto la música puede llenar los vacíos psicológicos y narrativos de la historia, invitando al público a involucrarse en la historia y a “escuchar” qué es lo que narra la música.

Con los compositores y directores mencionados anteriormente, el subtexto en la música para cine ha otorgado una paleta de herramientas y materiales más amplia y variada para trabajar la música de un filme. La conceptualización de una banda sonora a partir de este término genera que el compositor tenga que hacer un trabajo investigativo y analítico sobre el proyecto filmico en el que colaborará, con el fin de evocar aquello que la imagen no expone, y que desde este sentido auditivo le otorgue información intelectual y emocional relevante al espectador con el fin de

revelar los temas centrales de la historia. La concepción de la música a partir de lo que no está puesto de manera directa y superficial le otorga al arte sonoro un papel protagónico en el filme, el cual puede producir resignificaciones sobre los personajes y/o la trama principal del filme.

1.4 Categorías principales para la Investigación

Después de haber expuesto el contexto, definición, usos y tipos de subtexto en este primer capítulo y los diferentes referentes sobre como ha sido abordado el término desde el campo de la música, se establecieron los siguientes términos como las categorías principales para el desarrollo del método y la música que acompañará los dos cortometrajes. Deseo aclarar que la definición de estos términos se da por el trabajo concluido de los dos años de Maestría, la investigación y lectura de varias referencias, y la experiencia e intercambio de ideas con colegas del campo musical y del cine.

- El subtexto ha tenido muchas aplicaciones y significados dependiendo del arte en el que se desarrolle y desenvuelva; para efectos de esta tesina a partir de las definiciones dadas en el apartado 1.1 se elaboró la siguiente definición: Es el contenido en una obra literaria, teatral, cinematográfica y/o musical que es expresado de forma implícita y no directa. Es lo que subyace en lo no escrito, lo no dicho, lo profundo y el subconsciente que hace parte de la construcción de los personajes y la narrativa de una obra. El subtexto puede implicar varios significados e interpretaciones; no obstante, en la escritura el subtexto se basa en los significados ocultos que le dan soporte al tema y trama principal de una historia, así como también expone las motivaciones e interioridad de los personajes.
- El Guion literario es la primera idea y forma de un proyecto cinematográfico de ficción. En este están contenido todos los elementos sustanciales de una narración como las características psicológicas y mentales de los personajes, su evolución y verdaderas intenciones; la estructura narrativa de la historia, y los temas y trama principal de la que tratará el resultado final filmico. El guion literario es la semilla de toda una producción y sobre esta se basan todas las artes involucradas para crear una obra de arte total.

- El discurso narrativo será tomado como aquello que contiene todos los eventos y acciones dispuestas en un orden que puede coincidir o no con el cronológico que se desarrollan en un relato o historia. La narrativa también comprende el espacio, tiempo, sujetos y puntos de vista que son tomados en cuenta para elaborar un discurso coherente y claro a partir de un tema central y específico. A diferencia de la narrativa cinematográfica convencional, para esta investigación la estructura argumental y relación de sus componentes serán tomados a partir del guion literario, sin integrar las imágenes, la edición, el movimiento visual y el diseño sonoro.
- Las *Spotting session previas* es un término cuyo significado e implementación parte de la colaboración previa a la etapa de producción con los guionistas/directores. Estas sesiones son reuniones que se hacen entre ambos artistas para observar el primer corte de grabación de la película y establecer cuáles son los temas centrales del filme y en qué puntos es requerida la música. Para términos de esta investigación estas *spotting session* serán previas dado a que el intercambio de ideas con el guionista es antes de que se inicie la grabación. Estas reuniones tendrán las mismas funciones en cuanto a conocer profundamente el filme a partir de discutir el guion literario y ahondar en la construcción de los personajes, sus historias de vida, las relaciones que hay entre ellos, y cuál es la trama principal de la historia y su narrativa. Estas *Spotting sessions* difieren con las reuniones convencionales en que en este punto la colaboración interdisciplinaria está construida sobre inquietudes y preguntas hechas a partir de imaginar colectivamente y discutir el planteamiento que se tiene de la historia antes de obtener un resultado visual. La importancia de estas reuniones es que no hay influencias ni orientaciones hacia lo visual, sino que se comenta y discute sobre la semilla en la que se cimenta el proyecto.
- Los Temas Centrales en una composición musical de cine son aquellas pequeñas piezas que contienen en gran medida información narrativa emocional e intelectual sobre los personajes y la trama principal de un filme. Estos temas pueden ser asignados a personajes, conceptos principales (el odio, el poder, el amor, la tristeza, la soledad, la guerra, entre otros), y lugares (cuando son esenciales y la historia se basa en estos). Los temas centrales por lo general son piezas desarrolladas con un inicio y un fin, y un

carácter establecido en donde se transmutan las características principales – código genético – de los personajes, conceptos y/o lugares en símbolos y palabras claves para entender su significado y esencia. Los temas centrales no necesariamente tienen que estar presentes en su totalidad en una escena, parte de estos puede ser usada, variada o transformada en su totalidad para resignificar un nuevo concepto. Adicional a ello, estos temas están desarrollados a manera de no sincronizar con la imagen (muchas veces no lo hacen), sino de ir acorde con la narrativa; por ello su concepción es trabajada como una pieza musical “normal”, la cual tiene mayor flexibilidad y creatividad para ser compuesta y desarrollada.

- El *Leitmotif* en la música para cine es un término que ha sido tomado y empleado en referencia a la técnica de composición que usaba Richard Wagner para componer sus *Gesamtkunstwerk*. La implementación de este es en función de relacionar algo concreto musicalmente con un personaje, término, concepto, lugar o emoción. Los *leitmotives*, por lo general suelen ser reconocibles melódicamente ya que de esta manera son más fáciles de ser memorizados y recordados. No obstante, ha habido situaciones en donde un *leitmotif* puede ser un acorde, el timbre o el efecto sonoro de un instrumento. En el cine comercial se aborda este término como un gesto pequeño melódicamente que pueda ser empleado en varias escenas o temas, y así brindar una comunicación directa y rápida con el espectador. Por lo general suele utilizarse varias veces para crear en el audio-espectador el referente o vínculo que se desea. Para este proyecto, el uso del *leitmotif* estará centrado en lo comentado por Bogar en cuanto a que definirá un concepto dramático, psicológico, emocional y/o intelectual de algún personaje, término o tema específico.
- El código genético se refiere a un término que utiliza Conrado Xalabarder en el sexto capítulo de su texto antes mencionado. Este término conecta con lo planteado en las dos categorías anteriores, ya que este se podría definir como la categoría extra-musical que determina y simboliza las diferentes cualidades y características concretas o abstractas de un personaje, concepto, situación y/o lugar. Xalabarder lo compara con el ADN en cuanto a que dependiendo de los adjetivos o términos que sean empleados y su combinatoria, se

otorgue una identificación única e individual a un tema central musical. De esta manera la comunicación no musical con los guionistas/directores es más precisa e idónea para comprender qué quieren expresar y cómo realizarlo desde el campo musical.

- Finalmente, las categorías y niveles musicales son la forma en que se determinó clasificar para esta investigación los temas centrales resultantes de las primeras dos etapas de la metodología. Esta clasificación también fue tomada del texto de Xalabarder con influencia de algunos términos empleados en el trabajo de la música para cine y los textos de Michel Chion. Lo que se refiere a las categorías son las aplicaciones y funciones que puede tener un tema central ante algún concepto, personaje o evento importante narrativamente; en el texto Xalabarder propone seis, los cuales serán explicados en el siguiente capítulo en el apartado de la tercera etapa de la metodología. En cuanto a los niveles musicales, estos se refieren a bajo la perspectiva de qué personaje, concepto, lugar y/o argumento narrativo se ubica un tema central. Estos niveles están relacionados con la primera decisión que se realiza musicalmente en cuanto a qué va a significar o representar dicho tema; y en el caso de esta investigación qué emociones, ideas o rasgos subtextuales serán simbolizados musicalmente. Al igual que las categorías musicales, los niveles tendrán una explicación más detallada en el siguiente capítulo.

Las categorías mencionadas en este apartado fueron las que tomé como pilar fundamental para la elaboración de la metodología que explicaré a continuación. La manera en como fueron expuestas estas categorías partió desde el concepto general del proyecto de investigación hasta los elementos específicos que serán empleados para la composición de las piezas o temas de cada cortometraje.

Capítulo II: Método de Composición a partir del Subtexto

Dado a que el subtexto plantea que es aquello que no se ve y está en lo profundo, se planteó trabajar los cortometrajes desde los orígenes del proyecto, involucrando el departamento de música desde el desarrollo del guion literario con el fin de centrar la composición en la narrativa del proyecto para ahondar en el subtexto que yace en la parte descriptiva y textual del filme. Con esto en mente el *score* empezó a gestarse desde el guion literario de los cortometrajes, y a raíz de ello surgieron las siguientes preguntas: ¿cómo transmitir el subtexto tomando como referencia inicial el guion literario del cortometraje?, ¿cómo obtener lo que está en lo profundo de un elemento descriptivo y directo como lo es el guion literario?, y ¿la interpretación de dicho subtexto va acorde y cumple con las necesidades que el filme demanda? Para responder estos interrogantes se desarrolló una metodología que consta de tres etapas, las cuales a partir del análisis, colaboración y exploración se refleja el proceso creativo para conceptualizar la música de cada proyecto.

Para el desarrollo de esta metodología fue de suma importancia los consejos que expone Linda Seger en sus textos *Writing Subtext* y *El Secreto del Mejor Cine*, ya que, si bien abordan una guía para guionistas que desean implementar el subtexto en sus historias, en lo que respecta a la investigación, parte de esta guía fue usada para extraer el subtexto implícito en cada cortometraje. Otro texto que fue clave para la elaboración de este proceso fue *El Guion Musical en el Cine* de Conrado Xalabarder, debido a los términos y niveles musicales que expone para la concepción de un *score* pensado en la narrativa de los proyectos audiovisuales. En el siguiente apartado se explica en qué consiste cada etapa; para luego en los siguientes capítulos abordar cómo dicho método creativo fue empleado en los cortometrajes de “Asístole” y “Los Ojos de Clarita”.

Antes de iniciar la explicación detallada de cada etapa presento a continuación un diagrama que muestra el flujo de trabajo empleado desde la metodología para la composición de las piezas resultantes.

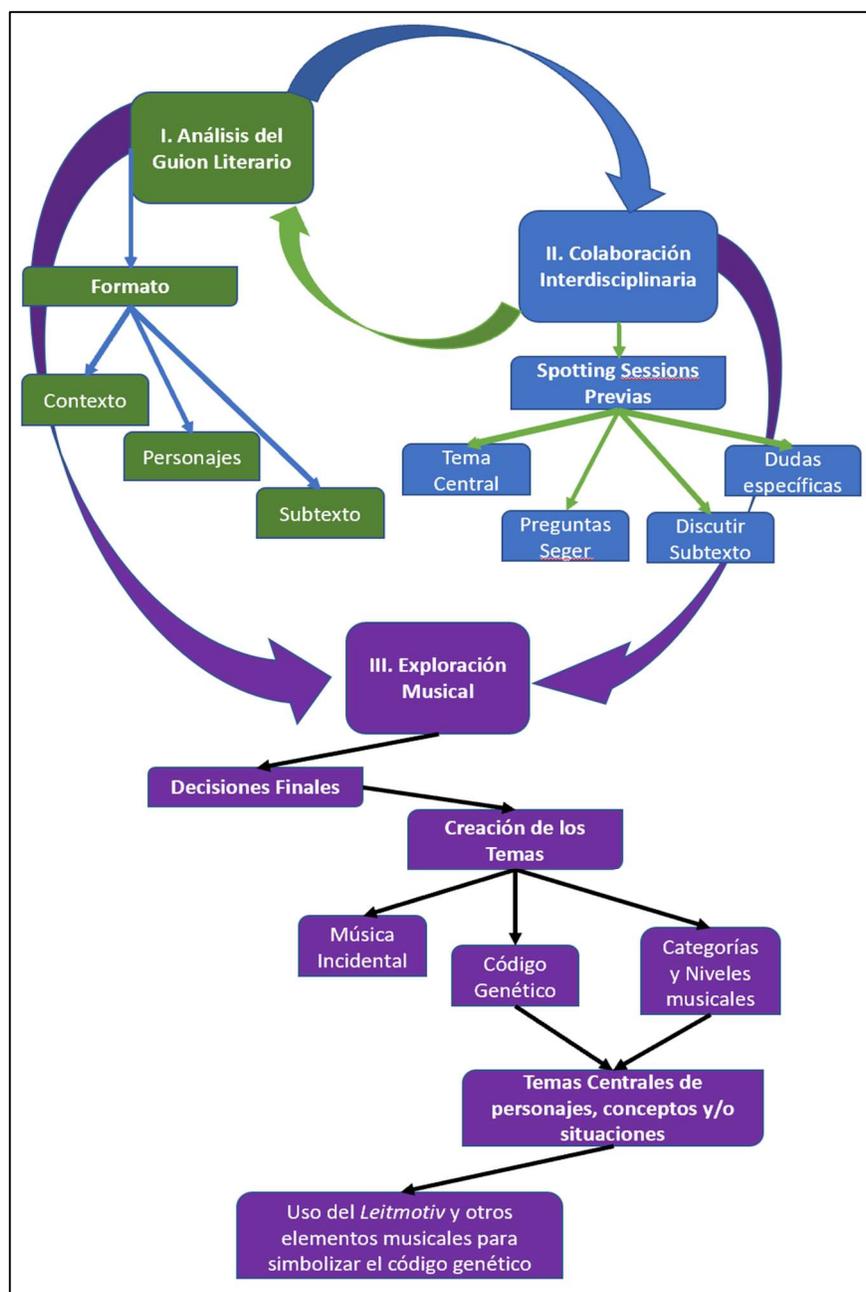


Diagrama de flujo de la Metodología

Como se puede observar en el diagrama de flujo se exponen las tres etapas establecidas para la metodología propuesta. Cada etapa contiene los principales elementos sobre los cuales es trabajada para conocer, interpretar y extraer el subtexto del proyecto. De igual forma, el diagrama muestra que el trabajo de las etapas I y II son recíprocas dado a que como explicaré

con más detalle en los siguientes capítulos, el intercambio de ideas con los guionistas influyó en parte con lo analizado e interpretado en el análisis del guion. Este trabajo recíproco entre las dos primeras etapas dio pie para ahondar en diversos temas y conceptos a investigar para continuar con el proceso. Las conclusiones y determinaciones finales del análisis del guion literario y la colaboración con los guionistas establecen las decisiones finales que son el primer paso para la tercera etapa. Estas decisiones conducen a plantear el código genético, las categorías y niveles musicales para que de esta forma a través del *leitmotif* y otros parámetros musicales como la instrumentación, la textura, la armonía, el ritmo, entre otros, simbolizar o evocar musicalmente el código genético y exponer el subtexto extraído del proyecto fílmico.

2.1. Etapa I: Análisis del Guion Literario

Esta metodología parte del análisis de la idea central del cortometraje y la estructura narrativa que esta posee para abordarla musicalmente. Para ello, como había mencionado antes, se partió del guion literario del cortometraje, dado que, si bien en producción las escenas pueden cambiar de orden y es posible que se agreguen o eliminen algunas de estas; la esencia y lo que se quiere expresar con el filme no va a cambiar. Es por esto por lo que se planteó como primera etapa el análisis del guion literario del cortometraje para estudiar y entender el contexto de la historia para llegar después a los puntos en donde aflora el subtexto. Para el estudio del guion se desarrolló un formato referenciado en varias guías de análisis de guiones¹⁵, con el fin de establecer los parámetros básicos del cortometraje para luego ahondar en la descripción textual de la historia y los personajes, y finalmente extraer el subtexto que yace en este.

¹⁵ Script Analysis de la página Education Programs at Cleveland Play House, la página web de “Cursos Profesionales para Guionistas”, y el texto de Lucy Scher Reading Screenplays: how to analyse and evaluate film scripts.

Sección Textual y entendimiento del Contexto

Título:

Autor:

Género:

Locación:

Mood: Sentimiento y atmósfera en general

Estructura: ¿Cómo está dividida la historia (Lineal, actos, cíclica, posee flashbacks)?

Logline: Frase que sintetiza la trama principal del cortometraje.

Personajes

Cuántos y Quiénes

Protagónico: Desde la perspectiva de quién vemos de la historia.

Antagónico: ¿Existe algún personaje con estas características?, ¿Influye en la trama principal?

Secundarios: Influyen en la historia o son personajes de fondo.

Curriculum Vitae: Información clara y definida de cada uno de los personajes.

Relación: ¿Qué conexión hay entre ellos?

Objetivos: ¿Qué lleva a los personajes a realizar lo que hacen en la historia?

Punto de quiebre: Conflictos y obstáculos que se presentan ante el objetivo central.

Evolución de los personajes: ¿Existe alguna transformación de los personajes?, ¿Cómo cambian en desde el guion?

Diálogos especiales: ¿Cómo se manifiestan los personajes desde el guion?, ¿Existe alguna forma en particular en la que se expresen y comuniquen?, ¿Tienen propia voz?

Sección de Análisis del Subtexto

Emociones y acciones Internas: ¿Qué acciones y emociones superficiales muestran, y cómo a partir de estas exponen lo que los lleva a tomar las decisiones que toman.

Punto de Crisis: ¿Qué intenciones y motivaciones surgen del punto de quiebre que no son visibles (sufrimiento, tristeza, cambios repentinos, éxito, etc)

Implicaciones culturales: ¿Qué se debe tener en cuenta desde el ámbito cultural que se desarrolla en la historia y sus personajes?, ¿Existe algo que defina enfáticamente algún concepto del proyecto?

Lo no escrito: Pausas, silencios, desvíos y significados ocultos que surjan de frases o palabras que compartan alguna relación. Objetos presentes en la historia que denoten un significado conceptual.

Lado oscuro: Problemas psicológicos, familiares, económicos, del pasado que lleve a los personajes a actuar y pensar como lo hacen, y que dirija la historia hacia algo específico.

Tipo de Subtexto: ¿Qué tipos de Subtexto pueden presentarse? ¿Existe alguno que tenga mayor relevancia que otros?

Formato para estudio y análisis de guion

El formato lo dividí en tres secciones. En la primera sección está todo lo referido a los elementos básicos que definen el guion a trabajar; algo que puede ir delimitando herramientas y materiales musicales que definan la narrativa del cortometraje. Por ejemplo, en esta sección se incluyen factores como el género, el cual puede marcar desde un inicio el estilo musical a utilizar; ya que como menciona Scher y Xalabarder dependiendo del género si la narrativa lo requiere podemos abordar un estilo y parámetros compositivos definidos para que se escuche con base en dicho género. En lo que respecta a la estructura esta es importante para desentrañar de qué manera se desarrolla la historia, si es lineal, atemporal, cíclica, si esta está dividida en actos cronológicos o si por el contrario posee una narrativa abstracta la cual denote que la historia posee varias

temporalidades funcionando al mismo tiempo. En lo que respecta al trabajo musical esto puede definir si el *score* será pensado para construir un inicio, desarrollo y resolución; o si se aborda a partir de temas sueltos que estén relacionados con el tiempo de los personajes y que evoque una narración temporal adelantada que presagie un evento o acción de la historia.

El término de “*logline*”¹⁶ fue un elemento que se agregó de los formatos referenciados ya que puede establecer de manera general el tema central del cortometraje, y si es necesario concebir una “idea básica” o pequeña pieza en función de pensar cómo podemos sintetizar musicalmente la narrativa del relato. Los parámetros de período y locación en un principio se pensaron en que podían dar un significado subtextual al metraje; no obstante, al igual que sucede con el género es necesario observar si estos son importantes para la narrativa del filme. Por ejemplo, si se observa que la narrativa del filme requiere que haya una representación temporal y cultural que está conectada con el significado subtextual de los motivos de la película se justificaría que la música represente ello; por el contrario, si es integrar música que evoque el lugar que estamos viendo en una escena en específico solo con el objetivo de posicionar al espectador en un lugar, no valdría la pena representar ello ya que se estaría reforzando lo que otras artes están exponiendo.

La segunda sección de esta primera etapa se enfoca en los personajes y conocer cómo es su desarrollo. Inicialmente se establece quiénes y cuántos personajes están involucrados en la historia; con esto determinado se procede a observar quién de ellos es el protagonista, el antagonista (si existe), y si hay personajes secundarios o comunidades. Esto en el campo de la música puede establecer si es necesario un tema para cada personaje, si hay alguno que merezca mayor atención en la composición que otros (banda sonora temática), y desde la perspectiva de quién estamos observando la historia para que la música represente sus emociones y motivaciones si es el caso.

¹⁶ El *Logline* es un término utilizado por los guionistas en la primera fase y desarrollo del escrito para explicar en una frase de qué trata su historia, y luego en la etapa final poder comercializar su guion en las productoras.

Con los personajes ya establecidos y determinados, se procede a describir con la información del guion cómo son cada uno de los personajes. Para ello se siguió el consejo de Seger de elaborar un *currículum vitae* (pg.23, Seger, 2018) de cada personaje para observar textualmente sus características como todo lo relacionado con la edad, de dónde provienen (algún país en específico, planeta, dimensión, o plano), si están presentes de forma física o etérea (vivos o muertos), si poseen alguna religión o forma parte de una comunidad específica, y qué rasgos físicos tiene que sean importantes de destacar. Esto puede dar mucha información para ser trabajado desde la música ya que se puede observar qué elementos quedan por fuera de su descripción textual - las cuales no serían mostradas de manera directa en la imagen -; y que otras características sí definen el comportamiento y existencia del personaje. Por ejemplo, si en un proyecto existe un personaje que es un ser robótico se puede pensar en utilizar música electrónica para que evoque sus características visuales; sin embargo, con ello se estaría resaltando lo que ya estamos viendo en pantalla. Por el contrario, si dicho ser robótico tiene una música totalmente diferente, la razón de ello podría ser porque la música está ofreciendo información que va más allá de la representación visual, y esté simbolizando o evocando algún elemento interno o motivación oculta (Xalabarder, 2013).

En cuanto a lo que se refiere a los parámetros de relación, objetivos y punto de quiebre, estos se analizan desde la influencia que tienen los personajes con el protagonista, ya que con ello se puede plantear un *score* que gire en torno al personaje principal y que desde la composición de temas los demás personajes influyan en la transformación de este; o por el contrario que el tema del personaje principal abarque a todos los demás. La evolución de los personajes está planteada para ser trabajada sobre la perspectiva de quien se cuenta la historia y ello es importante para aclarar si nuestro/a protagonista cambia durante el desarrollo del cortometraje, o si no hubo cambio alguno y continúa con los mismos objetivos y conflictos. Dicha transformación puede ser trabajada musicalmente y así evocar la narrativa del filme. Para finalizar esta segunda parte, se hace un análisis sobre los diálogos de los guiones trabajados con el fin de observar cómo hablan los personajes, si usan un dialecto o vocabulario especial que los defina, y si su presencia se da por medio de la voz o son personajes activos pero que se comunican a través del silencio.

Con los personajes del relato establecidos, la tercera sección se centra en la extracción del subtexto. Para ello, como expliqué al inicio de este capítulo, hice uso de los consejos y guías que otorga Linda Seger para crear personajes con subtexto. El primero de ellos es determinar qué emociones son expuestas en el apartado textual del proyecto, y conociendo ello, determinar si estas son verdaderas o si debido a las acciones que realizan y lo que sucede a su alrededor las verdaderas motivaciones están tras las líneas. El punto de crisis es un parámetro en donde puede aflorar la mayoría de subtexto de los personajes, ya que en este punto es donde se encuentran más vulnerables y pueden exponer sus intenciones y motivaciones internas. Muchas veces este subtexto puede darse de manera contraria a lo que el personaje muestra, lo que llaman un oxímoron y que puede mostrarle al espectador que el actuar de dicho personaje no es el verdadero y está ocultando algo. En algunos casos en este punto es necesario fijarse en pausas o desvíos que no van acorde con la línea del guion, ya que pueden evocar algo psicológicamente profundo del personaje que más adelante revele. Lo que respecta a las implicaciones culturales, esto lo refiere Seger a lo relacionado con las tradiciones y costumbres que pueden ser esenciales para el desarrollo de una historia o personaje. Al igual que mencionaba con la ubicación espacio-temporal de la primera sección del formato, esto se refiere a si el o los personajes tienen una implicación cultural fuerte en su historia, debido a que esto puede definir un rasgo característico en su actuar y pensar, y en este punto la música podría entrar a representar ello.

El parámetro de “lo no escrito” es lo que se refiere a elementos del personaje que no dice de manera textual con un diálogo en el guion, sino a todos los gestos, movimientos, acciones, pausas y desvíos que realiza en momentos claves de la historia. Esto está relacionado con palabras específicas que denotan un mismo tema, silencios prolongados que se mantienen en una conversación, diálogos que niegan o desvían la información de una charla, y significados ocultos como decirle a alguien una frase mientras se está realizando otra acción que no corresponde a lo que se dice. Es importante destacar, como menciona Seger, no llegar a confundir al lector y/o espectador con estos parámetros, ya que, si se incluye alguno de estos desvíos o significados ocultos, deben estar justificados tanto en la narrativa de la historia como en la construcción y definición de los personajes. También es necesario observar si hay algún objeto en especial que se muestre más de lo normal para considerar si este representa algo más allá de lo textual dado a

su reiterada presencia, y si evoca algo importante sobre la narrativa que pueda sugerir ser trabajado musicalmente (subtexto en las imágenes).

El último parámetro para extraer el subtexto es el lado oscuro de los personajes. Este parámetro se aborda a partir de entender toda la historia de los personajes y tener claro su contexto para así cuestionarse acerca de conflictos, defectos y problemas psicológicos que poseen y que surgen en algunos puntos sin necesidad de decirlo de forma textual. En este apartado Seger menciona que es la “sombra” que acompaña a los personajes y aparece con acciones o actitudes especiales fuera de lo común; revelando el verdadero carácter que se esconde tras la apariencia del personaje. Factores como problemas en una relación, antecedentes familiares, de dinero, traumas de la niñez, o falta de reconocimiento son los que pueden llegar a expresar dicha “sombra” y finalmente esclarecer las verdaderas intenciones de los personajes (Seger, 2018, pg. 30).

El punto final de este formato se refiere a los cuatro tipos de subtexto explicados en el capítulo anterior tomados del artículo de Hirst. En este caso la idea es que el resultado final de lo analizado e interpretado en el formato pueda complementar cómo los parámetros anteriores pueden ser justificados con alguno de los subtextos sugeridos; ya sea de manera individual o conjunta en un proyecto cinematográfico. Como se había visto en la mención de estos, todos surgen desde el guion literario, y a pesar de que aún no hay imagen para corroborar de qué manera se pueden expresar algunos subtextos como el de la imagen y la escenografía, con la interpretación y entendimiento de ciertas palabras, acciones, gestos y objetos que contiene el guion es posible comprender cuál tipo de subtexto se podría presentar en el filme, cuáles son sus características, si son varios, y si alguno de estos puede tener una mayor relevancia que los otros.

2.2. Etapa II: Colaboración y *Spotting Sessions*

La primera etapa como se explicó anteriormente, se basó en analizar la primera idea que se tiene para realizar un proyecto cinematográfico de ficción. El guion es en primera instancia la guía para que todos los involucrados en el cine trabajen colectivamente y plasmen en pantalla las ideas del proyecto y de su guionista/director. Si bien con la primera etapa ya se puede comenzar a explorar musicalmente el subtexto y demás elementos del cortometraje, la deducción de la

verdadera narrativa y de los personajes puede ser ambigua debido a la infinidad de opciones que se pueden interpretar. En lo personal, una película puede cambiar dependiendo del director que interprete el guion; puede llegar a ser muy diferente la película de *The Godfather* realizada por Francis Ford Coppola quien la co-escribió, a ser realizada por Quentin Tarantino. A pesar de que el filme tendría a los mismos personajes, estructura y conflictos, la manera en cómo se crearían los actos, se filmarían las escenas, y se personificarían a los personajes cambiaría dependiendo de la perspectiva y el estilo del realizador. Esto mismo sucedería con la música, dependiendo del músico que aborde el guion solo desde su perspectiva, las interpretaciones de una escena pueden tener muchos significados. Pensando en que el cine es un arte de colaboración y comunicación entre todos los departamentos que llevan a cabo un proyecto, tomé la decisión de incluir como segunda etapa del proceso creativo conocer de primera mano de qué trata cada proyecto desde la perspectiva de los guionistas y creadores del cortometraje. Esta etapa la denominé la etapa de colaboración y *spotting sessions* previas, en donde a través de un intercambio de ideas, reuniones, entrevistas y preguntas relacionadas con el subtexto se conectan todos los elementos analizados en la primera etapa para así extraer el subtexto del proyecto.

La idea de plantear estas reuniones en la pre-producción fue conocer el proyecto sin imagen y así concebir el trabajo musical desde un imaginario colectivo con el guionista, soportando la narrativa del filme y extrayendo el subtexto que yace en la historia. Para las reuniones se plantearon varias preguntas y discusiones sobre el subtexto que se encuentra en cada proyecto. El objetivo es que en las tres primeras reuniones se planteen las mismas preguntas y discusiones para los metrajes a trabajar, y conforme se avance con la composición las demás reuniones tengan direcciones diferentes respecto a los cambios y comentarios que surjan tanto en la producción como en la composición musical de cada proyecto. Lo que respecta a este proyecto de investigación, las *spotting sessions* de ambos cortometrajes fueron grabadas y transcritas con el objetivo de referenciar las decisiones tomadas para la composición del *score*.

La primera reunión de cada proyecto tiene como propósito conocer de qué trata su historia, cuál es el tema central, información descriptiva y superficial de los personajes y saber hacia quién va dirigido el proyecto. Para ello se tomó en primera instancia que sus creadores definieran en una

palabra o una pequeña frase cuál es el tema central y de qué trata la narrativa de sus proyectos. Algo similar al parámetro del *logline* de la primera etapa, pero mucho más sintetizado.

En la segunda reunión se basa en los consejos y preguntas que plantea Seger en el segundo capítulo de su texto¹⁷ para conocer más acerca de los personajes. Debido a que los consejos que propone la autora son dirigidos principalmente para los escritores, en este capítulo se exponen varias preguntas, que a mi modo de ver, solo pueden ser respondidas por quien creó a los personajes. Las preguntas son: *¿qué pasó en el pasado del personaje que influye en el presente?*, *¿cómo definir la esencia del personaje en una sola palabra?*, *¿alguno de los personajes tiene algo que ocultar?*, y *¿existe alguna evolución de los personajes?* Estas preguntas tienen el propósito de profundizar en el historial de vida de los personajes, principalmente en el personaje protagónico para conocer qué los motiva a comportarse como lo hacen, a estar en el lugar en donde se encuentran, conflictos internos que no se vean de manera directa, y qué emociones profundas tienen que no desean que los demás vean. Con la información de estas preguntas se rectifica si lo analizado y estudiado en la sección del subtexto de la primera etapa tiene sentido y va acorde con lo que la trama principal del filme quiere representar.

Para la tercera reunión se discuten los puntos en donde habrá música desde el guion literario, para después analizar y ahondar qué sucede en cada escena para así conocer la importancia que tiene en el relato, qué información emocional e intelectual puede ser representada desde la música, y que complemento tiene ante la narrativa central del filme. Conforme se avanza en cada proyecto, las reuniones posteriores pueden ir cambiando con respecto a qué cambios en la música deben ajustarse para que la representación del subtexto vaya acorde con lo investigado, analizado e interpretado. Esta etapa fue de vital importancia para comenzar a componer el *score* del cortometraje, ya que encamina el trabajo musical hacia lo que la historia y su director quieren expresar.

¹⁷ P. 23. Seger, Linda. 2018. El Secreto del Mejor Cine.

Habiendo establecido el pasado de los personajes, las intenciones de sus guionistas/directores para crear el proyecto, y las escenas donde podría ir música se puede iniciar a concebir qué temas centrales serán compuestos, qué personajes y/o situación representarán, y narrativamente qué función tendrá en el desarrollo de la historia. Las siguientes *spotting sessions* partirán de las inquietudes, investigaciones e interpretaciones que requiera cada proyecto; ahondando en la extracción y simbolización del subtexto y de qué manera el arte sonoro ofrecerá información emocional e intelectual al discurso narrativo del metraje.

2.3. Exploración Musical

Luego de haber obtenido la información textual y descriptiva en la primera etapa, y la interpretación del subtexto tanto en el análisis del guion y la posición de su creador, se tiene información suficiente para pasar de la conceptualización a la exploración musical. Para esta etapa como comenté anteriormente, primero se establecen las decisiones finales las cuales surgen del sondeo realizado en las etapas anteriores. En el primer paso de esta etapa se considera desde la posición de qué personaje o concepto será trabajado el cortometraje, qué palabras y/u objetos deben ser tomados en cuenta para construir un tema, qué personajes tendrán una evolución, si alguno de estos influye en otro, cuáles son las emociones y motivaciones internas de los personajes que serán trabajados musicalmente, y cuál es el tema que subyace en la historia a partir de entender la trama principal y todo el discurso narrativo del proyecto. Cabe mencionar que hubo otros parámetros e ideas que surgieron de la investigación realizada en otros temas relacionados a la música – los cuales serán presentados en los capítulos de los cortometrajes -, que también fueron considerados para la toma de decisiones finales en las exploraciones.

Con toda la información extra-musical establecida en las decisiones finales se procede a crear los temas centrales de cada proyecto. Primero se plantea qué categoría y nivel musical tendrá la pieza para luego definir las características y elementos principales que será el contenido del código genético para el tema. En este punto como mencioné anteriormente, se tomó como referentes de investigación varios conceptos propuestos por Michel Chion y Conrado Xalabarder en sus textos *La música en el cine* y *El Guion Musical*

respectivamente, con el objetivo de establecer algunos de los parámetros y materiales musicales para concebir las ideas iniciales de los temas centrales y que esté acorde a la representación del subtexto. Sobre el texto de Xalabarder se destacan los capítulos tres y cuatro de su escrito, en los cuales el autor clasifica la música en categorías y niveles que se interrelacionan entre sí para justificar intelectual y emocionalmente la música que se utiliza en la trama principal y los personajes con el objetivo de resaltar o añadir una perspectiva adicional a la narrativa del metraje (Xalabarder, 2013, pg. 23 y pg. 59).

Inicialmente para concebir la música, lo primero que se establece es la aplicación que se le dará al *score*; es decir si la música será incidental o diegética¹⁸. Si bien Bogar menciona que los dos tipos de música pueden contribuir con la narrativa, la música incidental puede moldearse para ubicarse en el ambiente, la psicología y las emociones de los personajes; así como también en la narrativa del filme, soportando y materializando lo que no se ve en pantalla: el subtexto. Establecer una aplicación diegética puede evocar un significado subtextual como lo realizó el director Jonathan Demme en el filme “*Philadelphia*” del cual ya me he referido anteriormente; no obstante, a pesar de que la música diegética es un muy buen recurso para evocar lo que no se ve, con la lectura de los guiones y la colaboración con los directores de los proyectos aquí presentes, no hubo escenas que requirieran este tipo de música. Sin embargo, esto no elimina la posibilidad de que en un futuro se colabore en proyectos donde la música “directa” que sale de una fuente sonora no pueda ser implementada para esta función subtextual.

Partiendo del capítulo tres del texto de Xalabarder, el autor plantea seis categorías que se interrelacionan en función de construir un discurso narrativo en el metraje que se emplea (Xalabarder, pg. 23). Las categorías que define el autor son: por su origen, por su aplicación, por su comunicación, por su asignación, por su vinculación, y por su actitud. De estas seis categorías se tomaron las últimas tres mencionadas para la investigación y el desarrollo del método debido

¹⁸ En el cine de ficción existen tres formas de aplicar la música en un metraje, la música diegética que se refiere a la música que escuchan los personajes y podemos ver su fuente sonora. La música incidental, la cual no es escuchada por los personajes, sino que está dirigida al espectador; y la falsa diégesis que es pasar de una música “real” como la diegética a un plano más narrativo: la música incidental.

a la implementación que se le puede dar con el subtexto. Para efectos prácticos de este escrito, las tres primeras categorías no serán explicadas en este proyecto de investigación dado a que no fueron incluidas en el método porque son conceptos que otros autores ya han mencionado¹⁹.

Iniciando por la categoría por su asignación, Xalabarder comenta que pueden ser de tres tipos: música individual si un tema o pieza está relacionada con un personaje o acción; música compartida si representa una sociedad, grupo, tribu, y/o civilización; y música colectiva, la cual abarca a dos personajes o acciones que comparten algo narrativo y subtextual (2013, pg. 46). En lo que respecta a la música individual puede haber dos vertientes: música individual interna y externa. Si es interna, esta ayuda a la aproximación del personaje y a entender mejor cómo es, quién es, qué me quiere decir realmente y cuáles son sus verdaderas motivaciones e intenciones. En el caso de que sea externa, su función es mostrar cómo la existencia y/o acción de un personaje está influyendo y modificando a otro personaje. Para esta alteración o modificación es necesario que los personajes tengan un tema definido para entender musicalmente la influencia y cambio que el otro personaje está ocasionando.

La categoría por su vinculación puede tener dos opciones de música: no integrada e integrada. El primer término es la música que acompaña una escena de forma ambiental, de fondo, y que posiciona al espectador en un lugar o espacio específico; pero que tiene la facilidad de ser reemplazada en otra escena o película del mismo género. En lo que respecta a la música integrada es música que está arraigada a las raíces de la narrativa del filme y los personajes; es música que se interrelaciona con la imagen haciendo que, si se quita alguna de las dos, la otra pierde su significado. La música integrada no se basa en el apartado visual, sino que surge de la idea central de la trama principal y del guion literario del filme para representar la narrativa y esencia del metraje. Desde lo planteado por Xalabarder (pg. 49-55 del Guion Musical en el Cine) lo que integra esta música son parámetros de la cultura donde se ubica el filme; información

¹⁹ La categoría por su aplicación está referenciada hacia la música incidental, diegética y falsa diégesis. La categoría por su origen se refiere a si es música original, pre-existente (caso de *Philadelphia*), y adaptada (como en *A Dangerous Method* o los musicales); y finalmente la categoría por su comunicación se refiere a la música necesaria que ofrece información al espectador, o música opcional la cual cumple la función de estar en el fondo de la escena.

intelectual y argumental de la historia; objetos y rasgos característicos de los personajes; sonidos del ambiente y diálogos que no están expuestos de forma directa en el guion literario, pero que a partir de su total entendimiento generan información para definir un concepto, un tema específico o un personaje. Esta categoría se interrelaciona con el análisis de los diálogos, implicaciones culturales, y lo no escrito de las etapas anteriores del método.

Finalmente, la categoría por su actitud está referenciada a partir de dos términos que emplea Michel Chion en su texto *La música en el Cine*. Chion habló por primera vez de estos términos en 1986, y los denominó efecto empático y anempático (Chion, 1993). El efecto empático se refiere a la música que resalta el sentimiento y las emociones que están en pantalla; información directa para el audio-espectador. Por otro lado, el efecto anempático es la música que muestra lo contrario o choca con los sentimientos sugeridos por la escena. Para la investigación y el significado del subtexto, ambos términos son empleados; ya sea para contradecir lo que el guion expone textualmente o para otorgar información adicional a lo que acontece en una escena o la historia en general. No siempre la contradicción tiene que ser opuesta al sentimiento sugerido, sino que también puede ser interpretado como una alternativa que tendrá un significado en el desenlace de la historia.

En cuanto a la estructura del *score* - si es temática o no temática - de manera general cada proyecto puede requerir una opción u otra. El trabajo realizado en esta tesis se basó en construir temas centrales o ideas básicas para el concepto y/o personajes principales de cada cortometraje; y así a través de la música narrar el desarrollo de la historia. Estos temas centrales o ideas básicas surgen de las palabras o emociones centrales de los personajes y la temática principal que se determinó en la primera y segunda etapa del método. La idea de concebirlo desde esta perspectiva fue para enfocarse específicamente en la información que se desea resaltar musicalmente de la extracción resultante del subtexto en el guion literario e intercambio de ideas con los directores. Xalabarder menciona que los temas centrales asumen una responsabilidad narrativa definiendo un concepto/personaje y resaltando la importancia o relevancia de lo que representa para el entendimiento total de la historia (pgs. 83-86). El objetivo de esta implementación es que no haya piezas o cues de relleno (temas secundarios), sino que de ser el

caso los temas centrales se varíen y/o arreglen para otorgar información adicional referenciada a algún concepto o personaje.

Para finalizar esta etapa, las últimas dos referencias que tomé del texto de Xalabarder fueron los *niveles musicales* sobre los cuales se pueden centrar las ideas básicas y temas de un proyecto, y los *códigos genéticos* que definen y caracterizan extra musicalmente una pieza. Sobre los niveles musicales (pgs. 59-80 del Guion Musical), la música puede estar ubicada en cuatro niveles: perceptivo, argumental, espacial y dramático para que la música se acople, resalte u otorgue información adicional (Xalabarder, pg. 59). Tomando en cuenta uno de los puntos importantes de la primera etapa, desde la perspectiva de quien se cuenta la historia, se relacionó ello con el nivel espacial y dramático de las emociones, puesto que estos niveles se refieren a las emociones internas que subyacen en lo profundo y revelan el “verdadero” carácter de un personaje.

El nivel perceptivo está relacionado con información adicional que puede adelantar y/u otorgar una pieza ante un evento futuro o personaje. Ello se refiere a elementos que están explícitos en el guion, pero que la música desde un principio puede generar pistas o guías ante lo que sucederá más adelante para crear conexiones entre detalles y eventos que en un principio pareciese que no tuvieran relación alguna. Otra manera en que se presenta este nivel es a partir de evocar lo profundo de algún personaje o situación que sea poco perceptible ante el espectador, pero que revela información constante hasta traer a la luz su verdadero significado. Por último, el nivel argumental es aquel que se refiere a ir acorde con el argumento espacio-temporal que sucede en el filme; es decir si un proyecto se desarrolla en un lugar en específico que la música sugiera estar relacionada con los aires sonoros de dicha región. No obstante, si la trama principal del filme y/o subtexto que se quiere representar no tiene relación con el argumento espacio-temporal lo más idóneo es obviar dicho argumento geográfico para trabajar la música desde otros conceptos no son visibles.

Lo referente a los códigos genéticos fue una herramienta que surgió a finales de la Maestría y del desarrollo de la tesis. Después de varias pruebas del método sobre los cortometrajes trabajados, se incluyó este término que menciona Xalabarder en su último capítulo “*El guion musical*”, dado

a la facilidad de comunicación que otorga entre director y compositor para detallar y esclarecer un concepto o personaje. Más allá de definir si un tema será romántico, triste o alegre (términos muy generales), estos códigos genéticos lo que proponen es ahondar en el entendimiento o significado de un tema o personaje a partir de elementos extra musicales, y con ello poder transformarlo en música. Se refiere a un trabajo que está dirigido más hacia lo simbólico que a lo musical; y dependiendo del trabajo conjunto y proporcional que se les dé a los elementos contenidos en el código genético, el resultado será concreto y único para entender emotiva e intelectualmente al personaje o concepto que se quiere transmitir (Xalabarder, pg. 141). Por ejemplo, si se decide crear un tema con varios conceptos contrastantes como la maldad, la calma, melancolía y esperanza se puede obtener una pieza con varios matices entre los cuatro elementos, o que resalte un concepto más que otro. Por otro lado, puede evocar la evolución de un concepto hacia otro, o representar una idea abstracta en donde todos los conceptos son principales y que en algún punto de la pieza surja alguno de ellos para escucharlo materializado por un período de tiempo. Todo depende de la proporción y la manera como son integrados y trabajados estos conceptos que el resultado y la mezcla completa del código genético tendrá un significado diferente. Para efectos prácticos de esta tesis la idea con este término es establecer que las características, conceptos y rasgos internos de los personajes o temas escogidos puedan ser significados musicalmente con uno o varios elementos extra musicales.

Con las categorías, niveles y código genético establecidos se procede a realizar el trabajo musical en función de simbolizar estos elementos que surgieron de la interpretación del subtexto a la música. Para ello como había explicado en el diagrama de flujo, se plantea de qué manera por medio de la instrumentación, la armonía, el ritmo, la textura y el *leitmotif* es posible materializar musicalmente el código genético. Cabe destacar que, si bien desde el análisis del guion literario ya se pueden establecer algunos elementos musicales, es con el entendimiento e interpretación total del proyecto que es posible determinar cómo serán empleados dichos elementos de forma individual y conjunta para explicitar musicalmente el subtexto. Dependiendo del proyecto los elementos musicales pueden ser trabajados de varias maneras, en muchas ocasiones un mismo concepto del código genético puede ser evocado por varios elementos o un mismo elemento musical puede evocar varios conceptos del código genético.

El *leitmotif* por ejemplo, dado a su conexión directa con algún concepto dramático, emocional y psicológico puede evocar varios conceptos con su elaboración; es importante tener en cuenta que este elemento gracias a la mezcla de los demás y la jerarquía que se establezca puede otorgar el resultado musical diferente. Cabe destacar que el *leitmotif* no necesariamente tiene que ser melódico y rítmico para generar esta conexión, a partir de la textura, técnica tradicional y/o avanzada de interpretación, armonía o la suma de todos los elementos puede generar una conexión precisa con algún elemento dramático en la historia. Lo interesante de representar ello a través de la música es que de la misma manera en que se le otorga a un concepto mayor importancia, los elementos musicales pueden crear la identificación de un personaje o idea; llegando a crear varias capas de simbolismos y significados sobre un mismo tema.

Con lo anteriormente planteado, me gustaría concluir que tanto las categorías, niveles, términos y efectos empujados por Chion y Xalabarder fueron esenciales para la tercera etapa de la metodología dado a la similitud y trabajo que puede darse con el significado del subtexto. A pesar de que ambos autores no mencionan el término de subtexto en sus escritos, las definiciones y usos de lo que puede ser la música en el cine lo dirigen hacia un significado profundo, intelectual, emotivo y justificado. En la tercera etapa de la implementación del método de cada cortometraje las ideas básicas, temas y cues estarán contruidos bajo estos parámetros con el fin de otorgar a través de la música información intelectual y emocional de los personajes y conceptos de los metrajes que no están en la superficie del guion literario, sino que yacen en la narrativa de estos.

En este segundo capítulo se realizó una explicación detallada de las tres etapas empleadas para la metodología propuesta; partiendo de conocer el contexto general y directo del guion literario hasta la representación musical del subtexto extraído, simbolizada a través de conceptos e ideas que van determinando el proceso de entendimiento e interpretación total del proyecto. Quisiera mencionar de nuevo que esta metodología está trabajada en la etapa de la pre-producción del proyecto fílmico, y por ello el análisis del guion y la colaboración interdisciplinaria son fundamentales para el desarrollo de este. No obstante, la idea a futuro es extender la metodología hacia el apartado visual en donde haya un trabajo conjunto con las imágenes y la edición del

movimiento visual debido a la extensa información subtextual que puede surgir de estos elementos. Como se pudo observar en el diagrama de flujo las primeras etapas pueden ser trabajadas en conjunto, tomando inquietudes e influencias del formato de análisis para ser trabajadas en el intercambio de ideas; así como también tomar la perspectiva del guionista/director para replantear elementos del análisis e interpretación en el formato. La idea es que a través de un primer acercamiento individual en conjunto con la discusión, el intercambio de ideas y la colaboración interdisciplinaria surjan los temas, conceptos e ideas del discurso narrativo sobre los cuales se cimiente la materialización musical del subtexto de un filme.

Capítulo III: Asístole

En este capítulo expongo cómo fue aplicada la metodología anteriormente explicada. Asístole es un cortometraje escrito y dirigido por la cineasta Andrea Carro, el cual está basado en el género de ficción con subgénero de terror, drama y suspenso. En este apartado explico y detallo el procedimiento de las tres etapas del método; iniciando con el análisis del guion literario desde el formato creado, luego pasando por el intercambio de ideas con su escritora y directora, y finalmente haciendo un sondeo de la resultante obtenida sobre la extracción del subtexto de las etapas anteriores para ser trabajadas musicalmente en la tercera etapa.

En la tercera etapa se compusieron tres temas centrales que se relacionan entre ellos, los cuales serán utilizados en un futuro con la sincronización de imagen cuando el cortometraje sea grabado y finalizado (esta última parte no está incluida en este escrito). No obstante, como se mencionó al inicio del texto, al momento de escribir la tesis no se tuvo cortes del cortometraje y es por ello por lo que el análisis de estas pequeñas piezas será presentado con respecto al significado otorgado a los personajes e ideas principales que surgieron de la interpretación del guion literario y el intercambio de ideas con Andrea.

3.1. Análisis del Guion Literario

Me contacté con Andrea a finales del año 2021 a través del grupo de Facebook de *Aspirantes de animación de la ENAC*. En este grupo hice una publicación en donde preguntaba por guiones literarios que estuviesen en proceso de escritura, y Andrea me respondió que estaba realizando un cortometraje de terror el cual había estado concibiendo desde un tiempo atrás. Al comentarle sobre mi proyecto de investigación en ese entonces, ella me comentó que le interesaba, ya que más allá de querer representar una historia de terror con su metraje, quería expresar las emociones y sentimientos que había sentido en el momento en que “te rompen el corazón” sentimentalmente. Esto me llevó a pensar en ese entonces que la música podía representar aquello que se oculta sobre la “fachada superficial terrorífica” de este tipo de metrajes para ahondar en lo profundo y centrarse en el drama de su escritora.

Al momento de involucrarme en el proyecto, Andrea llevaba ocho versiones escritas del guion literario, y a pesar de que en el transcurso del segundo semestre del año 2022 hubo algunos cambios de escenas y redacción en nuevas versiones; la estructura, personajes y esencia del cortometraje continuaba siendo la misma. No obstante, luego del cambio de productora y la inclusión de más cineastas en el proyecto, el guion tuvo una última versión y modificación – décima tercera versión - escrita a finales de octubre de ese mismo año, en donde sí hubo cambios sustanciales e importantes para el cortometraje. Para el momento en que se tuvo esta última versión ya había habido un trabajo del método en el cortometraje con varias exploraciones musicales del resultado de la interpretación del guion literario y la colaboración con Andrea.

La última versión estructuró el cortometraje en 19 secuencias; se incluyeron nuevas escenas y otras fueron reducidas o eliminadas respecto a la versión anterior. Se integraron la presencia y representación de personajes que antes sólo habían sido nombrados; y se detallaron con mayor precisión la descripción de algunas escenografías y sentimientos de los personajes principales. A pesar de que hubo todos estos cambios en el guion literario, la trama principal del cortometraje continuaba siendo la misma. Los objetivos y motivaciones de los personajes se mantuvieron y la interpretación y significado del subtexto en el guion literario y las exploraciones musicales seguían siendo válidas. Gracias a los cambios en esta última versión se tuvieron más elementos y materiales para la construcción interna de los personajes, clarificando su lado oscuro y el subtexto en la narrativa principal.

Desde las primeras lecturas del guion este denota que es un cortometraje de terror, con la historia central de un ritual que tiene como objetivo hacer un “amarre”²⁰ en uno de los personajes para que no se separe del personaje protagónico. Sin embargo, luego de haber releído y analizar el guion varias veces empezaron a surgir detalles que se habían omitido en un principio y que dieron pie a temas y conceptos que le otorgaron a la historia contenido más interesante y de posible extracción para el trabajo subtextual. Para hacer más fácil su entendimiento, en las

²⁰ Según el Diccionario de la Real Academia Española un amarre es un “*encantamiento para asegurar que alguien quede enamorado y sujeto a la voluntad y arbitrio de otra persona*” (Real Academia Española, s.f., definición 2)

siguientes páginas hago una síntesis de la historia (incluyendo las secuencias más importantes) que se encuentra en el guion literario²¹, para luego presentar el formato de análisis de la primera etapa.

La historia de *Asístole* comienza presentando a Victoria, una joven de 23 años, y a su abuelo Marco de 70 años, en una casa rural donde ambos personajes viven. En las primeras secuencias Victoria y Marco se encuentran comiendo la cena. De Victoria se nos muestra que es una persona religiosa y amorosa; pero que en el momento en que Marco recuerda a su esposa Ancelma, su nieta se enfurece y se llena de repudio al pensar en su abuela. En medio de la cena, Marco se ahoga con la comida y fallece dejando a Victoria con una profunda tristeza y vacío en su vida. En el segundo acto de la historia se nos muestra el funeral de Marco auspiciado por un Padre de 70 años y en compañía de un grupo de personas que rezan frente al féretro. En esta secuencia Victoria está escondida tras un árbol ya que no desea que ni el Padre ni el pueblo la vean. Después de una hora del funeral, el Padre conversa con un hombre con características propias pueblerinas. En dicha conversación el Padre le comenta al hombre que en el pueblo no pueden seguir permitiendo actos de brujería y que lo que le sucedió a Marco fue por culpa de Victoria y Ancelma, a quienes define como brujas que deben irse del pueblo. Victoria escucha toda esta conversación escondida y sin decir una palabra se queda llorando tras el árbol al presenciar el rechazo que tiene el pueblo hacia ella.

Después del funeral de su abuelo (secuencias 6-8), Victoria regresa a su casa sola; trata de reponerse mirándose al espejo mientras llora por la pérdida de su abuelo. Luego de tomar aliento, Victoria se queda sentada en la sala observando un reloj y una foto de Marco recortada a la mitad. Después de un momento llama a la puerta Carlos (secuencia 9), un joven de 31 años quien es novio de Victoria. Ante la presencia de este, Victoria vuelve a sonreír y a tener esperanzas, la joven protagonista denota el profundo amor que le tiene a Carlos y cómo su existencia la ayuda a olvidarse del dolor ocasionado por la muerte de Marco y el rechazo del pueblo. No obstante, la

²¹ Si se desea leer el guion literario de *Asístole* en su totalidad, está incluido como el primer anexo (pg. 188-197) en la sección Anexos.

esperanza de Victoria se desmorona en su totalidad cuando esta se da cuenta que Carlos sigue con su antigua novia y que no la dejará por ella; lo que ocasiona que este se vaya de la casa dejando a Victoria en llanto y totalmente destrozada. A partir de este punto Victoria en medio de su desesperación y sufrimiento toma la decisión de hacer algo para dejar de sentirse así y tener a Carlos a como dé lugar sin importar lo que tenga que hacer.

La joven protagonista decide adentrarse en los conocimientos que dejó su abuela Ancelma para hacer un ritual y que de esta forma Carlos no pueda vivir sin ella. Victoria entra en el cuarto abandonado de su abuela (secuencia 13) en donde encuentra un libro con varios rituales y hechizos; en esta búsqueda la joven descubre que de esta manera Ancelma obtuvo el amor de Marco a través del ritual de “Amarre e Invocación”. Victoria toma la decisión de hacer lo mismo con Carlos y en este punto su actitud inocente y religiosa se vuelca al punto en que antes de realizar dicho ritual pide perdón y se quita la cruz que siempre llevaba consigo. Victoria realiza el ritual (secuencia 15) sobre un pentagrama dibujado en el piso y con una foto de Carlos, un muñeco vudú, una gallina y una cabeza de cabra. La joven invoca a una deidad para que atienda sus súplicas por medio de la libreta de su abuela y la cabeza de cabra; la gallina es el ofrecimiento de sacrificio, y el muñeco vudú la representación de Carlos. Mientras realiza el ritual, Victoria se nota asustada e insegura, en varias ocasiones pide disculpas, pero toma la decisión de seguir adelante matando la gallina y regando su sangre en un recipiente. Luego de unos segundos se escucha que la puerta de la entrada de la casa es azotada y Victoria queda en shock sin poderse mover al ver los pies descalzos de su abuela Ancelma. La deidad que ha invocado para dicho ritual es nada más y nada menos que su propia abuela, quien le habla en lengua náhuatl mientras Victoria no puede moverse del terror que esto le ocasiona. Como puede, Victoria reacciona y cierra la puerta de la habitación para que Ancelma no la alcance, ante esto la deidad trata de entrar violentamente al cuarto mientras Victoria llora arrepentida pidiéndole que por favor se vaya. Luego de un momento no se escucha nada, Victoria abre la puerta y observa que en el cuarto de su abuela está Ancelma quien le dice en náhuatl: *“Nieta mía, lo que en vida te negaron en la muerte yo te lo daré”*; ante esto Victoria pierde el conocimiento y se desmaya.

A la mañana siguiente Victoria se despierta en su casa y camina al pasillo donde realizó el ritual la noche anterior (secuencia 18), sorprendida encuentra en el pentagrama el cuerpo de Carlos con signos de violencia y su pecho abierto, mostrando su corazón latiendo rápidamente hasta que se detiene. Asustada por lo que observa, Victoria empieza a buscar equilibrio, pero en esos momentos comienza a vomitar sangre violentamente hasta desvanecerse y caer muerta. Al final de la historia (secuencia 19), Victoria se encuentra en un lugar boscoso y allí encuentra a Carlos. Al verlo de nuevo la joven se acerca a él alegre y sonriente, pero al ver que este tiene una cara de sufrimiento comienza a alejarse poco a poco. El cometido de Victoria se había hecho realidad, Carlos no se separaría de ella, estaría siempre a su lado; pero no como un humano sino como un siervo sin vida. Victoria lo rechaza y se aleja de él mientras este se arrastra a la dirección en que ella se encuentra. En medio de esto Victoria escucha el balido de una cabra y al levantar la mirada observa que Ancelma está parada esperándola, ante esto Victoria toma la decisión de dejar a Carlos y caminar hacia la dirección de su abuela alegre y confiada.

Desde una primera lectura, el guion literario muestra en su superficie una historia de terror que, al ser analizada en profundidad y detalle, denota que la trama principal se basa en la transformación y aceptación de su personaje protagónica. En la última versión del guion, varias características de los personajes se confirman y esclarecen, haciendo posible encontrar el porqué de varias situaciones, motivaciones de la protagonista, así como el código genético del concepto central del filme. A continuación, adjunto el formato elaborado del análisis del guion literario, para posteriormente comentar los puntos principales que se encontraron en las tres secciones.

Sección Textual y entendimiento del Contexto

Título: Asístole

Autor: Andrea Carro

Género: Ficción – Drama interno con tintes de terror.

Locación: Pueblo tradicional mexicano

Mood: Inocencia, temor, inseguridad, transformación personal.

Estructura: Lineal cronológica.

Logline: Victoria una joven que después de haber perdido a Marco su abuelo, y haber sido abandonada por Carlos, su novio; decide realizar un ritual de brujería invocando a un ente espiritual para que Carlos regrese y no se separe de ella.

Personajes

Victoria, Ancelma, Carlos, Marco, Padre y hombre de 40 años.

Protagónico: Victoria_Perspectiva de la historia

Antagónico: Victoria y sus intenciones de encajar en una sociedad que la rechaza.

Secundarios: Carlos, Marco, y el Padre.

Currículum Vitae: Victoria (23 años, joven religiosa e insegura). Carlos (31 años, novio de Victoria que tiene otra relación). Ancelma (Ente espiritual, abuela de Victoria, bruja del pueblo, desaparición desconocida). Marco (Anciano de avanzada edad, abuelo de Victoria y esposo de Ancelma). El Padre (señor de 70 años, representa el poder del pueblo y el desprecio hacia Victoria y Ancelma).

Relación: Carlos_Novio de Victoria. Marco (Abuelo fallecido de Victoria al inicio de la historia). Ancelma (Ente espiritual y abuela de Victoria).

Objetivos: Superficial: Recuperar y sentirse de nuevo amada por Carlos. Subtexto: Victoria quiere ser libre y sentirse segura de sí misma.

Punto de quiebre: La muerte de Marco y el abandono de Carlos, llevan a Victoria a no aguantar más y caer en un profundo desespero.

Evolución de los personajes: Victoria pasa a ser una joven religiosa e insegura a ser alguien segura de sí misma y aceptar sus raíces.

Diálogos especiales: Ancelma habla en lengua náhuatl representación de ente Espiritual.

Sección de Análisis del Subtexto

Emociones y acciones Internas: Victoria: Poder total sobre sí misma y sobre Carlos para que nunca se separe de ella. Llegar hasta las últimas consecuencias sin importar lo que tenga que hacer. Ancelma: Ayudar a su nieta en todo lo que ella necesita. Marco y Carlos: Temor y terror hacia Victoria.

Punto de Crisis: Se generan varios puntos comenzando con la muerte de Marco, pasando por el rechazo del pueblo y finalmente el momento en el que Victoria es abandonada por Carlos donde su mundo se derrumba, y empieza a sentir como muere por dentro, lo que la lleva a realizar el ritual para renacer desde esa decisión y así aceptar su herencia de maldad.

Implicaciones culturales: En el caso de Ancelma, sus rituales y brujerías realizados la convirtieron en un ente espiritual (*Huay Chivo*), y esto la define como un ser etéreo, omnipresente, y que se pronuncia a partir de frases y rituales en náhuatl. El Padre y el hombre de 40 años denotan los “buenos principios y tradiciones cristianas” de un sector rural de México.

Lo no escrito: Pausas y silencios en el actuar de Victoria al realizar el ritual, lo que denota inseguridad y temor para pasar el umbral de conversión. En Carlos la evasión por un largo período de tiempo denota un temor profundo que siente hacia Victoria. En cuanto a objetos se muestran bastantes objetos religiosos como imágenes, cuadros religiosos y cruces de pared que representan la devoción religiosa de Victoria. Una foto recortada a la mitad de Marco lo cual denota la evasión y rechazo de Victoria hacia su abuela y una cruz que lleva siempre en su pecho que resalta en los momentos de confusión hacia sí continuar siendo un personaje inocente y religioso, o empoderado y aceptando su maldad hereditaria.

Lado oscuro: El Padre (quien representa al pueblo) rechaza a Victoria debido a los antecedentes de brujería de Ancelma, lo que lleva a Victoria a ser un personaje inseguro y cohibido ante la sociedad. En cuanto a Ancelma se sugiere un pasado macabro y maligno sobre su desaparición y presencia no terrenal.

Tipo de Subtexto: Subtexto en la imagen representado por objetos religiosos y gestos que realizan los personajes. Subtexto en el diálogo entre Marco y Victoria; y la conversación del Padre del pueblo. Hacia el final la sonrisa de Victoria denota un subtexto en la acción, revelando su verdadero objetivo y motivación.

Habiendo hecho el análisis del guion literario después de varias lecturas, se enfatizó en cada sección del formato para ahondar en parámetros importantes que fueron guiando la extracción del subtexto contenido en la historia, y cómo ello se dirige hacia el campo de la música.

Partiendo desde la sección textual, se encontró que a pesar de que la narrativa profunda del cortometraje se basa en el drama de Victoria y el conflicto interno que vive por ser aceptada, en las reuniones realizadas con Andrea y el equipo de producción uno de los objetivos del proyecto fue trabajarlo como cortometraje de terror para distribuirlo en festivales de este subgénero. En función de continuar con este objetivo y otorgar características sonoras de este tipo de filmes se tomó la decisión de hacer uso del lenguaje atonal con uso de disonancias en registros extremos instrumentalmente y uso de técnicas extendidas para aportar con este apartado de suspenso y terror que tiene el filme. No obstante, se determinó que a pesar de que la música aportaría al terror empleado por las demás artes, internamente su trabajo estaría enfocado hacia la narrativa del drama que vive la protagonista y su transformación. Lo anterior conecta con el parámetro de la estructura que tiene el metraje dado que al ser lineal cronológicamente (inicio, nudo y desenlace), musicalmente se retrató una transformación desde una primera etapa del personaje, pasando por una conversión interna, para finalmente alcanzar el objetivo y verdadera motivación que está buscando. Otro parámetro que considero importante mencionar en esta sección fue el *mood* que yace desde este primer acercamiento, ya que los términos de inocencia, temor, inseguridad y transformación fundamentaron el código genético global que tiene la historia para el trabajo musical de la tercera etapa de la metodología.

Para la segunda sección que se centra en los personajes y sus motivaciones, los cambios hechos en la última versión del guion generaron varios aportes que ayudaron a entender con mayor claridad la construcción e intención de los personajes involucrados. Inicialmente se observó que existen seis personajes que aparecen en la historia: Victoria, Ancelma, Carlos, Marco, el Padre y un hombre de 40 años. Si bien estos dos últimos solo hacen aparición en las secuencias 4 y 5, su presencia y diálogo dieron a entender la razón por la cual Victoria desde un principio quiere moverse desde el bien para ser aceptada por el pueblo y evadir totalmente su conexión con Ancelma. Sobre los demás personajes; se estableció que la historia gira en su totalidad sobre

Victoria y el conflicto interno que vive. En las primeras versiones del formato se había pensado que el posible antagonista de la historia podría ser Ancelma o Carlos, pero dado a que la historia y motivación de esta va acorde de la aceptación y seguridad en sí mismo, se optó por que la antagonista de esta historia es la misma Victoria que trata de sabotearse a sí misma para no alcanzar su conversión y transformación. Esto musicalmente determinó que el tema central principal estuviese enfocado en la conversión y evolución que sufre Victoria a lo largo de la historia.

En cuanto al *currículum vitae* de los personajes, es de destacar el personaje de Ancelma, ya que más allá de ser la abuela de Victoria, su verdadera forma es la de una deidad maligna o ente espiritual que está muerto, el cual tiene poca presencia visualmente, pero que es elemental para el desarrollo de la historia. Teniendo en cuenta lo anterior, se tomó la decisión de darle temas centrales a Victoria y Ancelma dado a la importancia que tienen para la narrativa y resolución de la trama principal. Un tema musical sobre Carlos o Marco sería redundante dado a que si bien generan en Victoria el punto de quiebre de la protagonista, su exposición musical sería confusa para el entendimiento de la transformación de la protagonista y habría una saturación de elementos musicales que en un cortometraje no tendrían opción de desarrollo.

Los parámetros de relación, objetivos y evolución de los personajes giran en torno a la transformación de Victoria. Sobre Ancelma y Marco se muestra una relación que sucedió antes de los acontecimientos presentados en el cortometraje, lo cual para la trama principal establecida sirve como referente para que Victoria realice lo mismo con Carlos. En términos de objetivos considero que serían a destacar solo los personajes de Victoria y Ancelma, debido a que sus intenciones y motivaciones dirigen la narrativa hacia el concepto central del filme; los demás personajes pueden tener también objetivos si se ahonda más en el pasado e historia de cada uno, pero serían narrativas alternativas (subtramas) que no cumplirían con el *logline* y razón del filme.

En lo referente a la evolución de los personajes, Victoria es quien muestra este cambio y transformación a través de la historia. Desde el punto de vista del guion se observa una primera etapa del personaje algo tímida, inocente y asustadiza. Luego cuando decide realizar el ritual se

sigue mostrando con temor, pero decidida por la ira y el desespero que le ocasionó el abandono de Carlos. Y una tercera etapa en donde en un principio se le ve aterrorizada y arrepentida, pero luego segura, libre y satisfecha de encontrarse consigo misma. Esta transformación fue tomada como el concepto central del metraje y es por ello que este parámetro solo es considerado para el personaje protagónico. Finalmente, para los diálogos especiales, Ancelma sería la única que resalta en este parámetro dado a que su presencia más notoria se da por medio de la audición y las líneas que dice en lengua náhuatl. Para este personaje se estableció que sus fuertes implicaciones culturales arraigadas a la cultura mexicana serían muy importantes para su entendimiento y construcción; así como también la importancia auditiva de un ritual hablado y el significado de las pocas palabras que menciona cuando está presente. A partir de este punto se consideró que musicalmente las líneas que menciona el personaje en lengua náhuatl y su vinculación con la brujería, serían los elementos principales para otorgarle una fuerte presencia auditiva en el cortometraje.

La tercera sección de esta etapa se refiere al subtexto que se extrajo a partir del primer acercamiento del discurso narrativo. Aquí es donde las pautas dadas por Seger y la interpretación individual del guion otorgan los elementos que se quieren exponer a la luz y conceder un significado relevante a elementos específicos de la historia. Comenzando con el personaje de Victoria, los parámetros de las emociones, acciones internas y lo no escrito evocan que es un personaje inseguro de sí mismo que en un principio evade y niega sus lazos de sangre para moverse desde el “bien” y ser aceptada por los demás. En este caso ciertos comportamientos de Victoria como el rezar en la cena, tener imágenes religiosas en la casa, portar siempre un crucifijo, enfurecerse con Marco cuando recuerda a Ancelma y tener una foto recortada a la mitad de este sonriendo – donde posiblemente en la otra mitad estaba Ancelma–, dan a entender que Victoria desea evadir totalmente el vínculo de sangre que tiene con su abuela, y por otro lado querer moverse desde un bien religioso. Adicionalmente, también es importante tomar en cuenta el actuar temeroso, arrepentido y asustadizo de Marco y Carlos ante la presencia de Victoria y las leves sonrisas que emite la joven cuando encuentra los rituales de su abuela; sugiriendo que el personaje de Victoria es alguien de cuidado, a quien hay que tenerle miedo por su herencia y conexión con Ancelma.

En el caso de Ancelma sus motivaciones y emociones internas en este análisis fueron interpretadas como una ayuda y solución interna de Victoria, en vez de ser algo maligno o dañino para su nieta. En el primer tercio de la historia (secuencias 4 y 5), el guion da a entender que Ancelma es una bruja que el pueblo no quiere y que su nieta evade a como dé lugar. Aunado a ello si se añade que cuando aparece por primera vez visualmente se presenta como un ente maligno, terrorífico y violento que deja en shock a Victoria, sugiere que sus intenciones no son buenas desde la posición de los personajes y el espectador (secuencia 16). Sin embargo, al entender los diálogos que dice en náhuatl y al final cuando espera a su nieta de brazos abiertos, expone que sus intenciones y motivaciones siempre fueron en beneficio de Victoria sin importar el concepto del bien y el mal que se manejan en la sociedad; confirmando que la trama principal se basa totalmente en Victoria y que Ancelma es la solución que yace dentro de la joven para lograr su cometido así sea en la muerte.

En lo que respecta al punto de crisis en este caso se consideró solo la perspectiva de Victoria debido a la posición desde la cual se cuenta la historia. Este parámetro se analizó junto con el lado oscuro del guion literario para entender mejor de dónde proviene la crisis que sufre el personaje principal y por qué razón evoca estos sentimientos. Para estos parámetros fue necesario entender que el personaje desde un pasado que no se cuenta viene acumulando rechazos por parte del pueblo, y es aquí donde la presencia del Padre y el hombre de 40 años clarifican lo antes mencionado. El diálogo que sostienen muestra que El Padre es la personificación del poder en el pueblo y el hombre de 40 años representa al pueblo que lo obedece ante todo lo que dice. Por esta razón Victoria desea moverse desde el bien y parecer lo más religiosa posible para ser aceptada dentro de las tradiciones culturales del pueblo. Lo comentado por el Padre denota un pasado oscuro que cubre a Ancelma y que Victoria viene arrastrando, lo que la lleva a ser aún rechazada y comportarse de una manera sumisa para ser aceptada. Dicho rechazo y el abandono de Carlos llevan a Victoria su punto de quiebre definitivo, generando que muestre su verdadera naturaleza sombría y maligna para aceptar su legado y los conocimientos de su abuela. Su pasado, el rechazo por el pueblo y el abandono de Carlos la llevan a romper los límites impuestos por el dogma religioso para abrazar sus raíces y dejar de lado su estado inocente para transformarse en lo que realmente es.

Con relación a las implicaciones culturales, la vestimenta y devoción del hombre de 40 años hacia el Padre otorgaron las características culturales de un pueblo religioso machista, el cual observa en Ancelma y su nieta un peligro para sus tradiciones y costumbres dado al poderío que demuestran en la historia. Por parte de Ancelma estas implicaciones culturales se dan por medio del uso de la lengua náhuatl y la presentación de un balido de cabra cuando se hace presente, lo que denota que la abuela de Victoria es la personificación de alguna leyenda o monstruo típico de México. Tanto las implicaciones culturales como el lado oscuro de los personajes otorgaron en primera instancia los elementos de devoción religiosa y opresión machista para el código genético del tema de Victoria; y en el caso de Ancelma la brujería y el suspenso que representa una deidad de las características del personaje.

Finalmente, en cuanto al lado oscuro de Ancelma a partir del análisis del guion se pudo intuir que desapareció o se transmutó en un ente espiritual para tener los poderes que tiene, hecho que generó muchos problemas en el pueblo y por lo que fue rechazada tanto por el pueblo como por su nieta. Adicional a ello se puede sugerir un posible conflicto en el pasado entre ella y su nieta dado a la ira con la cual la joven evade todo lo que tiene que ver con su abuela. Sobre los demás personajes como Marco y Carlos, si bien en el guion literario es posible observar un pasado como la otra novia de Carlos o que posiblemente Marco siempre estuvo al lado de Ancelma por un encantamiento, sus historias no fueron consideradas para la aplicación del método dado a que son subtramas que se desarrollan por fuera del concepto central de Asístole; y tomando lo mencionado por Seger y Xalabarder, estas subtramas pueden volver confuso el discurso narrativo debido a la saturación de información que no es relevante para la trama principal. Ante el lado oscuro de Ancelma se estableció musicalmente que su tema fuese imponente y aterrador para justamente simbolizar esta transmutación de ente espiritual poderoso.

La interpretación y explicación dada anteriormente sobre las tres secciones del formato brindaron un posible resultado sobre qué tipo de subtexto es posible encontrar en la historia, y que desde un entendimiento individual se quiso otorgar. Para el caso de este cortometraje considero que están presentes tres tipos de subtexto: de diálogo, acciones e imágenes. Partiendo desde el diálogo fue posible establecer en el personaje de Victoria una inocencia, inseguridad y soledad que sufre a

partir de la discusión del Padre con el hombre, y la disputa y abandono por parte de Carlos. No obstante, el temor y arrepentimiento que expone Marco en la segunda secuencia denota que Victoria no es del todo inocente y que posee un poder maligno que yace en ella. En cuanto a Ancelma, en las secuencias 16 y 17, es posible revelar dos puntos importantes: el primero es que Ancelma desea ayudar con los objetivos y motivaciones de su nieta en vez de ocasionarle daño; y segundo que el objetivo de la protagonista no es tener a Carlos para ella sola, sino estar segura y en paz consigo misma. Al momento en que Ancelma dice: “*Nieta mía lo que en vida te negaron, en la muerte yo te lo daré*”, no se refiere a ser amada por Carlos, sino a ser amada por sí misma para encontrar en ella lo que le fue negado por los demás.

Las motivaciones internas de Victoria de encontrarse consigo misma se vincularon directamente con el subtexto desde las acciones, en donde a partir de una pequeña sonrisa realizada por la protagonista al final del relato cuando ve a Ancelma evidencia que su principal objetivo era amarse a sí misma; morir para renacer en alguien con confianza y seguridad. Adicional a ello, los gestos que realiza la protagonista al momento de hacer el ritual (secuencia 14 a 16) en especial el leve gesto al encontrar el libro de brujería de su abuela, evidencian que Victoria no es la víctima de la historia sino la victimaria de esta. Por último, en cuanto al subtexto de imágenes se conectó con todos los objetos religiosos que había mencionado al inicio de la segunda sección de esta etapa. Más allá de que un objeto tenga una carga subtextual fuerte o represente algo en específico como la hebilla en el ejemplo de *Chloe* de Mychael Danna, el conjunto de estos elementos evidencian y significan una devoción religiosa y fachada que tiene Victoria para hacer las cosas desde el bien y alejarse lo más posible de su herencia. Si bien este tema religioso no es la trama principal de la historia, si define al personaje protagónico en su etapa inicial y en la presentación que se nos da acerca del personaje.

Con los elementos analizados y establecidos sobre el guion literario, se prosiguió a la segunda etapa de esta metodología: las *spotting sessions* previas con Andrea para corroborar si mi interpretación y punto de vista en la historia de Asístole va acorde con las intenciones y objetivos de su creadora. Cabe destacar que estas reuniones también tuvieron varias versiones dado a los cambios hechos en el guion, pero desde la primera reunión se corroboró si la interpretación del

concepto central y los personajes tenía la misma perspectiva que las otras artes involucradas en el filme.

3.2. Intercambio de ideas con Andrea

La primera vez que conversé con Andrea antes de tener claras y establecidas las preguntas para extraer el subtexto, ella me comentó que la escritura del guion surgió de una fallida relación amorosa que tuvo con un joven. El objetivo de ella era retratar lo que se siente cuando el corazón se te “detiene” porque has sido abandonado por tu pareja. Quería expresar ese dolor que sientes, el malestar que ello conlleva, y la resurrección que vives luego de un proceso arduo de encontrarte contigo mismo. Con lo anterior mencionado entendí que el personaje de Victoria es una alusión de lo que vivió Andrea, y que la mejor manera de darle solución y sanar ello fue por medio de evocarlo con un filme de terror.

A pesar de que el cortometraje tiene un tratamiento desde el terror, con lo primero que me comentó Andrea, rectifiqué en parte lo analizado en la etapa anterior, en donde la esencia del metraje no se basa sobre este sub-género, sino que es una historia dramática que esta encapsulada en un filme de suspenso y brujería. En este punto me planteé si era necesario que la música que compusiera tuviera parámetros del género de terror o si debiese desligarse de las características de este para evocar el contenido dramático. Esta inquietud la resolví en su totalidad a finales de junio del año pasado cuando Andrea me compartió una carpeta de dirección en donde se planteaba visualmente la dirección que iba a tener el cortometraje, y cómo la escenografía, montaje y grabación estaban referenciadas en proyectos fílmicos de terror y dramas internos. Debido a que representarlo como algo dramático sin parámetros del terror llevaría a que la interpretación fuese individual sin tener en cuenta la colaboración y objetivos de las demás artes, tomé la decisión de continuar la composición con los contenidos descritos en la etapa anterior, pero siendo consciente de incluir un elemento dramático como el *leitmotif* para desde la misma música revelar la motivación inicial de la realización del corto.

Pasando a las *spotting sessions*, se realizaron un total de cinco reuniones con Andrea. Estas reuniones se realizaron entre el segundo y cuarto semestre de la Maestría y dado a que en este

período se estaba desarrollando la metodología, las reuniones tuvieron una diferencia considerable en el tiempo que se realizaron. Las *spotting sessions* fueron grabadas a través de la plataforma Zoom, y en gran parte fueron transcritas a texto en las secciones donde se ahondaba acerca del subtexto y puntos importantes del cortometraje.

En la primer *spotting session* el objetivo fue conocer de qué trata el cortometraje, cuál es el tema central, información descriptiva y superficial de los personajes y cuál fue la motivación de realizar el proyecto filmico. Para ello le propuse a Andrea que definiera en una palabra o una pequeña frase cuál es el tema central del proyecto, a lo que ella respondió lo siguiente: “*Si tuviera que dar una palabra al cortometraje sería dolor; yo creo que es dolor, maldad y resurrección*” (A. Carro, comunicación personal, 2022). Con esta primera información, se estableció en primera instancia trabajar musicalmente una idea básica o tema central que evocara las tres palabras de manera cronológica, y que estarían vinculadas con la transformación de Victoria. Sobre los personajes, en ese entonces solo estaban presentes Victoria, Carlos y Ancelma²². En lo que respecta a Victoria, Andrea me comentó que esta era una joven solitaria e insegura de sí misma por la pérdida de sus abuelos y que Ancelma era un ente espiritual personificado en un Huay Chivo que realizaba rituales. Sobre Carlos, nada más me comentó que era la esperanza de Victoria para cambiar y que inicialmente este la abandonaba porque había dejado a su antigua novia embarazada.

Para la segunda reunión en donde se plantean las preguntas que tomé de referencia de Seger, Andrea me comentó que la historia de Victoria está antecedida por la desaparición de su abuela cinco años antes del momento actual del cortometraje. En el relato, el pueblo no conocía cómo había desaparecido; si había sido que el diablo había reclamado su alma por los rituales que realizaba, o si se había convertido en alguna monstruosidad; sin importar el caso esto denotaba la maldad heredada de Ancelma sobre Vitoria, generando un conflicto interno en la protagonista entre moverse desde el bien o desde el mal para obtener lo que realmente quiere. Lo anterior

²² En las primeras versiones del guion el personaje de Marco era mencionado, pero no se mostraba en pantalla. De hecho, el cortometraje comenzaba con su funeral sin entender qué había pasado y cómo era su relación con Victoria.

confirmó que la religiosidad que demuestra Victoria con el uso de imágenes y crucifijos son una fachada para ser aceptada por un pueblo tradicional, y que debajo de ello está la herencia que la protagonista trata de evitar a toda costa. En cuanto a la definición de los personajes con una sola palabra, Andrea me comentaba que para Victoria sería miedo, pero que es un personaje que posee tres etapas: miedo, egoísmo y renacimiento (ver cuadro 1); remarcando una evolución en el personaje. En cuanto a Ancelma, ella la definió como la maldad pura y con ansias de poder. En cuanto a lo que ocultan los personajes, para Victoria es la brujería y maldad consciente heredada de su abuela; y en el caso de Ancelma la preocupación por su nieta.

<p>Miguel: Perfecto, muchas gracias. Ahora te quería pedir, ya que vamos a hacer un <i>leitmotif</i> para Victoria, me gustaría que definieras en una palabra cómo es Victoria.</p> <p>Andrea: Buena pregunta. Yo creo que sería...es que tengo muchas palabras. Ella es egoísta, ella se siente víctima, es victimizada. Durante el corto Victoria crece, entonces a lo mejor prefiero definirla por etapas.</p> <p>Miguel: Sí, estaría perfecto.</p> <p>Andrea: En la primera ella lo que más la mueve es el miedo. Miedo de perder, es decir ya perdió a su abuelo, de perder a la única persona que le habla, miedo a irse al lado oscuro por así decirlo, entonces miedo. Luego, en la segunda. Justo por ese miedo de quedarse es que toma la decisión de hacer el ritual y no seguir con sus creencias iniciales. Entonces ahí puede ser egoísta. Es decir, sea ya le vale el bienestar de su alrededor, se empieza a enfocar en ella. Y ya al final que es su renacimiento, sería cómo ella se apropia de la maldad, y literalmente podría ser mala.</p> <p>Miguel: Ok, chévere, y ahí esta interesante ver cómo podemos ir transformándola con la música a través de estas etapas. ¿Ahora podrías definirme a la abuela?, yo me acuerdo de que tú me decías que la abuela ya es un espíritu.</p> <p>Andrea: Si una entidad. Pues sería así definitivamente que la maldad es lo que más la mueve; sería maldad y poder si tuviera que definirla como maldad y poder. El poder la hizo mala básicamente.</p>

Cuadro 1 - Extracto de las Segunda Spotting Session con Andrea

Lo conversado con Andrea confirmó la transformación pensada en la primera etapa, ya que, si bien había entendido que el personaje poseía un cambio, con lo planteado por ella me llevó a rectificar que dicha transformación es la trama principal de la narrativa y por ende el tema central principal para el cortometraje.

En la tercera *spotting session* con Andrea se establecieron los puntos donde habría música desde el guion literario sin ninguna imagen resultante. Antes de que se hubiera hecho el último cambio del guion, se había establecido que sería en siete escenas y sobre esto planteé que serían tres temas centrales los que darían las bases musicales para crear todo el *score* del metraje. Con la última versión del guion literario estos tres temas centrales seguían teniendo la misma

importancia a pesar de la división e inclusión de varias secuencias. Dichos temas fueron: la transformación de Victoria, la presencia omnipotente de Ancelma, y la muerte de Victoria o “montaje”. Este último tema fue una petición hecha por Andrea en ese entonces dado a la importancia visual, de montaje, edición y narrativa que tendría. A pesar de que esta fue una de las escenas que tuvo un gran cambio - secuencia 18 – lo conversado y concebido musicalmente en ese entonces seguía siendo relevante para el subtexto que se quería mostrar en dicha escena.

Otro elemento que se habló en esta tercera reunión fue ahondar en cada escena para descubrir qué es lo que narrativamente se está manifestando desde el subtexto, y determinar si al final del relato la historia que se presentó en el guion denota la realidad contada desde el apartado visual o es una narración musical que se desarrolló en paralelo. Para ello se le pidió a Andrea que definiera el subtexto que subyace en su historia y las motivaciones reales de Victoria y Ancelma. Sobre el personaje de Victoria me compartió que, si bien en el guion se puede entender que pasa por estas tres etapas de transformación, el objetivo de la protagonista es encontrarse con ella misma (ver cuadro 2); confirmando en parte lo que se había analizado e interpretado en las primeras versiones del formato del guion. Toda la confusión que ha tenido con la pérdida de su abuelo y el abandono de Carlos es un detonante para dejar de ser una persona cohibida ante la sociedad y tomar las riendas de su vida, “abrazando” su herencia y liberándose de sus ataduras ocasionadas por estar más pendiente de otros que de ella misma.

Ancelma a pesar de que en el guion vemos que es ella quien asesina a Carlos y Victoria al ser invocada, su verdadera intención es liberar a su nieta del sufrimiento que tiene, matando eso que la ata en vida y otorgándole la libertad en la muerte. Esto denota que Victoria al inicio de la historia está limitada por la aprobación del pueblo, y que todo su potencial y amor propio estaba contenido por la preocupación de ser aceptada y tener el amor de Carlos. Ahora en cuanto a tener Carlos a su lado, Andrea me comentó que tampoco era el objetivo principal, sino encontrarse a sí misma y tener plena seguridad en su existencia. La aparición de Ancelma en el cortometraje es el elemento liberador que soporta a Victoria para lograr su verdadero objetivo; por ello en la etapa de resurrección de la protagonista se planteó incluir parte del tema de Ancelma como un elemento característico de la resurrección de Victoria.

Miguel: Ok, ¿Me puedes hacer una descripción detallada de la última escena del cortometraje? ¿Qué está sintiendo Victoria cuando ve a Ancelma, qué va a mostrar?

Andrea: En sí lo que hizo Ancelma, es como cuando te dicen tus papás “no vas a entender bien ahorita por qué lo hago, pero me lo vas a agradecer después”. Entonces Ancelma es un ser maligno, pero al final del día Victoria sigue siendo su nieta y se va a seguir preocupando por ella. Lo que ella vio es que Victoria le estaba dando muchísimo peso a una persona que ni la quería tanto que ni siquiera pudo dejar a su novia (haciendo referencia a Carlos), y que estaba sufriendo tanto. Entonces en el momento en que Victoria invoca a la deidad, Ancelma viendo la situación en su ser demoníaco decidió darle felicidad a su nieta, pero no de la manera que ella quiere. Es como esta etapa de que aún no sabes que es lo que está pasando: eso es cuando Victoria se espanta, y cuando Carlos y Victoria mueren. En ese momento Victoria dice “no manches esto no está sirviendo para nada, esto está horrible, odio mi vida”. Pero en el momento en que ya ve a Carlos de esa manera (Carlos con dolor y arrastrándose) Victoria se da cuenta de que hizo todo eso (refiriéndose al ritual) para tener a Carlos a sus pies, pero no es lo que ella quería. Ahí se da cuenta que no es realmente lo que quiere, y en el momento en que ve a su abuela – en un plano no terrenal – Victoria se da cuenta que no quería tenerlo a él (Carlos), sino que lo que estaba buscando era encontrarse a sí misma. Ella no lo había podido hacer porque siempre se había enfocado más en Carlos y en su abuelo, pero nunca se había enfocado en ella. Ancelma le está dando esta libertad a Victoria; no solo de que se conozca a sí misma, sino que se ponga primero.

Cuadro 2 - Extracto tercera spotting session con Andrea

La cuarta *spotting session* que se realizó fue para aclarar y observar de qué manera la música podía evocar lo analizado e interpretado en las etapas anteriores, en especial para el personaje de Victoria y Ancelma. Cabe aclarar que para el momento que se hizo esta reunión (finales del primer semestre del año 2022) se trabajó con lo planteado en la décima versión del guion literario, y por ello algunos elementos musicales que se explicarán en la tercera etapa aún no habían sido incluidos o concebidos para ese entonces. En esta cuarta reunión se estableció con Andrea que el *leitmotif* del tema de Victoria estuviese interpretado por una flauta dado a que Andrea en algún tiempo había interpretado este instrumento en una banda sinfónica; también se estableció que para el caso de Ancelma al ser un personaje omnipresente que aparece pocas veces visualmente, debería tener un elemento auditivo establecido para su reconocimiento. Se conversó que el efecto que generan los susurros o “cuchicheos” representarían su vínculo con los rituales y la brujería.

Ambas aportaciones para los dos personajes fueron estableciendo parámetros musicales que se emplearon en las primeras versiones de las exploraciones musicales, la cual tiempo después fue compartida con Andrea. Ante estas primeras versiones musicales, por medio de un documento

compartido en donde yo explicaba qué había hecho en cada exploración, Andrea estuvo en su mayoría de acuerdo con las pequeñas piezas que había realizado. Sobre el tema de Victoria, Andrea destacó la inocencia que se evocó en la primera etapa, su deformación auditiva, y el arco estructural resultante de esta exploración. En cuanto a las diferentes versiones del tema de Ancelma, Andrea estuvo de acuerdo en la atmósfera creada a partir de los susurros en las voces y uso de elementos percutidos prehispánicos que evocan al personaje. Su respuesta fue de gran utilidad para continuar explorando y moldeando las primeras versiones para obtener las características y elementos intrínsecos de los personajes interpretados desde las primeras etapas de la metodología.

La quinta y última reunión que se realizó con Andrea se hizo a mediados del mes de marzo del presente año, una semana antes de que empezaran a grabar las primeras escenas. En esta reunión se conversó acerca de qué tanto habían cambiado para ella los personajes con esta última versión del guion, qué elementos nuevos había incluido para Victoria y Ancelma, si efectivamente la figura del Padre y el Pueblo representan aquel rechazo del cual tanto me he referido en la primera etapa, y qué nuevos materiales desde los otros departamentos serían esenciales para el desarrollo final del proyecto. Sobre la primera inquietud, Andrea respondió que tanto la trama principal y los personajes de Victoria y Ancelma seguían teniendo el mismo tratamiento y representación; lo conversado y analizado en las *spotting sessions* anteriores seguían teniendo la misma relevancia e importancia para el subtexto. En cuanto a la inclusión de nuevos elementos en la historia, fueron la segunda secuencia donde se ve el temor de Marco y la inclusión de más elementos religiosos que exponen la fuerte devoción religiosa de Victoria; y la conversación del Padre y el hombre en la secuencia 5, donde se muestra el rechazo del pueblo hacia la familia de Victoria y el punto de quiebre se crea por el repudio de los demás.

En cuanto a qué elementos serían considerados desde los otros campos como la escenografía, el sonido y la grabación; Andrea comentó que su idea era comenzar el cortometraje con planos detalle de figuras religiosas como una virgen llorando y un Cristo crucificado en función de mostrar la devoción religiosa de la protagonista. En cuanto a la grabación, en las escenas donde aparece Ancelma (secuencias 16 y 17) habría planos en primera persona, simulando que el

espectador está observando a Victoria desde los ojos de Ancelma; para este caso Andrea sugirió que en esos puntos apareciese el tema de Ancelma para remarcar su presencia desde la cámara.

Finalmente, desde el diseño sonoro, Andrea comentó que en varias secuencias deseaba que se escuchara el sonido ambiente y el silencio. En puntos de mayor diálogo como las secuencias 4, 5, 9 y 10 no veía necesario incluir diseño sonoro y música, debido a que el silencio sería quien generase la incomodidad que estaba buscando representar. Respecto a las secuencias 6, 16, 18 y 19 se consideró incluir las piezas ya trabajadas para así mostrar la transformación de Victoria y la presencia omnipresente de Ancelma. Sobre la última secuencia, la directora mencionó que esta tendría un tratamiento onírico, en donde se generase un cambio espacial y de perspectiva por parte de Victoria. Esta secuencia sería el renacimiento de Victoria, la cual marcaría un ascenso y trascendencia hacia su nueva vida en la muerte.

Después de esta última reunión, Andrea compartió un último documento donde se muestran las historias de vida de los cuatro personajes: Victoria, Ancelma, Marco y Carlos. Dicho documento contiene los objetivos inconscientes de cada uno de estos y el pasado oculto que no será mostrado en el cortometraje. Sobre este documento se destacó que en el caso de Ancelma, comenzó siendo una “bruja verde” que realizaba magia para ayudar a los demás; pero que decidió volcarse hacia la magia negra, llegando a sacrificar a su propia hija (la madre de Victoria) para obtener más poder del que tenía. Dicho sacrificio sobre su hija le dio la reputación que tenía en el pueblo, y más allá de lo que significa para la historia, en el caso de la investigación y de su construcción musical lo que representa este personaje es la maldad pura como comentó Andrea en las primeras reuniones. Si bien el objetivo de Ancelma es ayudar a su nieta, las acciones que tomó en el pasado la posicionan como un ser maligno, factores que fueron esenciales a la hora de la construcción su tema. En cuanto a Victoria, más allá del intercambio de ideas que se tuvo con Andrea, con este documento se reafirmó que el “super-objetivo” – como lo llamó Andrea – de la protagonista es aceptar su herencia, sus poderes internos y amarse a sí misma. Como se planteó desde la primera etapa Victoria no es una víctima, sino que es la victimaria que se mueve a través del dolor. Tanto el último documento como la última *spotting*

session fueron de vital importancia para conocer más a fondo el pasado de los personajes, y encaminar los temas compuestos hacia una función específica en las escenas empleadas.

Todas las *spotting sessions* previas confirmaron y establecieron información para la construcción del código genético de los temas compuestos; desde la definición en una palabra de la trama principal del metraje hasta conocer el lado oscuro de los personajes. Si bien más adelante habrá más reuniones para continuar con el desarrollo del cortometraje, estas estarán basadas en los cortes de grabación y el resultado del apartado visual. Por el trabajo propuesto en la metodología, el proceso y sincronización de la música en la post-producción no será incluido en el desarrollo de esta investigación. El intercambio de ideas con Andrea otorgó información para reafirmar y corregir elementos que se había establecido desde la primera etapa; con su punto de vista se entendió cuáles eran sus razones para realizar el metraje y de qué manera la música podía complementar el discurso narrativo del cortometraje a través del subtexto.

3.3. Exploraciones musicales en Asístole

Con el subtexto extraído desde el análisis e interpretación del guion, y las discusiones e intercambio de ideas con Andrea, tuve la información suficiente para empezar con la tercera etapa de la metodología. Antes de iniciar con el análisis de los temas, cues e idea básica compuestos para Asístole, comenzaré con las decisiones finales que se tomaron como estrategias compositivas para las exploraciones musicales que se realizaron. Estas estrategias surgen del resultado al que se llegó después de interpretar y entender el cortometraje a partir de las etapas anteriores. En este pequeño apartado se hace explícito el subtexto al cual se le dio importancia y relevancia a través de la música.

3.3.1. Estrategias Compositivas

Concatenando los resultados del análisis del guion literario y el intercambio de ideas con Andrea, se establecieron los siguientes parámetros para las exploraciones musicales.

- Inicialmente a partir del subgénero de terror del proyecto, se estableció que a pesar de que la historia es realmente el drama interno de Victoria, debido al trabajo de las otras

artes involucradas y la posibilidad de distribuir el cortometraje en festivales de filmes de terror, tomé en consideración que la música tuviese un enfoque con características de música de suspenso, pero con un desarrollo interno dramático (*leitmotif*) que denote la trama principal del metraje (transformación de Victoria).

- En segunda instancia, se estableció que la trama principal será la transformación y aceptación de la herencia en Victoria; y que la perspectiva desde donde veremos la historia será a partir de este personaje. Tomando en consideración lo anteriormente planteado, se consideró que el trabajo musical será sobre los personajes de Victoria y Ancelma. Sobre el personaje de Victoria porque la trama está vinculada directamente a ella, lo que significa que la idea básica o tema central principal será cimentado en las características y la transformación de este personaje. Sobre Ancelma, debido a la importancia narrativa que posee este personaje para alcanzar el objetivo principal del metraje. Tomando en cuenta la definición de Victoria, se estableció que el tema central esté estructurado en las tres etapas del personaje: miedo, ira y renacimiento.
- Como tercer parámetro, se tomó en cuenta el subtexto de imagen sobre el constante uso de elementos y objetos religiosos que denotan la devoción de Victoria y sus motivaciones para moverse desde el “bien”. En este caso me pareció importante que estos elementos simbolizasen algo que está más allá de su exposición visual, definiendo al personaje de Victoria. Por estos motivos se estableció que un simbolismo religioso debía estar presente en la representación de la primera etapa musical del personaje.
- El cuarto parámetro que se estableció fue que dado a la poca presencia visual que tendrá Ancelma en el resultado final del cortometraje, sus rasgos y características principales serían representadas auditivamente a través del uso de la voz, los susurros característicos de un ritual y la lengua náhuatl para su trabajo musical. Adicional a ello, dado a que este personaje es la liberación de la opresión que sufre Victoria en vida, se tomó la decisión que algunos elementos de su tema estén involucrados en la muerte y resurrección de Victoria, evocando la aceptación de herencia y trascendencia hacia una nueva vida. Por último, se tomó en consideración representar musicalmente a Ancelma como un ente maligno omnipresente que genera miedo, pero que a la vez es calmo y espera el momento

adecuado para actuar. A pesar de que Ancelma es la representación de la maldad pura para el pueblo por su pasado oscuro y malévolo, sus intenciones con Victoria son de estar presente y al lado de ella como la herencia de sangre no palpable, como la solución interna que la soporta y la ayuda para alcanzar su objetivo principal.

- El quinto parámetro que se estableció fue a partir de los conversado con Andrea, específicamente lo relacionado a las secuencias o escenas en donde la música es requerida. En este caso Andrea hizo hincapié sobre la importancia de la secuencia 18 o escena del “montaje”, en donde implícitamente el fallecimiento de Victoria y Carlos se da por parte de la invocación de Ancelma con influencias del poder oculto de Victoria. Si bien en esta escena no se hará explícito que el deceso fue ocasionado por Ancelma, se planteó que la música fuese quien revelase la conexión de la muerte de los personajes con los elementos principales del tema de Ancelma. Tomando como referencia lo realizado por Eisenstein y Prokofiev en la escena de Efrosynia en *Ivan The Terrible* segunda parte.
- Por último, con respecto a los demás personajes: Marco, Carlos, el Padre y el hombre de 40 años, se tomó la decisión de que no tendrían un trabajo musical que los representase dado a que como mencioné antes saturarían el discurso musical y confundiría la interpretación del cortometraje. Sin embargo, la existencia de estos en la historia sí otorgaron una interpretación y significado subtextual que yace en el personaje protagónico y el cambio que este quiere generar en sí mismo. Este rechazo, inseguridad, miedo y ansias de ser amada y aceptada son parámetros que fueron considerados para crear el *leitmotif* del tema de Victoria. Adicional a ello, se determinó que la existencia del Padre y el hombre de 40 años evocan el machismo y la opresión hacia la mujer que se da en los pueblos latinoamericanos. Por lo anterior, la primera etapa de Victoria tendrá un manejo musical el cual evoque dicha opresión hacia Victoria, y el temor a Dios infundido por el Padre.

Los parámetros establecidos anteriormente fueron las estrategias compositivas que se tomaron en cuenta para la representación del subtexto extraído de las dos etapas iniciales del método. La idea de escoger y representar simbólicamente estos parámetros a través de la música fue en función

de definir el subtexto que comprendí personalmente en este cortometraje, y observar de qué manera los tres temas o piezas compuestas están vinculadas con los conceptos centrales del metraje.

3.3.2. El Subtexto en la Música de Asístole

Como comenté en la introducción de este escrito, en este apartado expongo los temas centrales resultantes de las etapas anteriores. La presentación y análisis de estos será a partir los niveles y categorías musicales de Xalabarder, el código genético establecido sobre cada personaje y situación, y los elementos musicales que fueron utilizados para representar el código y subtexto propuesto. Antes de iniciar con el análisis detallado de cada tema compuesto, presento a continuación una tabla con los temas creados y las características principales; como los conceptos del código genético, así como la categoría o nivel musical empleado, y el elemento musical principal de cada uno de estos.

Tema Central	Código Genético	Categoría y/o Nivel	Elemento Musical
Ancelma	-Terror -Maldad -Calma -Poderío -Suspenso omnipresente -Brujería-ritual -Misticismo Prehispánico	-Categoría Vinculación: Música Integrada (Implicaciones Culturales) -Nivel Argumental: Describe el poder del personaje y su vínculo con la narrativa.	-Dos <i>leitmotives</i> : 1. Susurros o “cuchicheos” en náhuatl. 2. Gesto melódico cíclico y cromático de cuatro alturas. -Lenguaje atonal y disonante.

<p>Victoria</p>	<p>Primera Etapa: -Devoción Religiosa -Inocencia -Temor ante la vida -Inseguridad</p> <p>Segunda Etapa: -Cambio -Miedo -Desmoronamiento -Caos -Sufrimiento</p> <p>Tercera Etapa: -Trascendencia -Onirismo -Resurrección -Seguridad -Herencia -Ascenso</p>	<p>-Categoría por Asignación: Música individual, tomando la perspectiva del personaje de Victoria (transformación). Música Colectiva en la tercera etapa: Unión con Ancelma.</p> <p>-Nivel espacial de las Emociones: Representación del drama interno, emociones e intenciones profundas del personaje.</p>	<p>-<i>Leitmotif</i> melódico en la flauta travesa. Gesto atonal que no logra desenvolverse.</p> <p>-Armonía libre en las primeras dos etapas. En la Resurrección se encamina el lenguaje a Ab.</p> <p>-Uso de técnicas extendidas y masas sonoras.</p> <p>-Empleo de los dos <i>leitmotives</i> de Ancelma, principalmente el gesto melódico de las cuatro alturas.</p>
<p>Montaje</p>	<p>-Lamento -Muerte -Confusión -Poder de Ancelma -Caos</p>	<p>-Categoría por su actitud: Música empática con el lamento de Victoria; y anempática con la trascendencia por Ancelma.</p> <p>-Nivel de las emociones y las referencias: Sentir y dolor de Victoria, y conexión con los <i>leitmotives</i> de Ancelma y Victoria.</p>	<p>-Uso del <i>segundo leitmotif</i> de Ancelma por su fuerte presencia narrativa.</p> <p>-Protagonismo en las voces. Uso de las líneas de Ancelma y un bajo lamento.</p> <p>-Campanas tubulares que evocan el brillo y paso a la trascendencia de Victoria.</p>

Tabla de los Tres Temas Creados para Asístole

Se iniciará el análisis detallado de las piezas compuestas con el tema de Ancelma ya que, si bien no es la idea básica de la música del cortometraje, varios de los elementos empleados en este influirán en el tema de la trama principal.

3.3.2.1. Tema de Ancelma

Para el tema de Ancelma²³ se realizaron cuatro exploraciones en total las cuales fueron surgiendo a medida que se descubrían nuevos elementos al analizar el guion literario y conversar con Andrea. De las cuatro exploraciones, la última es la que posee la esencia del personaje y los

²³ Para escuchar el Tema de Ancelma dirigirse al siguiente enlace de Google Drive: https://drive.google.com/file/d/1AHwC2Ud2Nt7DFIJrWzGwvoHYU73LyGFF/view?usp=drive_link

elementos descritos en las estrategias compositivas. Iniciando con la categoría musical tomé de referencia la categoría por vinculación - música integrada - debido a las implicaciones culturales que posee el personaje y la información intelectual y argumental que puede otorgar en el cortometraje. Dado que el personaje aparece en pantalla pocas veces fue necesario crear un tema que tuviera una vinculación directa con sus características, con su presencia omnipresente y con el lazo de sangre que tiene con Victoria. Esta idea fue en función de sentir a Ancelma e informar su presencia cuando está actuando desde las “sombras”; alterando a la narrativa y a los personajes, y generando una conexión bilateral entre la música y el guion.

Los términos para el código genético de Ancelma son: terror, maldad, calma, un suspenso omnipresente, brujería-ritual, y misticismo prehispánico. Los términos fueron trabajados musicalmente de forma individual o en conjunto para construir un gesto musical que resignifique la secuencia en donde sea implementado; soportando la narrativa principal sobre la solución interna que posee Victoria para lograr su objetivo.

Instrumentación y Textura: Con el objetivo de crear la atmósfera de terror y maldad de Ancelma se empleó un ensamble de cuerdas, un piano, una flauta, crócalos, un gong, agitadores, un slapstick, y un pad de sintetizador. El piano y el sintetizador soportan la base y el fondo del tema, creando un pedal y un batimento textural grave (trino de segunda menor sobre C1) que evoca la oscuridad y maldad del personaje. Esta atmósfera de maldad y terror es apoyada al frotar el Gong y los crócalos con un arco. Los armónicos cerca del puente en las cuerdas crean una textura rechinante y brillante que contrasta con el registro bajo del piano y del sintetizador; generando una cierta sensación de incomodidad²⁴. Los agitadores, la flauta y los golpes del slapstick simbolizan el misticismo prehispánico que representa Ancelma como deidad o ente espiritual de leyendas mexicanas. El modo de uso de estos, incluyendo el Gong, evocan el sonido característico percutido de rituales realizados en las culturas prehispánicas.

²⁴ Este recurso de tener registros graves y agudos en los instrumentos es una estrategia que varios compositores de música para cine emplean para generar incomodidad y un disturbio sonoro en la audiencia.

The image shows a musical score for the beginning of the 'Ancelma' theme. It features four staves: Piano, Violin I, Violin II, and Viola. The Piano part has a blue box around it with the annotation 'Obscuridad de Ancelma'. The Violin I and II parts have a green box around them with the annotation 'Textura Rechinante y Brillante'. The Viola part has a blue box around it with the annotation 'p'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp', and a 'let ring' marking in the piano part.

Figura 1
Textura inicial cc. 1-5 en el tema de Ancelma

Ninguno de los instrumentos mencionados anteriormente posee un papel protagónico en el tema; es su mezcla y unión la cual crea la maldad, calma, terror y misticismo para representar a Ancelma. El movimiento y flujo de estos elementos en los instrumentos se da en función de generar una presencia no palpable, poco notoria; pero que ocasiona un disturbio auditivo que antecede la aparición del personaje.

Leitmotif o Motivos: El tema de Ancelma posee dos *leitmotives* o motivos los cuales evidencian las características esenciales del personaje. Partiendo de que Ancelma es un ente espiritual vinculado con la brujería, su primer *leitmotif* es un gesto poco convencional en el mundo tradicional, al emplear “cuchicheos”. Este gesto toma como material compositivo las líneas que dice el personaje en el guion y su traducción en lengua náhuatl: *Noixuij, tlen mitstlastilkej kemaj tiyoltoya, na nimitsmaktilis kemaj timikis*²⁵. Este diálogo corresponde a la última línea que menciona Ancelma en la secuencia 17. Estas palabras y frases están en desorden y repetidas varias veces²⁶ con el fin de construir un “cuchicheo” poco claro y etéreo representando el

²⁵ Traducción en español: Nieta mía, lo que en vida te negaron, en la muerte yo te lo daré. Traducción en náhuatl Beu Yan Tlanesi Hernández.

²⁶ Para esta exploración me grabé varias veces en 8 canales usando el programa Cakewalk diciendo toda la frase en loop, y luego añadiendo en los demás canales la palabra *Noixuij, kemaj y timikis*, para luego copiarlos y editarlos en

término de brujería-ritual, omnipresencia y superioridad del personaje. Se resaltan alguna que otra palabra como *Noixuij*, *kemaj timikis*, que se refieren a “nieta mía” y “muerte yo te lo daré”. El uso de esta frase, así como las palabras mencionadas anteriormente, es para resaltar la importancia, acompañamiento y cuidado que Ancelma tiene hacia su nieta; evidenciando desde el primer momento en que se presenta que el personaje es la solución hacia el “super-objetivo” de Victoria. Este *leitmotif* también es empleado en la segunda etapa del tema de Victoria, mostrando que el cambio y su transformación están ligados a Ancelma.

El segundo *leitmotif* de Ancelma es más tradicional a como suele emplearse en la música para cine; y este se basa en cuatro alturas (ver figura 2). El objetivo de crear este motivo melódico es para hacer presente a Ancelma de manera poco notoria (subtexto del personaje); y para incluirlo como desarrollo del *leitmotif* de Victoria y la pieza del montaje, mostrando que el renacimiento y muerte del personaje protagónico es por Ancelma (el uso de este motivo en el tema de Victoria se explicará en la presentación y análisis de este). En el tema de Ancelma, este motivo se presenta en los crócalos frotados (cc. 6 – 9) y posteriormente en el violonchelo (cc. 11-14). Dada a su sencillez y longitud este *leitmotif* es invertido, reducido y expandido en los otros dos temas; evidenciando la presencia de Ancelma de forma indirecta.



Figura 2
Segundo Leitmotif de Ancelma

Armonía: Se emplea una escala de 8 sonidos (ver figura 3), la cual contiene en sus primeras cuatro notas las mismas notas que el segundo *leitmotif* del personaje (dicha escala surge del tema de Victoria). Esta escala es utilizada en la primera etapa del tema de Victoria generando otro vínculo y conexión con el personaje protagónico. La armonía surge en función de construir diadas y acordes disonantes con segundas menores y cuartas aumentadas, soportando los

otros canales en reversa. También me grabé diciendo las otras frases en español muy rápido a manera de rezo varias veces e invirtiéndola también.

términos de terror y maldad del código genético. No contiene una progresión armónica, sino un movimiento lineal en *overlap* en las cuerdas que crean un lenguaje atonal libre sin un eje tonal establecido; construyendo acordes menores, disminuidos y aumentados con adiciones. Tampoco hay resolución alguna hacia un centro tonal; con el apoyo del movimiento en *overlap* de los instrumentos se crea un movimiento continuo y calmo en función de simbolizar el suspenso omnipresente del código genético.



Figura 3
Escala utilizada para los temas

Lo referente a los niveles musicales, en este caso, la pieza se ubica en el nivel espacial de las referencias. Este nivel significa que se genera una referencia o cita musical que vincula directamente al personaje de Ancelma en los puntos donde es empleado así no se haga presente en la pantalla o el guion literario. Por ejemplo, en la secuencia 6 cuando se muestra la casa de Victoria desde afuera, la inclusión del tema puede vincular el lugar espacio-temporal en el que se encuentra Victoria junto a la omnipresencia de Ancelma; presagiando el cambio que tendrá la protagonista y/o la aproximación del ente espiritual.

Finalmente, el aumento de la presencia de Ancelma se crea a partir del primer *leitmotif* (susurros) y la adición de masas sonoras texturales instrumentales que evocan un crecimiento paulatino dinámico y tímbrico. Su función es sentir el constante acercamiento del personaje hasta un límite en donde muestra su naturaleza y existencia (segundo *leitmotif*). La conjunción de los elementos musicales explicados anteriormente simboliza el código genético de Ancelma; retratando su presencia implícita y poderío sobrenatural en la situación o personaje que se posa. Sus *leitmotives* son de suma importancia para simbolizar la transformación y fuerte influencia en el tema del personaje protagónico; el cual será explicado a continuación.

3.3.2.2. Tema de Victoria

Este tema es la representación del subtexto de la trama principal: la transformación de Victoria y la aceptación de herencia maligna que posee. El tema o idea básica toma de referencia las tres etapas que definen al personaje de Victoria; estructurando el tema en tres momentos que representan cada etapa del personaje²⁷.

El tema se posiciona en el nivel espacial de las emociones y la categoría por su asignación. Sobre el nivel espacial de las emociones, el tema representa la perspectiva de Victoria, el drama interno y la transformación que vive el personaje en el transcurso del metraje. Los fundamentos que este simboliza están vinculados con las emociones internas de Victoria y sus verdaderas intenciones y motivaciones de encontrarse consigo misma. En cuanto a la categoría por asignación, inicialmente es individual debido a que se basa en los pensamientos y emociones de la joven protagonista, haciendo evidente sus características para aproximarse como espectador y conocer la esencia de este. No obstante, en la tercera etapa el tema se torna colectivo por la inclusión de elementos del tema de Anselma en función de crear un vínculo entre los dos personajes, y la aceptación de poder y herencia de sangre que posee Victoria.

El código genético está estructurado en las tres etapas que posee el personaje²⁸. La primera etapa abarca los términos de inocencia, temor ante la vida, inseguridad y devoción religiosa. La segunda sección o etapa presenta los siguientes términos: cambio, miedo, desmoronamiento, caos, sufrimiento y terror. Finalmente, la tercera etapa comprende la trascendencia, el onirismo, la resurrección, la seguridad, el ascenso malévolo, la herencia y el encontrarse a sí misma. Al igual que en el tema de Anselma, el uso de varios parámetros musicales representa individualmente o en conjunto los términos mencionados en cada sección del tema de Victoria.

²⁷ Para escuchar el Tema de Victoria dirigirse al siguiente enlace de Google Drive: https://drive.google.com/file/d/1QCG456J9qlmv642R7_jg9Z5G5ck-Qs8H/view?usp=drive_link

²⁸ Para mayor facilidad en el análisis del Tema de Victoria, dividí la partitura de este en dos partes; la primera y segunda etapa están juntas, mientras la tercera etapa se encuentra aparte. Por ello en el análisis de la tercera etapa se hará mención desde el compás 1 hasta el 61.

Instrumentación y Textura: En función de representar la devoción religiosa, la opresión machista del pueblo y la inocencia en Victoria, la primera etapa hace uso en principio de un coro de voces, una flauta travesa y un ensamble de cuerdas (violines, cellos y contrabajo).

El tema inicialmente presenta un coro de voces (cc. 1-11) en donde las voces femeninas interpretan la letra “m” para representar la cohibición y opresión hacia Victoria. Por otra parte, las voces masculinas ejecutan vocales abiertas y en conjunto, remarcando la presión machista ante la ejecución de las líneas femeninas (ver figura 4). Las sopranos y altos se mueven melódicamente con una articulación continua y fluida; mientras las voces masculinas hacen uso de homorritmia; contrastando con la textura de las voces femeninas, para después direccionar el tema a una llegada tonal en Do menor (cc.10). Esta primera etapa presenta un canto recitativo a manera de salmo responsorial en los bajos, declamando la siguiente línea en latín: “*Servite Domine in timore, cun tremore redde laudem*”²⁹. El salmo empleado representa el Temor de Dios que muchos Padres inculcan en los pueblos para obedecer; musicalmente la implementación de este canto recitativo lleva a las voces femeninas a unirse a la homorritmia masculina, perdiendo su individualidad y fluir libre. La conjunción del movimiento del coro evoca la devoción religiosa que tiene Victoria, en donde más allá de ser una devoción voluntaria es una opresión y temor religioso que el pueblo ha infundido sobre la protagonista. Esta primera etapa desemboca en la primera ejecución del *leitmotif* de Victoria en la flauta con el propósito de hacer evidente que la inocencia e inseguridad del personaje surgen del temor y la devoción religiosa impuesta.

El timbre dulce y apaciguado de la flauta en este caso representa la inocencia y temor ante la vida de Victoria. Las cuerdas son la representación de su inseguridad debido a que el acompañamiento que interpretan sobre la flauta no coincide armónicamente con lo que esta interpreta. Aunado a lo anterior, la ejecución dinámica de las cuerdas simboliza el actuar temeroso e indeciso de la toma de acción por parte del joven personaje.

²⁹ Esta línea fue extraída del Salmo 2:11 de la Biblia. Se pueden encontrar varias interpretaciones, pero para este caso se escogió el siguiente significado: Servid al señor con temor y alabad con temblor. Trad. propia

Figura 4
Devoción religiosa en la primera etapa del Tema de Victoria

La segunda etapa se caracteriza por la inclusión de más instrumentos de la orquesta. Su función a partir de la interpretación y ejecución de varias técnicas es “derretir” el tema de Victoria y desmoronarlo hasta sus cimientos para dar paso a la transformación. Por medio del uso de *glissandi*, cuartos de tonos y micropolifonías se evoca el miedo y el desmoronamiento desde la perspectiva de Victoria. Las micropolifonías libres ejecutadas por las cuerdas crean una textura granular que denotan el cambio y caída emocional y mental de Victoria (ver figura 5). Las otras técnicas como los trémolos, el *over pressure* en los contrabajos, y uso de multifónicos simbolizan la ira y el sufrimiento que debe padecer la protagonista para el cambio final. Esta segunda sección es una carga energética textural que va adquiriendo tensión y mayor movimiento hasta explotar para simbolizar la transformación interna que sufre el personaje.

The image shows a musical score for six instruments: Violin I, Violin II, Violin III, Viola, Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is written in a single system with six staves. The Violin I and II parts feature melodic lines with various ornaments and accents. The Viola part includes glissandos and dynamic markings. The Violoncello and Double Bass parts provide harmonic support with sustained chords and dynamic markings like 'f' and 'mf'. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and dynamic markings.

Figura 5
Técnicas extendidas que representan el desmoronamiento y cambio de Victoria

Finalmente, la tercera etapa mantiene elementos de la sección anterior, pero incluyendo de nuevo el coro de voces, instrumentos de viento-metal, y un órgano. Instrumentalmente esta etapa es la recreación de una pieza sacra y religiosa, pero desde el lenguaje de poderío de Ancelma; representando la trascendencia de Victoria en un ser maligno al aceptar la maldad y herencia de su abuela. La inclusión del órgano y las voces crea una atmósfera religiosa, resaltando el ambiente onírico de la resurrección en Victoria. En este caso la tercera sección posee una estructuración de tres partes: A (cc. 1-21), B (cc. 21-38) y C (cc. 39-62); donde el ascenso y llegada a cada punto es en función de representar el objetivo de encontrarse a sí misma pero que logra en su totalidad hasta que encuentra a Ancelma y rechaza a Carlos al final del relato. Por lo anterior, se crea una intención de llegada hacia el objetivo principal, pero que decae hasta el momento en que la protagonista encuentra la confianza y seguridad de ascender (final del tema).

La eterna trascendencia que tiene Victoria en esta nueva etapa de vida en la muerte es representada por un pedal constante en el órgano. En las tres secciones de esta etapa, el órgano permanece con la función de ser el colchón sonoro sobre el cual se generan los posibles ascensos. Con el objetivo de crear un ambiente etéreo y suspendido se incluye el coro de voces, el cual a través de una textura homorítmica marca los puntos donde se darán los ascensos en la pieza. Las cuerdas, vientos-madera y vientos-metal a partir de escalas ascendentes en polirritmias (ver figura 6) evocan el término del ascenso malévolo de Victoria.



Figura 6
Ascenso Polirrítmico en vientos-maderas

Por último, el timbre resultante del uso de *glissandi* armónicos naturales (ver figura 7) sobre las cuerdas Do y La en los cellos, y Sol y La en los violines se da con el objetivo de representar también el término de trascendencia. La inclusión de este elemento musical hacia el final de la etapa (últimos dos ascensos) es en función de presagiar que el ascenso final y la trascendencia de Victoria se encuentran cerca.

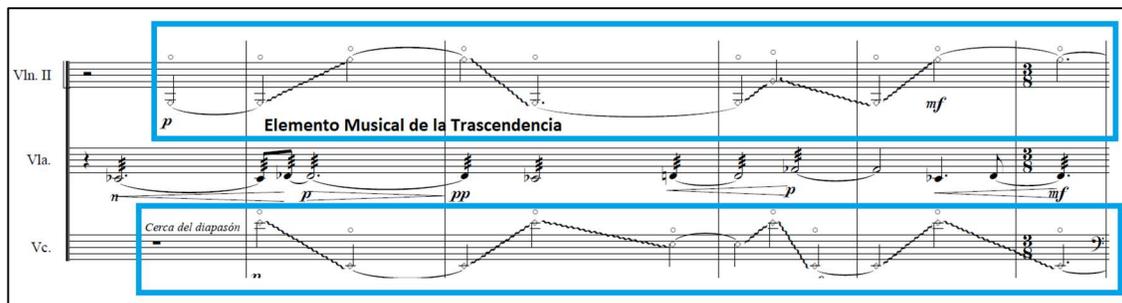


Figura 7
Gestos de la trascendencia sobre las cuerdas

Armonía: La primera etapa del tema está construida a partir de la escala utilizada en el tema de Anselma; de hecho, el *leitmotif* de Victoria (melodía en la flauta) está basada sobre dicha escala. Se emplea una progresión armónica con acordes aumentados y disminuidos sobre C, Eb, E, y Db con segundas y séptimas menores añadidas en función de soportar y apoyar la sensación de inseguridad y temor ante la vida (ver figura 8). El motivo de Victoria se caracteriza por iniciar con un clúster alrededor de Do y finalizar con la 4ta aumentada de esta altura; generando la

sensación de confusión e inestabilidad interna que posee el personaje. En lo que respecta la devoción religiosa, su sonoridad se caracteriza por el uso de disonancias y movimientos cromáticos en las voces femeninas (ver figura 4); mientras que las voces masculinas ejecutan un Mi menor y un Re# disminuido (cc. 5 y 7 respectivamente). Con la entrada del salmo recitado, las voces masculinas se vuelcan hacia un Fa# menor para llevar el coro hacia un Do menor con bajo en Mi bemol en el compás 10. En esta sección sopranos y altos se mueven libremente sin un centro tonal hasta ser oprimidas por el centro gravitacional ejecutado por los tenores y los bajos. La representación de lo anterior se fundamenta en mostrar el poderío implícito de Victoria (voces femeninas) que es “ahogado” por la dominación patriarcal del pueblo y el Padre del relato.



Figura 8
Progresión armónica que acompaña el Leitmotif de Victoria en la primera etapa

La segunda etapa armónicamente tuvo la misma concepción e implementación que el tema de Ancelma; se crean masas sonoras a partir de la armonía de la etapa anterior y nuevas disonancias que surgen de las técnicas extendidas; simbolizando la transformación y cambio del personaje. Esta etapa presenta micropolifonías y *clusters* en las cuerdas que crecen poco a poco, haciendo un uso constante de segundas menores, cuartos de tono, *glisandi* y cuartas aumentadas para dirigir el tema a un volumen textural climático; evocando el caos, el terror y el miedo interno de Victoria. Adicional a ello, el uso de “ruido armónico” creado por el *over pressure* en las cuerdas y los armónicos de los multifónicos empleados, se crea una cacofonía en función de simbolizar la confusión interna que vive Victoria al realizar el ritual y arrepentirse después por ello. En el final de esta sección, existe una pequeña transición hacia la siguiente etapa en donde la flauta y el clarinete quedan suspendidos entre las alturas Ab – A, en función de anticipar el centro tonal de la resurrección de Victoria.

La tercera etapa está fundamentada en los términos de trascendencia, seguridad, maldad y encontrarse a sí misma del código genético. Este parámetro en comparación a las otras dos etapas tiene mayor relevancia armónica debido a que se establece un centro casi-tonal para simbolizar la obtención del super objetivo del personaje protagónico. Esta etapa está trabajada sobre la secuencia 19 del guion, y debido a que Victoria al despertar en el bosque aún no está completamente segura de haber logrado su objetivo³⁰, se emplean en principio dos centros tonales falsos que dirigen la pieza hacia la última– y verdadera – llegada tonal que simboliza el encuentro de Victoria con ella misma. Por lo anterior, la tercera etapa está estructurada en tres secciones las cuales muestran el avance de Victoria hacia el cumplimiento de su motivación principal: amarse a sí misma y aceptar sus lazos de sangre.

El lenguaje armónico de esta etapa en su mayoría es atonal, a excepción del pedal del órgano quien hace el intento de establecer a través de la pieza un centro tonal. Este pedal es quien informa la evolución armónica que se presenta en la pieza partiendo desde un Do inestable por el uso de la 4ta aumentada (parte A-cc.1-21) hasta el momento en que aparece por primera vez el Ab con bajo en Eb en el compás 41 (ver figura 9). En el transcurso en que se establece la armonía, el pedal pasa por Db en la parte B (cc.21-34), Eb (35-38) y finalmente Ab, donde los demás instrumentos comienzan a usar armonías direccionadas hacia este centro. El paso por estos diferentes centros incluye disonancias de 4tas aumentadas y ambas séptimas, así como también el uso de ambas terceras con el objetivo de generar una sensación inestable y evocar que el término de la seguridad y encontrarse consigo misma se da hacia el final del tema.

³⁰ Después de haber analizado de nuevo la secuencia 19, se interpretó que Victoria en el inicio de esta no está completamente segura de haber llegado a donde quiere. El ver a Carlos como un siervo la hace darse cuenta de que esa no era su verdadera motivación, sino el de amarse a sí misma y aceptar su naturaleza y herencia de sangre.

Figura 9
Progresión Armónica del Pedal

Con respecto a los demás instrumentos, su función armónica es por una parte desestabilizar los primeros pedales hasta la llegada de Ab, y recrear un ambiente sacro y malévolo por medio del uso de armonías disonantes. Un ejemplo de esta función se encuentra en las escalas ascendentes que se emplean inmediatamente después de los puntos de llegada. El desfase rítmico y armónico generado por el uso de polirritmias y la escala de Ancelma simboliza el término de ascenso malévolo de la tercera etapa.

Las voces del coro emplean inicialmente las notas del segundo *leitmotif* de Ancelma (Eb-Db-E y C), trayendo consigo la presencia del personaje y evocando la herencia que empieza a establecerse en el tema de Victoria (ver figura 10). La implementación de estas notas también puede encontrarse en el acompañamiento de las cuerdas de la primera sección de esta etapa (cc.12-19). De la segunda sección o parte B, se destaca el uso de Db con 5ta aumentada y A con séptima y cuarta aumentada en las voces, mientras los demás instrumentos se centran en soportar el pedal en Db y direccionar la etapa a la pequeña transición entre B y C.

Figura 10
 Uso del segundo Leitmotif de Anselma en el tema de Victoria (cc. 8-16)

La pequeña transición entre B y C (cc. 35-38) se caracteriza por presentar un material que se incluyó hasta este punto del tema el cual apoya el ascenso de Victoria y la llegada a un centro tonal (ver figura 11). Este material se presenta dos veces: en su primera aparición la función que tiene es evocar el ascenso a la trascendencia del personaje, el cual no es logrado dado a que llega a un punto alto y luego cae; representando que aún el personaje no encuentra su objetivo. Para esta primera aparición se emplean los acordes de Eb menor, mayor, disminuido y aumentado con el fin de establecer el centro, pero sin determinar una cualidad armónica. Para la segunda aparición el órgano se suma a los vientos-metal, pero en este caso no desciende; sino que aumenta en altura y registro hasta el punto máximo que pueden alcanzar los instrumentos involucrados, indicando que Victoria ha ascendido y alcanzado su objetivo. Armónicamente esta segunda aparición se emplea como centro Ab presentando los cuatro acordes básicos sobre este eje.

Figura 11
 Primera aparición del material de Ascenso en los vientos-metal

Finalmente, para la parte C de esta etapa los instrumentos se dirigen hacia el centro tonal de Ab, interpretando la cualidad mayor o menor sobre el eje. Las voces del coro usan el mismo material empleado en las partes anteriores, estableciendo una dirección de “reposo” hacia Ab menor como en los cc. 46 y 53, en donde los demás instrumentos se suman para soportar la llegada al centro tonal. Para finalizar, el último ascenso presenta armónicamente a toda la orquesta haciendo uso de Ab (ver figura 12), junto con el material de las escalas ascendentes con el fin de establecer la trascendencia de Victoria y el cumplimiento de su motivación principal.

The image displays a musical score for the final ascent of Victoria, featuring multiple staves for different instruments and voices. The score is annotated with several colored boxes and labels:

- Orq:** Labeled "Material de Ascenso armónico" with a green box highlighting a section of the orchestral accompaniment.
- Fl:** Labeled "Escalas Ascendentes" with an orange box highlighting the flute part.
- Ob:** Labeled "Escalas Ascendentes" with an orange box highlighting the oboe part.
- Cl en sol:** Labeled "Escalas Ascendentes" with an orange box highlighting the clarinet part.
- Fg:** Labeled "Escalas Ascendentes" with an orange box highlighting the bassoon part.
- Cor en fa:** Labeled "Material de Ascenso Armónico" with a green box highlighting the vocal part.
- Tpt en do:** Labeled "Material de Ascenso Armónico" with a green box highlighting the trumpet part.
- Tha:** Labeled "Material de Ascenso Armónico" with a green box highlighting the trombone part.
- Vln. I:** Labeled "Escalas Ascendentes" with an orange box highlighting the first violin part.
- Vln. II:** Labeled "Escalas Ascendentes" with an orange box highlighting the second violin part.
- Vcllo:** Labeled "Escalas Ascendentes" with an orange box highlighting the viola part.
- Vc:** Labeled "Escalas Ascendentes" with an orange box highlighting the cello part.
- Cb:** Labeled "Escalas Ascendentes" with an orange box highlighting the double bass part.

A vertical purple line is drawn through the score, indicating the final tonal center, labeled "Ab x" at the bottom right.

Figura 12
 Último Ascenso de Victoria – Uso de los materiales de escalas ascendentes y ascenso armónico- Dirección hacia el Ab aumentado (cc. 59-61)

Leitmotif: La composición del *leitmotif* de Victoria es uno de los elementos más importantes para su tema y para la conexión con la narrativa del cortometraje. De la composición de este surgen los demás elementos del tema y en parte el segundo *leitmotif* de Ancelma. El simbolismo

que tiene este parámetro musical es mostrar la inocencia e inseguridad del personaje, pero que en su interior carga sufrimiento, atrapamiento, dolor y maldad. El *leitmotif* consta de 8 compases el cual comienza con un gesto motívico de doble bordado de segunda menor sobre la nota Do. Este gesto motívico es repetido dos veces a manera de ser desarrollado, pero en las dos repeticiones no llega a ninguna resolución; sino que queda abierto llegando a una segunda menor ascendente y una cuarta aumentada descendente respectivamente (ver figura 13). La primera repetición del gesto motívico representa el atrapamiento y sufrimiento de Victoria, y la segunda repetición evoca el descenso del personaje y la maldad que este posee.



Figura 13
Leitmotif de Victoria

De las alturas contenidas en este gesto melódico surge la escala empleada para el tema de Anselma y los demás materiales que acompañan las etapas de Victoria. El *leitmotif* está presente en las tres secciones del tema; presentándose de forma completa en la flauta de la primera etapa, y posteriormente de forma fragmentada e invertida en los demás instrumentos empleados de las etapas siguientes. La composición de este junto con el timbre de la flauta proporciona la carga subtextual de inseguridad, inocencia, miedo, dolor y maldad del estado mental de Victoria.

Para la segunda etapa el significado del gesto motívico representa la obsesión y el sufrimiento que genera el cambio que padece el personaje. A través de un registro agudo en el fagot y el clarinete, las primeras cuatro alturas del *leitmotif* son ejecutadas de forma repetida varias veces para simbolizar el temor del personaje y crear la sensación de que está gritando y sintiendo miedo ante lo que está sucediendo (ver figura 14). Estos “gritos” son complementados por la salida del motivo hacia una quinta disminuida a partir de Si, y la llegada a un multifónico. En medio del cambio y desmoronamiento de la segunda etapa del tema, se superpone el *leitmotif* del “cuchicheo” de Anselma para evocar su presencia y que el cambio que está sufriendo Victoria tiene influencia del ente espiritual.

Figura 14
Presentación del Leitmotif de Victoria en la segunda etapa

Para la tercera etapa del tema, la función del *leitmotif* en cuestión es recordar el temor del personaje, y más importante aún exponer la transformación de su inocencia e inseguridad en un gesto melódico que es complementado por Ancelma. Iniciando por la parte A (cc.1-21), el gesto motivico se presenta en el coro en el c. 11 de las sopranos, seguido por una imitación en los tenores y luego repitiendo de nuevo en las sopranos (ver figura 10). En esta tercera presentación (cc. 13-18) el gesto motivico de Victoria se une al segundo motivo de Ancelma, dándole finalmente un cierre a la melodía al retornar a Do y evidenciando que Victoria ha aceptado su herencia y la naturaleza de su abuela (ver figura 15). Adicional a lo anterior, la presentación del nuevo gesto se hace mientras las otras voces crean un acorde con las alturas del segundo *leitmotif* de Ancelma (cc. 8-16).

Figura 15
Unión de los leitmotives de Victoria y Ancelma respectivamente

La inocencia, inseguridad y temor que representaba el *leitmotif* en Victoria en la primera etapa queda disuelto ante la unión entre su gesto motivico y el de Ancelma; en este punto el significado de este nuevo gesto simboliza la aceptación de su herencia y la trascendencia hacia una nueva vida en las características de su abuela. Es por ello por lo que en la parte B de esta tercera etapa el gesto inocente ya no vuelve a presentarse, en vez de ello se presenta el final del *leitmotif* de Victoria (maldad de Victoria) en el contrabajo (cc. 33-35). Para soportar la aceptación en la maldad se hace uso de la frase del primer *leitmotif* de Ancelma de forma cantada y recitada en los compases 22-34 (ver figura 16).

Soprano: No ix uij, Tlen mits tlav's'il kej

Alto: No ix uij, tlemistlastil kej, Na a ni mits mak ti lis

Tenore: murmullo, No ix uij, No ix uij, No ix uij

Bajo: Tlen mits tlav's'il kej

1er Leitmotif Anselma

2do Leitmotif Anselma

Tempo: ♩ = 92

Dinámicas: mp, mf, n, p, ff

Figura 16
Los leitmotives de Anselma en la tercera etapa de Victoria

La última parte del tema de Victoria presenta un nuevo motivo que surge del *leitmotif* del personaje y de Anselma. Dado a que en este punto Victoria está próxima a trascender dicho gesto es interpretado por la flauta, simbolizando que el personaje ha retomado las riendas de su vida. De manera muy sencilla este comienza con las primeras dos notas del gesto motivico de Victoria, pero en vez de hacer el bordado inferior, la melodía asciende. En su primera aparición, la nueva melodía retoma el motivo de Anselma para darle un cierre (cc. 41-45); sin embargo, como había mencionado antes, en esta sección el personaje aún no ha llegado totalmente al objetivo que se propuso. Por lo anterior, el gesto vuelve y se repite, pero esta vez en vez de interpretar el *leitmotif* de Anselma en su totalidad queda incompleto y abierto (cc. 48-52); para finalmente en los cc. 53 al 58 completar lo que había presentado antes y dirigir la melodía hacia un reposo sobre Ab. Antes de llegar a esta resolución se incluye como referente las últimas notas del *leitmotif* inicial de Victoria (ver figura17) en función de representar que ha realizado su trascendencia tomando como base la maldad que ya poseía.

GESTO MOTIVICO

ANCELMA

CIERRE ABIERTO

DIRECCIÓN HACIA LA RESOLUCIÓN EN AB

MALDAD DE VICTORIA

Dinámicas: mp, n, mf

Figura 17
Nuevo motivo de Victoria con los elementos con los que fue creado

En las pausas del nuevo motivo los demás instrumentos de la orquesta realizan pequeños ascensos en dirección hacia el centro de Ab. Las voces del coro a través de un material monorrítmico direccionan la obra a pequeñas llegadas sobre Ab incluyendo las dos terceras (cc. 46 y 53). En ambos casos se emplea otra línea en náhuatl para ser cantada con las notas propuestas. Esta línea pertenece al diálogo de Ancelma de la secuencia 16 cuando dice: “*Entra en el gozo de tu superior*”, refiriéndose a que Victoria se apropie de sí misma para trascender y volverse un ser superior. La traducción en náhuatl de esta frase es “*Xikalaki ipan iyolpakilis, tlen motlayekankaj*”³¹, interpretada por el coro para anteceder el último ascenso de la pieza y simbolizar que Victoria ha cumplido con el objetivo de la trama principal.

Los *leitmotives* de Victoria y Ancelma son empleados de nuevo en la exploración que se explica a continuación. En este caso esta pieza no es un tema central ya que no representa a un personaje, concepto, o grupo relacionado a la narrativa. Sin embargo, como se comentó en la segunda etapa de este capítulo, esta pieza fue compuesta a petición de Andrea para la secuencia 18, la cual, tiene una descripción muy diferente a la última versión del guion. Si bien hubo varios cambios en esta secuencia, lo concebido y discutido con Andrea al principio de las *spotting sessions*, continuó funcionando y siendo válido para la información narrativa que se había planteado.

3.3.2.3. El Montaje

La siguiente pieza está vinculada con la secuencia 18, el momento en que Victoria y Carlos mueren debido al ritual y la magia de Ancelma. En la secuencia no se muestra cómo muere Carlos, sólo se presenta que yace su cuerpo abierto con el corazón expuesto y latiendo. En cuanto a Victoria al ver el cuerpo de Carlos con signos de violencia, se horroriza y empieza a vomitar sangre hasta sucumbir y fallecer. Como se mencionó en la segunda etapa del método, esta escena tuvo varios cambios, ya que en las versiones anteriores la escena iba a ser un montaje de planos – por ello su nombre – en donde se pondría la cámara desde la perspectiva de Victoria observando la muerte violenta de Carlos y posteriormente su muerte. En ese entonces dicha escena iba a ser

³¹ Traducción en Náhuatl Beu Yan Tlanesi Hernández.

grabada en un jardín con un diseño visual onírico y confuso que representase la situación mental de la protagonista. A pesar de las modificaciones en la escena, lo planteado musicalmente en un principio seguía siendo válido para la secuencia del guion actual, ya que el objetivo de esta continuaba siendo el mismo: representar a través de la música las emociones internas de Victoria y que el fallecimiento de ambos personajes es ocasionado por Ancelma y Victoria. El objetivo de la siguiente pieza compuesta está vinculado con lo realizado por Prokofiev y Eisenstein para la escena de Efrosynia, en donde más allá de lo que se muestra visualmente la música narre y revele detalles de lo que está ocurriendo tras las líneas.

La pieza está desarrollada desde el nivel musical de las emociones y las referencias. Inicialmente desde las emociones porque la pieza se relaciona con el sentir de Victoria, el dolor y la angustia de observar el cuerpo de Carlos. Por otro lado, trabaja el nivel de las referencias debido al uso de los *leitmotives* de Ancelma y de Victoria, informando que los personajes fueron las victimarias de los decesos. La categoría musical empleada para esta exploración es el efecto empático y anempático. En primer lugar, empático porque presenta el lamento y tristeza de Victoria a través de la primera sección de la obra; y anempático porque al mismo tiempo se está exponiendo que Victoria trascenderá a través del actuar e influencia de Ancelma (el valor añadido explicado por Parapar en su artículo). El código genético está fundamentado en el lamento, la muerte, la confusión, el poder de Ancelma, la luminosidad y el caos. En este caso se hace uso del término “poder de Ancelma” dado a la exposición del tema del personaje, y porque la semilla de esta pieza surge de manifestar la omnipresencia de Ancelma a pesar de no aparecer en la secuencia³².

Instrumentación: La pieza está estructurada en dos partes: la primera o A desde los compases 1-26, y la segunda de los compases 30-43; los cuatro compases restantes son una pequeña transición o rebote de la primera sección. En cuanto a la instrumentación, la pieza posee una soprano solista y un bajo solista; un coro de voces, campanas tubulares, vibráfono, crócalos

³² Para escuchar la última “El Montaje”, dirigirse al siguiente enlace: https://drive.google.com/file/d/1HXuHcezKbPztqLHHs7-rHnQWK5Rhqmhy/view?usp=drive_link

frotados y timpani. En esta pieza las campanas tubulares y las voces tienen una fuerte presencia con el fin de evocar una misa de difunto que al final dirige la pieza hacia un nuevo renacer.

El timbre de las campanas se da en función de evocar el término de luminosidad del código genético gracias al desprendimiento de armónicos que este instrumento posee. La textura que se crea de la suma de estos armónicos y los crócalos frotados es en representación de la confusión que siente el personaje de Victoria. En cuanto al coro y las voces, a partir de una diferenciación interpretativa y textural, simboliza por una parte el lamento y la muerte de una manera convencional con una textura homorrítmica mientras se acompaña un bajo lamento melódico. Por otro lado, el caos está representado por una técnica recitativa, articulada y rítmica usando la misma línea en náhuatl del tema de Ancelma en las voces del coro (cc. 30-41). La inclusión del vibráfono es en función de interpretar el motivo de Ancelma invertido con un timbre chirriante y misterioso, conectando el término de la muerte con el caos presentado en la pieza.

Armonía y contorno melódico: El lenguaje armónico que se emplea en esta pieza es libre, haciendo uso de la escala presentada en el tema de Ancelma añadiendo un Ab. El uso de este Ab es con el fin de presagiar desde esta secuencia el centro tonal sobre el cual Victoria trascenderá y renacerá en la secuencia posterior. En la primera parte de la pieza (cc. 3-10) se presenta una melodía con un contorno horizontal similar al tema del *Lacrimosa* del Requiem de Mozart, en función de evocar el dolor, la tristeza y el llanto de Victoria. Dicha melodía inicial se articula en dos partes; una primera que plantea la pregunta del llanto por parte de la soprano, y la segunda parte la respuesta interpretada por el bajo, haciendo una alusión a los personajes de Victoria y Carlos respectivamente. Esta melodía se basa en la escala de Ancelma y es interpretada una segunda vez por la soprano sin la respuesta (cc.11-18), mostrando que el personaje de Carlos ya no está presente (ver figura 18).

The image shows a musical score for two voices: Victoria and Carlos. The score is written in 4/4 time. Victoria's part is in the soprano clef (treble clef) and Carlos's part is in the bass clef. Both parts feature a melodic line with a horizontal contour, marked "Solo". The melody consists of a series of notes, including a sharp sign (F#) and a flat sign (Bb), which are highlighted with red arcs. The Victoria part starts with a rest, followed by a series of notes, and ends with a rest. The Carlos part starts with a rest, followed by a series of notes, and ends with a rest.

Figura 18
Gesto melódico pregunta-respuesta interpretado por los solistas

En cuanto al elemento vertical y armónico del coro, este está construido a partir de la creación de una línea de bajo lamento en el bajo del coro (cc.11-18 y cc.19-26). Esta línea melódica representa y evoca el término de lamento del código genético de la pieza. Armónicamente esta primera parte de la pieza hace uso de una progresión armónica con acordes aumentados, disminuidos, menores con séptima mayor, semi-disminuidos y menores; terminando en el cc. 20 con un Eb aumentado, mostrando en este punto del relato la “dominante” del centro tonal de la resurrección de Victoria (ver figura 19).



Figura 19
Bajo lamento y armonía que surgió de este

La segunda presentación del bajo lamento (cc. 19-26), la armonía mantiene el uso de la cualidad de acordes mencionados anteriormente, pero se densifica texturalmente añadiendo la soprano solista y dividiendo en varias líneas las otras voces con el fin de generar una sonoridad sombría pero muy fuerte y presente que evoca el poderío de Ancelma en la muerte de los dos personajes (ver figura 20). La llegada al acorde de Eb aumentado en el compás 26 es apoyado con el registro extremo en las voces, dirigiendo la pieza hacia un final abierto para dar paso a la sección de liberación. En cuanto a las campanas tubulares, estas soportan la armonía empleada por el coro; el uso de su timbre y ejecución de díadas crean un color brillante y luminoso que al contrastar con la textura sombría del coro simboliza el cambio final que está teniendo Victoria en su muerte.

Figura 20

Reducción progresión armónica en las voces junto con el bajo lamento del bajo

En cuanto a la segunda sección de la pieza la armonía empleada es libre y atonal. En este punto, se crea de nuevo una cacofonía en las voces al ejecutar líneas cromáticas de cinco, seis y siete notas en ambas direcciones. No obstante, las campanas tubulares, el set de timpani y el vibráfono, mantienen el uso de las notas del segundo *leitmotif* de Ancelma; representando que la base y fundamento de este caos en las voces se da por la presencia del ente espiritual.

Al momento de haber planeado esta pieza, el objetivo de la segunda sección fue recrear con la música la confusión y estado mental que Victoria está viviendo en su cabeza. Como mencioné anteriormente, la escena del montaje en términos de grabación iba a tener una perspectiva desde los ojos de la protagonista; no obstante, con los últimos cambios que se hicieron en donde la secuencia muestra el deceso de manera más directa y externa, el planteamiento realizado en esta pieza encajaba muy bien para narrar a través de esta los elementos implícitos contenidos en la escena como el alucinamiento, el caos y la confusión que está sufriendo Victoria.

Leitmotif y Ritmo: Para este parámetro se emplean los *leitmotives* de Victoria y Ancelma, siendo el del segundo personaje mucho más notorio y presente para revelar desde la narrativa la presencia del ente y su influencia ante lo que sucede. Iniciando con el *leitmotif* de Victoria, este se presenta al inicio de la pieza en las campanas tubulares, pero solamente las cuatro notas del doble bordado del gesto melódico sin su ritmo característico para hacerlo imperceptible (cc.1-7). En lo que respecta al motivo de Ancelma este está presente en toda la obra con el objetivo de evocar este ambiente de caos y que la omnipresencia del personaje está presente. A diferencia de su forma original, el segundo *leitmotif* de Ancelma está variado en su retrogrado (ver figura 21).

Los crócalos frotados son los primeros en presentar este material (cc.3-6), el cual es cedido a las campanas tubulares en la primera presentación del bajo lamento, y posteriormente pasa al vibráfono y el set de timpani (cc.19-22) en el final de la primera sección de la pieza. La intención de implementar el motivo en estos instrumentos de percusión es para sentir a Ancelma en el fondo orquestal de la superficie ejecutada por las voces. Lo anterior otorga una función subtextual al simbolizar la muerte y el lamento de Victoria en el plano frontal orquestal con la ejecución del coro; mientras la presencia de Ancelma subyace en el fondo del plano sonoro, evocando el término “el poder de Ancelma” e informando que es ella quien ocasiona la muerte de los personajes.



Figura 21
Leitmotif de Ancelma y su retrogrado empleado para “El Montaje”

El gesto melódico en retrógrado interpretado por el vibráfono conecta las dos partes de la pieza a manera de rebote orquestal de la primera sección (cc.27-29). En la segunda sección, las voces presentan el *leitmotif* del “cuchicheo” de Ancelma de forma recitativa y cantada, empleando la misma frase para su composición y un ritmo en corcheas, que da paso a las líneas cromáticas explicadas en el apartado anterior. Las frases empleadas en este nuevo “cuchicheo” parte de las líneas “*Noix uij Kemaj tiyoltoya Na nimitsmaktilis*”, y “*Tlen mitstlastilkej Kemajtiyoltoya*”, sin un orden establecido, sino aleatorio; evocando en parte el caos del código genético. Mientras se desarrolla este nuevo elemento melódico en las voces, el retrogrado del segundo *leitmotif* de Ancelma es apoyado por las campanas desde el compás 33 al 38 y en el timpani en los compases 33 al 41. El segundo motivo de Ancelma se presenta de manera asincrónica en las entradas de los tres instrumentos que lo ejecutan; materializando la sensación de mareo y confusión que se presenta en la mente de la protagonista.

A diferencia de los temas anteriores, en el montaje el ritmo es fundamental para representar el caos y la confusión de Victoria. Desde el inicio con la entrada de las campanas, el motivo de la protagonista crea un pequeño desfase en la métrica haciendo los golpes en tiempos débiles del pulso del compás. El coro en la primera sección ejecuta una textura homorrítmica en la primera presentación del bajo lamento; tomando como referencia la verticalidad rítmica de corales y obras sacras en función de evocar un canto en la muerte. Para la segunda aparición del bajo lamento, se genera un poco de contrapunto en las voces para salirse de esta regularidad rítmica, mientras los instrumentos de percusión mantienen la métrica establecida. Para la segunda sección del montaje, el vibráfono interpreta el motivo de Ancelma evitando de la métrica regular al golpear tres duraciones de pulso en una métrica de cuatro. La implementación de la métrica de 8/8 es en función de reducir la métrica a 6 y 5, representando una aceleración métrica que evoca la percepción temporal de la mente de Victoria. Aunado a lo anterior, las líneas cromáticas en las voces son fraseadas en 7, 6 y 5 notas para no tener una percepción del pulso (ver figura 22); en contraste a la ejecución rítmica de las percusiones que apoyan la idea de confusión. Hacia el final de la pieza se crea una aceleración rítmica al eliminar tres pulsos del 8/8 en función de crear sonoramente más tensión y compresión rítmica. Las campanas se suman a este fraseo en el compás 38 apoyando este delirio mental, dirigiendo la obra hacia un final abrupto y abierto que de paso a la secuencia de la resurrección de Victoria.

Figura 22
 Líneas cromáticas empleadas en las voces con fraseos de 7, 6 y 5 notas (cc.33-37)

A partir de los elementos musicales explicados anteriormente se buscó dar una representación a la muerte, el lamento y el caos analizado desde el subtexto. La secuencia actual al no haber tenido elementos en las otras artes para representar la confusión y presencia de Ancelma le otorgó la oportunidad a la música para que representase a través de su narrativa el deceso de Victoria.

Con base a las tres piezas presentadas en este capítulo se trabajó el subtexto analizado e interpretado que resultó del sondeo de las primeras etapas de la metodología. Los tres temas presentados tuvieron varias versiones las cuales fueron teniendo una dirección hacia lo que desde mi interpretación y análisis de la historia junto con la perspectiva de su creadora podría tener. Con lo anterior quisiera exponer que las piezas resultantes no necesariamente tienen la verdad absoluta sobre cómo debería ser la representación del subtexto obtenido. Desde mi proceso creativo, la concepción y elaboración de estas me llevaron a reflexionar acerca de la posición

desde quién se ve la historia, y como músico involucrado en el proyecto qué deseo que los espectadores sientan o reciban de parte del arte sonoro. Quisiera mencionar sobre la composición de los tres temas, que el de Ancelma me abrió el panorama creativo en cuanto a la inclusión de elementos que antes no tenía en consideración en mi estilo compositivo (las voces y los “cuchicheos”). La suma de elementos musicales como sucedió en este tema me hizo reconsiderar la utilidad que tienen elementos sonoros poco convencionales para generar una conexión dramática con la narrativa del proyecto.

En cuanto al tema de Victoria, la etapa de la resurrección fue la que más me resultó difícil de trabajar, ya que al momento de componerla no estaba seguro si lo que había planeado desde la representación del subtexto iba acorde con la transformación del personaje. Recuerdo que inicialmente había establecido un cambio total del personaje sin información de lo sucedido en las etapas anteriores; no obstante, el haber intercambiado ideas con Andrea y volver al análisis del guion literario luego de un tiempo otorgó la solución que para en ese entonces encajaba con lo que quería expresar musicalmente. Finalmente, sobre el tema del “montaje”, gracias a los cambios realizados se le pudo otorgar a la música la función que estaba buscando cuando inicié la investigación de este proyecto. Observar que la pieza aún es válida a pesar de los cambios que surgieron me hizo considerar que la metodología brinda una alternativa compositiva que puede ser útil para los demás si el deseo es involucrarse desde el inicio del cortometraje.

Sobre la variación de estas tres piezas surgirán los *cues* que serán sincronizados una vez se tenga el corte final de la grabación. No obstante, la idea es que como fueron compuestas estos tres temas sean añadidos al cortometraje sin necesidad de cambios con el fin de observar de qué manera la música está resignificando la imagen, y qué información brinda al estar incluida en una escena específica. Como último punto sobre el capítulo de Asístole, es de mencionar que los audios de las piezas fueron realizados con instrumentos virtuales de Kontakt, EastWest y Spitfire. Por otra parte, las voces y las técnicas del violín y el violoncello fueron grabadas en el estudio de grabación del Limme de la Facultad de Artes de Música por la soprano Priscialiana Hernández y el bajo Wolfram Shubert; y en el caso del violín por el compositor Carlos Hernández, estudiantes de la Maestría en la Unam.

Capítulo IV: Los Ojos de Clarita

Los Ojos de Clarita es un cortometraje dirigido por Milton Guisa, basado en el género de ficción, y como sub-género el realismo mágico. El guion literario es una adaptación hecha también por Milton del cuento “Clarita y su Muerte” escrito por Paola Klug que se encuentra en los libros “Cuentos Volumen I”. Al igual que en Asístole, en este capítulo se hará explícito el proceso de la creación de la música del cortometraje, iniciando con el análisis y extracción del subtexto del guion literario, luego pasando por el intercambio de ideas con su director y en este caso adaptador del guion, y finalmente llegando a la creación de tres temas centrales para el proyecto filmico.

4.1. Análisis del Guion Literario

Al igual que con Andrea, contacté a Milton a través de Facebook a principios del año 2022. A través de un mensaje Milton me comentó que estaba desarrollando un proyecto cinematográfico sobre un cuento tradicional mexicano y que en este caso quería que su cortometraje tuviese música original debido a lo que este significaba para su carrera y posgrado. Milton me comentó que el cortometraje iba a estar relacionado con la época del cine mexicano de los años 50’s, y que su intención era hacer un proyecto con las características de las películas de ese entonces; con grabaciones en blanco y negro y sepia como una influencia visual del cine tradicional. En ese momento Milton estaba terminando la primera versión del guion literario, el cual tuvo posteriormente dos versiones más hasta inicios del mes de septiembre cuando hizo la grabación del 50% del metraje. A pesar de que en el momento en que comencé a explorar musicalmente, el proyecto ya contaba con imagen no editada sobre el filme, tomé la decisión de no ver escena alguna con el objetivo de no tener una influencia visual de las escenas y así poder concentrarme específicamente en la narrativa e historia central del metraje que el guion literario me ofrecía. Al igual que el capítulo anterior, a continuación, realizo un breve resumen sobre la historia que se encuentra en el guion literario para posteriormente proseguir con el análisis de este a partir del formato explicado en el segundo capítulo.

En el guion literario se relata el último día de Clarita, una anciana de avanzada edad (80 años) que es ciega y espera con ansias la llegada de la muerte y su regocijo. En el último día de la vida de Clarita la acompaña Clementina, su nieta de 20 años quien desde hace un buen tiempo está al cuidado de su abuela. Al inicio del relato (primera escena) se nos muestra a Clementina y Clarita bebiendo una taza de café; es de día y Clementina le comenta a su abuela que esa mañana se siente fría y diferente a las demás, a lo cual Clarita contesta “*en estas épocas del año el viento sopla y las lluvias arrecian por la llegada de los ancestros*”. Ante la respuesta de Clarita, Clementina se muestra un poco confundida lo que lleva a que su abuela le comparta el día en que se le apareció la Santa Muerte y perdió la vista.

La historia se remonta a un flashback (segunda escena) donde se nos muestra a una Clarita Joven caminando a la orilla de un río y el momento en el que una mujer muy hermosa se le apareció. En el recuerdo Clarita comenta que la mujer le recordaba a alguien, “*que tenía la mirada dulce de su abuela y la sonrisa de su madre*”. En la escena, la mujer quien es la Santa Muerte, a través de unas preguntas sencillas con respecto a dónde está el sol y las nubes cuestiona a Clarita sobre lo que sus ojos ven, a lo que la joven Clarita le responde insegura y confundida. Ante ello, la muerte le dice que no tema, que le enseñará una forma diferente de vivir y apreciar la vida. En esos momentos la mujer emana unas gotas de llanto de sus ojos y las frota sobre los ojos de Clarita, quitándole así la vista. Antes de partir la muerte le dice a la joven que en algún momento volverá y traerá consigo lo que le arrebató en vida. Se retorna al presente (tercera escena) en donde Clementina al escuchar el relato de su abuela piensa que Clarita está delirando debido a la fiebre que padece. Sin embargo, Clarita le dice que ella está bien, que no debe creer en todo lo que los médicos dicen, que ella está segura y feliz de que la muerte regresará ese día para devolverle la vista por una última vez y finalmente liberarla de este mundo terrenal para poder regocijarse y descansar en paz.

En medio de la historia (cuarta escena), Clementina se dirige a la cocina para servir más café. En aquel momento la joven no sabe qué hacer con lo que su abuela le ha contado y por ello intenta llamar a su madre, personaje que no se muestra en la historia, pero que denota un conflicto que hubo entre esta y su madre, Clarita. Clementina al no recibir respuesta de su madre se enfada

haciendo un gesto de ira para luego regresar con su abuela. Las dos vuelven a tomar café (quinta escena) y es en este punto que Clarita le dice a su nieta que no se preocupe por su madre, que ella se despidió de su hija y que ambas hicieron las paces tiempo atrás. Clarita recuerda que la muerte tenía razón ante lo que significó vivir una vida ciega que la llevó a amar a su hija sin poder ver su rostro y que a pesar de que esta no la ama de la misma manera que ella lo hace, Clementina no debe guardarle ningún rencor a su madre ante lo que sucedió. Con la seguridad con la que Clarita dice todo ello, Clementina percibe que todo es verdad y le pregunta a su abuela lo que sucederá esa noche; ante lo que Clarita le responde que finalmente la muerte regresará y cumplirá la promesa de llevarla a un lugar donde no necesite ni ojos, ni manos, ni voz y donde podrá descansar en paz.

Clarita le pide a su nieta que la deje un momento para despedirse de la vida, a lo cual su nieta accede y se va hacia la cocina; ahora con una actitud más positiva y creyente ante lo que está sucediendo. En la cocina, Clementina trata de contener las lágrimas por la tristeza que siente; luego toma una foto familiar de Clarita (sexta escena) y la observa con nostalgia hasta que Clarita la llama de nuevo para que regrese y se pueda despedir de ella. En el final de la historia (séptima escena), Clementina y Clarita están frente a frente; en ese momento Clarita ve por primera vez a su nieta y la reconoce diciéndole: *“tú tienes la cara de mi muerte, eres lo más lindo que pude ver, fuiste lo último que vi al perder mis ojos y serás lo último que vea al perder mi vida”*, revelando que en el momento en que la muerte se le apareció (segunda escena), esta tenía la cara de Clementina. Con esto dicho, Clarita le pide a su nieta que la ayude a recostarse en la cama, mientras que poco a poco cierra los ojos para finalmente partir. Clementina llora de felicidad y en ese momento suena el teléfono de la casa; es la madre de Clementina que le pregunta *“¿se fue verdad?”*.³³

Para la implementación del formato en este cortometraje tuve que leer varias veces el guion literario y dado a que para el momento en que se interpretó el guion ya se tenía la experiencia

³³ Si se desea leer el guion literario del cortometraje se puede encontrar después de las partituras de Asístole en la sección de Anexos (pg. 228-234) del escrito.

con Asístole y parte del desarrollo del método, el análisis tuvo varias versiones las cuales fueron surgiendo de las reuniones que tenía con Milton.

Sección Textual y entendimiento del Contexto

Título: Los Ojos de Clarita

Autor: Milton Guisa

Género: Ficción – Realismo mágico.

Locación: Pueblo tradicional mexicano

Mood: Misticismo, amor, nostalgia, tristeza y esperanza.

Estructura: Lineal con un flashback al pasado de Clarita.

Logline: Clarita se encuentra enferma, su nieta Clementina va a cuidarla una noche lluviosa, al tomar una taza de café su abuela le confiesa la razón de su ceguera. Esa noche se despedirán para encontrarse algún día.

Personajes

Clarita, Clementina, La muerte y la madre de Clementina (¿qué papel juega?).

Protagónico: Clarita, escena del flashback de suma importancia para esta decisión.

Antagónico: No existe. No hay conflicto como tal que se relacione con la trama principal del corto.

Secundarios: Clementina (narrador) y la muerte.

Curriculum Vitae: Clarita dos etapas; de 80 años y 20 años. Como anciana está **ciega**, viste ropa tradicional con un cabello canoso. De joven (20 años) también viste ropa tradicional, posee el recuerdo visible de la muerte. Clementina (20 años): nieta de Clarita, también viste ropa de manta (tradicional). La Muerte: aroma de flores silvestres, amable, que da seguridad, personificación en alguien que recuerda a la madre y abuela de Clarita. Madre de Clementina: no hay descripción visual, es nombrada por los dos personajes principales.

Relación: Las tres mujeres comparten lazos de sangre, son las **tres generaciones de mujeres** de la familia. Clarita se ve que quiere mucho a Clementina, su nieta. Ella por su parte es muy servicial con su abuela y entiende el cuidado que debe tener con ella. Con respecto a la madre de Clementina no se muestra cuál es la relación con su hija, pero si se muestra que hubo un conflicto con Clarita, el cual no es especificado. La muerte tiene la función de quitarle la vista de Clarita a sus 20 años y de darle descanso eterno hacia el final del corto. La relación entre Clementina y la Muerte es que la primera es la personificación de la segunda cuando se le aparece a Clarita de joven.

Objetivos: Descansar, recuperar la vista y regocijarse.

Punto de quiebre: La escena del flashback cuando Clarita le cuenta a su nieta cómo la Santa Muerte le quitó la vista cuando era joven. Este evento da pie a todos los sucesos de la historia.

Evolución de los personajes: Clarita ya sabe quién es, lo que ha sentido, por lo que ha pasado; así que es un personaje ya establecido durante todo el rodaje. Si se hubiera ahondado en su historia de niña sería cómo pasó a apreciar las cosas sin ver; sin embargo, en el momento en el que se realiza el corto, ya ella está satisfecha con su vida y lo que espera es que la muerte venga por ella. Quizás en Clementina si existe una evolución, ya que pasó de ser una joven temerosa e incrédula para aceptar el regocijo de su abuela y compartir con ella su dicha (al final denota felicidad).

Diálogos especiales: La verdad todos hablan de forma regular; quizás con uno que otro formalismo de la época, lo que denota justamente ello. Partes como “mi niña”, “señorita”, denotan que Clarita es una anciana de una región rural típica de una época que acontece en 1910-20.

Sección de Análisis del Subtexto

Emociones y acciones Internas: Clarita a pesar de estar ciega es una persona muy segura de sí misma y de lo que ha vivido; considero que su ceguera le otorga una fuerte estabilidad emocional y mental (no posee emociones ocultas). En cuanto a Clementina, su actuar directo es ser responsable de Clarita; no obstante, denota ira y tristeza por tener que llevar aquella responsabilidad sola y por el abandono de su madre. La muerte más allá de ser un personaje es quien resguarda la vida en la omnipresencia; no tiene como tal emociones, sino la función de hacer avanzar la historia y cumplir los objetivos de los personajes. La madre de Clementina es un misterio ya que es un personaje que no está presente en el relato, pero implica un posible conflicto interno no mencionado con Clarita y Clementina.

Punto de Crisis: En Clementina cuando trata de llamar a su madre y no lo consigue; aquí denota la ira e impotencia que siente al no recibir respuesta de su madre; necesita la ayuda de alguien más para solventar lo que sucede y no puede controlar.

Implicaciones culturales: La vestimenta de los personajes (manta), las decoraciones y la inclusión de la tradición de los muertos denota que son personajes concebidos para una historia del México rural. Algo que se destaca en el diálogo son líneas como “**llegada de los ancestros**”, “**mirada dulce de mi abuela**” y “**sonrisa de mi madre**”; que generan desde el texto una implicación subtextual hacia el recuerdo de los muertos y una importancia de tradición con la Santa muerte.

Lo no escrito: Bastantes pausas y silencios en el actuar de Clementina; dudosa, insegura, incrédula y escéptica del relato de su abuela. En Clarita al parecer es muy directo lo que hace; en medio de su ceguera se ve que todo lo hace con seguridad. La conexión entre la personificación de la muerte y Clementina sólo existe en la mente de Clarita dado a que ella es el único personaje que tiene su recuerdo.

Lado oscuro: Aquí sería el lado oculto, ya que se reitera bastante la línea de sangre de los personajes; incluyendo a la madre y abuela de Clarita. Todas son mujeres, incluso la muerte que tiene el rostro de Clementina. Es posible que se pueda pensar como algo de herencia familiar familiar. ¿Qué conflicto hubo entre la madre de Clementina y Clarita, sucedió algo que no nos cuentan en la historia pero que concluye antes del final del cortometraje y que no tiene que ver con la trama principal del corto?

Tipo de Subtexto: Subtexto desde el diálogo: uso de varias frases y palabras con relación a los ancestros, la muerte y las tradiciones mexicanas que se conectan entre sí para llevar a un mismo tema. También se denota una importancia ante las generaciones femeninas en la familia de Clarita. Subtexto en las imágenes: Por medio de la escenografía y la grabación hay una importancia y marcada diferencia con la escena del flashback dado a que es el único lugar en donde ocurren los hechos en un lugar exterior a la casa de Clarita.

Formato de Análisis de Los Ojos de Clarita

Al igual que en *Asístole*, se inició con la sección textual del formato (primera sección), en donde a diferencia del primer cortometraje surgieron varias dudas que se fueron esclareciendo poco a poco con el trabajo en las secciones posteriores. Desde un primer análisis se consideró que no vemos la historia desde el personaje protagónico, sino que observamos es el acontecimiento del último día de Clarita. Como espectador – en este caso lector – nos identificamos con las emociones, motivaciones y objetivos de dos personajes: Clarita y Clementina. Algo de suma importancia para este cortometraje es el sub-género sobre el cual está trabajado: realismo

mágico³⁴. Este tipo de género no es de los más comunes en el cine de ficción y comercial, pero esencial para la representación y evocación del tema central del filme ya que evoca parte de las tradiciones mexicanas y lleva a interpretar el guion de una manera contextualizada al lugar de su creación. Con esto me refiero en que a diferencia de “Asístole”, Los Ojos de Clarita posee un tema propio local y por ello no puede categorizarse en un género internacional, sino que debe ser entendido a partir de la escucha, lectura, análisis y entendimiento de la cultura mexicana para poder interpretarlo adecuadamente. Con lo anterior, empieza a hacerse presente el subtexto en este cortometraje debido a que en función de la trama principal la construcción de los personajes y el desarrollo de la narrativa, el realismo mágico es esencial para la concepción de la música en la tercera etapa.

Continuando con la sección textual, lo que refiere a la locación esta no hace referencia exactamente a un lugar en específico. No obstante, por las indicaciones que da el guion literario se determina que es un México rural en una época antigua (1910-40). El campo cinematográfico que lo hace explícito es el vestuario que se describe en los personajes de Clarita y Clementina en la primera escena del guion. La estructura que aquí se establece es lineal con un salto al pasado y dividida en tres actos, los cuales no siguen estrictamente la norma de inicio, nudo y desenlace ya que el conflicto no está justificado propiamente con dicha función, sino que a partir de la escena del flashback (escena 2) – la que podría considerarse el nudo - se desarrollan los sucesos del resto del cortometraje. Lo anterior se puede considerar para el desarrollo y la concepción de la música a partir del flashback y la gestación de una “semilla” en el trabajo musical que evoque los acontecimientos que suceden más adelante en la narración.

En lo que respecta al *mood*, este proyecto presenta varias temáticas las cuales, a pesar de ser directas en el texto del guion, son de suma importancia para ir en función de la narrativa del cortometraje y la expresión de las motivaciones e intenciones de sus personajes. Desde un

³⁴ Para este caso el término Realismo Mágico más allá de ser tomado como el movimiento literario y pictórico, representa el mundo surrealista presente en el flashback, y el conocimiento de lo extraño y sobrenatural en la vida cotidiana de Clarita.

principio el misticismo, el regocijo y la tristeza generaron parámetros musicales que los podían evocar. Finalmente, el *Logline* no tuvo una influencia directa en la música como sí sucedió con *Asístole*. Pero fue necesario para entender sintéticamente la narrativa de la trama principal. A la mitad del relato, existe un conflicto con la madre de Clementina el cual se puede interpretar como el nudo central dramático del relato. A pesar de que este conflicto está tras líneas y en lo profundo del guion, no tiene relevancia ni con respecto a la liberación de Clarita ni con la aparición de la muerte en la escena del flashback. Es por ello que este conflicto solo se empleó para observar cómo altera la construcción de los personajes, y una subtrama que se desarrolla de manera alternativa sin un final establecido.

En la segunda sección del formato se esclarecieron las dudas sobre la presentación y construcción de los personajes y su entorno. A partir de lo anterior se establecieron las primeras decisiones para la exploración musical. La historia cuenta con cuatro personajes: Clarita, Clementina, la Muerte, y la madre de Clementina. A pesar de que la madre no aparece en pantalla y solo es mencionada, su existencia es importante para comprender el desenvolvimiento de la historia y la construcción emocional de los personajes.

La principal inquietud que hubo en un principio, con respecto al personaje protagónico – Clarita –, fue si la historia la vemos solamente a través de sus ojos. Al analizar el guion varias veces se tomó la decisión de que fuese a partir de las perspectivas de Clarita y Clementina, debido a que el joven personaje muestra una evolución en la historia, y como espectadores, ella es quien nos guía a través del relato. En cuanto al personaje antagonico, en un principio se pensó en la muerte; sin embargo, dado a la manera en que Clarita la describe y el sub-género en el cual se está trabajando, sería un error para la trama principal hacerlo de esa manera. Por ello se consideró interpretar a la muerte como un personaje secundario en el cual recaen los objetivos y esperanzas de Clarita³⁵.

³⁵ A diferencia de “Asístole”, en *Los Ojos de Clarita* el personaje mágico y misterioso no fue interpretado desde una perspectiva “malvada” o terrorífica; sino como un ser etéreo y neutro, el cual representa las tradiciones culturales mexicanas.

Sobre el *currículum vitae* de los personajes es de destacar del personaje de Clarita que es ciego y que ya se encuentra en una etapa avanzada de su vida. Esto lo consideré como importante ya que justamente el hecho de que el personaje sea ciega en la mayor parte de su vida la llevó a tener seguridad de sí misma y confianza; la edad avanzada evoca que es un personaje sabio y de muchas experiencias y conocimientos. Musicalmente esto puede ser evocado a partir de una composición que tenga un centro eje tonal el cual represente dicha estabilidad, confianza y sabiduría. En cuanto a la muerte la manera como es descrita en el flashback nos remite a una mujer hermosa con algunas características olfativas que pueden ser representadas con “colores” que recuerde Clarita. También el hecho de que en pantalla no se muestre su cara y que Clarita la recuerde como alguien conocido también da muchas pautas para ser consideradas ya sea como motor creativo para gestar una composición, o para representar un subtexto que está más allá de su apariencia. En cuanto a Clementina, ella es representada como una muchacha joven, inocente, triste y escéptica; es la evocación de un tiempo más moderno en la historia, pero quien conserva las tradiciones a través de su vestuario y acciones.

Ahora en cuanto al parámetro de las relaciones, esta otorgó varios puntos para desentrañar elementos que pueden ser representados como subtexto. Por ejemplo, la relación entre Clementina y Clarita más allá de ser una relación nieta-abuela convencional, representa un amor incondicional hacia un familiar, un apoyo en la vulnerabilidad de la ciega y la inocencia; y un apoyo que es recíproco entre los dos personajes y que pueda sugerir una relación y significado maternal entre estos. La relación Clarita-muerte como había mencionado, está construida a manera de ser un soporte y meta que la protagonista desea alcanzar para lograr su objetivo. La muerte representa esa promesa de recuperar la vista, conocer la cara de su nieta y finalmente trascender hacia su otra vida. En cuanto a Clementina y la muerte, inicialmente puede pensarse que son el mismo personaje puesto que la revelación en la escena final cuando Clarita dice: “*tú tienes la cara de mi muerte*” puede dar a entender que la muerte encarnó a Clementina todo el tiempo. Sin embargo, ello no es muy claro por las demás emociones que demuestra el joven personaje a lo largo del relato. Por lo anterior, se planteó esta inquietud a Milton en la siguiente etapa para así determinar si Clementina sería un personaje no humano propio del realismo mágico o si por el contrario es un personaje diferente a la muerte.

Por último, y más importante a mi parecer sobre las relaciones, es la relación generacional que se presenta subtextualmente en el cortometraje. Al observar el relato, este no tiene personajes masculinos, todos son femeninos y quienes están presentes Clarita, madre de Clementina, y Clementina, representan tres generaciones diferentes, las mismas tres generaciones que menciona Clarita en la escena del flashback. Esta relación la consideré como algo propio del subtexto que se encuentra tras las líneas y que no se nos muestra directamente en el guion pero que está conectado directamente con la trama principal. Más adelante extenderé mi interpretación y explicación sobre este tema.

De los demás parámetros de la segunda sección del formato, quedaría por destacar el punto de quiebre y la evolución de los personajes. Se determinó que el punto de quiebre es la escena del flashback, la cual como mencioné en la estructura del cortometraje, es el evento que da pie a los demás sucesos que ocurren en la historia. Sobre la evolución de los personajes, inicialmente consideré que dado a que Clarita es un personaje ya establecido, quien sabe lo que sucederá y tan solo está esperando la muerte, no tendría un cambio; no obstante, luego de haber leído varias veces el guion es posible pensar que Clarita sí tiene un cambio, el cual puede interpretarse como pasar de ser un ser terrenal, ciego y enfermo a trascender en el regocijo de la muerte para descansar y ser libre. En el caso del personaje de Clementina, si bien su cambio no es tan directo como se muestra directamente en el caso de Clarita, existe una aceptación al final del relato en el realismo mágico y las experiencias de Clarita. En esta primera etapa del método interpreté a este personaje como alguien que comienza con conflictos, tristeza y abandono a ser alguien con fe, sin rencores y ansiosa de comenzar una nueva etapa al haber visto el trascender de su abuela. Estas dos evoluciones fueron tema de discusión con Milton en la segunda etapa del método para establecer si ambas transformaciones o solo una es válida en función de la narrativa.

La extracción del subtexto en la tercera sección del formato terminó por unir los cabos sueltos puestos en cuestión en las secciones anteriores. Si bien aún falta la explicación del intercambio de ideas con Milton, en ese momento las posibles decisiones que he mencionado anteriormente comenzaron a dirigir la concepción de la creación de los tres temas centrales vinculados en la narrativa y la trama principal que expone el cortometraje. El primer punto al cual se refiere esta

sección son las emociones y acciones internas de los personajes. En un principio se tomó en cuenta que el personaje de Clarita y Clementina no tenían nada que ocultar, sus emociones y expresiones según el guion literario son directas. No obstante, las escenas que se refieren a la madre de Clementina ponen en cuestión dicha interpretación en cuanto a lo que posiblemente puedan ocultar. En el caso de Clementina, cuando marca el teléfono para contactar a su madre y no lo logra, vislumbra un gesto de ira y coraje en un punto de crisis y vulnerabilidad. Aunado a esto, el diálogo que mantienen ambos personajes en la escena posterior, sobre las paces que Clarita hizo con su hija, conecta el coraje de Clementina con un conflicto del pasado de Clarita que no se hace explícito en el relato. Dado a que en esta primera etapa no tenía la información para determinar la existencia de un conflicto entre ambos personajes, dicha inquietud se discutió con Milton para revelar un posible subtexto escondido en el personaje de la madre de Clementina.

Sobre el punto de crisis de los personajes; en el caso de Clarita, está en el pasado (flashback) cuando la muerte le quita la vista. Durante el relato, Clarita no tiene un punto en que se le vea vulnerable o fuera de sí por algún evento. Ella ya sabe lo que sucederá y espera pacientemente. Quizás quien sí puede tener un punto de crisis es Clementina, cuando su madre no le contesta el teléfono, mostrando que el personaje oculta sentimientos de ira, tristeza y una carga que sufre por el abandono y falta de atención de su madre. Esto puede suponer un conflicto entre las dos que no se especifica en el guion, pero que puede suponer una alteración en la construcción de Clementina.

Para este proyecto las decisiones sobre el lenguaje musical y la instrumentación se aplican en función de la trama principal dentro del realismo mágico y su contexto. Las implicaciones culturales en este caso influyen directamente en el entendimiento central del cortometraje y las consideraciones musicales. La aparición de la muerte como un ser bondadoso, esperanzador, compañera y fiel amiga es algo que no se da en otras culturas, y por ello que en este caso es necesario evocarlos con la importancia que tiene la Santa muerte y el recuerdo positivo de los ancestros en México.

El parámetro de lo no escrito en este proyecto está más referenciado con los silencios, gestos, y desvíos que tiene el personaje de Clementina hacia el relato de su abuela. Estos gestos denotan escepticismo y una evasión en el joven personaje ante el presagio y la llegada de la muerte. Al final del cortometraje con los gestos y manera como actúan los personajes se expone que Clementina dejó de lado su incredulidad ante los relatos de su abuela, para aceptar sus tradiciones y abrazar el realismo mágico del que tanto le hablaba su abuela; determinando que Clementina tiene un cambio en su carácter y personalidad.

Ahora señalo la importancia de fijarse en las palabras y frases sobre un mismo tema en el guion, ya que puede establecer conexiones pertinentes para desarrollar matices y construir un tema subtextual (revisar pág. 20). La presencia de la muerte conecta con la cuestión generacional femenina y representa el pasado, presente y futuro de Clarita; la imagen de la muerte en la escena del flashback con el rostro de Clementina y la mención de Clarita sobre que esta tenía “*la mirada dulce de su abuela y la sonrisa de su madre*”, generaron dichas conexiones. Dado a lo anterior, se consideró la posibilidad de que uno de los temas centrales del cortometraje represente las tres generaciones femeninas de Clarita al momento de perder la vista.

En cuanto al parámetro del lado oscuro, en este cortometraje se consideró lo oculto que se encuentra en la historia: la revelación de la cara de la muerte al final del metraje y el conflicto que no se muestra sobre Clarita y Clementina con la madre de la joven. La ausencia de este personaje evoca algo que sucedió en el pasado de los personajes que implica una profundización en la etapa de la colaboración, y que a pesar de que no está dirigido a la trama principal, sino que podría ser un caso de subtrama, puede significar algo importante para los personajes. Este punto lo refiero con lo que menciona Seger en su texto cuando menciona: “*Como nosotros, los personajes no lo tienen todo claro, y sus defectos los arrastran y les dan dimensión*” (Seger, 2018, pg. 30). Aquello que refiere “*que los arrastran y les dan dimensión*” lo relacioné con lo que traen desde su pasado, moldeándolos en personalidad y la forma de actuar en el presente del metraje.

Finalmente, los tipos de subtexto que pueden interpretarse desde esta primera etapa son el del diálogo y el de las imágenes. Desde el diálogo está relacionado con lo que ya había comentado sobre la conexión entre las palabras relacionadas a los ancestros y la muerte. Este vínculo fue el que dio lugar a la concepción de la cuestión generacional y a plantearse desde la muerte una representación de las generaciones que se nombran en la segunda escena del guion. En cuanto al subtexto en imágenes, más allá de tomar en cuenta el vestuario y el formato de pantalla con el que será grabado, tomé en consideración los dos lugares donde se desarrolla la historia: la casa de Clarita y el río al aire libre del flashback. A partir de estos dos lugares planteé que la narración en la casa es el espacio real y que el río es el misticismo y la magia que se encuentra en las historias que son construidas en base al realismo mágico. Ello puede tener una implicación a la hora de desarrollar la música del proyecto, ya que puede significar un ambiente sonoro diferente ante el resto del relato. Adicional a ello, en la última escena con la revelación de la cara de la muerte, es posible tomar la textura y el ambiente sonoro del flashback para representar en la escena final la influencia del realismo mágico en la historia.

En este primer apartado expliqué la interpretación y análisis del guion literario a partir de los diferentes puntos del formato creado. Señalo tres puntos a destacar sobre este primer acercamiento: 1. La importancia de la cuestión generacional que se puede considerar como la trama principal para el trabajo del subtexto. 2. El tratamiento que se le dará al personaje de la Santa Muerte, en donde más allá de representar a un personaje real será planteado como el misticismo y la magia característica del cortometraje. 3. La perspectiva y posible cambio que tiene el personaje de Clementina hacia el final que puede evocar un tema relevante para ser trabajado en las exploraciones musicales.

Los parámetros mencionados anteriormente y los puntos que destacué en esta primera etapa fueron los primeros materiales del subtexto extraído para trabajarlos musicalmente. Si bien, en este punto ya tenía suficiente información para comenzar con la exploración musical, habían quedado muchas inquietudes y dudas que el análisis no podía esclarecer, sino que debían ser consultadas a su escritor. Principalmente lo que refiere a las siguientes preguntas ¿quién es la madre de Clementina?, ¿qué papel juega en el cortometraje?, ¿qué tan importante es la cuestión

generacional femenina en la trama principal de la historia, y ¿cómo ello se ve reflejado en el significado del realismo mágico y las tradiciones de México? Estas inquietudes fueron discutidas y resueltas en la segunda etapa con el intercambio de ideas con Milton, dando así los últimos elementos necesarios para comenzar con la exploración musical de los temas y las piezas.

4.2. Intercambio de ideas con Milton

La primera vez que me contacté con Milton fue a principios del año 2022. Como mencioné anteriormente, Milton dio respuesta a una publicación que hice en el grupo de Facebook de estudiantes aspirantes a la ENAC, en donde preguntaba por guiones literarios que se estuvieran desarrollando para colaborar con mi música a la realización de un cortometraje. Milton me comentó que él estaba interesado ya que los proyectos que había realizado como guionista y director no tenían música original, y que en este caso dado a la relevancia del metraje que estaba gestando, quería que la música estuviese pensada para la historia que quería contar y que fuese importante para el resultado fílmico. Cuando le comenté a Milton sobre mi proyecto, le llamó la atención dado a que quería que su cortometraje estuviese realizado desde una perspectiva diferente al cine actual.

En ese entonces, antes de las preguntas planteadas influidas por el texto de Seger y demás análisis que se hicieron sobre el guion y la historia, Milton me comentó que su objetivo con este cortometraje era hacer un homenaje al cine mexicano de los años 50's y rescatar la mexicanidad y las tradiciones a través de exponerlas en un proyecto fílmico para el espectador mexicano. Esto me hizo pensar que, si bien el cortometraje expone ello a través de su vestuario, modo de grabación en blanco y negro y la escenografía rural; empecé a cuestionarme si la música también debería tener un tratamiento totalmente local y regional, o si por el contrario el hecho de que ya otras artes estén trabajando ello, la música no fuese trabajada en este aspecto, sino que se saliera totalmente de este planteamiento. Dicha inquietud me causó gran confusión dado a que no quería que la música reiterase lo que visualmente ya se estaba presentando. Por ello, el resultado final de la primera etapa junto con las diferentes *spotting sessions* previas fueron resolviendo esta

inquietud con investigaciones y debates con mis compañeros para justificar si el planteamiento del trabajo musical en lo tradicional era necesario o si se dirigía por otro camino.

Algo que me parece importante mencionar sobre el trabajo del método en Los Ojos de Clarita es que tanto el análisis del guion como el intercambio de ideas se realizaron con un método más desarrollado y tomando como referencia el proceso realizado con “Asístole”. Desde el primer análisis del guion se tuvo en consideración varios parámetros de la segunda etapa; y tanto en el análisis del guion como el intercambio de ideas surgieron varias “versiones” que se complementaban de manera recíproca de una etapa a la otra. Las *spotting sessions* influyeron en la interpretación del guion, y el análisis de este en las preguntas y discusiones con Milton.

Con respecto a las reuniones, con Milton se realizaron un total de cuatro sesiones virtuales hasta la tercera etapa del método; es decir sin tomar en cuenta las reuniones que surgieron después para ver el resultado visual del cortometraje y su edición. Al igual que en Asístole, la primera reunión se enfocó en conocer la parte textual del proyecto. Esta primera reunión se realizó a finales de febrero del año 2022; no se tiene registro alguno, pero si varias anotaciones que comenzaron a dar indicios sobre cómo ir pensando la música en base al subtexto. Cabe aclarar que en ese momento no se tenía la información sobre el subtexto y el método, y es por ello por lo que la definición del tema central del cortometraje, sus personajes y el subtexto fue cambiando hacia una definición más elaborada, precisa e idónea conforme se avanzaba con la investigación de la maestría.

En la primera reunión se discutió con Milton acerca los personajes, el tema central, el subtexto que él veía en su propia historia, y los posibles puntos en donde irían música y cómo sería. Quiero destacar que conforme avanzó la investigación con referentes, discusiones en los seminarios de la maestría y descubrir la función de este término para una historia; la interpretación de la narrativa fue tomando más profundidad, se justificó la presencia de la música en el cortometraje y qué información podría brindar. Retornando a la primera reunión, Milton en ese momento me comentó que toda la historia giraba en torno a Clarita; el subtexto lo interpretaba como la confesión de una abuela hacia su nieta para tener una redención y que

aprendiera a valorar la vida. En cuanto al tema central del proyecto, Milton me comentó en ese entonces que sería el misticismo, la tradición y el realismo mágico. En lo que respecta a la música, lo discutido con Milton fue superficial para ser considerado subtexto, ya que se continuaba resaltando musicalmente las acciones en pantalla sin un contenido conceptual profundo. A partir de esta primera reunión ³⁶ se planteó un cambio en el análisis del guion y las preguntas de la segunda etapa para ahondar en aspectos del pasado del relato y lograr el objetivo de ir más allá de una descripción textual.

La segunda reunión se dio a mediados del 2022. En este punto con base a lo aprendido y la experiencia en *Asístole*, cuestioné a Milton usando las preguntas que plantea Seger en su texto. La primera pregunta fue la definición de los personajes en una palabra o una frase; a lo cual su director dijo lo siguiente:

*El personaje de Clarita se define como sabio, es una persona cálida, amorosa, es una **madre** en todo el sentido. Clementina es más inocente, es una persona que apenas está descubriendo la vida, es ignorante, es curiosa, es una persona que ha tenido una ausencia: su madre. La muerte es un ente generacional que está en el pasado, presente y futuro de todas las personas; la muerte es grata, es paciente, y una compañía de Clarita (M. Guisa, comunicación personal, 2022).*

Con esta información se confirmó que la muerte no es un personaje antagónico, sino que representa las tradiciones familiares mexicanas, y que el conflicto que tuvieron la madre de Clementina y Clarita trasciende al personaje de Clementina; llevando a que este se comporte o actúe de una manera definida por ello.

En lo que respecta a si hay una evolución en los personajes, Milton comentó que en el caso de Clarita su evolución es la trascendencia, desahogarse de todo y liberarse; y en cuanto a Clementina, su evolución se da en la percepción que tiene del mundo, su lado escéptico cambia ante lo que ocurre con su abuela (ver cuadro 3). Sobre el pasado de los personajes, el director

³⁶ Esta reunión fue la primera que se realizó de los dos cortometrajes. El primer intercambio de ideas en dirección al desarrollo de un método surgió de esta conversación con Milton. De la interpretación de esta reunión surgió el propósito de hacer un análisis diferente en el guion literario y modificar las preguntas para los directores.

mencionó que, dado a la ceguera de Clarita, en el momento en que su hija - la madre de Clementina - tuvo que ayudarla la vio como una carga para realizar su vida independientemente. Ello hizo que Clementina fuese quien tomara la responsabilidad de su abuela por esta condición de discapacidad y que de cierta forma Clementina sintiera un rencor con su madre por el abandono de su madre hacia ella y su abuela. Lo anterior clarificó la duda existencial de la madre en el relato, su ausencia generó un conflicto el cual hace que las protagonistas tengan que apoyarse la una de la otra dado a la ausencia de este tercer personaje.

Miguel: Ok, perfecto. Ahora me gustaría preguntarte, ¿hay alguna evolución en los personajes, o la manera como iniciaron el cortometraje es el mismo cuando termina?

Milton: ¿Te refieres a un solo personaje, o a Clarita y Clementina?

Miguel: Ambos personajes.

Milton: Ok, pues mira la evolución de Clarita es básicamente su trascendencia. Ella se libera y desahoga esa cuestión interna que tenía de la muerte; al contárselo a su nieta se desahoga y no se lleva nada. Todo su sentimiento lo expone. Y el cambio de Clementina va a ser que cambia su relación con su madre al perder a quien tenía como figura materna, y cambia su percepción del mundo y del realismo mágico. Inclusive en la historia - los primeros minutos – Clementina no creía en lo que su abuelita decía (realismo mágico), se portaba escéptica hacia estos temas de que ella tenía unos ojos que podían ver más allá. Al ver que su abuelita se fue, cree en ese realismo mágico.

Cuadro 3 – Extracto segunda Spotting Session con Milton

La tercera reunión se dio a principios del mes de septiembre del 2022 y en esta se ahondó en temas relacionados a las motivaciones del guionista/director para hacer el cortometraje; desde la perspectiva de quién vemos el relato; los objetivos y motivaciones de cada personaje; cuál es la importancia de la cuestión generacional; y si existe un conflicto como tal en la trama principal. Esta reunión se tuvo luego de que en la primera etapa se hubiese profundizado más en la relación de los personajes y la posible trama principal que surgió sobre las tres generaciones femeninas. De esta reunión, Milton me comentó que después de haber grabado algunas escenas de su cortometraje pensó en que la motivación que lo llevó a realizar este proyecto y adaptar el cuento de Klug al cine fue debido al misticismo que se maneja en la historia, a la cultura que se presenta en el cuento, y que la idea era retomar y dar un realce a las raíces mexicanas que se están perdiendo (ver cuadro 4).

Miguel: Milton me gustaría preguntarte ¿Cuál es la motivación de hacer este cortometraje?

Milton: Fue el tema, el misticismo que maneja la historia y cómo se adapta mucho a la...Es un cuento mexicano a fin de cuentas; tiene todo de nuestra cultura. También un poco del trasfondo de hacerla es que las películas de hoy en día ya no se hacen pensando en un público mexicano; el cine mexicano está “agringado”. El cine mexicano actual muchas veces emula lo que hace el cine de Estados Unidos. La idea es rescatar esas películas de oro mexicano que hoy en día se están perdiendo, las raíces mexicanas que se están perdiendo. La idea de tomar esta historia es de retomar y dar un realce de que se está perdiendo nuestra propia cultura.

Cuadro 4 – Extracto tercera Spotting Session con Milton

Respecto a la perspectiva desde quien vemos la historia, su director respondió que sería desde dos personajes. Desde Clarita por el hecho de que la escena del flashback está en su memoria y porque la promesa de la muerte está con su trascendencia; y desde Clementina debido a que es ella quien guía al espectador a través del relato. Esto clarificó que no sería correcto ver el suceso desde solo una posición, sino que se debe tener el panorama general de la vivencia de los dos personajes. En Clarita porque su recuerdo crea las consecuencias de los demás eventos del cortometraje, y en Clementina porque a través de la historia se ve el cambio ante su escepticismo. Otro punto a destacar de lo comentado por Milton es que la creencia y fe de Clarita ante el realismo mágico se lo hereda a su nieta al momento en que Clementina evidencia que su abuela recupera la vista y muere en paz. Lo anterior puede influir en el cambio final de Clementina y por ende pueda ser trabajado musicalmente en las exploraciones musicales.

Respecto a los objetivos y motivaciones de los personajes, para Clarita son quedarse en paz, irse feliz sin lamentos, desahogar ese “tabú” del ser ciega, e irse libre. En cuanto a Clementina sus objetivos son cuidar a su abuelita y estar ahí para ella; y con respecto a la Santa Muerte, mencionó que su objetivo es resguardar lo que alguna vez fue vida y cumplir con los objetivos de Clarita. En esta reunión surgió una discusión con respecto a la madre de Clementina en cuanto a que, si era un personaje como tal en la trama, o si su nombramiento en el corto tenía algún otro objetivo. Milton me comentó lo siguiente:

*“La madre de Clementina existe en el universo, pero nunca se va a ver en cuadro. La madre es uno de los **conflictos**, porque se va pasando de generación en generación, porque Clarita de cierta forma rechazó a su mamá, y la mamá de Clementina rechazó a Clarita, y por ese rechazo Clementina rechaza a su madre por la forma en que trata a Clarita, su abuela” (Milton, 2022).*

Sobre esta discusión quedaron varias inquietudes respecto a que la madre de Clementina podría ser una construcción narrativa para el cortometraje, y ser el símbolo de un conflicto de abandono que se pasa de una generación a otra, en donde las abuelas se hacen cargo de sus nietos. Lo anterior conectó con la siguiente pregunta sobre la cuestión generacional, a lo cual Milton afirmó que efectivamente hay un componente muy marcado en las tres generaciones femeninas, en donde la mamá de Clementina rechaza a Clarita por ser ciega, y que de la misma manera Clarita se apartó de su madre por alguna otra cuestión; llevando a que las abuelas se hicieran cargo de la crianza sus nietos.

Al finalizar la tercera reunión, se cuestionó a Milton cuál es el conflicto o “nudo” en la historia, a lo que el director respondió que más que un conflicto es un punto climático en la historia: la escena del flashback. La razón por la cual Clarita queda ciega es lo que desarrolla las otras escenas y le dan una dirección hacia la resolución del metraje. Después de esta tercera reunión varias inquietudes quedaron resueltas, pero otras surgieron con respecto a cómo tratar a la madre de Clementina en el relato, cómo evocar musicalmente un conflicto generacional que se repite, y si es necesario centrar toda la composición y atención hacia un estilo tradicional de música mexicana por el hecho de que la motivación de su director es rescatar las raíces y tradiciones. Todas estas inquietudes resultaron en varias investigaciones sobre la música clásica y tradicional de México que se realizó en el segundo semestre del año 2022.

Aquí me gustaría dejar de lado por un momento las *spotting sessions* de este cortometraje debido a las inquietudes que surgieron de la tercera reunión. Para aclarar ello, realicé una investigación y experimentación auditiva individual la cual me llevó a replantearme la concepción musical que en ese entonces había establecido. Cuando comencé a emplear el método en este cortometraje había considerado que la música no tuviese ninguna relación con música folclórica mexicana dado a que otras artes se iban a encargar de ello. No obstante, tomando en cuenta que una de las motivaciones de realizar el corto es rescatar las raíces mexicanas y evocar la cuestión generacional de alguna manera, se tomó la decisión de involucrar a partir de la instrumentación, texturas, y algunos ritmos, características de la música mexicana para retratar con el color armónico sus costumbres y variedad cultural.

Para este tema hice varias lecturas. El libro “El Folklore y la Música Mexicana” de Ruben M. Campos que data de 1928 me ayudó a entender las bases rítmicas del 6/8 contra el 3/4 - algo típico en la mayoría de los géneros tradicionales -, el acompañamiento por terceras de los cantos rurales, la instrumentación, y en parte la construcción melódica de algunos cantos populares. “Canto Roto: Silvestre Revueltas” del Doctor Julio Estrada, tomé la concepción y acercamiento creativo que tuvo Revueltas para sus obras académicas a partir de los aires y sonoridades de los pueblos y representación de la música mexicana. Finalmente, el artículo para la revista *The Journal Film Music*, “*Silvestre Revuelta’s Redes: Composing for Film or Filming for Music?*” del Doctor Roberto Kolb, tomé como referencia la manera como Revueltas ideó concebir la música para la película *Redes (1936)* como un gesto musical, el cual puede tener varios significados dependiendo de los materiales que use, la escena en donde es implementado, y los colores armónicos empleados por el compositor para la composición de dicha obra. Adicional a estas lecturas realicé el ejercicio auditivo de escuchar y analizar las obras de compositores como Moncayo, Revueltas y Ponce; y también de estilos como la sandunga, los sones istmeños y huapangos que me dieron el entorno sonoro y ambiental sobre el cual podía referenciar me auditivamente para comenzar a concebir la música³⁷. Quisiera aclarar que dichas referencias más allá de tomarlas como una guía o dirección de estilo me llevaron a entender la variedad tímbrica, armónica y rítmica de la música mexicana. Con esto me refiero a que el objetivo es concebir y componer la música desde mi estilo creativo, pero evocando la suma de texturas y comprensión auditiva que generó haberme expuesto a estos tipos de música.

La inquietud sobre la madre de Clementina hizo traer a colación el tema de la subtrama y si su conflicto con Clarita y su hija sería necesario retratarlo musicalmente. Tomando en cuenta lo explicado en el segundo apartado del primer capítulo, sobre dejar de lado el concepto de Subtrama para la investigación; llegué a la conclusión de que, si bien tiene las características de aquello que subyace en la narrativa para vincular la música con la subtrama del conflicto

³⁷ Me gustaría aclarar que de estas referencias auditivas se realizó un análisis armónico, rítmico, de acompañamiento y de contorno melódico para entender qué similitudes musicales existían entre las obras académicas y los géneros tradicionales para ser trabajados como alusión en las exploraciones musicales.

familiar, no tendría sentido y relación con las motivaciones, objetivos y evolución del personaje de Clarita. No existe una relación con los temas de misticismo y el realismo mágico trabajados en el proyecto; dejando la escena del flashback como una escena poco importante tanto para la interpretación de la trama principal y el trabajo musical. Por lo anterior, para la cuarta reunión con Milton se plantearon varias preguntas para ahondar más en la historia de la madre de Clementina y de esta forma establecer si es una subtrama, y cuál es su importancia y función en el cortometraje.

La cuarta reunión, antes de tomar las decisiones finales musicales³⁸, tuvo como punto central discutir el realismo mágico en México, la subtrama en el cortometraje y los puntos donde la música sería importante a partir del guion. Sobre el tema de realismo mágico a partir de la serie documental “Cien años con Juan Rulfo” realizada por Juan Carlos Rulfo, cineasta e hijo del escritor, se discutieron qué características sobre este género se encuentran en el cortometraje. Inicialmente Milton comentó que la escena que lo evoca es el flashback, dado a la inquietud de *¿Quién es la muerte?*, y con base a ello se desarrolla el misticismo creado por el relato de Clarita hacia su nieta. También me informó que la referencia del realismo mágico manejado en el personaje de la muerte del filme “Macario” de 1960, lo inspiró para construir “la muerte” de su proyecto. En lo referente a la existencia y función de la madre, en la discusión sobre si era subtrama o subtexto, desde su punto de vista Milton concluyó que sería más subtrama por el hecho de que no es parte del tema central del cortometraje, no es el rumbo de la historia, la madre de Clementina no influye en la resolución del proyecto (ver cuadro 5).

³⁸ Estas decisiones finales dieron los parámetros para los temas centrales finales que se presentaron en este proyecto. No obstante, a la par que se realizaban las spotting sessions se hicieron varias exploraciones musicales con la información obtenida hasta esos momentos que resultaron en piezas que fueron eliminadas, re-compuestas y/o modificadas para el resultado final que se presenta en la tercera etapa del método.

Miguel: Ok, pero es que justamente con la investigación que he realizado sobre el subtexto, algunos dicen que el subtexto es donde están las verdaderas motivaciones de los personajes, ¿tú crees que ahí entraría el conflicto de la madre como verdaderas motivaciones de los personajes?

Milton: Yo creo que sería más subtrama que subtexto, porque incluso es una parte hablada que la habla Clarita. Digamos que todo gira en torno a Clarita, entonces si hay una intención por debajo de “el no le reclames a tu madre”. Sí es una cuestión generacional en el sentido de que se está repitiendo el ciclo de que su hija se avergonzaba Clarita, y ahora no está al pendiente de su madre; entonces ahora Clementina repite el ciclo y no está al pendiente de su madre porque quiere cuidar mejor a su abuela. Pero creo que iría más por la parte de subtrama que de subtexto. Sería subtexto en la intención que mueve a los personajes, pero **no define el rumbo del cortometraje; es un contexto de la vida de los personajes que los llevó a ese punto.** Pero no es el tema principal del proyecto e inclusive no requeriría de música tan puntual. Si es una parte que nos dice que está más allá de la pantalla, pero no es el rumbo de la historia. No es el conflicto central del cortometraje, para mí el conflicto central es la presencia de la muerte, de que Clarita se va a morir y se quiere despedir de su nieta, para mí ese es el conflicto.

Cuadro 5 – Extracto cuarta Spotting Session con Milton

Milton inicialmente me comentó que la madre es parte del conflicto interno de los personajes y en parte de sus motivos. Con esto dicho quise profundizar más en el tema, y por ello le expuse un poco de la investigación realizada al respecto. Ante esta exposición, Milton concluyó lo siguiente: “*la madre sería subtexto en la intención de que mueve a los personajes*” (M. Guisa, comunicación personal, 2022). Lo anteriormente planteado me llevó a considerar la presencia de la madre como un factor esencial para la construcción de los personajes y la estrecha relación de amor y cuidado que tienen Clarita y su nieta. La madre no será considerada como el antagonista o un conflicto ya que es parte de una subtrama que no altera la trama principal, pero sí influye en el comportamiento e historia de los personajes; algo que en lo personal no puede quedar fuera de la representación subtextual. Por lo anterior se concluyó que la madre de Clementina es un material y elemento importante para la construcción musical de los temas centrales de las protagonistas y la relación que presentan en el relato.

Habiendo esclarecido la mayoría de las inquietudes y dudas que surgieron de la interpretación del guion, en especial la importancia de la cuestión generacional, la presencia de la madre, el conflicto del metraje, y las motivaciones de su director para desarrollar el proyecto; se tuvo información suficiente para relacionarla con el análisis individual de la primera etapa y así establecer las decisiones finales para concebir y componer el resultado final de las exploraciones musicales. He de destacar que tanto la interpretación de la primera etapa como los discutido con Milton otorgó varios materiales y elementos que fueron usados como motor creativo o símbolos

con el fin de poder evocar musicalmente el código genético de cada personaje, la trama generacional que yace entre líneas y la importancia de la mexicanidad que el director quiso trabajar. En el siguiente capítulo presento una pequeña introducción con las reflexiones y decisiones finales que se tuvieron en cuenta para las exploraciones musicales que dieron como resultado la composición de tres temas centrales para esta historia.

4.3. Exploración Musical

Después del detallado análisis del guion, en paralelo con el intercambio de ideas con Milton, las discusiones en el seminario de investigación, la exploración de música y películas de México, así como la reflexión acerca de qué manera el subtexto iba a estar representado en esta historia, tuve la información suficiente, claridad y seguridad para tomar las decisiones finales que serían el motor creativo o símbolo para concebir y desarrollar la música de Los Ojos de Clarita. Inicialmente presento las decisiones finales que tomé a partir de las dos etapas explicadas anteriormente para replicarlas en las exploraciones musicales, y después expongo y analizo la manera en que estos tres temas centrales representan el subtexto en la narración.

4.3.1. Decisiones Finales

Posterior a la aplicación analítica y colaborativa del método tomé los elementos más importantes que surgieron de estas etapas para unificarlos y sacar las conclusiones sobre la interpretación y el tratamiento del subtexto de la trama principal y los personajes. Me gustaría resaltar que estas decisiones tuvieron un proceso de prueba y error durante la segunda mitad del año 2022, donde surgieron varias exploraciones que fueron eliminadas, puestas en otro contexto o modificadas para ir acorde con la luz que se le quiso dar al subtexto escogido.

Las decisiones finales que muestro a continuación no solo surgieron de la concatenación del análisis del guion y el intercambio de ideas, sino también de las diferentes muestras de avances del tercer y cuarto semestre; así como también las discusiones y debates que surgieron de temas relacionados a la creación e interpretación en los seminarios de la maestría.

- Dado al cuestionamiento sobre la subtrama de la madre de Clementina, la primera decisión que se estableció fue que la trama principal del cortometraje es Clarita confesándole a su nieta Clementina en su último día de vida terrenal la existencia del realismo mágico³⁹ y la promesa de libertad que la muerte le hizo cuando era joven. Sobre este argumento se extrajo y desarrolló el trabajo musical en el subtexto en tres ideas principales: la cuestión generacional femenina implícita en el personaje de Clarita, la confianza y seguridad que denota la protagonista por la lección de vida de la Santa Muerte, y el cambio del escepticismo a la creencia de Clementina sobre el realismo mágico.
- Como segundo punto fue la instrumentación y el lenguaje musical a utilizar. La decisión que se tomó con este parámetro fue que la música no sería totalmente tradicional y tampoco evocaría piezas tradicionales o cantos folclóricos. No obstante, dado a la importancia de la cultura, las generaciones femeninas y el tema de la muerte, decidí representarlos a partir de la instrumentación, tomando instrumentos típicos de la región como un grupo de guitarras, el arpa, el salterio, el guitarrón, flautas prehispánicas y llamadores junto con instrumentos de cuerda frotada, una trompeta, un clarinete y una flauta para generar el entorno ambiental musical sobre el cual se construye la historia. En lo que respecta al lenguaje, mi idea fue tomar algunas características de la música tradicional como el acompañamiento por terceras, el ritmo de 6/8 y el de 3/4, armonías cuartales y en parte el uso de la tonalidad para soportar el color armónico y textural presente en el misticismo y el realismo mágico del relato.
- En tercera instancia se estableció que la perspectiva de la historia sería desde Clarita y Clementina. Para ambos personajes se compuso un tema que las define a partir de lo estudiado y analizado – descripción que se verá más adelante –, y que los materiales contenidos en los temas aparezcan sutilmente en el tema del otro para evocar la relación abuela-nieta.

³⁹ Tomando en cuenta la importancia de este término para su director se estableció emplearlo en las exploraciones musicales como todo lo sobrenatural, mágico y extraño en el relato. También evoca el conocimiento y experiencia surrealista en la vida Clarita, y la nueva creencia que tendrá Clementina en lo irreal y mágico de su vida cotidiana.

- Como cuarto punto se consideró la importancia de la cuestión generacional femenina como el tema central principal del cortometraje en función del subtexto extraído de la trama principal. Este parámetro cumple todas las características de ser un elemento propio del subtexto, ya que se hace presente a partir de factores no tan directos como el entendimiento total de la trama, palabras y frases sueltas con una temática en común que mencionan los personajes, y la comprensión de la cultura y tradición de la historia sobre la cual se construye el relato. Este parámetro será representado a partir de la Santa Muerte como el pasado, presente y futuro de Clarita; trabajando con ello la conexión que existe entre Clementina y la Muerte. El tema de la Santa Muerte será trabajado como un tema colectivo e integrado para representar dicha cuestión generacional.
- El quinto parámetro que se tomó en consideración es lo que está oculto en los personajes. En el caso de Clementina el hecho de siempre mostrarse confundida en gran parte del relato y luego mostrar al final su aceptación y credibilidad en el realismo mágico denota que el personaje tuvo un cambio; factor importante para ser presentado musicalmente desde la perspectiva del personaje. Por otro lado, la atención en palabras que se refieren al tema de la muerte y los ancestros como tradición cultural fueron tomados en cuenta para generar una conexión intelectual y musical de la Santa Muerte con los temas de los personajes protagónicos. Lo anterior expone la influencia y abarcamiento que tiene el realismo mágico en la construcción y desarrollo de los personajes, para posteriormente simbolizar su cultura y vuelta a las raíces.
- El sexto punto de estas decisiones surge del intercambio con Milton en cuanto a que el trabajo musical de la muerte es desde la perspectiva de Clarita; estableciendo que su tema tendría un tratamiento neutro, etéreo, con aires tradicionales de la música mexicana, muy textural, abierto y mágico.
- El séptimo parámetro está relacionado con la segunda decisión y la reflexión que se hizo después del intercambio de ideas con Milton. En este caso se tomó una determinación sobre el personaje de Clementina. Inicialmente se tuvo pensado por mucho tiempo que en la escena final se presentara musicalmente la trascendencia y muerte de Clarita con agrado y liberación. No obstante, luego de haber reflexionado sobre las funciones del

subtexto, se estableció que, en vez de mostrar esta trascendencia, se evoque musicalmente el cambio y creencia de Clementina. Mi interpretación individual fue que el personaje de Clementina es la representación de la pérdida de tradiciones y la cultura mexicana como mencionaba Milton en las primeras reuniones, y que el personaje de La Muerte constituye la mexicanidad y el rescate de las raíces culturales en el relato. Esto lo relaciono con lo explicado en el primer capítulo sobre el subtexto temático en donde la trama principal de un filme puede evocar el sentir y características de una región. En este caso consideré que el personaje de La Muerte es el realismo mágico y el México antiguo, y Clementina es la representación de la no creencia y duda ante las tradiciones de los ancestros. Por esta razón el tema de Clementina está basado en las emociones de la ira, la tristeza y el abandono del personaje (representación de las motivaciones internas que se muestran en la mayoría del relato). Su retorno a la tradición y creencia en el realismo mágico es evocado en la tercera etapa del tema de la Muerte como el futuro de Clarita.

- Finalmente, la octava decisión se hizo en el tratamiento de la madre de Clementina. Al principio se tuvo la idea de generar un tema o representación para este personaje que no se ve en pantalla. Sin embargo, más allá de que representa el pasado de los personajes, no tiene una implicación directa en el desarrollo del tema central de la historia; es una subtrama que a mi parecer no tiene el espacio para ser retratado dado a que puede confundir y desviar la comprensión del filme. Por este motivo decidí no darle un procedimiento musical al personaje, pero sí una influencia en los temas de los personajes. En este caso, dado a que la madre es la ausencia en la vida de Clarita y Clementina, tomé la decisión que, en los temas de estos personajes hubiese un trabajo con el silencio entre las apariciones del gesto melódico o motivo, representando así el abandono y ausencia que tiene este personaje con las protagonistas del relato.

Las decisiones mencionadas anteriormente fueron las estrategias compositivas que se tomaron en cuenta para el trabajo musical en el subtexto extraído de las dos etapas iniciales del método. He de destacar que en el caso de este proyecto fue más difícil establecer estos parámetros y puntos en consideración, ya que muchos de estos no tienen una simbología directa con la música, sino que pueden ser entendidos o trabajados como un motor creativo para su representación. Muchos

de los puntos aquí explicados me llevaron a explorar y tomar en consideración otros métodos compositivos para llegar al resultado obtenido.

4.3.2. El Subtexto en la Música de Los Ojos de Clarita

Con las estrategias compositivas establecidas se crearon tres temas centrales: un tema para Clarita, otro para Clementina, y otro para la Santa Muerte; los cuales están relacionados entre sí para evocar el realismo mágico y misticismo en el desarrollo de la trama principal y los personajes. A continuación, presento la tabla de los materiales contenidos de los tres temas para después explicar detalladamente la representación del subtexto y código genético presente en los tres temas centrales.

Tema Central	Código Genético	Categoría y/o Nivel	Elemento Musical
La Muerte	<p>Primera Sección</p> <ul style="list-style-type: none"> -Aires Prehispánicos -Ancestral -Movimiento lento y pesado -El viento -Misticismo <p>Segunda Sección:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Masa sonora -Variedad Colorística -Movimiento -Percepción Sonora -Muerte bondadosa -Promesa <p>Tercera Sección:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Cambio -Clementina -Clarita -Tradicción -Liberación -Esperanza -Realismo mágico -Nuevo Comienzo 	<p>-Categoría por su asignación y vinculación – Compartida e Integrada: Representación de las tres generaciones femeninas y su conexión entre ellas. Influencia y alteración en la tercera sección.</p> <p>-Nivel musical Argumental: Representación espacio-temporal del cortometraje.</p>	<p><i>-Leitmotif</i> textural: Más allá de un componente melódico es la suma de varios parámetros musicales que evocan el color y movimiento del tema.</p> <p>-Armonía modal y cuartal en las tres secciones.</p> <p>Acorde de la muerte que evoca su presencia.</p> <p>-Instrumentación basada en instrumentos de cuerda pulsada y de percusión. Masa sonora que evoca una percepción sonora.</p>
Clarita	<ul style="list-style-type: none"> -Cariño de Madre -Tradicción -Creencia -Estabilidad -Soledad -Abandono 	<p>-Categoría Individual y Colectiva: Posición y percepción desde los ojos del personaje - Influencia de La Muerte.</p> <p>-Nivel Dramático: Emociones internas del personaje y su</p>	<p><i>-Leitmotif</i> con un componente melódico y el silencio como elemento creativo.</p> <p>-Instrumentos de “tacto” – Tres Guitarras.</p> <p>-Armonía y acorde de la</p>

	-Serenidad	pasado oculto.	muerte para evocar la influencia de esta en su vida.
Clementina	-Tristeza -Ira -Abandono -Inocencia -Escepticismo -Carga -Modernidad -Soledad -Frustración	-Categoría por su vinculación – Individual: Denota la perspectiva del personaje y su sentir en la mayoría del relato. -Nivel Musical Dramático: Corresponde a las emociones directas y profundas del personaje – El abandono de su madre e ira contenida del pasado.	- <i>Leitmotif</i> corto melódicamente con un componente especial en el silencio. -Instrumentación a partir de cuerdas frotadas y en un ritmo de 3/4. -Armonía tonal con una progresión armónica convencional clásica.

4.3.2.1. Tema de Clementina:

Inicio con la exposición y análisis del tema del joven personaje dado a que su *leitmotif* y armonía son empleados para el desarrollo del tema de La Muerte y de Clarita. Con esto quisiera aclarar que por ser el primer tema en exponerse no significa que sea el tema central principal de las exploraciones musicales, sino que para mayor comodidad en el entendimiento de los demás temas, explicación y análisis del significado de su código genético es más adecuado exponer en primera instancia los materiales utilizados en el tema del joven personaje. El tema de Clementina es una pieza que tiene una sonoridad diferente de los demás temas, con un estilo más clásico y neutral⁴⁰, evocando el estado jovial del personaje y la representación de su escepticismo. Este tema es complementado con la tercera sección del tema en la muerte, dado a que en un principio presenta el estado original del personaje junto con sus emociones, conflictos internos y motivaciones; y luego expone la aceptación de este hacia el realismo mágico. Es el tema que más difiere en cuanto elementos musicales con respecto a la idea básica de la cuestión generacional. Desde los parámetros establecidos del subtexto, el tema de Clementina evoca la ira, tristeza y carga surgida por el abandono de su madre; también denota una conexión inocente y servicial como parte de la representación de los objetivos del personaje. A partir de las categorías de Xalabarder, el tema de Clementina está trabajado en la categoría de música individual y el nivel dramático, en donde se emplean las emociones internas y el punto de vista del personaje. Dicho

⁴⁰ En este caso me refiero a que no posee elementos o sonoridades de algún género en particular o a la tradición popular, sino que funciona como una representación “internacional” y no situada al contexto.

de esta manera el código genético del tema se centra en tristeza, ira, abandono, modernidad (pero empleada para la época en la que se desarrolla el cortometraje), escepticismo, carga y soledad. Estos términos surgen principalmente del conflicto subtextual que tiene el personaje con su madre, que genera que actúe de la forma como lo hace en la mayoría del relato.

El tema del joven personaje tuvo varias versiones que fueron modificadas o eliminadas hasta tener el resultado aquí presente. En un principio se tuvo versiones orquestales y otras solistas, tratando de evocar la soledad del personaje; no obstante, después de la ampliación del método, el entendimiento de su conflicto interno y la integración del código genético se llegó a la versión que presento a continuación⁴¹.

Instrumentación: El tema está establecido para una pequeña orquesta de cuerdas, flauta y clarinete. La idea en principio es usar algunos de los instrumentos que son empleados en el tema de la muerte, para luego trabajar una sonoridad diferente y fuera del contexto de la época en que se desarrolla el cortometraje. El tema emplea una sonoridad europeizada romántica para resaltar el contraste con la música popular y las armonías utilizadas en el tema de la Santa muerte. De esta forma se simboliza el escepticismo y rechazo del realismo mágico por parte de Clementina, tratando de generar musicalmente la eliminación de estas costumbres por parte del colonialismo y las influencias europeas. En términos del manejo instrumental, el tema es una monodia acompañada donde la flauta inicialmente presenta el *leitmotif* y contorno melódico de la obra para después ser interpretado por el clarinete. El objetivo de presentar inicialmente la melodía de forma solista en la flauta con pausas, simboliza la soledad y abandono que siente el personaje en el relato. A pesar de que las cuerdas están presentes para acompañar el timbre del clarinete en el décimo compás, estas están dispuestas en homorritmia; sin ninguna técnica extendida o timbre característico, sino interpretando una textura simple, plana, “gris” y sombría que en un principio no se siente y está en lo inaudible, simbolizando la poca compañía o presencia imperceptible por parte de su madre. A raíz del desarrollo de la melodía del Clarinete dicha presencia crece

⁴¹ Para escuchar el Tema de Clementina dirigirse al siguiente de Google Drive: https://drive.google.com/file/d/1q22bFfH7J5lrOhjt1qKiPq54guFwNLYV/view?usp=drive_link

texturalmente y se hace más presente para evocar cómo la ausencia de su madre se transforma en ira, frustración y carga sentimental (ver figura 23).

The image displays a musical score for 'Soledad de Clementina' in B-flat major, 3/4 time. It is divided into two sections. The first section, starting at measure 10, is titled 'Soledad de Clementina' and features a flute (Cl. en si^b) melody with dynamics *p*, *mp*, and *mf*. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) provides a 'Presencia Imperceptible de la Madre de Clementina' with very soft dynamics (*pppp* to *pp*). The second section, starting at measure 28, is titled 'Símbolo de carga que no libera' and shows the flute melody ascending with dynamics *mf*, *mp*, *f*, and *ff*. The string section now provides a 'Presencia de la Madre' with dynamics *mf* and *p*, and is annotated with 'Transformación en la Ira que siente Clementina'.

Figura 23
Significado y funciones de la textura imperceptible de las cuerdas en el Tema de Clementina

El tema está estructurado en tres secciones: la primera presenta el motivo de forma solitaria a través de la flauta (cc.1-10). En la segunda parte el clarinete interpreta el motivo con la ausencia de la Madre (cuerdas); la melodía trata de desarrollarse, pero termina retornando al punto de inicio (conflicto cíclico). La tercera sección (cc. 26-41) presenta de nuevo la monodia acompañada con el *leitmotif* en el clarinete, pero esta vez se desarrolla ascendentemente para llegar a un punto abierto e inconcluso apoyado por las cuerdas. El objetivo por el cual el tema termina abierto es para simbolizar que aquella carga y tristeza no ha sido superada; sino que requiere de la creencia en el Realismo Mágico (tercera etapa del siguiente tema) para poder liberarse. La mención de la estructura del tema se hizo para analizar y entender los siguientes parámetros de forma más sencilla y cómoda.

Armonía: El tema del joven personaje emplea un lenguaje tonal, con un cierre abierto y una progresión armónica en Do menor, tonalidad empleada en el período romántico para representar y significar la ira y la tristeza; que son las emociones implícitas de Clementina por el abandono de su madre. Recordemos que la primera sección presenta el *leitmotif* de forma solista en la flauta; para la segunda sección se emplean las funciones de tónica, subdominante y dominante, en donde no hay una resolución a la tensión (la sensible no resuelve). Esta progresión empleada no genera mayor movimiento armónico, y adicionalmente varias alturas se mantienen para crear un estancamiento (ver figura 24). El tema es estático, sin variantes, al punto en que no llama la atención, “invisible” como la madre de Clementina. En el momento en que se llega a la dominante, el *leitmotif* de Clementina trata de desarrollarse y crecer, pero queda inconcluso, simbolizando la frustración del personaje.

The image shows a musical score for two systems. The first system features a Clarinet in Bb (Clarinete en sib) and Piano. The second system features a Clarinet in Bb (Cl. en sib) and Piano (Pno.). The score is in 3/4 time and D minor. The Piano part in the first system has a red box highlighting the first four measures, labeled 'Tónica' with chord symbols I, ii°, i6, and ii°/V. The Piano part in the second system has a red box highlighting measures 1-5, labeled 'Subdominante' with chord symbols ii°6, ii°6, iv6, iv6, and ii°6. A yellow box highlights measures 6-7, labeled 'Dominante' with chord symbols ii°, v, and V. Dynamics markings include p, mp, mf, and f.

Figura 24
Reducción progresión armónica segunda sección del tema (cc. 10 – 26)

En lo que se refiere la tercera sección, armónicamente hay un mayor movimiento dado a que se encamina la pieza a un ascenso textural, rítmico y dinámico para llegar al clímax de la pieza. El objetivo es crear una sensación y expectativa para salir de lo estático y llegar al reposo o alguna nueva sección; lo cual termina abierto e inconcluso, retornando al quinto grado de la tonalidad (ver figura 25). Lo anterior evoca el aumento y paso de la tristeza a la ira de Clementina, y la falsa salida de las emociones y carga que la ausencia de su madre le conlleva. Al no llegar a un punto establecido, se representa que el personaje continúa atrapado y frustrado con las

emociones y la realidad que conoce, siendo escéptica e indiferente ante el Realismo Mágico. La pieza finaliza en dominante con el clarinete de forma solista, simbolizando el retorno a su soledad y frustración interna del código genético.

The image shows a musical score for 'Clementina' in B-flat major, 3/4 time. It consists of three sections:

- Tristeza de Clementina:** Measures 26-34. Dynamics range from *mf* to *ff*. Includes an *accel.* marking. Chords are labeled with Roman numerals: i, ii*, III, iv, V7.
- Ascenso de la Ira de Clementina:** Measures 35-38. Dynamics range from *mp* to *n*.
- Soledad de Clementina:** Measures 39-42. Dynamics range from *mp* to *n*. Ends with the word 'Inconcluso'.

 The score is for Clarinet in B-flat (Cl. en si \flat) and Piano (Pno.).

Figura 25

Reducción de la progresión armónica de la tercera sección del tema de Clementina – Términos del código genético

Ritmo: El tema está en 3/4 y el ritmo armónico de las cuerdas es regular evocando una especie de lamento danzante a la manera de un vals. Simboliza el abandono de la madre a través de las pausas prolongadas entre los gestos motivicos del *leitmotif*. El objetivo de usar una agrupación estandarizada del 3/4 es para emplearla en la tercera etapa del tema de La Muerte, y mezclar esta agrupación y la del tema de Clarita (6/8) para crear una hemiola vertical o sesquiáltera; representando subtextualmente la influencia de un personaje sobre el otro para aceptar y creer en el Realismo Mágico. En lo que se refiere al gesto melódico, en este caso, se recurre a una apoyatura que va hacia una nota más larga, gesto que se repite varias veces con la adición de otras alturas evocando el lamento del personaje y su insistencia en busca de ayuda, mientras su ira crece al no recibir respuesta (figura 26). Haber empleado una apoyatura que desciende a una nota más larga representa musicalmente el llanto y el lamento de Clementina. Más adelante, cuando la apoyatura cae sobre otra corchea, pero asciende melódicamente, simboliza la carga que aumenta y que al final no se libera (cc. 30- 34).

The image shows a musical score for 'Tema de Clementina'. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment (Pno.). The score is divided into two systems. The first system (measures 2-9) is annotated with 'Lamento Clementina' and features a melodic motif with a blue arrow indicating a rhythmic shift. The second system (measures 28-38) is annotated with 'Llanto de Clementina' and 'Pulso Ternario' in the vocal line, and 'Ritmo de Valse' and 'Crecimiento de su Ira' in the piano accompaniment. Red boxes highlight specific rhythmic and melodic elements in both parts.

Figura 26

Materiales rítmicos empleados en el Tema de Clementina (cc.2-9 arriba y cc.28-38 abajo)

Leitmotif: Este parámetro está trabajado desde un corto gesto motivico melódico de fácil recordancia, el cual como expliqué en el ritmo comienza con dos notas que se van expandiendo poco a poco (figura 27). El gesto motivico se compone de un descenso de segunda menor – Ab y G– el cual es esencial tanto para el rápido llamado sonoro del personaje, así como también para su referencia en el tema de Clarita y de La Muerte como veremos más adelante. A diferencia de los *leitmotives* empleados para los otros dos temas, en este caso particular el gesto motivico desarrolla todo el motivo sin necesidad de tener otro material o un consecuente. Este planteamiento evoca la tristeza y escepticismo de Clementina; inicialmente su tristeza dado a que con cada crecimiento del motivo se representa su lamento interno por haber sido abandonada, como si fuera un llanto en busca de ayuda y apoyo. En cuanto al escepticismo, este material inicialmente crece en distancia interválica, pero cuando llega al punto más alto (cc.35) desciende y retorna al punto donde inició, evocando su incredulidad ante los relatos de su abuela y evasión del realismo mágico. El *leitmotif* se presenta en tres ocasiones; la primera de ellas de forma solista con un desfase rítmico ante la métrica planteada. La segunda interpretación es en el clarinete cayendo en alguno de los tres pulsos del compás mientras las cuerdas acompañan este movimiento. Finalmente, la tercera aparición es la expansión interválica del gesto motivico y su ascenso hacia el punto climático del tema.

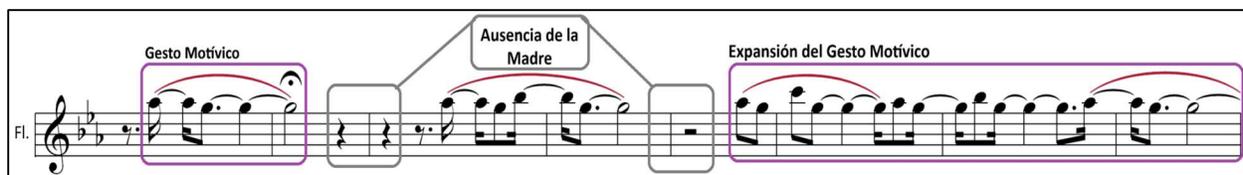


Figura 27
Leitmotif de Clementina en la Flauta solista (cc. 2-9)

Hacia el final del tema, el gesto motívico se desarrolla en dirección ascendente con el apoyo de las cuerdas como se mencionó en los parámetros anteriores. Este desarrollo ya no se refiere al llanto o tristeza del personaje, sino a la ira de Clementina por el conflicto que tiene con su madre (ver figura 28). El gesto crece más de lo que se presenta en la primera aparición, llegando hasta una séptima menor, en donde cae y retorna a su punto de partida; simbolizando el escepticismo e incredulidad ante los posibles cambios que puede tener. El cierre abierto tonal y abandono del gesto motívico al final del *leitmotif* es empleado en la tercera etapa del tema de La Muerte para evocar el cambio final y definitivo que sufre Clementina al final del relato.



Figura 28
Desarrollo del gesto motívico del leitmotif de Clementina

De esta forma fueron empleados los elementos musicales para retratar las emociones internas de Clementina. Su lamento, dolor y tristeza que se transforman en ira e intento de liberación fueron posibles gracias al significado individual y colectivo de cada uno de los parámetros musicales empleados. Como se menciona al inicio de este primer tema o apartado, los elementos aquí explicados, en especial el *leitmotif*, ritmo y armonía son esenciales para el desarrollo y construcción de los demás temas; tanto para el de Clarita por el acompañamiento que tiene esta por parte de su abuela, como para La Muerte ya que el gesto motívico de 6ta bemol a quinta es transpuesto hacia otros modos y tonalidades para evocar el cambio de Clementina y su aceptación del realismo mágico.

4.3.2.2. Tema de la Muerte

El segundo tema de Los Ojos de Clarita está basado en la interpretación y entendimiento propio sobre el Realismo Mágico. Este tema fue concebido como una idea básica⁴² debido a que parte de la escena del flashback como el punto central de la narración. Es el punto climático o “conflicto” que crea los sucesos y demás escenas en el cortometraje. La muerte representa el pasado, presente y futuro de la cuestión generacional femenina implícita en la historia. Por esta razón el tema posee tres secciones que evocan cada una de estas generaciones en el momento que la Muerte se le apareció a Clarita de joven.

En cuanto al subtexto, este tema posee varios elementos de la mexicanidad y la tradición. Inicialmente porque es el tema de la cuestión generacional femenina, parámetro de gran importancia para el lado oculto de la historia, la resultante como temática central implícita de las primeras etapas de la metodología, y la representación del misticismo y realismo mágico que posee el proyecto. Desde la perspectiva de Xalabarder este tema está construido desde la categoría de música compartida e integrada, en donde más allá de representar a la muerte, lo que evoca son tres generaciones femeninas y la conexión que tienen estas entre sí. En cuanto a los niveles musicales, este tema está fundamentado en el nivel argumental dado a que se refiere a la representación espacio-temporal de la historia por la importancia del rescate de las tradiciones y evocación de la mexicanidad. Para la tercera sección del tema se presenta en el nivel dramático de las emociones y el efecto anempático de Chion, dado a que a pesar de que va acorde con la escena del fallecimiento de Clarita, lo que se evoca son las emociones internas de felicidad, esperanza y regocijo de Clementina al ver la trascendencia de su abuelita. En las dos primeras secciones no hay un componente emotivo, sino de nivel perceptivo y espacial al indagar en el pasado de Clarita y el recuerdo que esta tuvo cuando se le apareció la Muerte.

Esta idea básica o tema central está dividida en tres secciones: 1) El pasado de Clarita que evoca los aires místicos del realismo mágico y que rememora la generación de la abuela y madre del

⁴² Para escuchar el tema central principal de la Santa Muerte dirigirse al siguiente enlace: https://drive.google.com/file/d/1eRBi6d5_e1DQ705ni1orzPaOHKy6ttVm/view?usp=drive_link

personaje; 2) el presente que evoca el momento del encuentro entre Clarita y la muerte como un acontecimiento mágico y misterioso que evocan los olores a flores silvestres que tenía la Santa muerte; y 3) la representación del futuro de Clarita que en este caso es su nieta Clementina. Para ello, la última sección fue concebida como una interacción entre la característica sonora de la muerte y los *leitmotives* de Clarita y Clementina, estableciendo la conexión que hay entre los dos personajes y el cambio que sufre la segunda al ser testigo del realismo mágico, representado en este caso a través de la música.

Ahora en cuanto al código genético, debido a que se encuentran tres etapas o generaciones, se pensó cada una de estas de forma separada con algunos términos compartidos. Iniciando por el pasado de Clarita los términos trabajados son: aires prehispánicos, ancestral, movimiento lento y pesado, el viento, apertura, misticismo y realismo mágico. Para la segunda etapa o encuentro con la muerte, se emplean los términos de masa sonora, variedad colorística, movimiento, misticismo, recuerdo, percepción sonora, muerte bondadosa, promesa y realismo mágico. Finalmente, la tercera generación que representa la creencia de Clementina tiene los siguientes términos: tradición, cambio, Clarita, liberación, esperanza, Clementina y realismo mágico. Como se puede observar las tres generaciones comparten el término de realismo mágico con la función de conectar las tres etapas entre sí, y que este sea empleado en el tema de Clarita. En cuanto al tema de Clementina, como se había explicado anteriormente, su cambio y creencia en el realismo mágico es expuesto en la tercera sección de este tema. Para ello se hace uso de la armonía y *leitmotif* del personaje para mostrar la evolución y cambio hacia los colores y ritmos tradicionales mexicanos. Como tal el tema de Clementina no tuvo influencia alguna del tema de la muerte ni de Clarita dado a que se enfatiza en evocar su escepticismo, ira, carga y tristeza que caracteriza al personaje en la mayoría del relato.

A diferencia de Asístole en donde las etapas de Victoria fueron explicadas en conjunto con cada parámetro, en este caso dado a la diferencia de concepción creativa, instrumental, textural, y rítmica, cada generación será explicada por aparte, haciendo énfasis en los parámetros musicales utilizados en cada uno de estos. De igual manera a pesar de que el archivo de audio contiene las tres etapas continuas, para mayor facilidad en la explicación del análisis y el código genético de

cada una de estas, se optó por separar las tres partituras, las cuales podrán encontrarse al final del escrito en la sección de los anexos después del tema de Clementina (pg. 239 - 270). Antes de iniciar con la explicación de cada generación, es importante mencionar dos puntos para este tema. El primero es que dado a que este es la idea básica o semilla de las exploraciones musicales, están incluidos todos los instrumentos a utilizar en el *score* del proyecto, incluyendo los demás temas. Y como segundo punto es que el proceso creativo sobre este tema tuvo varias etapas y exploraciones que resultaron en intentos fallidos que fueron eliminados o modificados, hasta obtener el resultado aquí presente. La composición de este tema requirió de la reflexión, análisis y percepción sonora e imaginativa para cumplir con lo que se tenía en mente.

Primera Etapa – El Pasado de Clarita

De las tres etapas del tema, esta fue la más rápida y fluida de componer. No tuvo más de dos versiones, y ello fue por el trabajo textural que se realizó en las cuerdas frotadas como veremos a continuación. Las charlas con Milton acerca de su percepción ante lo antiguo dieron las pautas para su elaboración y desarrollo.

Instrumentación: Por medio de la selección instrumental y textural de épocas anteriores al desarrollo del metraje, quise recrear una sonoridad que representa todos los pasados de Clarita. La inclusión de instrumentos con aires indígenas, de la época virreinal y la creación de los géneros populares tradicionales instauraron la sonoridad ambiental de la primera etapa. Para expresar los aires prehispánicos y ancestrales se emplearon percusiones como palos de lluvia, tambores, pequeñas campanas y llamadores o *shakers*. Así mismo, la inclusión de vientos como flautas étnicas, un clarinete y la ejecución de las cuerdas en *flautando* y *sul tasto* evocan el término del viento. En las flautas se utilizaron efectos tímbricos como sonido con aire y *glissandi* para emitir “llamados” o simular sonidos de aves y animales representando la herencia indígena del pasado de Clarita. También es incluido un salterio y un guitarrón como representación del pasado de la época virreinal y la canción popular respectivamente (ver figura 29).

Figura 29

Materiales en los vientos, salterio y guitarrón de la primera sección de la muerte

Las cuerdas frotadas a partir de superposición de líneas melódicas evocan el término de movimiento lento que acompaña en el fondo a las entradas de los instrumentos mencionados anteriormente. De esta manera, el pasado de Clarita se simboliza con estratos instrumentales superpuestos que recrean el realismo mágico: elementos muy puntuales de la percusión, los vientos y las cuerdas pulsadas en sincronización con una cama textural calma, abierta, fluida y mística en las cuerdas frotadas.

Armonía: Las tres etapas del tema comparten el mismo lenguaje modal y armónico en función de representar la conexión de las tres generaciones. La armonía empleada es cuartal y en algunas ocasiones modal por influencia del lenguaje armónico del compositor José Pablo Moncayo en Tierra de Temporal. Este tipo de armonía evoca lo etéreo y neutral dado a que no tiene una resolución; gracias a la sensación de “quedar abierto” se crea un ciclo que evoca la repetición de historia que pasa a otras generaciones como comentó Milton, su director. El centro modal es Mi dórico, y sobre este se presentan dos acordes cuartales que son las bases y puntos de partida del movimiento lento y fluido del tema en su totalidad (ver figura 30).

Figura 30

Acordes cuartales empleados en el tema de la muerte

A partir de las líneas melódicas superpuestas, las cuerdas frotadas crean un contrapunto fluido con los acordes cuartales empleados (ver figura 31). Este contrapunto continuo es la representación del realismo mágico debido a su característica armónica neutral, etérea, colorística, suspendida y ancestral.

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 6/8 time. The first measure (labeled '1.') is enclosed in a blue box, and the second measure (labeled '2.') is enclosed in a green box. The score features complex, overlapping chordal textures with dynamic markings such as 'n-pp' and 'pp'.

Figura 31

Armonía cuartal y suspendida utilizada en los primeros compases de la generación del pasado de Clarita

La disposición de las cuerdas en *divissi* se da en la gran mayoría por cuartas o quintas en los violines y violas. En los violoncellos esta disposición está en intervalos de séptima, sextas mayores y/o octavas en función de reforzar el lenguaje modal y cuartal empleado, evocando el término de “apertura” del código genético de esta sección.

Ritmo: En esta primera etapa este elemento no es tan notorio como en las otras dos debido a que el contrapunto lento y fluido de las cuerdas frotadas crea un movimiento laxo y flexible que permite la ambigüedad rítmica. No obstante, a partir de la ejecución del guitarrón y la sincronización en algunos puntos de las cuerdas frotadas se crea un patrón característico del 3 contra 2 (sesquiáltera) que ocurre al tomar el 6/8 y ejecutarlo en dos y/o tres pulsos. El término ancestral es evocado por la aparición espontánea de los instrumentos de percusión, vientos y cuerdas frotadas en puntos aleatorios de la pieza; simbolizando los recuerdos que atraviesan la mente con imágenes y sonidos al recordar el pasado. Para finalizar, el guitarrón es el instrumento que establece en los puntos de su aparición el pulso ternario sobre una métrica binaria compuesta (ver figura 32).

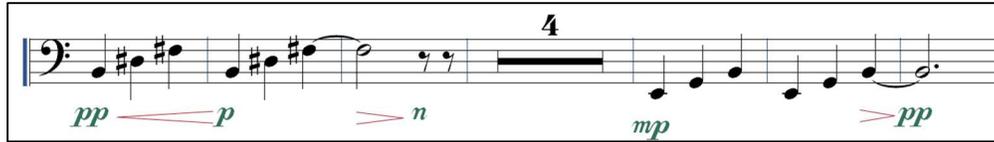


Figura 32

Extracto primera sección de la idea básica - Guitarrón (cc. 24-33), pulsos ternarios en 6/8

Leitmotif y Textura: La muerte no posee una melodía o motivo convencional que sea empleado como referencia de este concepto colectivo. En este tema – y en este caso la primera etapa -, este parámetro es la unión de varios elementos que dan como resultado una masa y textura colorística que representa la interpretación propia de la Santa muerte a partir de las exploraciones realizadas en el tercer semestre de la maestría⁴³. La mezcla o unión entre el gesto tremolando del salterio, la armonía, la ejecución de los llamadores y los efectos sonoros en los vientos, dan como resultado el significado musical de la muerte para esta etapa (ver figura 33). Melódicamente, la flauta complementa el color armónico cuartal y etéreo de esta masa sonora. Este gesto musical evoca el realismo mágico para las tres etapas; donde más allá de ser una representación específica de algún término del código, simboliza al concepto unitario de la Santa Muerte y el realismo mágico, siendo empleado en el tema de Clarita y Clementina para exponer musicalmente la influencia y creencia en este término colectivo.

Esta primera etapa termina de manera etérea y abierta con las cuerdas frotadas empleando el primer acorde cuartal (cc. 36-39) para dar paso al recuerdo de Clarita con la muerte. En este primer acercamiento del realismo mágico se consideró lo planteado por el Doctor Kolb en el artículo sobre Revueltas que se mencionó anteriormente; donde más allá de que sea un elemento en específico el que tenga la función de traer la referencia de un personaje, es el gesto colectivo de varios elementos unificados los que simbolizan el significado musical de un término en particular.

⁴³ Dada a la dificultad que me llevó concebir este tema con las características planteadas desde un inicio, realicé un ejercicio enfocado en el imaginario creativo impartido en las clases de composición con el Doctor Estrada; para desde los sentidos de la escucha, la visión y el olfato transmutar mi percepción ante la concepción de la muerte en México.

Figura 33
 Vista de los elementos que evocan la masa textural etérea (leitmotif) de la primera etapa del tema

Segunda Etapa – El Encuentro con La Muerte

Esta etapa fue una de las más difíciles de concebir y componer ya que se tuvo varias dudas sobre cómo evocar el recuerdo de una persona invidente y representar las tradiciones culturales a partir de esta concepción. Hubo varias exploraciones que fueron descartadas por no cumplir con el objetivo que se quería lograr; sin embargo, los materiales y elementos empleados en las versiones descartadas, otorgaron algunas soluciones para llegar al resultado que se presenta a continuación. Antes de iniciar con la explicación, quisiera mencionar que la creación y planteamiento de esta etapa, surge de un ejercicio sobre el imaginario creativo en las clases de composición con el Doctor Julio Estrada. A partir de cerrar los ojos y ser perceptible ante lo que se escucha, se olfatea y se vislumbra internamente, se posiciona la mente en una perspectiva sensorial ante lo que sucede a nuestro alrededor; comprendiendo e integrando la escucha imaginaria para evocar los términos empleados en el código genético de esta etapa.

Instrumentación: Para esta etapa se utilizaron las cuerdas pulsadas como timbre característico. La instrumentación es: dos arpas, tres guitarras, un salterio, una chirimía, un clarinete, llamadores o *shakers*, y un *ocean drum*. A partir de la ejecución de arpeggios -tremolando en las dos arpas y las tres guitarras acústicas en un tempo *rubateado*, se evoca el término del movimiento y la representación de la Santa Muerte (ver figura 34). La inclusión del salterio interpretando trémolos y los llamadores de la etapa anterior, simbolizan el recuerdo de los ancestros que menciona Clarita en la segunda escena. En función de otorgar un componente melódico se incluyeron la chirimía y el clarinete con el objetivo de articular la pieza y presagiar el *leitmotif* de Clementina; simbolizando así la conexión entre el rostro de la muerte y el joven personaje. Adicionalmente, en las guitarras se emplean armónicos naturales, ejecuciones con los llamadores y la presentación de un *ocean drum* para crear un material tímbrico de mayor color instrumental y masa textural.

Figura 34
Suma de acordes y texturas en la Segunda etapa del Tema de la Muerte (cc. 28-43)

En esta etapa una parte del manejo instrumental evoca el término de realismo mágico y el misticismo; retratando desde este parámetro el subtexto de las implicaciones culturales (observar explicación del formato en el metraje).

Armonía: Este parámetro es uno de los más importantes para crear la textura y masa sonora que caracterizan a esta etapa. A partir de la conjunción de un color armónico más rico y denso se representa el término del misticismo, realismo mágico y colores. Inicialmente, se había concebido el uso de armonías consonantes o cuartales que no chocaran con los acordes principales y que el lenguaje modal continuara como la primera etapa. Sin embargo, al considerar el término de realismo mágico y misticismo, tomar en cuenta el filme “Cien años de Rulfo” y las composiciones de Silvestre Revueltas; se optó por crear una armonía con choques interválicos, poli-acordes y un multilenguaje armónico el cual representa la rica variedad cultural de este término. Con el objetivo de crear un color más “rico” e interesante que simbolice los términos del código genético, se presenta un colchón armónico sobre los dos acordes cuartales en las arpas (ver figura 30), mientras las guitarras interpretan acordes suspendidos, disminuidos, con ambas terceras, con quitas justas y quintas disminuidas, y con séptimas menores y disminuidas. Los *clústers* o acordes micro tonales no fueron tomados en cuenta dado a que podrían tornar el ambiente sonoro hacia algo malévolo y terrorífico; otorgándole una percepción o significado erróneo al concepto de la Muerte.

Adicionalmente, se presenta un acorde que informa la presencia de la muerte como personaje físico (encuentro con la joven Clarita), el cual es empleado en la tercera etapa y el tema de Clarita. Este acorde aparte de tener la función anterior también articula esta etapa en dos; sincronizando en un *tutti* una masa armónica y textural (cc. 42) e informando narrativamente la aparición de la Santa Muerte en el flashback. El acorde está compuesto por un acorde de Do# disminuido superpuesto con un Si mayor con 7ma y sin quinta en tercera inversión (ver figura 35). Su implementación tiene una función de dominante que contrasta fuertemente con los dos acordes cuartales bases para así establecer una presencia y articulación en el manejo armónico.

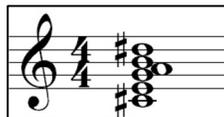


Figura 35
Acorde empleado para la representación de la Santa Muerte

Otro punto por destacar es el uso de los acordes cuartales en las arpas como base de la construcción armónica. Cuando existe un cambio en dicha base armónica la pieza se articula, se crea movimiento y cambio de color; términos que provienen del código genético de la segunda etapa (ver figura 36).

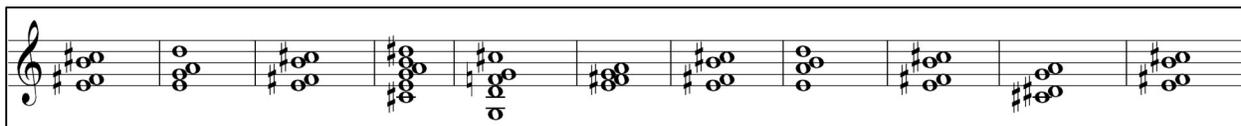


Figura 36

Reducción Armónica empleada sobre la base de las arpas en la segunda etapa del Tema de la Muerte

Los elementos armónicos anteriormente descritos representan los términos de variedad colorística, movimiento, misticismo y realismo mágico. Es importante destacar cómo los parámetros musicales están entremezclados para en su conjunto representar la mayoría de los términos empleados. Si bien como se menciona en el apartado de *leitmotif* de la etapa anterior no existe una melodía o gesto motivico que represente a esta etapa, es la suma de estos elementos quienes generan su identificación y característica sonora.

Leitmotif, Textura y Melodía: En esta etapa la masa textural de la cual me referí en la primera etapa está trabajada y representada por la suma de los elementos descritos anteriormente: los arpeggios superpuestos en las cuerdas pulsadas, su variedad armónica, y la suma de timbres brillantes. La masa textural creada en esta etapa es el *leitmotif* que también representa el término del realismo mágico. Adicional a ello, como se mencionó en el apartado de la instrumentación, existe un componente melódico el cual crea una conexión con el personaje de Clementina, o en este caso el futuro de Clarita. Antes de llegar al acorde de la Santa muerte, se presenta un gesto melódico, el cual también crea la articulación de la pieza con su punto de llegada. Este material melódico es el *leitmotif* que caracteriza a Clementina y que está presente tanto en este tema como en el tema de Clarita. En este caso particular el *leitmotif* está transpuesto al eje de Mi dórico, en donde a diferencia de su concepción original (ver tema de Clementina) resalta la sonoridad de este modo al ubicarse sobre la sexta sostenida (ver figura 37).

Ch. **Leitmotif de Clementina en Mi Dórico** **Variación para el Nuevo Comienzo de Clementina**

Figura 37

Leitmotif de Clementina ejecutado en la chirimía con una función y significado diferente (cc.34-43)

Este *leitmotif* es ejecutado por la chirimía y su llegada hacia Mi apoya la articulación de la pieza sobre el acorde de la muerte. Como puede observarse en la figura 37, el motivo está construido sobre segundas menores y mayores, una tercera menor y una cuarta justa que es el punto de articulación. Es interesante observar cómo este motivo que es empleado para representar la tristeza e ira del joven personaje en el tema de Clementina, en esta etapa por el cambio armónico y la implementación de otros instrumentos y texturas, su significado cambia completamente, representando el realismo mágico y misticismo concebido desde el futuro de Clarita. Adicionalmente, se crea una pequeña variación con el motivo de Clementina (cuadro verde de la figura anterior), el cual es empleado en la tercera etapa del tema de la Muerte y el tema de Clarita. Este gesto se emplea desde este punto para informar que los acontecimientos sucedidos en esta segunda etapa influirán en la resolución y final del relato.

Por otra parte, hacia la mitad de esta etapa es introducida una línea en el Clarinete (ver figura 38). Esta melodía está construida sobre el modo de Mi dórico y posee un contorno de saltos ascendentes hacia la nota característica del modo (C#). Cabe destacar que internamente se realizan saltos de 4ta justa para soportar el color armónico cuartal característico del tema. Por medio de un cambio en dirección hacia el final de esta nueva melodía (cuadro azul de la figura 38) la pieza es articulada en otra sección; dejando inconcluso y abierto este parámetro melódico para simbolizar la promesa que la Muerte le dio a Clarita en su encuentro.

Cl. Bb **Apoyo sobre Mi** **Pulso Ternario** **Dirección nota característica del Modo** **Gesto Cuartal - Promesa de La Muerte**

Figura 38

Melodía realizada por el Clarinete con componentes cuartales y modales (cc.70-86)

Finalmente, el término de la percepción sonora está construido a partir de la composición de la etapa en capas sonoras que se suman poco a poco hasta llegar al punto climático con el acorde de la muerte. Se llegó a esta conclusión debido a que en el ejercicio sobre el imaginario realizado para componer esta etapa, el tener los ojos cerrados hizo que elementos auditivos que estaban en el ambiente se fueran haciendo más presentes. La suma de estos elementos creó una gran masa sonora con varios timbres y articulaciones que brindaron el color y espectro sonoro adecuado para la representación del encuentro entre Clarita y la Muerte. Lo anterior llevó a transmutar el ejercicio imaginario a esta pieza musical para representar mi percepción sonora y por ende la de Clarita. Para finalizar, el elemento cíclico mencionado por Milton sobre la cuestión generacional, está representado en esta etapa a través de la forma en marco que posee la pieza, la cual ofrece la posibilidad de ser repetida varias veces en un *loop* prolongado.

En cuanto a lo que se refiere al parámetro del ritmo, dado a que se quiso generar una percepción sonora etérea, flexible y abstracta se estableció en un principio no contemplar ritmos específicos para esta etapa del tema. De hecho, al momento de crear y componer esta sección se partió desde el tremolando arpegiado de las arpas y poco a poco se añadieron los demás instrumentos; todo en función de representar la fantasía creativa, la cual emulaba la percepción auditiva de Clarita. A excepción de la melodía de la flauta y el clarinete que se concibieron en 6/8, y los puntos de llegada armónicos para articular la etapa; las intervenciones de los demás instrumentos se hicieron de manera espontánea y libre sin un componente rítmico establecido.

La conjunción de los parámetros musicales de esta etapa dio como resultado el *leitmotif* característico del Realismo Mágico. Tanto el acorde de la muerte como la masa textural creada por los timbres empleados son esenciales para tener una referencia del personaje o concepto etéreo que se presenta en el relato. Ya sea que se implemente el poliacorde, los acordes cuartales y/o las texturas de tremolando arpegiados en alguna otra sección o tema se tendrá referencia ante la característica cultural y colorística que se estableció para este personaje. Cabe desatacar que esta etapa surgió de la interpretación y la creación en vivo que iba estableciendo auditivamente por dónde continuar y qué elementos desarrollar o dejar de lado para tener el resultado obtenido.

Después de varios intentos de interpretación y exploración sonora se adecuaron la armonía, el timbre y la textura para finalmente elaborar la referencia auditiva de La Muerte.

Tercera Etapa – La Creencia de Clementina

La tercera sección del Tema de la Muerte fue la etapa que más cambios y composiciones tuvo a lo largo del cuarto semestre de la Maestría. Su concepción desde un inicio fue modificada con el objetivo de generar musicalmente el cambio de Clementina ante el realismo mágico, y cómo la influencia y presencia de Clarita es quien la lleva hacia su aceptación y creencia en la Muerte. Por esta razón se emplean los *leitmotives* de los tres personajes: Clarita, Clementina y la Muerte; direccionando la pieza a un nuevo material compositivo el cual evoca el retorno a las raíces tradicionales y típicas por parte de Clementina, y un nuevo comienzo sin la figura materna de Clarita.

Esta tercera etapa del tema es la representación del futuro generacional de Clarita y por ello se centra en la séptima decisión que se tomó al inicio del apartado de este capítulo. Si bien la función de esta sección es exponer la trascendencia de Clementina por la partida de Clarita, posee otras funciones tales como hacer evidente el acompañamiento y amor maternal de Clarita hacia su nieta, la inserción de la sonoridad mexicana de los ritmos típicos y tradicionales de la canción popular mexicana, y finalmente mostrar la esperanza de Clementina hacia un nuevo comienzo; siendo representado como un gesto positivo que deseaba Clarita y no un llanto de tristeza por su muerte. Por estas funciones, la estructuración es más marcada a las otras etapas, además de tener un cierre “abierto” pero diferente al tema de Clementina; evocando el final del relato de Clarita y el inicio de Clementina como testigo del realismo mágico. La forma de la tercera etapa está dividida en tres secciones más una pequeña coda o pequeño cierre; en cada una de estas se empieza a mostrar el abandono del escepticismo de Clementina y la evolución hacia su nueva creencia: A (cc.1-30), B (cc. 31-59), C (cc. 59-111), y coda (cc. 111-131).

Antes de iniciar con la exposición y análisis de cada parámetro y su vinculación con el código genético del futuro de Clarita, es importante mencionar que esta sección tuvo una influencia sonora en sones istmeños como la Sandunga, el “Huapango” y “Tierra de Temporal” de José

Pablo Moncayo, y finalmente la canción “La Martiniana” - en especial en la parte C de esta etapa - dado al significado colectivo y general que tiene este son tradicional en México; donde una figura materna en su lecho de muerte le menciona a su hija o nieta que no la llore, sino que le cante para que no muera y siempre viva (subtexto temático).

Instrumentación: La tercera etapa utiliza los instrumentos empleados en las etapas anteriores y los temas de Clarita y Clementina. Partiendo de la sección A (cc.1-30) se usan las cuerdas frotadas, las guitarras de Clarita, el clarinete por parte de Clementina, los *shakers*, el *ocean drum*, un arpa, una flauta y el guitarrón, como referencia de las generaciones pasadas para mostrar la influencia tímbrica del peso generacional femenino y la Muerte para el cambio en el joven personaje. En términos de técnica interpretativa de esta parte A, por medio del uso de tremolando arpegiados en el arpa y la guitarra se buscó generar el ambiente textural y característico del realismo mágico de la segunda etapa de la muerte sobre el timbre y contorno melódico del *leitmotif* de Clementina. La parte B (cc. 31-59) emplea los mismos instrumentos de la parte A, solo que en esta ocasión las cuerdas frotadas se mueven por líneas superpuestas trayendo consigo el pasado de Clarita y dirigiendo esta etapa a su primer clímax textural en los compases 44-51, donde son empleados de nuevo los tremolando en las cuerdas pulsadas del realismo mágico y se encamina a una textura parcialmente homofónica en las cuerdas frotadas para dar paso al término de la tradición en la parte C (ver figura 39).

The image displays a musical score for the third stage of a work, featuring several instruments and their parts. The score is organized into three main sections:

- Material de Clementina:** This section involves the Clarinet in B-flat (Cl. Bb) and the first guitar (G.1). The Cl. Bb part is marked with *mf* and *mp*. The G.1 part is marked with *pp*, *p*, and *mf*.
- Material de Clarita:** This section involves the first guitar (G.1) and the harp (Arpa). The G.1 part is marked with *pp* and *mf*. The Arpa part is marked with *n* and *mp*.
- Material de Segunda etapa:** This section involves the harp (Arpa), two guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2), the guitarrón (Gtr.), violin I (Vln. I), violin II (Vln. II), viola (Vla.), violoncello (Vcl.), and double bass (Cb.). The Arpa part is marked with *n* and *mp*. The Gtr. 1 and Gtr. 2 parts are marked with *pp* and *mp*. The Gtr. part is marked with *mp*. The Vln. I and Vln. II parts are marked with *n* and *mp*. The Vla. part is marked with *pp* and *mp*. The Vcl. part is marked with *pp* and *mp*. The Cb. part is marked with *mp*.

The score is annotated with boxes and lines indicating specific musical materials and textures. A blue box highlights the 'Material de Segunda etapa' in the Gtr. 1 and Gtr. 2 parts. A red box highlights the 'Material Primera etapa' in the Gtr. part. A green box highlights the 'Textura parcialmente Homofónica' in the Vln. I and Vln. II parts. A yellow box highlights the 'Material de Segunda etapa' in the Arpa part.

Figura 39
Materiales tímbricos empleados en las partes A y B de la tercera etapa

La parte C comprende los compases 59 al 111, es la llegada a la cual se encaminaron las partes anteriores. En esta parte se trabajaron los términos tradición, liberación y esperanza del código genético. En términos de instrumentación se hace uso de los instrumentos empleados anteriormente con la adición de una trompeta en el cc. 89, y una técnica orquestal e interpretativa totalmente diferente a lo que se había presentado. En este caso las guitarras cumplen la función del plano de fondo e intermedio orquestal al ejecutar un acompañamiento tradicional típico de la canción mexicana de huapango durante toda la sección (fondo), mientras la otra guitarra llena los espacios con contra melodías de forma ascendente y descendente (intermedio). Por otra parte, la textura de las cuerdas frotadas es más homofónica, articulando su ejecución en cada compás y haciendo uso de *pizzicato* en los cc. 92-94 para soportar el término de la tradición referido de la canción popular (ver figura 40). El arpa, el cual había sido empleado como instrumento textural y ambiental del realismo mágico, en la parte C es empleado para apoyar las contra melodías por terceras y el bajo tradicional que acompaña a esta parte de la etapa. La trompeta es incluida como instrumento melódico y protagónico en función de emplear un nuevo timbre para evocar la liberación de Clarita y la esperanza de Clementina en su nuevo comienzo.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is divided into two systems. The first system (measures 84-87) shows the instruments playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second system (measures 92-94) shows the instruments playing a similar pattern but with a 'pizz.' (pizzicato) instruction above the notes. The dynamic marking 'mf' is present at the beginning of the second system.

Figura 40
Nuevas técnicas de interpretación en las cuerdas frotadas de la parte C (cc. 84-87 y 92-94 respectivamente)

La construcción de la parte C está elaborada como una pequeña composición tradicional de dos secciones A y B, en donde cada una de estas se subdivide en dos (a-b) y es interpretada dos veces. Cada subsección posee 8 compases los cuales dirigen la parte C hacia el segundo clímax –

y real – de esta etapa (cc. 108-111), generando un crecimiento en densidad y textura. El término de liberación se hace presente al interpretar en conjunto la carga musical que se crea con las subsecciones de esta parte y su llegada hacia el clímax esperado. Los otros parámetros musicales -explicados más adelante - se encargan de trabajar este término más a fondo, haciendo evidente la liberación de la carga impuesta por la madre de Clementina al cuidado de su abuelita. Finalmente, la coda se encarga de traer de nuevo la sonoridad neutra y abierta del realismo mágico; para ello la densidad y textura instrumental se reduce a las cuerdas frotadas haciendo una textura de *overlapping*, y la flauta interpreta una melodía cuartal no conclusiva para simbolizar el término de nuevo comienzo para Clementina.

Armonía: Este parámetro es uno de los que más trabaja los términos del código genético, en especial en la mezcla y la interacción entre los tres personajes. A pesar de que el *leitmotif* de las protagonistas interactúan de manera directa en la percepción sonora y en el plano frontal de la orquestación, la armonía cumple un trabajo subtextual al transformarse poco a poco en el fondo para llevar esta etapa a la parte C. La parte A comienza en la tonalidad de Do menor debido a la presentación de Clementina (cc. 1-9). Esta tonalidad es modificada poco a poco a lo largo de la primera parte con el objetivo de llegar al acorde de la muerte en el compás 25 (ver figura 41). Para el cambio armónico de Do se emplearon armonías disminuidas y cuartales utilizadas en la segunda etapa del tema para evocar el cambio de Clementina hacia el realismo mágico.

Aunado a lo anterior, este cambio armónico se da a través de las líneas superpuestas en las cuerdas y la presencia directa de acordes cuartales en la guitarra y el arpa (cc. 15 y 17 respectivamente). Esta transformación de la primera parte es creada por la interacción del *leitmotif* de Clarita, presentando disonancias y poli-armonías por el choque entre la tonalidad de Do menor (Clementina) y Mi dórico (Clarita). Dicha interacción es la representación de Clarita influyendo y tratando de sacar a Clementina de las emociones negativas e internas que se presentaron en la armonía de su tema.

Armonía de Clementina

Movimiento armónico hacia el Acorde de La Muerte

Acorde de la Muerte

Figura 41
Reducción armónica de las cuerdas en la parte A

La llegada al acorde de La Muerte representa la conexión que tiene este personaje con Clementina, y la entrada del joven personaje hacia el realismo mágico. La armonía de la parte B trabaja la aceptación de Clementina en la armonía cuartal empleada de las etapas anteriores. Para ello el *leitmotif* de la joven es interpretado en tres ocasiones, modificando las notas de su gesto melódico con cada interpretación. La armonía empleada por las cuerdas se encarga de generar dicha modificación para que en cada interpretación el *leitmotif* de la joven se vaya acoplado a los acordes planteados por las cuerdas. En su primera aparición (cc.31-41) se emplea el acorde cuartal 2 (ver figura 24) en las cuerdas mientras el motivo está en Do menor. La segunda aparición (cc. 41-51) inicia empleando el acorde cuartal 1, el cual se dirige de nuevo hacia el acorde de La Muerte en el cc. 47, para luego resolver en un poli acorde entre los dos acordes cuartales en el cc. 49 (ver figura 42).

Aunado a lo anterior, las guitarras y el arpa ejecutan tremolando arpegiados sobre el acorde cuartal 1. El guitarrón por su parte evoca el gesto melódico sobre Si mayor de la primera etapa del tema. Las cuerdas en la segunda aparición del *leitmotif* de Clementina crean líneas melódicas

internas por terceras, cuartas y sextas; intervalos empleados en el acompañamiento de la canción tradicional mexicana. Finalmente, la tercera aparición del gesto melódico (cc.52-58), inicia con el acorde cuartal 2, el cual es dirigido hacia un acorde de Bm7 para terminar en un F#7; acorde dominante de la tonalidad en que desarrolla la parte C de esta etapa. El uso de Si menor es debido a que comparte las mismas alteraciones con Mi dórico (armonía de La Muerte y Clarita) y porque en el barroco tardío y el romanticismo esta tonalidad se usaba para darle una personalidad solitaria, melancólica y de fe a las obras que la empleaban. En esta sección dado a que Clementina empieza a tener fe y encaminar su destino en solitario la personalidad de Si menor fue adecuada para representar ello.

Figura 42

Armonía cuartal empleada en la parte B y dirección hacia Si menor (Cambio de Clementina)

La parte C se centra en hacer evidente el término de tradición por medio de una composición con influencia de la canción popular; por lo anterior, esta parte es completamente tonal sobre Si menor. La primera sección de esta parte (cc. 59-91) su armonía es sencilla, empleando las

funciones de tónica, dominante y subdominante. La segunda guitarra es el instrumento encargado de siempre llevar la armonía en esta parte de la etapa, interpretando los acordes de Bm, F# y Em. Tanto la primera guitarra como el arpa hacen contra melodías de dos voces en intervalos de tercera y sexta, evocando de nuevo la tradición. La segunda interpretación de la primera sección de la parte C (cc.76-91) hace uso de la misma armonía, con la diferencia en que se suman las cuerdas y el clarinete para darle mayor peso armónico a la repetición. En este caso el clarinete dobla la melodía principal por terceras descendentes, mientras las cuerdas se ciñen a la armonía planteada, interpretando líneas con intervalos de cuartas, sextas y terceras (ver figura 43).

The image shows a musical score for Figure 43. On the left, there are two staves: 'Gtr. 1' (Guitar 1) and 'Arpa' (Arpa). The Gtr. 1 staff has a measure starting at measure 77, with a blue box around it labeled 'Contra melodía por sextas y terceras'. The Arpa staff has a measure starting at measure 65, with a blue box around it. On the right, there are three staves: 'Vln. I' (Violin I), 'Vln. II' (Violin II), and 'Vla.' (Viola). These three staves are grouped together with a green box labeled 'Acompañamiento por cuartas', starting at measure 85. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Figura 43
Materiales de acompañamiento armónico por cuartas, sextas y terceras

La segunda sección de la parte C (cc. 88-111) tiene un mayor movimiento armónico al emplear una progresión que se mueve por cuartas ascendentes cada dos compases. Iniciando en el compás 90, se interpreta Bm para luego moverse por cuartas: Em-A-Dmaj7-G-C#°-F#7 y Bm. Esta progresión genera una mayor riqueza armónica, evoca el término de la esperanza, trascendencia de Clarita y cambio de Clementina al exponer un ascenso armónico por saltos de cuartas.

En cuanto al término de la liberación, este empieza a gestarse desde que inicia la parte C. A través de las llegadas cadenciales imperfectas de las subsecciones de la primera parte de C (cc.59-89), se acumula una tensión armónica al emplear acordes sus4 que no resuelven. Aunado a lo anterior, la segunda sección de esta parte emplea la progresión cíclica por cuartas explicada anteriormente, la cual acumula más tensión armónica, textural y orquestal, generando mayor expectativa auditiva de resolución. En la repetición de la segunda sección de C (cc. 100-108), a pesar de que la progresión cíclica continúa en la guitarra acompañante; las cuerdas, el arpa y la melodía principal en la flauta rompen este ciclo creando una secuencia armónica y melódica por

cuartas. La pieza es dirigida a su punto climático armónico en la dominante de la tónica (cc. 107-108) para luego romper con la expectativa de resolución al resolver sobre una tónica en Si permeada por cuartas y la sensible (ver figura 44). Esta resolución sorpresiva tiene la función de informar musicalmente que Clementina se ha liberado de su carga emotiva, pero en los colores y armonía del realismo mágico. El nuevo acorde cuartal sobre Si simboliza el testimonio de Clementina al ver trascender a su abuelita, y representa su nueva creencia y fe al tomar la tríada de tónica de Si y agregar intervalos que no están contenidos en esta.

Figura 44

Dirección hacia el clímax de la etapa y llegada al nuevo acorde cuartal – El realismo mágico de Clementina

Por último, la coda se centra en retornar armónicamente el lenguaje del realismo mágico, terminar de simbolizar el término de liberación y retratar el nuevo comienzo para Clementina. Para ello inicialmente se reduce la densidad y textura creada en el clímax de la parte anterior, generando un rebote armónico en el nuevo acorde cuartal sobre las cuerdas (cc. 111). A partir de este punto se retorna al movimiento melódico de líneas superpuestas, haciendo énfasis en el uso

de saltos de cuarta para dirigir la armonía a un reposo sobre un acorde cuartal más sencillo que parte del acorde de la creencia de Clementina (ver figura 45). Sobre el reposo de este acorde (cc. 117) se representa la liberación de Clementina en una armonía cuartal y abierta. La presencia de la flauta en la coda refuerza el reposo e introduce el término de nuevo comienzo para el joven personaje al interpretar gestos melódicos por saltos de cuartas. Este término de nuevo comienzo es apoyado por la armonía de las cuerdas en el compás 121 al presentar un acorde cuartal sobre Fa# y emplear en la melodía de la flauta un ascenso sin compensación de los saltos y finalizando en la sensible de la tónica. Las cuerdas por su parte intentan regresar hacia la tónica de Si al resolver la sensible (A#) en los violines I; no obstante, dado a que se está simbolizando el término de nuevo comienzo, el bajo de la armonía permanece en la sensible, mientras las demás voces emplean la cuarta y novena de la tónica para crear un acorde no resolutivo, con características abiertas y disonantes. Lo anterior representa la no terminación del relato, sino la apertura de una nueva historia a partir de Los Ojos de Clementina y su testimonio en el realismo mágico.

Figura 45
Armonía empleada en la Coda de La Creencia de Clementina

Sobre este parámetro es importante mencionar que a pesar de que la tercera etapa termina abierta, en comparación con el final del tema de Clementina, este final está trabajado sobre una armonía cuartal, sin establecer una cualidad mayor o menor sino neutral y abierta. Adicionalmente la resolución de la tensión de la parte C se da sobre un acorde con las características similares al de la armonía de La Muerte, informando que la liberación y resolución del conflicto de Clementina se dio en el realismo mágico como había sido mencionado en el tema del joven personaje.

Leitmotif y desarrollo melódico: Este parámetro musical está estrechamente relacionado con la armonía; la interacción y direcciones explicadas en el parámetro anterior influyeron en el tratamiento de los tres *leitmotives* contenidos en la historia. Se incluye el desarrollo melódico dado a que en la parte C este es esencial para reforzar y apoyar el término de tradición y esperanza del código genético. El inicio de esta etapa se encarga de la interacción de los *leitmotives* de Clementina y Clarita, evocando la influencia del personaje más viejo sobre el más joven para tornar su perspectiva y que deje su escepticismo para que pueda apreciar la enseñanza y regocijo del realismo mágico. La primera parte expone el *leitmotif* de Clementina en su forma original en el clarinete, sobre la tonalidad de Do menor y haciendo el giro melódico de la sexta bemol a la quinta (ver *leitmotiv* de Clementina). En esta primera parte el motivo de Clarita llena los silencios y espacios que en el *leitmotif* original de Clementina están presentes. Llenar la ausencia de la madre de Clementina tiene dos funciones: 1. hacer evidente el apoyo y amor de madre que tiene Clarita hacia su nieta, y 2. empezar a generar el cambio de Clementina hacia la textura y *leitmotif* de la Santa Muerte (ver figura 46). En este caso todos los elementos del gesto motivico de la muerte están presentes para generar el cambio que empieza a tener Clementina; los armónicos en la guitarra de saltos de cuarta, los tremolando arpegiados en las cuerdas pulsadas y el bajo en pulso ternario desfasado, conectan dicha transformación con los materiales empleados en las etapas anteriores.

AMOR DE ABUELA Y NIETA

LEITMOTIF Y TEXTURA DE LA MUERTE

Figura 46
Acompañamiento e influencia de Clarita para llegar al Leitmotif de la Muerte (cc.1-26)

Hacia el final de la Parte A (cc. 25) la flauta presenta un gesto melódico que había sido presentado en la segunda etapa del tema (ver figura 37 -variación para el nuevo comienzo). Este giro melódico de salto de tercera menor y compensación de segunda menor es el nuevo inicio en el *leitmotif* de Clementina, y cumple la función de empezar a mostrar su cambio y aceptación en el realismo mágico (ver figura 47). La armonía como se pudo apreciar en el apartado anterior utiliza los acordes cuartales empleados en la segunda etapa del tema. La idea de generar armónicamente este cambio es mostrar la influencia del gesto de La muerte en el *leitmotif* del joven personaje para transponer sus notas hacia la tonalidad de si menor (parte C). La llegada del primer clímax en los compases 44-50 después de que el nuevo motivo de Clementina realiza un giro de cuarta, presenta de nuevo el gesto de La Muerte para llegar melódicamente al gesto por cuartas denominado “la promesa de la muerte” (volver a ver figura 38). Este gesto fue presentado en el clarinete de la segunda etapa del tema. En la parte B de la tercera etapa, este gesto melódico es empleado para dirigir la armonía hacia el acorde dominante de la nueva tonalidad y encaminar la narrativa hacia el término de la tradición.

The image shows a musical score for 'La Santa Muerte' with three presentations of a leitmotif. The score is arranged in systems for Clarinet in B-flat (Cl. en si-b), two Guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2), and Arpa. The first presentation (Primer Presentación) is in 6/8 time, featuring a melody in the clarinet with a dynamic marking of *mf*. The second presentation (Segunda Presentación) is in 3/8 time, with the melody in the clarinet and guitar accompaniment. The third presentation (Tercera Presentación en la tonalidad de B) is also in 3/8 time, with the melody in the clarinet and guitar accompaniment. Annotations include a green box labeled 'Gesto variación para el Nuevo Comienzo' pointing to the first presentation, a red box labeled 'Acorde de La Muerte' pointing to a chord in the guitar part, a blue box labeled 'Promesa de la Muerte' pointing to a melody in the guitar part, and a yellow box labeled 'Dirección hacia la dominante de B' pointing to a chord in the guitar part. The score also includes dynamic markings like *pp*, *mp*, and *mf*, and time signatures like 6/8 and 3/8.

Figura 47

Cambio del Leitmotif de Clementina y presentación de los elementos de La Santa Muerte (cc.41-58)

La tercera presentación del nuevo *leitmotif* de Clementina se encuentra en la tonalidad de Si menor. Este gesto melódico es tomado de la variación del nuevo comienzo (ver cuadro verde de la figura 37), el cual hace uso de los mismos intervalos (salto de 4ta a 6ta y compensación en la 5ta) pero ahora en la tonalidad de Si menor.

La tercera parte o C, representa el cambio de Clementina en el realismo mágico. En este punto por medio de la ausencia de su *leitmotif* se evoca que el personaje ha dejado su lado escéptico; los nuevos elementos musicales empleados en conjunto de la canción popular compuesta para esta parte representan el retorno a sus raíces, tradiciones y creencias. En lo que respecta al parámetro de *leitmotif*, después del cambio generado en la sección anterior, el gesto motivico que da pie a la nueva melodía protagonista es el gesto de “variación para el nuevo comienzo” que fue empleado en la segunda etapa. En función de soportar el término de la tradición y la tonalidad de Si menor, el nuevo gesto melódico emplea materiales característicos de “La Martiniana”, “La

Llorona” y “Luz de Luna” al utilizar una dirección melódica hacia la tercera del acorde de tónica, un arpeggio en segunda inversión sobre Si menor y terminar de forma abierta sobre la función de dominante. A pesar de que la melodía está construida por grados conjuntos con características tonales, el intervalo de cuarta está presente en los saltos y resoluciones melódicas para mantener el color armónico del realismo mágico y una sonoridad abierta y mística (ver figura 48).



Figura 48

Gesto Melódico que evoca el cambio en Clementina con características de la sonoridad de La Muerte

La primera parte de C está construida sobre el nuevo gesto melódico explicado en el párrafo anterior. Los cierres de las frases de esta primera parte (cc. 67-73 y cc. 83-89) están sobre la tercera y la tónica del acorde de Si menor respectivamente, para generar un cierre parcial armónico. Aunado a lo anterior, se emplean los arpeggios de tónica y dominante (Si menor y de Fa# mayor) en la construcción melódica del nuevo gesto haciendo una referencia melódica del son “La Martiniana” en donde se realiza un arpeggio sobre la tónica de la canción para luego resolver el salto hacia abajo; resolución que también es realizada en la melodía de esta primera sección de la parte C. Tanto el cierre parcial como la influencia en “La Maritiniana” están presentes para exponer la dirección melódica de la canción popular y la relación subtextual con el relato del son tradicional mexicano.

La segunda sección de C (cc. 89-109), el desarrollo melódico se encarga de hacer explícito el término de esperanza del código genético y posteriormente de liberación. Al momento en que la melodía en la flauta termina en la tónica de Si menor (cc. 89), como rebote surge una nueva melodía en la trompeta la cual evoca el término de esperanza al ser un ascenso espontáneo y eufórico por el timbre del instrumento que parte de la tónica y se dirige una octava arriba. La construcción de esta melodía posee varios saltos de cuartas trayendo consigo los materiales del

realismo mágico empleados en este tema. Las cuerdas pulsadas y frotadas imitan y aumentan la densidad en la repetición del nuevo gesto melódico de la trompeta (cc. 97) e apoyando y soportando la trascendencia de Clarita y el término de esperanza del código genético. En esta repetición melódica quien toma el protagonismo es de nuevo la flauta; sobre su ascenso se construye la secuencia por cuartas (parámetro de la armonía) y carga cíclica que asciende y termina en el nuevo acorde cuartal (ver figura 49). En el clímax y final de esta parte C, se retorna al *leitmotif* textural característico de la Muerte con la ejecución de los tremolando arpegiados en las cuerdas pulsadas y los *shakers*, dando a entender que la esperanza y liberación de ambos personajes se dieron en las características musicales del realismo mágico empleado para este cortometraje.

The image displays a musical score for Figure 49, illustrating the first and second interpretations of a melodic gesture. The score is written for several instruments: Tpt. (Trumpet), Fl. (Flute), Gt. 1 and 2 (Guitars), Arpa (Arpa), and Vln. 1 (Violin). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The first interpretation (Primera Interpretación) is marked with a forte dynamic (*f*) and features a 'Nuevo gesto melódico' highlighted in a red box, with notes circled in green and labeled '5ta' and '4ta'. The second interpretation (Segunda Interpretación) is marked with a fortissimo dynamic (*ff*) and also features a 'Nuevo gesto melódico' highlighted in a red box, with notes circled in green and labeled '4tas'. A blue arrow points from the second interpretation to a section labeled 'Leitmotif La Muerte', which is marked with piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. Another blue arrow points from the second interpretation to a section labeled 'Carga y Liberación en el Realismo Mágico', which is marked with fortissimo (*ff*) and features a green box highlighting a specific rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 49

Gesto melódico que evoca la esperanza en sus dos apariciones (Tpt. cc.89 – 96 y ensamble cc. 101-110)

Finalmente, la coda o cierre de esta etapa, la armonía es quien obtiene el protagonismo para evocar el nuevo comienzo de Clementina. En este punto melódicamente no se emplea un *leitmotif* como tal, sino que se ha establecido el nuevo acorde inestable de la figura 45 como representación del nuevo comienzo. Adicional a ello un pequeño gesto melódico construido por cuartas y de final abierto en la flauta, evoca la expectativa de lo que será la historia de Clementina con su testimonio ante el realismo mágico (ver figura 50).

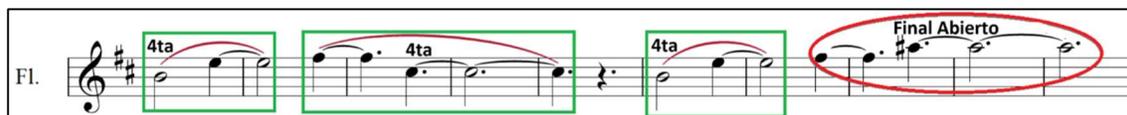


Figura 50
Gesto melódico construido por cuartas y de final abierto (cc. 117-126)

Melódicamente como pudo observarse, los *leitmotives* se trabajaron en conjunto para encaminar el tema hacia una nueva sección con parámetros y sonoridades diferentes. Es de resaltar que la melodía en la trompeta fue compuesta para ser un contraste total con la carga de ira presentada en el tema de Clementina; aquí se quiso otorgar una sensación optimista y de certidumbre ante una armonía diferente que simboliza una esperanza eufórica, de un nuevo comienzo, y totalmente abierta y con el “horizonte” a lo lejos. Si bien la unión de los *leitmotives* de las protagonistas fue importante, la ausencia de estos al final del tema denotan la trascendencia de Clarita, y la nueva vida y creencia para Clementina.

Ritmo: Este parámetro en la tercera etapa tiene un mayor trabajo y protagonismo dado al cambio que sufre Clementina y la representación de la tradición. Desde un principio se introduce poco a poco patrones rítmicos empleados en 6/8 para dirigir toda la influencia de los demás parámetros hacia la parte C de la etapa. Iniciando con las dos primeras partes, a partir de pequeños gestos en las cuerdas frotadas se introduce la sesquiáltera, al hacer presente una agrupación binaria y ternaria (ver figura 51). La función de utilizar en mayor medida la hemiola vertical de 3:2 es para mezclar las dos métricas que son empleadas en los temas de los dos personajes protagónicos y así mostrar la reciprocidad entre nieta y abuela. La métrica de 6/8 con una agrupación estandarizada de dos pulsos por compás será utilizada para Clarita; mientras que en el caso de Clementina se usa el pulso ternario de 3/4 en la métrica de Clarita. La mezcla de ambas

agrupaciones de pulso genera la hemiola vertical empleada en varios géneros tradicionales de México. Este cambio de pulso se hace de la misma manera que el parámetro armónico, en el fondo y con un significado subtextual; simbolizando el regreso a las raíces y la tradición del joven personaje (parte A).

En la segunda parte las cuerdas vuelven a tener la construcción abstracta de superposición de líneas hasta que el *leitmotif* de Clementina cambia completamente (cc. 51-59); generando que ambos tipos de cuerdas -pulsadas y frotadas – estén en homorritmia en un pulso binario de una métrica ternaria (negra con punto) para dar paso a la parte C; la cual está construida bajo este tipo de agrupación.

The image displays two musical staves for string instruments in 6/8 time. The left staff shows Violin II, Viola, and Violonchelo. The right staff shows Violin I, Violonchelo, and another Violonchelo. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *n*, and *mf*. Specific rhythmic groupings are highlighted with colored boxes and labeled: 'Agrupación de 2' (green boxes) and 'Agrupación de 3' (red boxes). The measures are numbered 4 and 10.

Figura 51

Introducción de la Sesquiáltera – 3:2 – en la primera parte de la Creencia de Clementina (cc.4-6 y 10 – 12)

La parte C es la sección con más elementos rítmicos característicos del 6/8 tradicional. Iniciando por la agrupación base, se implementa un pulso binario (negra con punto) y la subdivisión estandarizada de dos grupos de tres corcheas. La primera parte de la nueva melodía de la flauta está construida con esta subdivisión binaria (ver figura 48), al igual que las contra melodías que intervienen en los silencios de la melodía protagonista, y algunos acompañamientos en las cuerdas frotadas cuando se ingresa en la segunda subsección de la primera parte de C. No obstante, uno de los elementos más importantes para evocar la tradición y la esperanza de Clementina es uno de los ritmos de huapango rasgado típico empleado en la guitarra acompañante y la agrupación ternaria en el guitarrón o bajo, generando de nuevo la hemiola

vertical (ver figura 52). Esta sesquiáltera está presente durante toda la parte C con el objetivo de mantener en el fondo orquestal la ambigüedad rítmica del 3 contra 2, y darle a la sección la ambientación sonora y musical de la tradición. En algunas ocasiones el guitarrón es remplazado por la mano izquierda del arpa para darle más variedad rítmica y tímbrica a la pieza. Adicional a los patrones rítmicos empleados por la guitarra y el bajo (guitarrón, arpa, contrabajos), también son utilizados otras variantes rítmicas del 6/8 para generar hemiolas horizontales del 3:2.

The image displays two musical excerpts. The left excerpt, titled 'Base de la Hemiola Vertical', features two staves: 'Gt. 2' (guitar) and 'Gtron.' (guitar/bass). The guitar part shows a complex rhythmic pattern with a green box labeled 'Subdivisión de agrupación de dos pulsos' and a red box labeled 'Agrupación de tres pulsos'. The guitar/bass part shows a simpler rhythmic pattern with a red box labeled 'Agrupación de tres pulsos'. The right excerpt, titled 'Variación', features four staves: 'Gtr. 2', 'Arpa', 'Ve.', and 'Cb.'. The guitar part has a green box labeled 'Agrupación de 2' and a red box labeled 'Agrupación de tres pulsos'. The arpa part has a green box labeled 'Agrupación de 2'. The violin and cello parts have green boxes labeled 'Agrupación de tres pulsos'.

Figura 52

Materiales rítmicos de hemiola vertical y horizontal de la parte C del tema de La Muerte

La hemiola horizontal mencionada anteriormente también se encuentra en la melodía principal de la flauta que inicia la parte C, la cual después de la subdivisión de corcheas, la agrupación del pulso pasa a ser ternaria. En la segunda subsección de la parte C con la aparición del gesto melódico en la trompeta, rítmicamente se hacen presente otros patrones de subdivisión métrica en las cuerdas frotadas y pulsadas, todo con el objetivo de crecer en densidad y textura para encaminar el tema al clímax de la narración. En este punto se emplean subdivisiones de síncopas contra otras tésicas, mientras los demás instrumentos ejecutan la hemiola vertical al crear el 3 contra 2 con respecto al bajo del arpa (cc. 92-99). Otra manera de presentar la hemiola vertical y horizontal es en todos los inicios de las subsecciones, y al finalizar cada una de estas se crea una homorritmia de *tutti* parcial para dar paso a la siguiente subsección. Para finalizar esta parte y llegar al clímax del tema y la trama principal, rítmicamente se emplean los dos tipos de hemiola, y en adición a ello se agregan subdivisiones en corcheas sincopadas y tésicas ascendentes para dirigir la pieza al nuevo acorde cuartal (ver figura 53).

Agrupación de 3
 Agrupación de 2

Figura 53

Hemiolas verticales y horizontales de la agrupación de 3 y 2 pulsos en 6/8 – Patrones básicos y variados

La tercera parte de la etapa en cuestión se encargó rítmicamente en introducir y hacer explícito la sonoridad, articulación y precisión rítmica de la canción popular. El objetivo de haber realizado esto fue retratar que Clementina vuelve a las tradiciones y las creencias que su abuelita le relataba. En la coda, dado a que la liberación de ambos personajes se da en La Santa Muerte, se optó porque luego del clímax la pieza retorne al ritmo flexible y etéreo característico del realismo mágico, informando que desde este parámetro se crea el nuevo comienzo del joven personaje, sin limitaciones ni articulaciones marcadas, sino en total libertad y amplio ante una nueva vida sin la presencia de su abuela.

El tema de La Muerte fue desarrollado de forma recíproca con la composición del siguiente tema y la escritura de la tesis. Después de haber entendido varios parámetros musicales, la narrativa de la historia, y el código genético de la cuestión generacional fue posible la composición y desarrollo de este tema. En este se buscó retratar la línea cronológica de los acontecimientos del cortometraje, partiendo desde la exposición de la historia antigua de Clarita hasta la

trascendencia del personaje de Clementina. Tanto el análisis de los géneros tradicionales de México, como la existencia de los *leitmotives* de los personajes protagónicos fueron esenciales para la construcción de este; no obstante, el elemento que otorgó la mayoría de las soluciones para el resultado presentado fue el haberme expuesto a la cultura, percepción sonora e integración auditiva de lo que viví y experimenté en estos dos años de maestría. Considero que es la interacción y reciprocidad de los parámetros aquí mencionados los que le otorgaron al tema la esencia y característica sonora que en muchas ocasiones se toma como el *leitmotif*. Sin la mezcla de todos los parámetros musicales no hubiese sido posible la simbolización del Realismo Mágico que interpreté desde mi análisis y oído.

4.3.2.3. Tema de Clarita:

Para este personaje se creó un tema el cual representa sus características emocionales y está permeado por el realismo mágico del tema anterior. Para el tema de Clarita⁴⁴ se planteó una sonoridad más estable tímbrica y armónicamente; así como también características musicales de algunas músicas populares de México. La pieza también tuvo varias exploraciones prueba y error que fueron otorgando materiales individuales para ser modificados y así obtener el resultado que se presenta. Desde las categorías de Xalabarder se implementa la categoría individual la cual se refiere a las emociones internas y el sentir del personaje; en este caso dado a que se observa el último día del personaje se evoca musicalmente su posición y perspectiva de toda una vida. No obstante, también es un tema de categoría colectiva, ya que integra elementos del tema de la muerte y en parte de Clementina; dando a entender que en principio el personaje ha sido influenciado por el realismo mágico que vivió de joven, y su papel de madre y protectora de Clementina. El código genético para este tema toma en consideración las palabras de Milton al describir el personaje y el resultado final del análisis del guion literario. Para este personaje los términos son: cariño de madre, tradición, creencia, estabilidad, serenidad, soledad y abandono por su hija. Como se había comentado con respecto a la madre de Clementina, en este tema a

⁴⁴ Para escuchar el Tema de Clarita dirigirse al siguiente enlace de Google Drive: https://drive.google.com/file/d/1djNnormYy86DCbxTBTBfwxEv9PGPAnfH/view?usp=drive_link

través de un silencio prolongado que se encuentra en la aparición de los gestos motívicos del personaje se representa la ausencia de la hija; de la misma forma en que fue realizado para el tema de Clementina.

Instrumentación: Este parámetro trabaja la tradición y la soledad del código genético. Para el tema de Clarita se utilizan las tres guitarras acústicas presentes en la segunda etapa del tema de la Muerte. Inicialmente el tema comienza con una sola guitarra, evocando el término de la soledad; pero en lo que se va desarrollando se suman las otras dos para mostrar las generaciones del pasado y del futuro que permean y acompañan a Clarita. En este tema también se hace uso del arpegiado característico en la segunda etapa de la muerte, el uso de armónicos y el acompañamiento rítmico-rasgueado del huapango para evocar la influencia de la Muerte y la tradición de la canción popular mexicana. La escogencia de la guitarra se da por tres razones: 1. soportar con su timbre el término de la tradición mexicana, 2. evocar la música que probablemente alguien de las características de Clarita pudo haber escuchado en ese entonces, y 3. retratar subtextualmente la forma en que una invidente reconoce su entorno dado a la implicación del tacto que posee este instrumento.

The image shows a musical score for three acoustic guitars. The score is in 6/8 time and features several annotations and markings:

- Guitarra 1:** Starts with a *mf* dynamic. A green box highlights a section labeled "Acompañamiento por 3eras" with an *accel.* marking above it.
- Guitarra 2:** Starts with a *mf* dynamic. A red box highlights a section labeled "Materiales Texturales del Tema de La Muerte" with a "let ring" marking above it. A later section is marked with *p* and *mf* dynamics.
- Guitarra 3:** Starts with a *mp* dynamic. A green box highlights a section labeled "Acompañamiento por 4tas" with a *mf* dynamic marking below it.

Figura 54
Materiales tímbricos utilizados en el Tema de Clarita (cc. 16-21)

Armonía: El lenguaje armónico empleado en el tema de Clarita también está referenciado en el modo de Mi dórico, y un ligero cambio hacia Mi menor melódico en función de representar la tradición y estabilidad del personaje. En este tema también se emplea el mismo eje central del tema de la muerte e inicialmente se resalta la sexta sostenida del modo (C#) a nivel armónico y

melódico. Conforme el tema avanza se emplean características del lenguaje tonal tradicional al usar acompañamiento por terceras como sucede en la primera guitarra luego de la presentación del *leitmotif* del personaje (cc.7-10), y el inicio del ascenso rítmico y armónico de los compases 17-22. Durante esta primera parte del tema, se presentan los acordes de Mi menor, Fa# menor y La mayor, funciones que son parte de la armonía modal de Mi dórico. No obstante, también son empleadas armonías cuartales desde el compás 19 para generar un cambio de color armónico y dirigir la pieza al punto climático (cc.23) en donde se llega al acorde de la Santa Muerte (ver figura 55). El uso de la armonía del tema de la muerte se da en función de mostrar que Clarita ya ha sido permeada por el realismo mágico, simbolizando el término de su creencia en La Muerte y la promesa que esta le hizo de joven.

The image shows a musical score for three guitars (Gtr. 1, Gtr. 2, Gtr. 3) in a key of D major. The score is divided into several sections:

- Gtr. 1:** Starts with 'Acompañamiento 3eras' (triplets) and 'Acorde de La Muerte' (A chord of La Muerte) in a red box. It includes an 'accel.' marking.
- Gtr. 2:** Features 'Cuartal 2' (quartal 2) and 'Acompañamiento 4tas' (quartal accompaniment 4ths). Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte).
- Gtr. 3:** Includes 'Variación cuartal 2' (variation of quartal 2) and 'Acompañamiento 4tas' (quartal accompaniment 4ths).
- Other markings:** 'Cuartal 1' is marked in a blue box, and 'Acorde de La Muerte' is also marked in a red box.

Figura 55

Uso de la armonía del tema de la Santa Muerte y llegada al acorde que representa este personaje

Otro punto por mencionar es que se presenta un acompañamiento por terceras de la primera guitarra en contraste con los intervalos de cuartas de la tercera guitarra (cc. 20-21); evocando que la creencia y tradición de Clarita están contenidas en el mismo espacio, y que van de forma paralela en el desarrollo del personaje y tema. Después del clímax, se emplea el acorde cuartal 1 para resolver la tensión, y posteriormente retornar a la sonoridad calma y solemne de Mi menor (c. 27). La armonía utilizada en este punto está basada sobre acordes e intervalos de cuartas, manteniendo la dirección y estabilidad sobre Mi; reforzando la sonoridad neutral y abierta del realismo mágico en Clarita, y a la vez su serenidad y confianza en la estabilidad de la tradición.

A partir del compás 34 se presenta una pequeña progresión menor natural - modal, la cual simboliza la estabilidad y tradición de Clarita permeada por la sonoridad armónica del realismo mágico. En la figura 56 se puede observar los usos de armonías cuartales y el acorde de la muerte junto con elementos de la tradición como líneas acompañantes por terceras. Estos materiales armónicos son dirigidos hacia una nueva exposición de la muerte (cc. 44), simbolizando que Clarita espera con ansias la promesa que le hizo la muerte de joven, y que tanto sus esperanzas como su final yacen en la devoción que tiene del realismo mágico.

The image shows a musical score for three guitars (Gtr. 1, 2, 3) in G major. The score is divided into two systems. The first system has a tempo of ♩ = 70 and features annotations such as 'Acompañamiento por 4tas' (fourths accompaniment) in green boxes, 'Tradición Clarita' in orange boxes, and 'Cuartal 1' and 'Cuartal 2' in blue boxes. The second system has a tempo of ♩ = 64 and includes 'Realismo Mágico en Clarita' in blue boxes, 'Acorde de La Muerte' in a red box, and 'Cuartal 1' and 'Cuartal 1 / E' in blue boxes. Chord symbols 'Em7' and 'D/F#' are present in the first system, and 'let ring' is noted in the second system.

Figura 56

El Realismo Mágico en la tradición de Clarita – Manejo de elementos cuartales y modales de los cc. 29-44

Finalmente, se presenta una progresión tonal típica de la tradición de tónica - dominante (Em-B) sobre Mi menor armónico, con un realce hacia la métrica de 6/8. A diferencia de los otros dos temas, el tema de Clarita cierra de forma tonal y conclusiva para simbolizar el final de su vida terrenal en el relato, y apoyar su confianza, seguridad y firmeza como un personaje que ha vivido y está satisfecho de su vida.

Leitmotif: A diferencia del tema de la muerte, en este caso el motivo está construido sobre una línea melódica descendente de dos llegadas que se dirige hacia el tono eje de Mi. La concepción

de este tema surge de una pequeña melodía que algunas veces escuchaba sobre la calle en donde viví en Ciudad de México. En el momento en que estaba componiendo el tema de Clarita, me percaté de la melodía interpretada en lo que parecía ser un instrumento de viento, y dado a que en ese momento de creación estaba buscando algún elemento musical que me generase la sensación de ternura y propio sonoramente de México, tomé la decisión de emplear esta “melodía coyoacana”⁴⁵ como el término de cariño maternal, ya que personalmente me generaba este significado e interpretación simbólica.

El *leitmotif* se compone de dos partes; la primera contiene un gesto melódico descendente de tres notas y luego de cinco que se dirige hacia Mi, y la segunda parte consiste en un gesto ascendente por terceras que retorna a su punto de inicio (ver figura 57). Un componente esencial para este tema al igual que el tema de Clementina, son los silencios prolongados o notas sostenidas que simbolizan una ausencia después de la interpretación del gesto descendente. El uso de los calderones silencios evocan la ausencia y abandono del personaje de la madre de Clementina en la vida de Clarita. Algo que es de destacar en la presentación del *leitmotif* es que se interpreta dos veces, cambiando la segunda interpretación (cc. 17-21) para llevar a un desenvolvimiento y expansión melódica que dirige la pieza hacia la creencia del realismo mágico que tiene Clarita. El *leitmotif* está construido sobre el modo de Mi dórico, y posteriormente es desarrollado sobre la armonía cuartal para evocar y simbolizar el misticismo que La Muerte representa en los recuerdos y promesa de Clarita.

⁴⁵ La nombré de esta manera dado a que en mis años de maestría viví en la Colonia de San Lucas, Coyoacán; y esta melodía solo la escuché en los alrededores de esta colonia y no en otras partes de Ciudad de México.

Figura 57
Leitmotif de Clarita

El *leitmotiv* es ejecutado dos veces; la primera vez en una sola voz con la guitarra en solitario. Para la segunda interpretación, la llegada al Sol en el compás 12 es complementada por la misma guitarra ejecutando un Mi menor y luego en el silencio de su hija se agrega un Re en armónico natural en la segunda guitarra (cc. 13). Para el gesto que descende hacia Mi, este es complementado por un acorde de Fa# menor con séptima, y luego en el silencio de la hija se agrega otro armónico natural sobre el noveno traste de la quinta cuerda (La), generando así la altura de Do# (cc.16). La función de emplear estos armónicos en los silencios de la segunda interpretación del *leitmotiv* es para hacer presente de manera subtextual⁴⁶ las dos notas que hacen parte del gesto motivico de Clementina sobre Mi dórico (Re-Do#) empleado en la segunda etapa del tema de la muerte.

El *leitmotiv* de Clementina se hace presente de varias formas en este tema. Inicialmente de forma indirecta y subtextual, como se mencionó en el párrafo anterior, sin tener un reconocimiento auditivo totalmente explícito por medio de los armónicos. Por otra parte, después de la llegada al acorde de La Muerte, el gesto motivico de Clementina se hace presente de forma directa en la

⁴⁶ De manera subtextual me refiero a solo haber empleado las alturas características sin el ritmo o la secuencia continua que tienen, sino de forma separada para que genere la presentación del motivo de forma implícita e indirecta.

primera guitarra (cc 27); y luego en los compases 31-33 presentar el gesto variación del “nuevo comienzo de Clementina” modificado rítmicamente (agrupación ternaria) y con un acompañamiento de cuartas descendentes. La justificación de presentar el *leitmotif* del joven personaje de estas dos formas es mostrar el acompañamiento de Clementina en la vida de Clarita y posteriormente presagiar la revelación que tendrá Clarita cuando en la tercera etapa del tema de La Muerte (flauta cc. 25-27 - partitura La Creencia de Clementina) descubre que el rostro de Clementina es el mismo rostro de la Muerte (ver figura 58). El gesto motivico de Clementina está presente sobre Mi dórico para evitar disonancias que pongan en duda la sonoridad modal y el centro sobre Mi en el tema de Clarita; y para precisar desde este tema el cambio que tendrá el joven personaje en el relato.

The figure displays a musical score with several key elements:

- Leitmotif de Clementina sobre Mi dorico:** A melodic line at the top, highlighted with a purple box, representing the core motif.
- Gtr. 1 and Gtr. 2:** Guitar parts starting at measure 12. Gtr. 1 includes dynamics like *p*, *mf*, and *molto vib.* A purple box labeled 'Clementina Implícito' highlights a section of the guitar accompaniment.
- Fl. (Flute):** Part starting at measure 25, labeled 'Tercera etapa Tema de La Muerte'. A green box labeled 'Gesto variación - Nuevo Comienzo' highlights a specific melodic phrase.
- Gtr. 1 (Measure 27):** A section labeled 'Clementina Explícita' with a purple box and 'let ring' annotation, and another green box labeled 'mf'.

Figura 58
Implementaciones del Leitmotif de Clementina en el tema de Clarita

Ritmo: Este parámetro representa y apoya el término de la tradición en el tema del personaje. La métrica empleada para este tema es de 6/8 como referencia a los géneros tradicionales de México, para luego presentar al igual que el tema de la Muerte la hemiola vertical. Partiendo desde el *leitmotif*, el ritmo de 6/8 no es tan perceptible como la tercera etapa del tema de la muerte debido a que en este caso el pulso no es totalmente métrico para simbolizar la característica flexible y etérea que representa el realismo mágico y el pasado del personaje. Conforme avanza el tema, la agrupación binaria del pulso empieza hacerse presente en las guitarras acompañantes, mientras el *leitmotif* continúa con un ritmo desfasado y en *rubato* al momento de ascender y acelerar el ritmo hasta llegar al acorde la Muerte. También se hacen presentes algunas homorritimias desfasadas (cc. 20-22) de la métrica en 6/8 hasta llegar la

presencia de La Muerte. Lo anterior evoca el paso de la serenidad y soledad de Clarita del inicio hacia el recuerdo y acompañamiento que tiene el personaje en la Muerte (ver figura 59).

The image shows a musical score for three guitars (Gtr. 1, 2, and 3) in 6/8 time. The score is annotated with several key features:

- Desfase rítmico agrupación de 3:** A blue box highlights a rhythmic shift in the first guitar part.
- accel:** An annotation indicating an acceleration in the tempo.
- let ring:** A red annotation pointing to a specific note in the second guitar part.
- Flexibilidad rítmica:** A yellow box highlights a section of the second guitar part with flexible rhythms.
- Indicios agrupación de 2:** A green box highlights a section of the third guitar part.
- Agrupación de 3:** A blue box highlights a section of the third guitar part.
- Sincronización Muerte:** A red box highlights the final section of the score, indicating synchronization for the 'La Muerte' section.

Figura 59
Desfase rítmico del 6/8 de pulso ternario para llegar a La Muerte

Tanto el ritmo como los demás parámetros musicales son direccionados hasta el compás 22, donde todos convergen en el punto climático del tema como símbolo de la creencia y testimonio de Clarita en el realismo mágico. La hemiola vertical, está presente después de que se expone el gesto motívico de Clementina en los compases 29 – 33; en este caso las guitarras 1 y 2 están en un pulso ternario, mientras que la guitarra 3 – el bajo - se encuentra en pulso binario (ver figura 60). Con el objetivo de apoyar y reforzar la tradición que también se hace presente en la tercera etapa del tema de La Muerte, se emplea al final de esta pieza el ritmo de huapango rasgueado en la guitarra; mientras que la voz del bajo realiza el acompañamiento típico de tres pulsos sobre la métrica del 6/8.

The image shows a musical score for three guitars (Gtr. 1, 2, and 3) in 6/8 time. The score is annotated with several key features:

- Pulso Ternario:** A red box highlights the ternary pulse in the first and second guitar parts.
- Pulso Binario:** A green box highlights the binary pulse in the third guitar part.
- mf:** A dynamic marking (mezzo-forte) is present in the first guitar part.

Figura 60
Hemiola Vertical empleada en el tema de Clarita (cc. 29-37)

Estos fueron los parámetros utilizados para representar el código genético de Clarita. El tema parte desde la evocación del cariño maternal representado por el *leitmotif*, para después constituir los otros elementos musicales. Algo que me gustaría mencionar sobre este tema, es que su resultado fue posible hasta que comprendí cómo iba a ser desarrollada la segunda etapa del tema de la muerte; ya que inicialmente no tenía las herramientas necesarias para crear una conexión adecuada entre Clarita y el realismo mágico que vivió. Con la explicación de los elementos musicales de este tema, Clarita es también la representación de la tradición y las raíces desde la perspectiva de su nieta Clementina; es por esta razón que los parámetros del ritmo y la armonía son mucho más flexibles y fluidos a diferencia de la regularidad y uniformidad del tema de Clementina. Finalmente, quisiera mencionar que al igual que la tercera etapa de Victoria (Asístole), el tema de Clarita fue grabado en el Limme por el compositor y guitarrista Hegel Pedroza.

En base a los tres temas elaborados en este capítulo se trabajó el subtexto analizado e interpretado que resultó de las primeras etapas de la metodología. La importancia de la tradición, de la familia, de la cultura y del realismo mágico fue el punto central para desarrollar estas tres pequeñas piezas. Considero que uno de los elementos que más me llamó la atención con este cortometraje fue la revelación del subtexto temático, el cual surgió hacia el final de la colaboración y el análisis. A diferencia de Asístole, la composición del tema central de la Santa Muerte como representación de la cuestión generacional, me llevó a recurrir a métodos que antes no había empleado creativamente. La concepción del *leitmotif* de este como un gesto textural me llevó a cuestionarme la definición del término como un gesto melódico o vertical (acorde), en donde más allá de ser la representación de un elemento individual musical, podría ser considerado como la suma y el comportamiento de varios elementos o por qué no *leitmotives*, que cambian de significado dependiendo del manejo de los materiales utilizados. Si bien en la creación de estos temas fue esencial el parámetro melódico y motivico para traer la referencia de los personajes en los otros temas, me llevo como aprendizaje e inquietud, que el significado del subtexto y realce musical que se le puede dar a un concepto cambia dependiendo de la mezcla y el trabajo intertextual que puede emplearse en la simbología que se le otorga al código genético; así mismo como los diferentes puntos de vista e interpretaciones que se tiene sobre un mismo

concepto. Ahora, lo que continúa para Los Ojos de Clarita es finalmente observar las escenas grabadas para posteriormente examinar de qué manera la escena adquiere una información adicional a partir del uso de estos tres temas centrales, y cómo el subtexto será evidente ante lo que sucede con la imagen.

Conclusiones

El trabajo realizado a partir de la creación y aplicación de este método sobre los dos cortometrajes contenidos en la investigación me ha llevado a reflexionar bastante sobre la música para cine y mi proceso creativo como compositor. Antes de haber iniciado esta investigación mi abordaje musical, no solo en el campo del cine, sino a nivel general, estaba muy basado y fundamentado en parámetros visuales e influencias de imágenes y secuencias. La música siempre la estaba pensando desde una perspectiva visual con movimiento y que resalta lo que estamos viendo superficialmente. Una de las primeras enseñanzas y experiencias que me dejó trabajar con el método desde el subtexto, fue aprender a utilizar mis otros sentidos, en especial el auditivo y el imaginario propio, en donde considero que hay más herramientas y elementos para la creación artística. Si bien, es cierto que el aspecto visual hoy en día juega un papel muy importante para nuestra sociedad, siento que desde lo que no vemos se crea un estado de “peligro” el cual nos empuja a salir de nuestros conocimientos para abordar y explorar otros campos artísticos y así obtener una solución o respuesta.

He de confesar que en un principio la creación de la música desde el subtexto me llevó un tiempo en entenderla y adaptarla a mi forma de componer. Antes consideraba que, si no estaba seguro de qué crear, la imagen – en el caso del cine – me daba las respuestas, y lo que hacía era resaltar lo que la imagen ya mostraba. Con el subtexto, todo cambia y pone a reflexionar y a investigar sobre qué pasaría si decido irme por esta definición, o esta línea, o esta otra alternativa. El subtexto me llevó a establecer una seguridad ante lo que imagino y lo que quiero crear, sin tener un resultado visual sobre el cual me justifique o busque un argumento.

Ahora en cuanto al proceso de la elaboración del método en estas tres etapas, he de destacar que la segunda etapa fue esencial para crear los resultados musicales finales para los cortometrajes. Si bien, es posible hacer una interpretación individual - y desde el principio esta era la idea del proyecto -, considero que la colaboración, el intercambio de ideas, el apoyo sobre lo que alguien más dice, y tomar en cuenta el punto de vista y la perspectiva de otro; me ayudó a entender y ahondar desde otra posición en el subtexto que interpretaba. El cine como mencioné al principio de este escrito es colaborativo y una de sus esencias yace en entender qué va a hacer el otro,

cómo se trabaja en otras áreas, qué consideraciones debo tomar, para así mismo decidir si apoyo ello o si por medio de mi campo creativo sugiero que el desarrollo se realice de una manera alternativa.

Después del trabajo realizado, considero que el subtexto y la música comparten varias características, en donde pueden trabajarse la sorpresa y el entendimiento e interpretación profunda de algún elemento/material. La música en el cine, como pude percatarme en varios ejemplos y ejercicios realizados, tiene una gran influencia sobre el espectador y la interpretación que se le da a una escena; si a esto se le añade un significado que no está visualmente en la pantalla, sino que está más allá de lo visible se generará un contraste que puede llamar más la atención del público.

Finalmente, de manera general sobre el trabajo realizado, el desarrollo de este método me llevó a involucrarme en los proyectos trabajados, a tener en consideración de qué manera puedo concebir y explorar un tema desde mis conocimientos y cómo puedo aportar a la obra que se está realizando. Si bien durante un tiempo de investigación de la tesis llegué a considerar que la música en el cine no debía ser empleada por los comentarios de varios cineastas, académicos y músicos; en el punto en el que me encuentro después de haber desarrollado este proyecto de investigación, he descubierto que la música puede tener muchas funciones y formas de ser empleada, y una de ellas es resaltar o traer a la luz - como comentó un compañero del seminario - lo que no es visible, lo que no es directo, lo que está oculto y lo subestimado.

Ahora en cuanto al trabajo sobre cada cortometraje; sobre *Asístole* me agradó ver que a pesar de que el guion cambió varias veces, la interpretación del subtexto y el planteamiento musical generado sobre este seguía siendo válido; en especial como comenté con la pieza de “El Montaje”, en donde después de los cambios realizados la música tendría mayor relevancia por la carga informativa que podía generar. También he considerado que, si bien pude haber hecho una interpretación individual sobre la narrativa del cortometraje, el trabajo interdisciplinario y el intercambio de ideas con los diferentes departamentos de la producción llevaron a que la música creada tuviese una perspectiva e imaginario colectivos adecuados para la finalidad del filme.

Estoy de acuerdo con la consigna que menciona Xalabarder en su texto, sobre que el compositor debe ser un cineasta para entender la temática y dirección de un proyecto; y en el caso de Asístole, esto fue esencial para buscar sobre lo textual aquello que se esconde y está en lo profundo para crear una narrativa interna a través de la música.

Sobre Los Ojos de Clarita, como comenté al final del capítulo, me llevó a reflexionar sobre la definición del *leitmotif*, el cual ha estado referenciado por el uso de Wagner en sus *gessamtkunstwerk*, y que se sigue trabajando actualmente en el Cine Comercial. No obstante, con lo realizado en este cortometraje, esto me ha llevado a pensar si este término no podría expandirse más hacia otras concepciones sonoras, a integrar más allá de un gesto melódico - que es lo primero que se recuerda - alguna textura, masa sonora o suma de varios elementos que no están directamente expuestos ante el audio-espectador, sino que pueden ser imperceptibles ante la primera exposición, pero que a medida que se integra en otras ocasiones puede llegar a adquirir la atención e interés del público, al punto que trabaje como un elemento subtextual. Otra conclusión que obtuve de este trabajo fue que las primeras etapas del método pueden ser recíprocas, o por qué no intercambiables en su orden, en donde a partir de entender la historia desde el relato de su creador, se pueda aportar con otras definiciones o interpretaciones en el análisis del guion posterior. Por último, comprendí que el subtexto puede tener muchas interpretaciones y variaciones con respecto a lo que se quiere mostrar. Retomando el tema de la subtrama, es posible adentrarse y trabajar desde las historias no contadas y relatar desde la música temáticas que en ningún momento sean presentadas al público. El objetivo puede ser retratar la historia de los personajes secundarios y/o simbolizar un concepto que no tiene que ver con la trama principal, lo cual puede llevar a resignificar todo el concepto y los personajes de un relato; nada más falta establecer qué función va a tener la música y como esta estará relacionada con el contenido del filme.

El trabajo a futuro que puedo contemplar a partir de este trabajo es la aplicación del método con imagen ya grabada y aferrarse al relato del guion, o examinar y analizar desde la imagen y la comparación con el guion qué elementos están por fuera para ser representados desde el subtexto. Si bien es posible referenciarse solamente desde la imagen para extraer el subtexto,

considero que dejar de lado el guion literario y solo fijarse en la imagen hará que de nuevo se caiga en la referencia visual como la principal influencia, y habría muchos elementos que no serían tomados en cuenta. Adicionalmente, me planteo cómo es posible adaptar el método hacia otros tipos de cine como el documental o el experimental, en donde el guion literario no está establecido desde un principio, o en algunas ocasiones nunca es creado, ¿qué otros parámetros podrían ser tomados en cuenta para analizar la trama principal del metraje sin recaer en lo ya trabajado por el apartado visual? ¿la extracción del subtexto estaría trabajado desde la comprensión y el análisis de las otras artes relacionadas con el cine? Y ¿la música tendría que involucrarse hasta la etapa de la post-producción, o sería posible que desde la concepción del filme la música pueda alterar y modificar la grabación de un proyecto?

Estas inquietudes con respecto a los otros tipos de Cine pretendo explorarlas y trabajarlas en otros proyectos de investigación o si es posible en un doctorado; sin embargo, en lo personal con lo que he planteado, trabajado y obtenido con los resultados de esta Maestría son varias herramientas creativas y metodologías alternativas para pensar y concebir desde mi entendimiento, interpretación y percepción sonoro-afectiva, la representación simbólica de los conceptos e ideas centrales que desde mi perspectiva son importantes y necesarios para entender el desenvolvimiento narrativo de una historia. Soy consciente que todo lo relacionado al campo visual tiene mayor importancia y atención en el cine; no obstante, como músico y cinéfilo considero que al analizar y comprender el significado que tuvo la presencia de la música en el metraje se pueden llegar a reinterpretar los personajes, la historia y el concepto central de la película. Como mencioné al inicio de este escrito, no pretendo que mi metodología o investigación sea una solución general para la composición de Música para cine, pero en lo personal el subtexto me ha llevado a cuestionarme, a investigar y a explorar de qué forma la música que creo es imprescindible para el proyecto en el que estoy trabajando.

Bibliografía:

- Bartig, Kevin. 2008. *Composing for the red screen: Sergei Prokofiev's film music*. Tesis de Doctorado. University of North Carolina at Chapel Hill.
- Bernardi, Milagros. 2020. *Por debajo de las palabras: El Subtexto del actor*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de Córdoba.
- Blum, Jenna. 2013. *The Author at Work: The Art of Writing Fiction*. Audiolibro. Recorded Books.
- Bogar, Brigitte. 2018. *Hidden in Plain Sight: Musical subtext in drama*. Tesis de Doctorado. York University. Toronto, Ontario.
- Bonitzer, Pascal & Carriere Jean-Claude. 1998. *Práctica del guión cinematográfico*. Trad. Antonio López Ruiz. Paidós Ibérica S.A: Barcelona, España.
- Brown, John Russell. 1963. *Shakespeare's Subtext: 1*. Tulane Drama Review, pg. 72-94.
- Brown, Royal. 1994. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Campos, Ruben. 1928. *El Folklore de la Música Mexicana*. Publicaciones de la Secretaria de Educaciones Públicas. México.
- Chion, Michel. 1993. *La audiovisión*. Trad. Antonio López Ruiz. Paidós Ibéricam S.A: Barcelona, España.
- Chion, Michel. 1997. *La música en el cine*. Trad. Manuel Frau. Paidós Ibérica, S.A: Barcelona, España.
- Cleveland Play House. (s.f.). *Drama Club Chapter 4: Script Analysis*. <https://www.clevelandplayhouse.com/files/assets/ch04scriptanalysis.pdf>.
- Cook, Nicholas. 1994. *Music and Meaning in the Comercials*. Popular Music, vol. 13, No.1, pp. 27-40. Cambridge University Press.
- Cubero, David. (12 de octubre de 2017). 39. *En qué consiste un análisis de guion*. <https://cursosdeguion.com/39-en-que-consiste-un-analisis-de-guion/>.
- Dahlhaus, C., Richard Wagner's Music Dramas, (tr. Mary Whittall). Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Davis, Richard. 2010. *Complete Guide to Film Scoring*. 2da edición. Boston, Usa: Berklee Press.

- Deguzman, Kyle. (2020, 20 de septiembre). What is a Subplot in Film and Tv? Definition and examples. *Studiobinder*. <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-a-subplot-definition/>
- De Miguel, D. 2020. *Stanislavski y la actuación realista*. Historia del teatro I. Teorías y tendencias teatrales contemporáneas. Escuela de teatro de la plata.
- Eisentein, Serguei. 1947. *The Film Sense*. Translated by Jay Leyda. New York: Harcourt & Brace.
- Eisenstein, Serguei. 1996. “From the Lectures on Music and Color in Ivan the Terrible,” Richard Taylor, ed. Sergei Eisenstein: Selected Writings (London: I.B. Tauris & Co. Ltd., 1996).
- Estrada, Julio. 2012. *Canto Roto: Silvestre Revueltas*. FCE (Fondo de Cultura Económica).
- Fariña, Juan & Lima, Natasha. 2012. *Cronenberg – Wagner y el subtexto musical de la relación entre Jung y Freud*. Universidad de Buenos Aires.
- Gustavo Santaolalla. (8 de mayo de 2020). *Así Compuse la Música de Secreto en la Montaña*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=cZ6CJvuXXKc>
- Heckmann, Christopher. (2023, 9 de abril). What is Subtext? – How to use Subtext in Screenwriting. *Studiobinder*. <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-subtext-definition/>
- Hellerman, Jason. (2021. 25 de junio). How to make your Screenwriting Subplots Shine. *Nofilmschool*. <https://nofilmschool.com/how-to-write-subplots>
- Hellegourach, Sollen. 2020. *Musique, Cinéma, Processus créateur. Norman McLaren et Maurice Blackburn, David Cronenberg et Howard Shore*. Librairie Philosophique J. Vrin
- Hemingway, Ernest. 1959. *The Art Of The Short Story*. Ensayo. Encontrado en <http://www.pfgpowell.plus.com/Pages%201/Resources/Art%20of%20the%20Short%20Story.pdf>.
- Hirst, Daisy. (2021, 23 de abril). Writing Subtext: What are the Different forms of Subtext? *Industrial Scripts*. <https://industrialscripts.com/writing-subtext/>
- Jogensen, E. 2010. “Music, Myth, and Education: The Case of The Lord of the Rings Film Trilogy”. *Journal of Aesthetic Education*, Vol 44, No.1. Campaign: University of Illinois Press.

- Kolb, Roberto. 2010. Silvestre Revuelta's Redes: Composing for Film or Fiming for Music? *The Journal of film Music*, Vol. 2, 127-144. doi: 10.1558/jfm.v2i2-4.127.
- Latorre, Miguel. 2021. *El subtexto musical en la segunda parte del filme Iván el Terrible*. Universidad Autónoma de México.
- Masterclass (2021. 23 de agosto). What is Subtext? Learn the Definition and Role of Subtext in Writing. <https://www.masterclass.com/articles/what-is-subtext-learn-the-definition-and-role-of-subtext-in-writing-plus-5-tips-to-better-incorporate-subtext-in-your-work>
- Mera, Miguel. 2007. *Mychael Danna's The Ice Storm: A Film Score Guide*. Scarecrow Press.
- Moreno, María Del Carmén & Parapar Cristina. 2021. *Music and fictional cultures in Tolkien: representation in the Lord of the Rings' film version*. Art, revista. La torre del Virrey N° 30.
- Piglia, Ricardo. 1986. *Tesis sobre el cuento*. Editorial Anagrama.
- Roads, Sam. (2015. 5 de octubre). The Other Kind of Notes: Jeremy Borum on Scoring Scripts. *Creativescreenwriting*. <https://www.creativescreenwriting.com/the-other-kind-of-notes-jeremy-borum-on-scoring-scripts/>
- Rosenzvaig, M. 2012. *Técnicas actorales contemporáneas, las propuestas de 16 grandes maestros*. Capital Intelectual.
- Rulfo, Juan Carlos. (Director). (2017). *Cien Años con Juan Rulfo*. [Serie documental]. Eugenia Montiel Pagés.
- Scher, Lucy. 2011. *Reading Screenplays: How to Analyse and Evaluate Film Scripts*. Oldcastle Books: UK.
- Seger, Linda. 2018. *El Secreto del Mejor Cine: El subtexto en el guion y en la novela*. Blasco, Angel, Trad. Ediciones Rialp: Madrid, España.
- Seger, Linda. 2017. *Writting Subtext: What Lies Beneath*. Michael Wiese Productions; 2da edición.
- Suárez Álvarez, J. I. (2014). *Mi experiencia con el método Layton*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, Vol. 8, enero - diciembre de 2014 (pp. 131-143).
- Trodd, Zoe (2007). *Hemingway's camera eye: The problems of language and an interwar politics of form*. The Ernest Hemingway Foundation: University of Idaho: Moscow, Idaho.

- Velasco, Daniel. (2021. abril). El Subtexto de la Música Incidental en Escenas Climáticas y su Potencial Narrativo. [Presentación Virtual]. Contexto en la creación de música para medios. El Campito – Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia.
- Wilson. D. (2020. 20 de abril). How to Write Subtext in a Screenplay: All 3 Ways. *Freshmen Screenplay*. <https://freshmenscreenplay.com/subtext-in-a-screenplay/>
- Xalabarder, Conrado. 2013. *El Guion Musical en el Cine*. Mundo BSO: Estados Unidos.
- Zepeda, J. 2004. El fenómeno catártico y la narrativa cinematográfica clásica. Tesis Licenciatura. Ciencias de la Comunicación. Universidad de las Américas Puebla.

Películas

- Bong Joon-ho. (Director). (2019). *Parasite*. [Película]. Barunson E&A & CJ Entertainment.
- Demme, Jonathan. (Director). (1993). *Philadelphia*. [Película]. Jonathen Demme & Edward Saxon.
- Eisenstein, Serguei. (Director). (1944 & 1958). *Ivan Groznyy, Part I & II*. [Iván el Terrible, Parte I y II][Película]. Mosfilm & Central United Film Studio.
- Egoyan, Atom. (Director). (1999). *Felicia's Journey*. [Película]. Alliance Atlantis.
- Eyre, Richard. (Director). (2006). *Notes on a Scandal*. [Película]. 20th Century Studios.
- Ford Coppola, Francis. (Director). (1972). *The Godfather*. [Película]. Paramount Pictures & Alfran Productions.
- Jackson, Peter. (Director). (2001-2003). *The Lord Of The Rings (Trilogía)*. [Película]. New Line Cinema & WingNut Films.
- Lee, Ang. (Director). (2005). *Brokeback Mountain*. [Película]. Good Machine.
- Tarantino, Quentin. (Director). (2009). *Inglourious Basterds*. [Película]. Universal Pictures.
- Tornatore, Giuseppe. (Director). (2021). *Ennio: The Maestro* [Película]. Gabriele Costa; Gianni Russo.
- Wilder, Billy. (Director). (1944). *Double Indemnity*. [Película]. Paramount Pictures.

Obras Musicales:

- Correa, Romualdo. 1999. *Cascada*. [Obra Instrumental]. En *Arpas en Estéreo*. [Video de Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=p4yyTD7wkJw&list=LL&index=80>
- Gutiérrez, Andrés. 1853. Compositor. *La Sandunga*. Intérprete: Lila Downs. [Video de Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=xsltr7qdsfs>
- Javier Solís. Intérprete. (31 marzo de 2009). *Luz de Luna*. [Video de Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=rxqhYXAiD88>
- Lila Downs. (20 de julio del 2012). *La Martiniana (Son Istmeño)*. (México). [Video de youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=8NZGuB-yCxY>
- Los Folkloristas. (8 de noviembre de 2014). *La Martiniana (Son Istmeño) (México)*. [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=iJKcEXv1_mY
- Moncayo, José. 1949. *Tierra de Temporal* para Orquesta Sinfónica. [Video de Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=XHgCHSRhSME>
- Moncayo. José, 1941. *Huapango*. (Obra Sinfónica). [Video de Youtube]. https://www.youtube.com/watch?v=NbgAHpD4W_8
- Ponce M. Manuel. 1927. *Balada Mexicana para Piano*. [Video de Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=TpPkTYmgR6w>
- Revueltas, Silvestre. 1937. *Suite Redes* para Orquesta Sinfónica. [Video de Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=IQxdzvbvAk6M>
- Revueltas, Silvestre. 1939. *La Noche de Los Mayas para Orquesta Sinfónica*. [Video de Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=uenaA6djuzQ>
- Tamez, Gerardo. Compositor. Los Folkloristas. (27 de mayo del 2020). *Tierra Mestiza*. [Video de Youtube]. https://www.youtube.com/watch?v=uKe_MbKfn4A
- Tlen Huicani. (18 de diciembre del 2018). *La Bruja Son Jarocho* [Video de Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=j44GMd04HCK>

Anexos

- **Asístole**
 - Guion Literario.....188
 - Partituras.....199
 - Tema de Ancelma.....199
 - Tema de Victoria.....202
 - El Montaje.....219

- **Los Ojos de Clarita**
 - Guion Literario.....228
 - Partituras.....235
 - Tema de Clementina.....235
 - Tema de La Muerte.....239
 - Tema de Clarita.....271

asístole

Escrito por
Andrea Carro

T. treceavo 25/10/22
T. doceavo 28/09/22
T. onceavo 24/08/22
T. décimo 11/05/22
T. noveno 15/01/22
T. octavo 04/11/21
T. séptimo 26/10/21
T. sexto 19/09/21
T. quinto 05/09/21
T. cuarto 01/09/21
T. tercero 28/08/21
T. segundo 07/06/21
T. primero 02/06/21

FADE IN

1 EXT. CASA - NOCHE 1

Casa pequeña con tintes rurales. Las luces del interior están prendidas. **VOCES DENTRO DE LA CASA.**

VICTORIA (O.S.)
Señor, te agradecemos por estos
alimentos, te alabamos por tus
dotes de amor, por Jesucristo
nuestro señor, amén.

MARCO (O.S.)
Amén.

2 INT. CASA - COMEDOR - NOCHE 2

VICTORIA (23) y MARCO (70), están sentados uno a lado del otro en la mesa del comedor, frente a ellos hay platos de comida, ambos están comiendo en silencio.

MARCO
Te quedó muy bueno.

VICTORIA
Qué bueno que te gustó.

Victoria le sonrío amorosamente. Marco le devuelve la sonrisa.

MARCO
Cómo no me va a gustar, sabe igual
al que hacía tu abuela cuando...

Victoria voltea a verlo enojada, deja su cuchara en la mesa. Marco aclara su garganta incómodo.

MARCO (CONT'D)
Perdóname.

Victoria baja la mirada a su comida. Ambos se quedan en silencio y continúan comiendo. Marco se ahoga con la comida y tose. Victoria se levanta rápidamente y le da palmadas en la espalda. Marco tose más fuerte. Sus ojos se agrandan e intenta respirar sin éxito, se pone rojo y toma su garganta con desesperación.

3 EXT. CASA - NOCHE 3

VICTORIA desesperada grita por ayuda. No hay respuesta. La tos de Marco deja de escucharse. Victoria da un grito ahogado.

4 EXT. PANTEÓN - DÍA 4

VICTORIA está escondida detrás de un árbol, tiene los ojos llorosos. Observa la ceremonia distante. Un grupo de PERSONAS están rezando frente a una tumba de tierra con pocas flores, palmas de iglesia la rodean, al igual que un círculo con sal. Un PADRE (70), está auspiciando la misa.

PADRE

Concédele, Señor, el descanso eterno y que brille para él tu luz perpetua.

PERSONAS

(unísono)
Que así sea.

PADRE

Que el alma del señor Marco Sosa y la de todos los fieles difuntos por la misericordia de Dios descansen en paz. Amén.

PERSONAS

(unísono)
Amén.

VICTORIA

(susurro)
Amén.

5 EXT. PANTEÓN - DÍA - UNA HORA DESPUÉS 5

VICTORIA, continúa escondida detrás del árbol, ve cómo las PERSONAS comienzan a retirarse. El PADRE, se queda en la tumba hablando con un HOMBRE (40), que lleva su sombrero en la mano, vestimenta pueblerina, camisa de manga larga abotonada hasta el cuello, pantalones con marcas de suciedad.

PADRE

...y ya no podemos permitir que este tipo de cosas pasen aquí. Somos un pueblo cristiano. Hoy fue Marco, ¿mañana quién?

HOMBRE

No podemos estar tranquilos hasta que esa bruja se largue de aquí.

Victoria escucha nerviosa la conversación.

PADRE (O.S.)

Esas viejas siempre fueron problemáticas. Ancelma nunca honró a Marco como esposo. La nieta es igual. No saben su lugar.

HOMBRE (O.S.)

Se están perdiendo los valores.

PADRE

Así es, así es. Debieron hacer lo propio, ¿tú crees que la niña esa va a ser bien recibida? Ojalá que se pudra sola en su casa.

HOMBRE

Sí, padre.

El padre toma el crucifijo que tiene colgado en el cuello y se persigna. Él y el hombre caminan hacia la salida. Victoria se queda sola, llorando silenciosamente .

6 EXT. TOMA ESTABLECIMIENTO CASA - DÍA 6

Se ve la casa de Victoria. Alrededor hay gallinas caminando. Una escoba al revés recargada en la puerta. Hay un ambiente solitario. Vegetación boscosa rodeando el lugar. Se escucha a lo lejos el sonido de la campana de la iglesia.

7 INT. CASA - CUARTO VICTORIA - DÍA 7

VICTORIA está recargada en su tocador, sus lágrimas cayendo. Levanta la cabeza para verse en el espejo. Intenta recuperar la compostura. Ve su rostro y respira. Limpia sus lágrimas, toma un labial que está encima del tocador y lo aplica en sus labios.

8 INT. CASA - COMEDOR - DÍA 8

VICTORIA está sentada en la mesa viendo a la nada. Voltea a ver el reloj que está en la pared. A lado del reloj hay un cuadro con una foto partida a la mitad, de un lado está Marco sonriendo. Escucha las manecillas del reloj moviéndose. Baja la cabeza derrotada. Después de unos segundos, TOCAN LA PUERTA. Victoria sonrío y se levanta rápidamente a abrir.

9 INT. CASA - ENTRADA - DÍA 9

Victoria abre la puerta. Del otro lado está CARLOS (31). Carlos le sonríe incómodo. Victoria lo abraza fuertemente.

VICTORIA

Pensé que no ibas a venir.

Victoria, aún abrazándolo, lo voltea a ver. Carlos aparta los brazos de Victoria. La ve unos segundos en silencio y acaricia su mejilla.

10 INT. COMEDOR - CASA - NOCHE 10

VICTORIA y CARLOS están sentados en la sala. Se observan varias imágenes religiosas y cruces colgadas.

CARLOS

Lo siento mucho.

Victoria intenta controlar el llanto. Se recarga en la silla y busca la mano de Carlos, quien se la da dubitativo. Victoria respira y voltea a verlo.

VICTORIA

No quiero hablar de eso ahorita.
(voltea a verlo)
¿Ya comiste? ¿Te preparo algo?

CARLOS

No, gracias. Comí con mi familia.

Carlos acaricia la mano de Victoria. Mantiene su cabeza agachada. Victoria se acerca a él y acaricia su pelo. Se inclina para besarlo. Carlos se aleja. Victoria lo ve confundida. Carlos evade la mirada.

VICTORIA

¿Qué pasa?

CARLOS

Nada...

Victoria se aleja levemente de Carlos, viéndolo fijamente. Baja la mirada.

VICTORIA

(derrotada)
No la cortaste.

Carlos continúa viendo a la nada sin decir palabra. Victoria baja la mirada también.

VICTORIA (CONT'D)
 ¿Es por lo que dicen de mi abuela?

CARLOS
 NO, no es por eso.

Carlos voltea a ver a Victoria, suelta su mano.

CARLOS (CONT'D)
 No puedo dejarla.

Victoria levanta la mirada, ve a Carlos confundida.

VICTORIA
 ¿Por qué..?

Carlos se queda callado, aún viendo hacia abajo. Victoria se inclina en la silla. Empiezan a salirle lágrimas silenciosamente. Después de unos segundos voltea a verlo.

VICTORIA (CONT'D)
 ¿No puedes? ¿O no quieres?

Carlos se queda en silencio unos segundos. Toma aire.

CARLOS
 Sabes que esto no está bien.

VICTORIA
 Sí, lo sé. No sabes cuántas veces desee que las cosas fueran diferentes, cuántas veces me comió la impotencia por llegar tarde a tu vida...Pero quiero estar contigo... Creí que tú querías lo mismo.

Victoria acerca su silla a la de Carlos. Carlos hace un ademán para que Victoria pare.

CARLOS
 No voy a cambiar lo que tengo por ti.

Carlos se levanta y sale de la casa. Victoria se queda en su lugar, procesando lo que acaba de pasar. Lágrimas corren por su rostro mientras ve la puerta.

11 INT. CUARTO VICTORIA - CASA - NOCHE

11

VICTORIA, está acostada en la cama llorando violenta y desesperadamente. Mientras llora toca su pecho, buscando su corazón.

- 12 INT. CUARTO VICTORIA - CASA - UNA HORA DESPUÉS 12
- VICTORIA está sentada en la cama, sus ojos hinchados. Está viendo la nada. Después de unos segundos, deja de disociar. Voltea hacia la ventana y ve la luna llena. Ve hacia adelante y se para lentamente. Toma aire. Se queda pensando por unos momentos. Vuelve a sentarse. Sus ojos comienzan a llenarse de lágrimas. Abre el cajón de su buró con violencia, toma una llave. Sale de la habitación.
- 13 INT. PASILLO - CASA - NOCHE 13
- VICTORIA está afuera del cuarto de su abuela. Ve la puerta unos segundos. Respira y mete la llave para abrir.
- 14 INT. CUARTO ANCELMA - CASA - NOCHE 14
- VICTORIA abre la puerta con esfuerzo. El cuarto está lleno de polvo y algunas telarañas. Victoria se acerca al clóset. Encuentra un joyero, al abrirlo toma una llave. Se dirige a un baúl empolvado, lo abre. Adentro hay varios artefactos utilizados para la magia negra. Victoria cierra el baúl rápidamente, se queda agachada intentando controlar su respiración. Ve su collar de cruz colgando de su cuello. Se sienta y ve hacia arriba, como a modo de disculpa, después con enojo. Se quita el collar y lo deja en el suelo. Toma aire y vuelve a abrir el baúl. Toma una libreta de piel negra con un pentagrama. La abre y ve que en el interior están todos los rituales que hacía su abuela. Algunos con dibujos, algunas páginas tienen sangre seca. Victoria comienza a buscar entre las páginas. Para en una que dice "AMARRE E INVOCACIÓN", hay una foto suelta de Marco joven, la voltea y ve escrito "MARCO SOSA, EL DOLOR SE APODERARÁ DE TI SIN MÍ EN TUS PENSAMIENTOS". Victoria se sorprende ante la revelación. Sonríe levemente, continúa leyendo.
- 15 EXT. CASA - NOCHE 15
- Se observa la casa a la luz de la luna. Hay un ambiente tenso. Ya no hay gallinas alrededor.
- 16 INT. PASILLO - CASA - NOCHE 16
- VICTORIA quita una alfombra que está en el suelo, debajo de esta, hay un pentagrama tallado en el piso. Prende una vela roja. El cuarto está lleno de velas rojas encendidas, hay una gallina en una jaula, el baúl está puesto de manera vertical, arriba está la cabeza de la cabra. Victoria toma una foto de Carlos, la ve fijamente, sus ojos se humedecen y con enojo la clava con un alfiler en un muñeco vudú.

Se agacha y pone el muñeco en un recipiente que está en medio del pentagrama. Se hinca frente a la cabeza de cabra. Pone la libreta de Ancelma frente a ella. Abre la página donde está el ritual. Cierra los ojos. Toma aire. Abre los ojos y comienza a leer.

VICTORIA
(insegura)
Oh, señor; Oh, Deidad; permíteme
entrar, sé que ahí estás y
agradezco tu presencia. Así sea...

Victoria voltea hacia arriba levemente, ve la cabeza de la cabra viendo hacia su dirección, se pone aún más nerviosa.

VICTORIA (CONT'D)
...Y así será.

Victoria ve la cabeza de nuevo. Con las manos temblorosas abre la jaula, toma a la gallina con firmeza.

VICTORIA (CONT'D)
Te ofrezco este sacrificio, a
cambio de lo que pido.

Los ojos de Victoria se humedecen. Se escuchan los graznidos violentos del animal. Victoria susurra una disculpa. Respira, toma un cuchillo y mata a la gallina, quien para en seco su sollozo. Escurre la sangre que está en sus manos en el recipiente. Victoria se queda en silencio. Ve a la cabra, después baja la cabeza, intentando normalizar su respiración. Baja completamente la cabeza hasta tocar el suelo. PUM, se escucha cómo se azota la puerta de la entrada de la casa. Victoria se queda en su misma posición, aguantando las ganas de llorar, sin éxito. En el fondo apenas se alcanzan a ver los pies descalzos de Ancelma.

ANCELMA ENTIDAD (O.S)
(náhuatl - subtítulos en
español)
Bien, siervo bueno.

Victoria al escucharlo, abre los ojos con absoluto terror, pero no mueve un músculo.

ANCELMA ENTIDAD (O.S.) (CONT'D)
(náhuatl - subtítulos en
español)
En lo poco fuiste fiel, pero sobre
mucho te pondré. Entra en el gozo
de tu superior.

Victoria se queda helada en el suelo. No puede moverse ni hablar. Intenta gritar pero no puede. Las lágrimas solo caen de su rostro. La luz de las velas se apaga abruptamente. Victoria grita con todas sus fuerzas y corre hacia su cuarto.

17 INT. CUARTO - CASA - NOCHE

17

VICTORIA cierra la puerta de la habitación. Se pone de espaldas para bloquear la entrada. PUM, PUM, PUM. La puerta es golpeada violenta y repetidas veces.

VICTORIA

(llorando)

POR FAVOR, VETE. POR FAVOR, POR FAVOR.

(solloza)

PERDÓN. POR FAVOR.

Victoria llora desconsoladamente. El sonido de la puerta se detiene. Victoria da un paso hacia atrás, observando la puerta. Abre la puerta lenta y dubitativamente. Empieza a inspeccionar con la mirada. La puerta del cuarto de su abuela está abierta, adentro, logra vislumbrar la silueta de ANCELMA (60).

ANCELMA ENTIDAD

(náhuatl - subtítulos en español)

Nieta mía, lo que en vida te negaron, en la muerte yo te lo daré.

Victoria se desmaya.

FADE TO BLACK.

18 INT. PASILLO - CASA - DÍA

18

VICTORIA despierta. Está en el piso. Hay rasguños en el suelo. Dentro del pentagrama está el cuerpo de CARLOS. Victoria entra en shock. Se acerca a él. El cuerpo de Carlos tiene signos de violencia, su pecho está abierto, dejando ver su corazón, latiendo rápidamente. Después de unos segundos se detiene. Victoria se levanta asustada, temblando. Observa a Carlos. Se inclina en la pared buscando equilibrio. Sucumbe y vomita sangre violentamente. Al terminar, tiene dificultades para respirar. Jadea en busca de aire. Sus brazos dejan de responder y cae completamente al piso. Ve con lágrimas en los ojos a Carlos. Desvanece.

CARLOS está de rodillas, dándole la espalda a VICTORIA, quien al verlo sonrío y se acerca. Carlos le abraza las piernas. Victoria se agacha y lo abraza también, al soltarlo Victoria ve que Carlos tiene una expresión de dolor. La sonrisa de Victoria comienza a desdibujarse, le toca la cara suavemente. Carlos la abraza nuevamente. Victoria intenta separarse. Carlos ve a Victoria con miedo. Victoria se para, lo empuja y da un paso hacia atrás. Observa el sufrimiento de Carlos, quien a rastras la sigue. Se queda viéndolo, mientras Carlos sigue arrastrándose en agonía hacia su dirección. Se escuchan los balidos de una cabra. Victoria aleja la mirada de Carlos. ANCELMA está parada esperándola. Victoria la mira y sonrío.

FADE OUT.

FIN.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INDAUTOR
INSTITUTO NACIONAL DEL DERECHO DE AUTOR

Dirección del Registro Público del Derecho de Autor

**CONSTANCIA DE
REGISTRO DE OBRA
PROVISIONAL**

Fecha: 20-07-2021

Número de Registro Provisional: 20532

Andrea Ximena Carro Balderas

Con fundamento en lo dispuesto en los artículos 163, 168 y 209 fracción III de la Ley Federal del Derecho de Autor 57, 59, 64 y 105 de su Reglamento, así como en el artículo 28, tercer párrafo, de la Ley Federal de Procedimiento Administrativo, se tiene por recibida la solicitud de registro de obra, vía electrónica, y anexos que acompaña a la misma, para su atención y desahogo, en términos de lo dispuesto en el artículo tercero del Acuerdo de fecha 3 de abril de 2020, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 17 de los mismos mes y año, en relación con los publicados el 30 de octubre del mismo año.

Habiéndose realizado por esta autoridad el estudio de forma, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y su Reglamento, se le comunica que se tiene por presentada la solicitud de referencia y por registrada, de manera provisional, bajo el folio que se indica en el presente documento, por lo que, en la fecha que para el efecto se señale, deberá concluir su trámite, debiendo presentar los documentos originales correspondientes y sus anexos, a efecto de que le sea entregado el Certificado de Registro. Es importante hacer de su conocimiento que, de no dar seguimiento al trámite hasta su conclusión en los términos que en este párrafo se señalan, esta autoridad lo tendrá por no presentado.

Se le aclara que podrá solicitar su cita en línea (<https://www.serviciosindautor.cultura.gob.mx/citautor/>) para la entrega de su certificado de inscripción una vez **transcurridos 15 días a partir de la fecha de expedición de esta constancia.**

Datos de la solicitud de registro de obra:

Autor: Andrea Ximena Carro Balderas

Título: ASÍSTOLE

Rama: Literaria

Titular: Andrea Ximena Carro Balderas



Jesús Parets Gómez
Director del Registro Público del Derecho de Autor
Puebla 143 piso 3, col. Roma Norte
Alcaldía Cuauhtémoc. C.P. 06700, Ciudad de México
Teléfono: 55 3601 8200 Ext. 69362 D. 3601 8209

Dirección de Registro

Con fundamento en lo dispuesto en los artículos 28 tercer párrafo y 69-C, último párrafo, en relación con el diverso 35 último párrafo, todos ellos de la Ley Federal de Procedimiento Administrativo, el presente documento no contiene firma autógrafa debido a la emergencia sanitaria, por lo que existe impedimento para imprimirlo, suscribirlo y escanearlo, sin embargo, se reconoce y ratifica su contenido. Para verificación de la presente constancia ponerse en contacto con el Director del Registro Público del Derecho de Autor.

Si realizó el trámite desde algún estado de la República (no CDMX ni área metropolitana), podrá enviar los documentos originales y sus anexos por mensajería particular o en su caso, a través de la Oficina de Enlace Educativo de la Secretaría de Educación Pública (Delegación Federal de la SEP) perteneciente a su estado y, consecuentemente, le sea enviado el certificado de registro.



Tema de Ancelma

Score

Miguel Angel Latorre Cárdenas

**Inicio grabación "Cuchicheo" de Ancelma con frases y palabras en Náhuatl del personaje.*

The score is written in 4/4 time and consists of the following parts:

- Flauta:** Rests throughout the piece.
- Crótalos:** Rests throughout the piece.
- Gong:** Starts with a *p* dynamic. From measure 3, it features a series of notes with dynamics *p*, *mf*, *mf*, and *pp*. A *metal* effect is indicated above the notes.
- Slapstick:** Rests until measure 4, then plays a *mp* dynamic.
- Agitadores:** Starts with *pp* and *mf* dynamics in measures 2 and 3.
- Piano:** Features a tremolo in the right hand and a melodic line in the left hand. Dynamics include *p* and *let ring*.
- Violín I:** Starts with *pp* and includes a *ped.* (pedal) marking.
- Violín II:** Starts with *p* and includes a *sul pont.* (sul ponticello) marking.
- Viola:** Starts with *p* and includes a *div.* (divisi) marking.
- Violonchelo:** Rests throughout the piece.
- Synth Pad:** Starts with *pp* and includes a *mp* dynamic.

Ancelma_Prueba2

2

6

Fl. *f*

Crt. arco *mf*

Gong *ppp* agitar *p* *mp* *mf*

Sh. *p* *mf*

Pno.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mp* *mf* *mf*

Pad

13

Fl.

13

Crt.

13

Gong

Sh.

13

Pno.

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

13

Pad

ord.

p *mf*

mf

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Ancelma_Prueba2' on page 3. It features a variety of instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Crt.), Gong, Shofar (Sh.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Pad. The score is in 4/4 time. The Flute, Clarinet, Gong, Shofar, and Pad parts consist of whole rests throughout the page. The Piano part also consists of whole rests. The Violin I and Violin II parts have melodic lines starting at measure 13. The Violin I part begins with a whole rest, followed by a half note G4 (with a sharp sign) and a half note A4. The Violin II part begins with a whole rest, followed by a half note F4 (with a flat sign) and a half note G4. The Viola part consists of whole rests. The Violoncello part has a melodic line starting at measure 13, beginning with a half note G2, followed by a half note A2, then a half note B2, and a half note C3. The dynamics for the Violin II part are marked *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The Violin I part has a *mf* dynamic marking. The score ends with a double bar line at the end of the page.

Tema de Victoria

Score C

Miguel Angel Latorre Cárdenas

♩ = 70

Soprano 1
Soprano 2
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bajo 1
Bajo 2
Flauta
Clarinete en sib
Fagot
Timbales
Platillo Crash
Campanas tubulares
Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo
Contrabajo

Mm
mp
Mm
Mm
mp
Mm
mf
Mm
mp
Mm
mp
Mm
p
Ee
pp *mp*
Ee
Aa
pp *mp*
Aa
Oo
pp *mp*
Oo

7

S 1
m Mm Mm Aa
mf

S 2
Mm Mm Aa
p *p* *mf*

A 1
Mm Mm Aa
mf

A 2
Mm Mm Aa
p *mf*

T 1
mp Tī Mor Dei
pp *mp* *mf*

T 2
mp Tī Mor Dei
pp *mp* *mf*

B 1
mp Tī Mor Dei
pp *mp* *mf*

B 2
f Ser vi te Do mi no in Tī mo re Cum tre mo re Re de la u Dem

Fl. *ff* *f*

Cl. en sib

Fg.

Timp.

Camp. tub.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla.

Vc. *mf*

Cb. *mf*

This musical score page covers measures 18 through 22. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.:** Measures 18-22, mostly rests.
- B♭ Cl.:** Measures 18-22, featuring glissando markings and slurs.
- Bsn.:** Measures 18-22, featuring glissando markings and slurs.
- Timp.:** Measures 18-22, mostly rests.
- Cym.:** Measures 18-22, mostly rests.
- T.B.:** Measures 18-22, mostly rests.
- Vln. I:** Measures 18-22, includes a tremolo in measure 19 and a melodic line in measure 22.
- Vln. II:** Measures 18-22, includes a tremolo in measure 19 and a melodic line in measure 22.
- Vla.:** Measures 18-22, includes glissando markings in measures 21 and 22.
- Vc.:** Measures 18-22, includes a melodic line in measure 22.
- D.B.:** Measures 18-22, provides a bass line.

23

Fl.

B \flat Cl. *8^{va}*

Bsn.

23

Timp.

23

Cym.

23

T.B.

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f

f

Over Pressure

(x)

mf

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is for measures 23 through 27. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B \flat Cl.), Bassoon (Bsn.), Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), Trombone (T.B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Flute part is mostly rests. The Clarinet and Bassoon parts have melodic lines, with the Clarinet marked *8^{va}*. The Percussion parts (Timp., Cym.) are mostly rests. The Trombone part is mostly rests. The Violin I and II parts have melodic lines with some slurs and accents. The Viola and Violoncello parts have harmonic accompaniment. The Double Bass part has a melodic line with a *f* dynamic. There are some performance instructions like 'Over Pressure' and '(x)' in the Double Bass part, and a *mf* dynamic at the bottom right.

Fl.

B♭ Cl. (8va)

Bsn.

Timp.

Cym.

T.B.

Vln. I

Vln. II

Vla. Gliss

Vc.

D.B.

ff

f

CII

CII

PH

(*)

col legno

33

Fl. *ff*

B♭ Cl.

Bsn.

33

Timp. *let ring*

33

Cym. *p mf f*

33

T.B. *f let ring*

33

Vln. I *ff*

Vln. II *ff* *col legno f*

Vla. *Gliss. Gliss. f col legno*

Vc. *Slap f*

D.B. *(x)*

38

Fl. *mf* *p*

B \flat Cl. *p*

Bsn.

38

Timp.

38

Cym.

38

T.B.

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Resurrección de Victoria

The musical score is arranged in systems. The vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are at the top, with lyrics in Spanish: "Ke maj ti mi kis". The Organ part follows, with dynamics ranging from *ppp* to *pp*. The woodwind section includes Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, and Bassoon. The brass section includes Cor Anglais, Trumpet in D, Trombone, and Tuba. Percussion includes Cymbal, Gong, and Timpani. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Double Bass part is at the bottom, with dynamics ranging from *p* to *mf*. The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *p*, *f*, *ppp*, *mp*, *ff*), articulation (*n*), and phrasing slurs.

Resurrección de Victoria

A $\text{♩} = 84$

Soprano (S): *n mp mp n*

Alto (A): *mf* No ix uij tlen mis tlas til kej ke maj ti yol *mp mf*

Tenore (T): *n mp mp n*

Basso (B): *n mp mp n*

Organo (Órg.): *pp ppp*

Flauto (Fl.): *f ff*

Oboe (Ob.):

Clarinete en si bemol (Cl. en sib): *f ff*

Fagotto (Fg.): *mf f*

Coro en fa (Cor. en fa):

Trompa en do (Tpt. en do): *p mf f*

Trombone (Tbn.): *p mf f*

Tuba:

Camp. tub. (Camp. tub.):

Gong:

Timpales (Timp.):

Violino I (Vln. I): *mf ff*

Violino II (Vln. II): *mf ff*

Viola (Vla.): *f ff*

Violoncello (Vc.): *mf ff*

Contrabajo (Cb.): *f ff p mp*

Resurrección de Victoria

Vocal Soloists:
Soprano (S): *n* *mf* *n* *mp* *ord.* *n* *p* *mf*
Alto (A): *to* *ya* *No ix uij* *mp* *mf* *ord.* *mf* *f*
Tenor (T): *n* *mf* *n* *mp* *ord.* *n* *mf*
Bass (B): *n* *mf* *n* *mp* *ord.* *n* *mf*

Organ (Org.): *ppp* *pp* *p*

Flute (Fl.): *n* *mf*

Trumpets (Tpt. en do): *n* *pp* *p*

Violins (Vln. I, II): *p* *mf* *mf*

Viola (Vla.): *n* *p* *pp* *p* *mf*

Cello (Vc.): *sul pont.* *p* *mf*

Double Bass (Cb.): *p* *f* *divisi*

Other Instruments: Cor. en fa, Tbn., Tuba, Camp. tub., Gong, Timp., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.

[B] $\text{♩} = 92$

Soprano (S): *lis.*

Alto (A): *lis.*

Tenore (T): *lis.*

Basso (B): *lis.*

Organo (Órg.): *mp* to *mf*

Flauto (Fl.): *p* to *f*

Oboe (Ob.): *p* to *f*

Clarinete en si bemol (Cl. en sib): *mf* to *f*

Fagotto (Fg.): *mp* to *mf*

Coro en fa (Cor. en fa): *< f*

Trompa en do (Tpt. en do): *f*

Tromba (Tbn.): *f*

Tuba (Tuba): *f*

Camp. tub. (Camp. tub.): *f* to *ff*

Gong (Gong): *ff*

Timp. (Timp.): *sfz*

Vln. I (Vln. I): *p* to *f*

Vln. II (Vln. II): *p* to *f*

Vla. (Vla.): *mf* to *f*

Vc. (Vc.): *p*

Cb. (Cb.): *unis.*

Resurrección de Victoria

$\text{♩} = 76$

C

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B)

Órg. (Organ)

Fl. (Flute)

Ob. (Oboe)

Cl. en sib. (Clarinet in B-flat)

Fg. (Bassoon)

Cor. en fa. (Horn in F)

Tpt. en do (Trumpet in D)

Tbn. (Trombone)

Tuba

Camp. tub. (Cymbals)

Gong

Timp. (Snare Drum)

Vln. I (Violin I)

Vln. II (Violin II)

Vla. (Viola)

Vc. (Cello)

Cb. (Double Bass)

Dynamics: *ppp*, *pp*, *mf*, *ff*, *mp*, *n*, *p*

Resurrección de Victoria

D

Vocal Parts:
Soprano (S): *pp* < *mp* *pp* *mp*
Alto (A): *pp* < *mp* *pp* *mp*
Tenor (T): *pp* < *mp* *pp* *mp*
Bass (B): *pp* < *mp* *pp* *mp*

Lyrics:
S: Xi ka la ki ipan
A: Xi ka la ki ipan i yol pa
T: Xi ka la ki ipan i yol pa
B: Xi ka la ki ipan i yol

Instrumental Parts:
Org. (Organ): *ppp*
Fl. (Flute): *mp* *n* *mp*
Ob. (Oboe): *n* *mf*
Cl. en sis. (Clarinet in E-flat): *n* *p* *mf*
Fg. (Bassoon): *p* *mf*
Cor. en fa (Coronet):
Tpt. en do (Trumpet in D):
Tbn. (Tenor Trombone): *p* *f*
Tuba: *p* *n*
Camp. tub. (Cymbal):
Gong:
Timp. (Tympani):
Vln. I (Violin I): *p* *f* *mp*
Vln. II (Violin II): *mp*
Vla. (Viola): *p* *f* *n*
Vc. (Violoncello): *p* *f* *pp* *mp*
Cb. (Contrabasso): *p* *f*

53

S i yol pa ki lis — Te Mo Tla ye kan kaj *mp* *f*

A ki lis — Xi ka la ki pan i yol pa ki lis — Tlen Mo tla ye kan kaj *mp* *f*

T ki lis — Tlen Mo Tla ye Tlen Mo Tla ye kan *mp* *mf* *f*

B pa ki lis — Tle mo Tla ye e e Kan kaj *mf* *f*

Org. *pp* *p*

Fl. *f*

Ob. *mp*

Cl. en sib. *mf*

Fg.

Cor. en fa *p* *mf*

Tpt. en do *mp*

Tbn. *mp* *mf*

Tuba *mp* *f*

Camp. tub. *ff*

Gong

Timp. *ff* *p*

Vln. I *pp* *mp*

Vln. II *pp* *p* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *p*

Cb. *p* *mf* *f*

This page of the musical score, titled "Resurrección de Victoria", contains measures 59 through 64. It features a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a full orchestra. The vocal parts are mostly silent, with a few notes in measure 59. The organ part begins in measure 59 with a piano (*p*) dynamic, moving to mezzo-piano (*mp*) in measure 60. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) play intricate melodic lines with various dynamics including *mp*, *f*, *ff*, and *mf*. The brass section (Coro en fa, Trompa en do, Tromboni, Tuba) also contributes with *f* and *ff* dynamics. Percussion includes Gong and Timpales. The score is written in a key with two flats and a 4/4 time signature. A rehearsal mark *8^{va}* is present at the end of measure 64.

El Montaje

Score

Miguel Angel Latorre Cárdenas

$\text{♩} = 72$

Soprano 1

Bass 1

Soprano 2

Alto

Tenor

Bass 2

Tubular Bells

Vibraphone

Crotales

Timpani

Solo

mp

mp

p

con arco

p

El Montaje

2
7

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

T.B.

Vib.

Crt.

Timp.

p

p

p

mp

ppp

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "El Montaje". It features ten staves. The vocal parts are S 1 (Soprano 1), B 1 (Baritone 1), S 2 (Soprano 2), A (Alto), T (Tenor), and B 2 (Baritone 2). The instrumental parts are T.B. (Trumpet/Bassoon), Vib. (Vibraphone), Crt. (Cymbal), and Timp. (Timpani). The score begins with a rehearsal mark '2' and a measure number '7'. S 1 has a melodic line starting in measure 7. B 1 has a melodic line starting in measure 7. S 2, A, and T have melodic lines starting in measure 7. B 2 has a melodic line starting in measure 7. T.B. has a melodic line starting in measure 7. Vib. is silent. Crt. has a rhythmic pattern of eighth notes. Timp. has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *p* (piano) for S 2, A, T, and B 2; *mp* (mezzo-piano) for T.B.; and *ppp* (pianissimo) for Timp.

El Montaje

13

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

13

T.B.

Vib.

Crt.

13

Timp.

mp

mf

mp

mf

mf

mf

p

p

El Montaje

4
19

S 1 *f*

B 1

S 2 *f* *ff*

A *f* *ff*

T *f* *ff*

B 2 *f*

T.B. *mf*

Vib. *p* *f*

Crt.

Timp. *mf* *f*

The musical score is arranged in a system with ten staves. The instruments and their parts are: S 1 (Soprano 1), B 1 (Bass 1), S 2 (Soprano 2), A (Alto), T (Tenor), B 2 (Bass 2), T.B. (Trumpet/Bass), Vib. (Vibraphone), Crt. (Cymbal), and Timp. (Timpani). The score begins at measure 4 and continues to measure 19. Dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like *mf* and *f* with hairpins indicating volume changes.

El Montaje

25

S 1 *ff* 3 3

B 1

S 2

A 3 3

T 8 3 *cuchicheo*
* * * * *
Noix uij Ke maj ti yol to ya
pp

B 2 *ff* 3 3

T.B. 25 3

Vib. *mf*

Crt.

Timp. 25 *ff* 3

El Montaje

6
31

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

T.B.

Vib.

Crt.

Timp

7

8

accel.

p

pp

mp

p

Noix uij Ke maj ti yol yo ya

Na ni mits mak ti lis Noix uij Noix uij Je maj ti yol to ya Na ni mit mak ti lis Noix uij

Tle en mits tlas til kej Ke maj ti yol to ya Tle en Mits tlas

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'El Montaje'. It features nine staves. The vocal parts are S 1 (Soprano 1), B 1 (Baritone 1), S 2 (Soprano 2), A (Alto), T (Tenor), B 2 (Baritone 2), T.B. (Tenor/Bass), Vib. (Vibraphone), Crt. (Cymbal), and Timp (Timpani). The score is divided into three measures. Measure 1 (measures 6-7) shows rests for all parts. Measure 2 (measures 8-9) contains the vocal entries. S 1 enters with a melodic line starting on measure 7, marked with a dynamic of *p* and an *accel.* marking. A has lyrics 'Noix uij Ke maj ti yol yo ya' starting on measure 8, marked with *pp*. T has lyrics 'Na ni mits mak ti lis Noix uij Noix uij Je maj ti yol to ya Na ni mit mak ti lis Noix uij' starting on measure 8. B 2 has lyrics 'Tle en mits tlas til kej Ke maj ti yol to ya Tle en Mits tlas' starting on measure 8, marked with *p*. T.B. enters on measure 9 with a melodic line, marked with *mp*. Vib. has a melodic line starting on measure 8. Crt. and Timp have rests in measure 8 and enter in measure 9. Measure 3 (measure 10) shows rests for all parts.

El Montaje

34 ♩ = 84 7

S 1 *mp* *mf*

B 1

S 2 *cuchicheo* *pp*
Na ni mit mak ti lis Tle en Mits tlas til kej Na ni mit mak ti lis Ke maj ti yol

A *Ordinario*
Tlen Mits tlas til kej Na ni mit mak ti lis Tlen Mits tlas til kej

T *Ordinario* *mp*
Noix uij Ke maj ti yol to ya Tlen en mits tlas til kej Noix uij.

B 2 *Ordinario* *mf*
til Kej je maj ti yol to ya Noix uij Je maj ti yol to ya.

T.B. *mf*

Vib.

Crt.

Timp. *mf*

El Montaje

8

37

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

T.B.

Vib.

Crt.

Timp.

to ya.

Ordinario

mf

mf

f

ff

f

Los Ojos de Clarita

Un filme de Milton Guisa

Adaptación del cuento "Clarita y su Muerte" de Paola Klug

Cuentos Tejidos I

1.-INT/DÍA/CUARTO DE CLARITA

CLEMENTINA (20 años) vistiendo ropa de manta, se encuentra sentada en una silla de madera bebiendo una taza de café, frente a la cama de su abuela CLARITA (80 años) cabello cano, ropa de manta, esta recostada en su cama tomando un poco de café, en el cuarto se puede ver viejas decoraciones mexicanas.

Disolvencia

CLEMENTINA

[Toma asiento, le da trago a su café] Buenos días abuelita, la tormenta paso ayer, pero esta mañana se siente más pesada que de costumbre, ¿Cómo se siente? [pone su café entre sus piernas]

CLARITA

[Termina de dar un trago a su café y hace una exhalación] ya mejor mi niña, no es para menos, en estas épocas del año el viento sopla y las lluvias arrecian, por la llegada de los ancestros.

CLEMENTINA

[Da otro sorbo a su café] está mañana se siente diferente abuelita.

CLARITA

Y lo es Clementina.

[CLEMENTINA hace un gesto de confusión]

¿Sabes cómo perdí la vista? [Toca sus ojos cerrados, después los abre, sus ojos están completamente grises, a causa de su ceguera]

CLEMENTINA

[Da un trago a su café después niega con la cabeza] No, nunca me lo conto mi madre.

[CLARITA deja sobre el buró que está a lado de su cama, la taza de barro en la que estaba tomando café]

CLARITA

[Mirando hacia el techo] era una tarde hermosa clementina.

2.-EXT/DIA/Flashback de CLARITA joven caminando a las orillas del rio

El sol aun brillaba en el cielo, el aire se sentía frio por el invierno, era una jovencita, tenía tu edad, fue entonces que ella apareció.

1.1.-INT/DÍA/CUARTO DE CLARITA

CLEMENTINA

[Hace una expresión de confusión] ¿Quién abuela?

2.1.-EXT/DIA/Flashback de CLARITA joven caminando a las orillas del rio

CLARITA JOVEN, se nos muestra la historia de cómo quedo ciega.

CLARITA [narrado]

Una mujer, la más hermosa que había visto en mi vida, tenía la mirada dulce de mi abuela y la sonrisa de mi madre, olía a flores silvestres, se acercó a mi muy despacio, yo no le tenía miedo, quizá porque me recordaba a alguien, parecía una buena mujer, se sentó a mi lado, junto a la hierba muerta me dijo.

MUJER/MUERTE

Clarita, no creas en todo lo que tus ojos ven.

[Señala el reflejo del rio]

¿Qué ves ahí clarita?

CLARITA JOVEN

El sol y las nubes

MUJER/MUERTE

[Sonríe e inclina un poco su cabeza]¿Ahora, mira hacia el cielo y dime que vez?

CLARITA JOVEN

[Mira hacia el cielo] el sol y las nubes.

MUJER/MUERTE

¿Y en donde están realmente niña?

[CLARITA JOVEN aun con la cabeza hacia arriba señala al cielo]

MUJER/MUERTE

Pero tus ojos también ven a las nubes y al sol ahogándose entre las ondas del agua ¿entonces en dónde están?

[CLARITA baja la cabeza y voltea a ver a la mujer]

CLARITA JOVEN

En el cielo señorita

Mujer/Muerte

¿Entonces tus ojos mienten? ¿O el sol y las nubes están arriba y abajo al mismo tiempo?

[CLARITA sin responder agacha la cabeza, se queda mirando el agua pensando]

No temas clarita, en ocasiones es más fácil entender las cosas con los ojos cerrados, es momento de irme, en algún momento estarás segura de que te abandoné, pero no lo hare clarita, volveré por ti, y traeré conmigo lo que te he quitado.

[La MUJER, emana de sus ojos unas pequeñas gotas de llanto, las recoge con sus manos y las frota en los ojos de CLARITA]

[CLARITA continua sentada a la orilla del rio sola]

3.- INT/DÍA/CUARTO DE CLARITA

CLARITA esta acostada en su cama, CLEMENTINA está atenta a cada palabra que dice su abuelita.

CLEMENTINA [temerosa]

¿Quién era ella abuela?

CLARITA [alegre]

La muerte Clementina, era la muerte

[CLEMENTINA toca la frente de CLARITA para ver si tenía fiebre.

CLARITA

No es por la fiebre niña, tampoco hay que creerles a los doctores, ellos no saben todo lo creen saber.

[CLARITA toma la mano de CLEMENTINA que aún estaba en su frente y sonríe]

Ella cumplirá su promesa Clementina, vendrá por mi esta noche, pero antes de llevarme, me devolverá la luz, después de ver tu cara podre irme en paz, ahora ve a la cocina y sirve un poco más de café por favor.

CLEMENTINA [comprensiva]

Si abuelita

[CLEMENTINA se levanta de la silla toma su taza de barro y la de su abuelita, sale con dirección a la cocina]

4.-INT/DÍA/COCINA DE CLARITA

CLEMENTINA enciende la estufa, en una olla de peltre caliente más café, mientras el agua calentaba, CLEMENTINA intenta llamar a su mamá con el teléfono de casa que tenía CLARITA en su cocina.

[CLEMENTINA está en el teléfono, intenta varias veces marcar sin recibir una respuesta, después de 3 intentos con coraje cuelga el teléfono, regresa a la estufa para apagar el fuego, sirve un poco de café en la taza de su abuela y en la suya, después CLEMENTINA regresa al cuarto donde esta CLARITA]

5.-INT/DÍA/CUARTO DE CLARITA

CLEMENTINA regresa al cuarto, se sienta en la silla, y le da su taza de café a su abuelita.

CLEMENTINA

[Le da su taza de café] aquí tienes abuelita.

CLARITA

[Recibe la taza] gracias [bebe un poco de café] no te preocupes por tu madre Clementina, ella y yo nos despedimos hace muchos años, y las dos estamos en paz.

[CLARITA da un sorbo a su café]

CLARITA [suspira]

Ella tuvo razón, estar ciega me permitió entender más cosas, y moverme por el mundo, extrañaba el azul del cielo y el lila de las nubes, pero cada de que me sentía triste ella llegaba y me enseñaba cosas distintas, aprendí a conocer sin ver y a sentir sin mirar.

CLEMENTINA

¿Y mi madre?

CLARITA [Nostálgica]

Ame a tu madre sin conocer el color de sus ojos, ame a tu madre con cada rincón de mi piel y con cada hebra de mi pelo, pero supe desde el primer instante que ella no me amaría de la misma forma, y nunca la culpe por ello, no tengo nada que reprocharle a tu madre y tú tampoco debes hacerlo, no quiero que la culpes por nada, ni que te culpes a ti misma, yo la amo, te amo a ti, y estoy feliz de abrazar a mi destino.

CLEMENTINA [voz quebrada]

¿Y que pasara entonces abuela? ¿Qué pasara contigo esta noche?

CLARITA [en calma]

Vendrá por mí y me llevará con ella

CLEMENTINA [voz quebrada]

¿A dónde?

CLARITA

A donde no necesitare ni ojos, ni manos, ni voz, lo único que se mantendrá de mí aquí, será lo que leves dentro de tu pecho, así que no guardes rencor, dolor ni amargura, hazlo con paz y dulzura, tal y como será mi despedida, dame unos minutos para despedirme de la vida y regresa más tarde para despedirme de ti.

[CLEMENTINA asiente con la cabeza y limpia las pequeñas lagrimas que salen de sus ojos]

CLEMENTINA

Si abuelita [CLEMENTINA se levanta de la silla y sale del cuarto]

6.-INT/DÍA/COCINA DE CLARITA

CLEMENTINA se recarga en la barra de la cocina, intentando aguantar las lágrimas lleva sus manos a su rostro, levanta la cara y en la pared, ve una foto familiar de CLARITA, la toma con sus manos y la mira con nostalgia, a lo lejos se escucha que CLARITA llama a CLEMENTINA

7.-INT/DÍA/CUARTO DE CLARITA

CLEMENTINA se acerca hasta el marco de la puerta, CLARITA se encuentra de pie frente a la cama, con su cabello cano y suelto

CLARITA

Acércate mi querida CLEMENTINA

[CLEMENTINA se acerca, CLARITA da media vuelta, esta frente a frente de CLEMENTINA, toca su cara con las manos]

CLARITA

Tú tienes la cara de mi muerte, y eres lo más lindo que pude ver, fuiste lo último que vi al perder mis ojos y serás lo último que vea al perder mi vida, adiós mi niña, sin lágrimas ni lamentos, déjame ir en paz.

[CLEMENTINA con lágrimas en los ojos, toca el rostro de CLARITA y después la abraza, poco a poco CLEMENTINA ayuda a CLARITA a recostarse en la cama, CLARITA voltea a ver a CLEMENTINA, mira hacia el techo y con pesadez comienza a cerrar los ojos, CLEMENTINA llora con un gesto de felicidad, después sale del cuarto, suena el teléfono de la casa.

MAMA DE CLEMENTINA [Voz en Off]

¿Se fue verdad?

FIN

Tema Clementina

Score

Miguel Angel Latorre Cárdenas

♩ = 100

Flauta

Clarinete en sib

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Cl. en sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Tema Clementina

Cl. en sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Musical score for measures 12-18. The score includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. en sib), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The Clarinet part has a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *mp*. The Violin and Viola parts have dynamics *pp* and *ppp*. The Violoncello part has dynamics *pp* and *ppp*.

Cl. en sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Musical score for measures 19-25. The score includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. en sib), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The Clarinet part has a melodic line with dynamics *mp*. The Violin and Viola parts have dynamics *mp* and *mf*. The Violoncello part has dynamics *mp* and *mf*.

Tema Clementina

26

Cl. en sib

f *mp* *mf* *mp*

Vln. I

p *p* *mf* *p*

Vln. II

p *mf* *p*

Vla.

mf *p* *p*

Vc.

p *p*

32 *accel.* ----- *a tempo*

Cl. en sib

f *ff* *mp*

Vln. I

mp *mf* *f* *n*

Vln. II

mp *mf* *f* *n*

Vla.

mp *mf* *f* *n*

Vc.

f *n*

Tema Clementina

39

Flauta

Cl. en sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score for 'Tema Clementina' begins at measure 39. The Flauta part consists of four measures of rests. The Cl. en sib part plays a melodic line: a dotted quarter note, a quarter note, a half note, a dotted quarter note, and a quarter note, all under a slur. A 'p' dynamic marking is placed below the final note. The Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. parts all consist of four measures of rests.

Tema de la Muerte

I. El Pasado de Clarita

Score

Miguel Angel Latorre Cárdenas

♩. = 60

The score is for a piece in 6/8 time with a tempo of 60 beats per minute. The instruments and their parts are as follows:

- Bansuri**: Rests throughout the section.
- Flauta**: Rests throughout the section.
- Salterio**: Enters in the fourth measure with a melodic line. Dynamics include *n* (pizzicato), *pp* (pianissimo), and *n* (pizzicato).
- Guitarrón**: Rests throughout the section.
- Percusión**: Includes *Campana*, *Shakers*, and *Palo de Lluvia*. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano).
- Violín I**: Enters in the second measure with a sustained melodic line. Dynamics include *n* (pizzicato) and *pp* (pianissimo).
- Violín II**: Enters in the second measure with a sustained melodic line. Dynamics include *n* (pizzicato) and *pp* (pianissimo).
- Viola**: Enters in the second measure with a sustained melodic line. Dynamics include *n* (pizzicato) and *pp* (pianissimo).
- Chelo**: Enters in the second measure with a sustained melodic line. Dynamics include *n* (pizzicato) and *pp* (pianissimo).

This musical score is for the second page of a piece titled "Tema de la Muerte". It features eight staves for different instruments: Banjo (Ban.), Flute (Fl.), Saxophone (Salt.), Guitar (Gtn.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score begins at measure 7. The Banjo and Flute parts consist of whole rests. The Saxophone part starts with a *pp* dynamic, followed by a crescendo to *n* and then a decrescendo back to *n*. The Guitar part has whole rests until measure 6, then begins with a *ppp* dynamic, followed by a crescendo to *p*. The Percussion part starts with a *mp* dynamic, followed by a decrescendo to *p* and then a crescendo back to *mp*. The Violin I and II parts start with a *n* dynamic, followed by a decrescendo to *pp*. The Viola part starts with a *n* dynamic, followed by a decrescendo to *pp*. The Cello part starts with a *n* dynamic, followed by a decrescendo to *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

15

Ban.

Fl.

Salt.

Gtn.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p < *f* *n*

pp *n* *p* *n*

p *mp* *p* *mp*

n *p*

n *p*

n *p*

n *p*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Tema de la Muerte', covers measures 15 through 24. The score is arranged for a full orchestra and includes a Banjo. The instruments and their parts are: Banjo (Ban.), Flute (Fl.), Saxophone (Salt.), Guitar (Gtn.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 15. The Banjo part features a melodic line starting in measure 20 with dynamics *p* < *f* and *n*. The Flute part has a single note in measure 24 with dynamic *n*. The Saxophone part has a melodic line from measure 15 to 18 with dynamics *pp*, *n*, *p*, and *n*. The Guitar part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Percussion part has a melodic line from measure 15 to 18 with dynamics *p* and *mp*, and another from measure 20 to 24 with dynamics *p* and *mp*. The Violin I part has a melodic line from measure 15 to 18 with dynamic *n*, and a sustained chord from measure 20 to 24 with dynamic *p*. The Violin II part has a melodic line from measure 15 to 18 with dynamics *n* and *p*, and a sustained chord from measure 20 to 24. The Viola part has a melodic line from measure 15 to 18 with dynamic *n*, and a sustained chord from measure 20 to 24 with dynamic *p*. The Violoncello part has a melodic line from measure 15 to 18 with dynamic *n*, and a sustained chord from measure 20 to 24 with dynamic *p*.

This musical score page, titled "Tema de la Muerte", contains eight staves of music. The instruments and their parts are as follows:

- Ban. (Banjo):** Starts at measure 23 with a melodic line featuring grace notes and a wavy hairpin. It remains silent from measure 24 to 28.
- Fl. (Flute):** Plays a melodic line from measure 23 to 24, marked *mp* and *pp*. It is silent from measure 25 to 28.
- Salt. (Saxophone):** Silent from measure 23 to 24. From measure 25 to 28, it plays a melodic line marked *n*, *p*, *n*, and *n*.
- Gtn. (Guitar):** Silent from measure 23 to 24. From measure 25 to 28, it plays a melodic line marked *pp*, *p*, and *n*.
- Perc. (Percussion):** Silent from measure 23 to 24. From measure 25 to 28, it plays a melodic line marked *mp*, *pp*, and *p*.
- Vln. I (Violin I):** Plays a melodic line from measure 23 to 28, marked *mf*.
- Vln. II (Violin II):** Plays a melodic line from measure 23 to 28, marked *mf*.
- Vla. (Viola):** Plays a melodic line from measure 23 to 28, marked *mf*.
- Vc. (Violoncello):** Plays a melodic line from measure 23 to 28, marked *mf*.

31

Ban. *mp* *f* *mf* *rubato*

Fl.

Salt. *p* *n* *n* *p* *n*

Gtn. *mp*

Perc. *p* *mp*

Vln. I *n* *n* *p* *n*

Vln. II *n* *n* *p* *n*

Vla. *n*

Vc. *n*

attacca...

El Encuentro con La Muerte

II Etapa

Score C

Miguel Angel Latorre Cárdenas

♩. = 72

Sempre rubato

**Todos los tremolando son no controlados*

y deben interpretarse de la nota más aguda a la más grave propuesta

The score is written for a chamber ensemble. It begins with a tempo marking of ♩. = 72 and the instruction *Sempre rubato*. A performance note states: **Todos los tremolando son no controlados y deben interpretarse de la nota más aguda a la más grave propuesta*. The instruments and their parts are:

- Chirimía**: Rested throughout the piece.
- Clarinete en si♭**: Rested throughout the piece.
- Salterio**: Rested throughout the piece.
- Arpa 1**: Features a tremolando pattern in the right hand, starting at *pp*, moving to *mf*, and ending at *p*. The left hand is rested.
- Arpa 2**: Rested throughout the piece.
- Guitarra 1**: Rested until the final measure, where it plays a tremolando figure (*tr*) starting at *p*.
- Guitarra 2**: Rested throughout the piece.
- Guitarra 3**: Rested until the final measure, where it plays a tremolando figure (*let ring*) starting at *p*.
- Percusión**: Features a tremolando pattern in the right hand, starting at *p*, moving to *f*, and ending at *n*. The left hand is rested.

The percussion part includes the notes *Skakers* and *Palo de Lluvia* above the staff, and *Ocean Drum* below the staff.

10

Ch.

Cl. en sib

10

Salt.

10

Arpa 1

mf *p* *mf*

10

Arpa 2

10

Gtr. 1

mp *mf*

Gtr. 2

pp *mf*

Gtr. 3

let ring *p*

10

Perc.

mf

Detailed description: This page of a musical score, numbered '2', is titled 'El Encuentro con La Muerte'. It features eight staves of music. The first three staves (Ch., Cl. en sib, Salt.) are mostly empty, with a measure rest in each. The fourth staff (Arpa 1) contains a complex arpeggiated texture with dynamics *mf*, *p*, and *mf*. The fifth staff (Arpa 2) is empty. The sixth staff (Gtr. 1) has a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. The seventh staff (Gtr. 2) has a sustained arpeggiated texture with dynamics *pp* and *mf*. The eighth staff (Gtr. 3) has a sparse line with 'let ring' markings and a dynamic *p*. The ninth staff (Perc.) has a few notes with a dynamic *mf*. A measure rest '10' is placed at the beginning of each staff.

20

Ch.

Cl. en sib

20

Salt.

20

Arpa 1

p *mf*

20

Arpa 2

20

Gtr. 1

p *mf*

Gtr. 2

mp *mf*

Gtr. 3

let ring

mp *mp*

20

Perc.

f *n* *mf* *pp* *p*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'El Encuentro con La Muerte', page 3, contains staves for Ch., Cl. en sib, Salt., Arpa 1, Arpa 2, Gtr. 1, Gtr. 2, Gtr. 3, and Perc. The score begins at measure 20. The Ch., Cl. en sib, and Salt. staves are mostly empty, with some rests. Arpa 1 has a complex arpeggiated texture, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*). Arpa 2 is mostly empty. Gtr. 1 features a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*). Gtr. 2 has a similar arpeggiated texture, starting with mezzo-piano (*mp*) and moving to mezzo-forte (*mf*). Gtr. 3 has a few notes, including a 'let ring' instruction. Perc. has a complex rhythmic pattern, starting with a forte (*f*) dynamic and moving through mezzo-forte (*mf*) to piano (*p*).

Ch.

Cl. en sib

Salt.

Arpa 1

mp

Arpa 2

Gtr. 1

p

Gtr. 2

p ff p p mf

Gtr. 3

let ring mf n mf f

Perc.

mf

f n mp

This musical score page, titled "El Encuentro con La Muerte" (page 5), features eight staves of music. The instruments and their parts are as follows:

- Ch. (Chorus):** Melodic line starting at measure 38, marked *mf* and *f*.
- Cl. en sib (Clarinete en Si bemol):** Mostly rests, with some chordal accompaniment.
- Salt. (Saxofón Alto):** Mostly rests, with a melodic phrase at the end marked *p*.
- Arpa 1 (Arpa 1):** Complex arpeggiated accompaniment with multiple voices, marked *f*.
- Arpa 2 (Arpa 2):** Similar arpeggiated accompaniment to Arpa 1.
- Gtr. 1 (Guitarra 1):** Arpeggiated accompaniment, marked *p*, *mf*, and *f*.
- Gtr. 2 (Guitarra 2):** Arpeggiated accompaniment, marked *p* and *f*.
- Gtr. 3 (Guitarra 3):** Arpeggiated accompaniment, marked *p* and *f*.
- Perc. (Percusión):** Rhythmic accompaniment, marked *f*, *pp*, *mf*, and *p*.

*Mantener como pedal el E y añadir libremente el F y luego el D

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Ch. (Chorus):** Treble clef, starting at measure 45. Dynamics include *ppp* and *pp*. A box highlights a specific melodic phrase.
- Cl. en sib (Clarinet in B-flat):** Treble clef, mostly silent with some rests.
- Salt. (Saxophone):** Treble clef, playing a melodic line with dynamics *mf*, *p*, and *mf*.
- Arpa 1 (Arpeggiator 1):** Treble and Bass clefs, playing arpeggiated chords with a *mf* dynamic.
- Arpa 2 (Arpeggiator 2):** Treble and Bass clefs, mostly silent.
- Gtr. 1 (Guitar 1):** Treble clef, playing arpeggiated chords with a *mf* dynamic.
- Gtr. 2 (Guitar 2):** Treble clef, playing arpeggiated chords with a *mf* dynamic.
- Gtr. 3 (Guitar 3):** Treble clef, playing arpeggiated chords with a *p* dynamic.
- Perc. (Percussion):** Treble clef, playing a rhythmic pattern with dynamics *f*, *n*, *mf*, and *f*.

51

Ch.

Cl. en sib

51

Salt.

mp *mf* *mf*

51

Arpa 1

51

Arpa 2

51

Gtr. 1

mp

Gtr. 2

f *p*

Gtr. 3

p *mf*

51

Perc.

pp

Detailed description: This page of a musical score, titled 'El Encuentro con La Muerte', contains measures 51 through 56. The score is arranged in a vertical stack of staves. The top staff is for Clarinet in C (Ch.), showing a melodic line with a dynamic marking of *p* in measure 53. The second staff is for Clarinet in B-flat (Cl. en sib), which is mostly silent with rests. The third staff is for Harp (Salt.), featuring a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *mp* and *mf*. The fourth and fifth staves are for two Harps (Arpa 1 and Arpa 2), with Arpa 1 playing a complex chordal texture and Arpa 2 being silent. The sixth, seventh, and eighth staves are for three Guitars (Gtr. 1, Gtr. 2, Gtr. 3), each playing sustained chords with various dynamics like *mp*, *f*, and *p*. The bottom staff is for Percussion (Perc.), starting with a *pp* dynamic in measure 51. A dashed line at the top right indicates the end of the page.

*Mantener como pedal el C# y añadir libremente el D y luego el E

57

Ch.

Musical staff for Clarinet (Ch.). It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a half note F#4 with a *pp* dynamic. The next four measures contain dotted half notes G4, A4, B4, and C5, all with a *pp* dynamic. The final measure contains a dotted half note D5 with a *ppp* dynamic.

Cl. en sib

Musical staff for Clarinet in B-flat. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first four measures contain whole rests. The fifth measure contains a half note G4 with a *p* dynamic. The sixth measure contains a dotted half note A4 with a *mp* dynamic. The seventh measure contains a dotted half note B4 with a *p* dynamic. The eighth measure contains a dotted half note C5 with a *p* dynamic. The final measure contains a dotted half note D5 with a *pp* dynamic.

Salt.

Musical staff for Harp. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first four measures contain whole rests. The fifth measure contains a half note G4 with a *p* dynamic. The sixth measure contains a dotted half note A4 with a *mp* dynamic. The seventh measure contains a dotted half note B4 with a *p* dynamic. The eighth measure contains a dotted half note C5 with a *p* dynamic. The final measure contains a dotted half note D5 with a *pp* dynamic.

Arpa 1

Musical staff for Arpa 1. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole rest. The second measure contains a half note G4 with a *mp* dynamic. The third measure contains a dotted half note A4 with a *mp* dynamic. The fourth measure contains a dotted half note B4 with a *mp* dynamic. The fifth measure contains a dotted half note C5 with a *mp* dynamic. The sixth measure contains a dotted half note D5 with a *mp* dynamic. The seventh measure contains a dotted half note E5 with a *mp* dynamic. The eighth measure contains a dotted half note F#5 with a *mp* dynamic.

Arpa 2

Musical staff for Arpa 2. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole rest. The second measure contains a half note G4 with a *mp* dynamic. The third measure contains a dotted half note A4 with a *mp* dynamic. The fourth measure contains a dotted half note B4 with a *mp* dynamic. The fifth measure contains a dotted half note C5 with a *mp* dynamic. The sixth measure contains a dotted half note D5 with a *mp* dynamic. The seventh measure contains a dotted half note E5 with a *mp* dynamic. The eighth measure contains a dotted half note F#5 with a *mp* dynamic.

Gtr. 1

Musical staff for Guitar 1. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole rest. The second measure contains a half note G4 with a *p* dynamic. The third measure contains a dotted half note A4 with a *p* dynamic. The fourth measure contains a dotted half note B4 with a *p* dynamic. The fifth measure contains a dotted half note C5 with a *p* dynamic. The sixth measure contains a dotted half note D5 with a *p* dynamic. The seventh measure contains a dotted half note E5 with a *p* dynamic. The eighth measure contains a dotted half note F#5 with a *p* dynamic.

Gtr. 2

Musical staff for Guitar 2. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first four measures contain whole rests. The fifth measure contains a half note G4 with a *p* dynamic. The sixth measure contains a dotted half note A4 with a *mp* dynamic. The seventh measure contains a dotted half note B4 with a *p* dynamic. The eighth measure contains a dotted half note C5 with a *p* dynamic. The final measure contains a dotted half note D5 with a *pp* dynamic.

Gtr. 3

Musical staff for Guitar 3. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole rest. The second measure contains a half note G4 with a *n* dynamic. The third measure contains a dotted half note A4 with a *mf* dynamic. The fourth measure contains a dotted half note B4 with a *mf* dynamic. The fifth measure contains a dotted half note C5 with a *mf* dynamic. The sixth measure contains a dotted half note D5 with a *f* dynamic. The seventh measure contains a dotted half note E5 with a *f* dynamic. The eighth measure contains a dotted half note F#5 with a *f* dynamic.

Perc.

Musical staff for Percussion. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first four measures contain whole rests. The fifth measure contains a half note G4 with a *mf* dynamic. The sixth measure contains a dotted half note A4 with a *mf* dynamic. The seventh measure contains a dotted half note B4 with a *mf* dynamic. The eighth measure contains a dotted half note C5 with a *mf* dynamic. The final measure contains a dotted half note D5 with a *pp* dynamic.

El Encuentro con La Muerte

65

Ch. *pp*

Cl. en sib *mf* *p* *mp*

Salt. *mf* *p*

Arpa 1 *mf* *p*

Arpa 2 *mf* *p*

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2 *mp* *mf* *f* *let ring*

Gtr. 3 *n* *mf* *f*

Perc. *f* *p* *mf*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'El Encuentro con La Muerte', is numbered 9. It features eight staves of music. The first staff is for Chorus (Ch.), starting at measure 65 with a *pp* dynamic. The second staff is for Clarinet in B-flat (Cl. en sib), with dynamics *mf*, *p*, and *mp*. The third staff is for Harp (Salt.), with dynamics *mf* and *p*. The fourth and fifth staves are for two Arpas (Arpa 1 and Arpa 2), both with dynamics *mf* and *p*. The sixth staff is for Guitar 1 (Gtr. 1) with a *mf* dynamic. The seventh staff is for Guitar 2 (Gtr. 2), featuring dynamics *mp*, *mf*, and *f*, with 'let ring' markings. The eighth staff is for Guitar 3 (Gtr. 3), with dynamics *n*, *mf*, and *f*. The ninth staff is for Percussion (Perc.), with dynamics *f*, *p*, and *mf*. A dashed line at the top indicates the end of the page.

El Encuentro con La Muerte

10

71

Ch.

Musical staff for Ch. (Chorus). The staff shows a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to mezzo-forte (*mf*), then a decrescendo to piano (*p*), and finally a very soft (*ppp*) ending. A box highlights the first two measures. A dashed line with a repeat sign indicates a first ending.

Cl. en sib

Musical staff for Cl. en sib. The staff shows a melodic line starting with a mezzo-forte (*mp*) dynamic, followed by a crescendo to forte (*f*).

Salt.

Musical staff for Salt. (Saxophone). The staff shows a series of rests, indicating the instrument is silent during this passage.

Arpa 1

Musical staff for Arpa 1. The staff shows a series of chords, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Arpa 2

Musical staff for Arpa 2. The staff shows a series of chords, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Gtr. 1

Musical staff for Gtr. 1. The staff shows a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to mezzo-forte (*mf*), and ending with a piano (*p*) dynamic.

Gtr. 2

Musical staff for Gtr. 2. The staff shows a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to forte (*f*), and ending with a piano (*p*) dynamic. The instruction "let ring" is written above the staff.

Gtr. 3

Musical staff for Gtr. 3. The staff shows a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to mezzo-forte (*mf*), and ending with a piano (*p*) dynamic.

Perc.

Musical staff for Perc. (Percussion). The staff shows a series of chords, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a crescendo to forte (*f*), and ending with a piano (*pp*) dynamic.

80

Ch.

Cl. en sib

Salt.

Arpa 1

Arpa 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Perc.

mf *pp*

mf *f*

f *n* *f*

f *p* *mf*

mf *f* *n* *f*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'El Encuentro con La Muerte', page 11, contains eight staves of music. The staves are labeled as follows: Ch. (Chorus), Cl. en sib (Clarinet in B-flat), Salt. (Saxophone), Arpa 1 (Arpeggiator 1), Arpa 2 (Arpeggiator 2), Gtr. 1 (Guitar 1), Gtr. 2 (Guitar 2), Gtr. 3 (Guitar 3), and Perc. (Percussion). The score begins at measure 80. The Chorus part has a few notes in the first two measures. The Clarinet in B-flat part has a melodic line with dynamics *mf* and *pp*. The Saxophone part has a series of rests. Arpa 1 and Arpa 2 play arpeggiated chords with dynamics *mf* and *f*. Gtr. 1 has rests. Gtr. 2 and Gtr. 3 play complex chordal textures with dynamics *f*, *n*, *p*, and *mf*. The Percussion part has a rhythmic pattern with dynamics *mf*, *f*, *n*, and *f*.

89

Ch.

Cl. en sib

89

Salt.

89

Arpa 1

89

Arpa 2

89

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

89

Perc.

96 *rit.*-----

Ch.

Cl. en sib

Salt.

Arpa 1

Arpa 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Perc.

p *mf*

n

n

attacca...

La Creencia de Clementina

III Etapa

Score C

Miguel Angel Latorre Cárdenas

♩. = 72

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Flauta:** Remains silent throughout the piece.
- Clarinete en sib:** Plays a melodic line starting with a *mf* dynamic, moving to *mp* in the second measure.
- Trompeta en do:** Remains silent throughout the piece.
- Guitarra 1:** Provides harmonic support with chords, starting at *pp* and moving to *p* and *mf* dynamics.
- Guitarra 2:** Remains silent throughout the piece.
- Guitarrón:** Remains silent throughout the piece.
- Arpa:** Remains silent throughout the piece.
- Percusión:** Features *Shakers* and *Ocean Drum* parts, both of which are silent in this section.
- Violín I:** Plays a melodic line with dynamics ranging from *p* to *sfz* and *n*.
- Violín II:** Provides harmonic support with chords, with dynamics ranging from *pp* to *sfz* and *n*.
- Viola:** Provides harmonic support with chords, with dynamics ranging from *n* to *sfz* and *n*.
- Violonchelo:** Provides harmonic support with chords, with dynamics ranging from *n* to *mf* and *sfz* and *n*.
- Contrabajo:** Remains silent throughout the piece.

This musical score is for the second page of the piece "La Creencia de Clementina". It features a variety of instruments and includes dynamic markings and performance instructions. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Remains silent throughout this section.
- Cl. en sib (Clarinet in B-flat):** Plays a melodic line starting at measure 10, consisting of eighth and quarter notes.
- Tpt. en do (Trumpet in C):** Remains silent throughout this section.
- Gtr. 1 (Guitar 1):** Provides harmonic support with chords and arpeggios. Dynamic markings include *mp* and *n* (natural). A hairpin indicates a crescendo from *mp* to *n*.
- Gtr. 2 (Guitar 2):** Plays a melodic line starting at measure 10 with a dynamic marking of *mf*.
- Gtn. (Bass):** Remains silent throughout this section.
- Arpa (Arpa):** Provides harmonic support with chords and arpeggios. Dynamic markings include *n* and *mp*. A hairpin indicates a crescendo from *n* to *mp*.
- Perc. (Percussion):** Plays a rhythmic pattern starting at measure 10. Dynamic markings include *p*, *mp*, and *mf*. A hairpin indicates a crescendo from *p* to *mp*.
- Vln. I (Violin I):** Plays a melodic line starting at measure 10. Dynamic markings include *pp*, *mp*, and *mf*. A hairpin indicates a crescendo from *pp* to *mp*.
- Vln. II (Violin II):** Plays a melodic line starting at measure 10. Dynamic markings include *pp*, *mp*, and *mf*. A hairpin indicates a crescendo from *pp* to *mp*.
- Vla. (Viola):** Plays a melodic line starting at measure 10. Dynamic markings include *pp*, *mp*, and *mf*. A hairpin indicates a crescendo from *pp* to *mp*.
- Vc. (Violoncello):** Plays a melodic line starting at measure 10. Dynamic markings include *pp*, *mp*, and *mf*. A hairpin indicates a crescendo from *pp* to *mp*.
- Cb. (Contrabasso):** Plays a melodic line starting at measure 10. Dynamic markings include *mp* and *mf*. A hairpin indicates a crescendo from *mp* to *mf*.

21

Fl. *ff*

Cl. en sib

21

Tpt. en do

21

Gtr. 1 *mf* *n*

Gtr. 2 *mf*

Gtn. *f*

21

Arpa *n* *n* *mp* *n*

21

Perc. *p* *f* *p*

21

Vln. I *f* *n*

Vln. II *n*

Vla. *n*

Vc. *n*

Cb. *n*

Detailed description of the musical score: This page of the score, numbered 21, features a variety of instruments. The Flute (Fl.) has a melodic line starting at measure 21 with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Clarinet in B-flat (Cl. en sib) and Trumpet in D (Tpt. en do) are silent. The first guitar (Gtr. 1) plays a complex, arpeggiated texture with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo to a fortissimo (*f*) dynamic. The second guitar (Gtr. 2) has a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass (Gtn.) has a melodic line with a fortissimo (*f*) dynamic. The Arpa (harp) has a complex texture with dynamics ranging from piano (*p*) to mezzo-piano (*mp*). The Percussion (Perc.) has a rhythmic pattern with dynamics of piano (*p*), fortissimo (*f*), and piano (*p*). The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) have a melodic line with dynamics ranging from fortissimo (*f*) to piano (*p*).

This musical score is for the piece "La Creencia de Clementina" and is page 4 of the score. It features a variety of instruments and includes dynamic markings and performance instructions.

Instrumentation: Fl. (Flute), Cl. en sib (Clarinet in B-flat), Tpt. en do (Trumpet in C), Gtr. 1 (Guitar 1), Gtr. 2 (Guitar 2), Gtn. (Bass), Arpa (Arpa), Perc. (Percussion), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass).

Key Features:

- Fl.:** Rests throughout the section.
- Cl. en sib:** Melodic line starting at measure 31 with a *mf* dynamic. A slur covers measures 31-34, and another slur covers measures 35-36.
- Tpt. en do:** Rests throughout the section.
- Gtr. 1:** Rests until measure 35, then a melodic line with a *mp* dynamic and fingerings (2, 2).
- Gtr. 2:** Rests throughout the section.
- Gtn.:** Rests throughout the section.
- Arpa:** Rests throughout the section.
- Perc.:** Rhythmic accompaniment with dynamic markings *f* and *p* and hairpins.
- Vln. I:** Harmonic accompaniment with dynamics *n* and *mp*.
- Vln. II:** Harmonic accompaniment with dynamics *n*, *mp*, and *pp*.
- Vla.:** Harmonic accompaniment with dynamics *pp*, *mp*, and *n*.
- Vc.:** Harmonic accompaniment with dynamics *pp*, *mp*, and *n*.
- Cb.:** Harmonic accompaniment with dynamics *pp*, *mp*, and *n*.

42

Fl.

Cl. en sib

Tpt. en do

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtn.

Arpa

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p *mf*

mp

mf

n *mp* *mf*

n *mp* *f* *n*

pp *mp* *f* *n*

pp *mp* *f* *n*

mp *f* *n*

61

Fl.

Cl. en sib

Tpt. en do

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtn.

Arpa

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp *mf*

F# Em

mf

Detailed description: This page of a musical score, numbered 7, is for the piece 'La Creencia de Clementina'. It features a variety of instruments. The Flute (Fl.) part begins at measure 61 with a melodic line. The Clarinet in B-flat (Cl. en sib) and Trumpet in D (Tpt. en do) parts are currently silent. The first Guitar (Gtr. 1) plays a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. The second Guitar (Gtr. 2) provides a rhythmic accompaniment with chords, with specific chords F# and Em indicated. The Bass (Gtn.) part has a steady bass line. The Arpa (Arpa) part has a few chords starting at measure 61 with a dynamic of *mf*. The Percussion (Perc.) part is silent. The String section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) is also silent on this page.

This musical score is for the piece "La Creencia de Clementina" and is page 8 of the score. It features a variety of instruments and includes dynamic markings and performance instructions.

Instrumentation and Dynamics:

- Fl. (Flute):** Starts at measure 69 with a melodic line, reaching a fortissimo (*ff*) dynamic in the final measure.
- Cl. en sib (Clarinet in B-flat):** Remains silent until the final measure, where it plays a short melodic phrase at a forte (*f*) dynamic.
- Tpt. en do (Trumpet in C):** Remains silent throughout the entire passage.
- Gtr. 1 (Guitar 1):** Plays a melodic line starting at measure 69 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Gtr. 2 (Guitar 2):** Provides a rhythmic accompaniment with chords. Chord changes to F# and Bm are indicated above the staff.
- Gtn. (Bass):** Plays a bass line starting at measure 69.
- Arpa (Arpa):** Plays a harmonic accompaniment starting at measure 69 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Perc. (Percussion):** Remains silent throughout the passage.
- Vln. I (Violin I):** Enters in the final measure with a dynamic marking of *n* (pianissimo) leading to *mf*.
- Vln. II (Violin II):** Enters in the final measure with a dynamic marking of *n* leading to *mf* and then *f* (forte).
- Vla. (Viola):** Enters in the final measure with a dynamic marking of *n* leading to *mf*.
- Vc. (Violoncello):** Enters in the final measure with a dynamic marking of *n* leading to *f*.
- Cb. (Double Bass):** Enters in the final measure with a dynamic marking of *f*.

Performance Instructions:

- Measures 69-70: *mf*
- Measure 71: *ff* (Flute), *f* (Clarinet)
- Measure 72: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa)
- Measure 73: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa)
- Measure 74: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa)
- Measure 75: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa)
- Measure 76: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa)
- Measure 77: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa)
- Measure 78: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa)
- Measure 79: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa)
- Measure 80: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 81: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 82: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 83: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 84: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 85: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 86: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 87: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 88: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 89: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 90: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 91: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 92: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 93: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 94: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 95: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 96: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 97: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 98: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 99: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)
- Measure 100: *mf* (Guitar 1), *mf* (Arpa), *mp* (Arpa)

77

Fl.

Cl. en sib

Tpt. en do

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtn.

Arpa

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp *mf* *f* *ff* *mp*

Bm A G F# Em

Detailed description: This page of a musical score for 'La Creencia de Clementina' (page 9) features a variety of instruments. The Flute (Fl.) and Clarinet in B-flat (Cl. en sib) parts are identical, starting at measure 77 with a melodic line that includes a dynamic marking of *f*. The Trumpet in D (Tpt. en do) part is silent. The first guitar (Gtr. 1) plays a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. The second guitar (Gtr. 2) provides a rhythmic accompaniment with chords, with chord symbols Bm, A, G, F#, and Em indicated above the staff. The Bass (Gtn.) part follows a similar melodic line. The Arpa (harp) part has a dynamic marking of *mp*. The Percussion (Perc.) part is silent. The Violin I (Vln. I) part has a dynamic marking of *f*. The Violin II (Vln. II) part has a dynamic marking of *f*. The Viola (Vla.) part has a dynamic marking of *f*. The Violoncello (Vc.) part has a dynamic marking of *ff*. The Contrabasso (Cb.) part has a dynamic marking of *ff*. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

93

Fl.

Cl. en sib

Tpt. en do

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtn.

Arpa

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A D G C#7 F# Bm Bm A/C# G/D Em

mp *f*

mp *mf*

mf *mp* *mf* *mp*

arco *mp* *mf* *f*

arco *mp* *mf*

arco *mp* *mf*

mp *mf*

This musical score is for the piece "La Creencia de Clementina" and is page 12. It features a variety of instruments including Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. en sib), Trumpet in D (Tpt. en do), two Guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2), Bass (Gtn.), Arpa (harp), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

The score is written in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. It begins at measure 101. The Flute part starts with a *ff* dynamic and includes a *rit.* marking. The Clarinet part starts with a *mp* dynamic and includes a *mf* dynamic. The Trumpet part is mostly silent. The Gtr. 1 part is silent. The Gtr. 2 part features a series of chords: A, D, G, C#7, Dmaj7-11, and F#7, with dynamics ranging from *mp* to *f*. The Bass part starts with a *mf* dynamic. The Arpa part starts with a *mf* dynamic and includes a *mp* dynamic. The Percussion part is mostly silent, with a *f* dynamic at the end. The Violin I part starts with a *ff* dynamic. The Violin II part starts with a *f* dynamic. The Viola part starts with a *f* dynamic. The Violoncello part starts with a *f* dynamic. The Contrabasso part starts with a *f* dynamic.

This page of the musical score covers measures 109 through 118. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 109-110 have a whole note G4. Measures 111-118 have a whole note G4 with a dynamic marking of *p* that gradually increases to *mp*.
- Cl. en sib (Clarinet in B-flat):** Measures 109-110 have a whole note G4. Measures 111-118 have a whole rest.
- Tpt. en do (Trumpet in D):** Measures 109-118 have whole rests.
- Gtr. 1 (Guitar 1):** Measures 109-110 have a complex chordal texture with dynamics *p*, *mf*, and *p*. Measures 111-118 have whole rests.
- Gtr. 2 (Guitar 2):** Measures 109-110 have a complex chordal texture with a dynamic marking of *p*. Measures 111-118 have whole rests.
- Gtn. (Double Bass):** Measures 109-118 have whole rests.
- Arpa (Harp):** Measures 109-110 have a complex chordal texture with a dynamic marking of *p*. Measures 111-118 have whole rests.
- Perc. (Percussion):** Measures 109-110 have a rhythmic pattern starting with a dynamic marking of *f* and ending with *p*. Measures 111-118 have whole rests.
- Vln. I (Violin I):** Measures 109-110 have a whole note chord. Measures 111-118 have a melodic line starting with a dynamic marking of *n* (normal) and ending with *p*.
- Vln. II (Violin II):** Measures 109-110 have a whole note chord. Measures 111-118 have a melodic line starting with a dynamic marking of *n* and ending with *p*.
- Vla. (Viola):** Measures 109-110 have a whole note chord. Measures 111-118 have a melodic line starting with a dynamic marking of *n* and ending with *p*.
- Vc. (Violoncello):** Measures 109-110 have a whole note chord. Measures 111-118 have a melodic line starting with a dynamic marking of *n* and ending with *p*.
- Cb. (Cello):** Measures 109-118 have whole rests.

This musical score page, numbered 14, is for the piece "La Creencia de Clementina". It features a variety of instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. en sib), Trumpet in D (Tpt. en do), two Guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2), Bass (Gtn.), Arpa (Arpa), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score begins at measure 120. The Flute part has a melodic line with dynamics *p* and *mf*. The Violin I and II, Viola, and Cello parts have a similar melodic line with dynamics *mf*, *p*, *mp*, and *f*. The other instruments (Cl. en sib, Tpt. en do, Gtr. 1, Gtr. 2, Gtn., Arpa, and Perc.) are marked with rests throughout this section.

Tema de Clarita

Score

Miguel Angel Latorre Cárdenas

♩ = 64

molto vib.

Guitarra clásica 1

p < *mf*

Guitarra clásica 2

Guitarra clásica 3

8

mp

p *mf*

molto vib.

mf

let ring

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

16

mf

mp

mf

p

accel.

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Tema de Clarita

2

♩. = 70

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

21

f

mp *mf* *f* *mp*

3

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

27

f *mf*

mf *f*

let ring

mp *p*

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

34

mf

mp

f

40 $\text{♩} = 64$

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2 *mp*

Gtr. 3 *mp* let ring



46 *rit.*-----

Gtr. 1 *rit.*

Gtr. 2 *mp*

Gtr. 3 *mp*