



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD  
MORELIA

RECURSOS SONOROS, FUNCIONES ESTÉTICAS DEL SONIDO EN LA OBRA DE  
LUIS BUÑUEL

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
EMIGDIO IRVIN GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

TUTOR PRINCIPAL  
FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA  
ENES Morelia

TUTORES  
JARRET JULIÁN WOODSIDE WOODS  
JESSICA FERNANDA CONEJO MUÑOZ  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM

MORELIA, MICHOACÁN. ABRIL 2024



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.

## Índice

<i>Agradecimientos</i> .....	2
<i>1. Introducción</i> .....	3
<i>2. Los recursos sonoros en el cine</i> .....	5
<i>2.1 Lenguaje musical</i> .....	6
<i>2.2 Elementos y funciones del sonido en el cine</i> .....	18
<i>3. Luis Buñuel. El sonido y el cine a través del tiempo</i> .....	26
<i>3.1 Recopilación general de la obra de Luis Buñuel desde una perspectiva sonora</i> .....	26
<i>3.2.1 Los olvidados (1950)</i> .....	32
<i>3.2.2 Él (1953)</i> .....	43
<i>3.2.3 Ensayo de un crimen (1955)</i> .....	49
<i>3.2.4 Viridiana (1961)</i> .....	56
<i>3.2.5 El ángel exterminador (1963)</i> .....	58
<i>4. Conclusiones</i> .....	61
<i>Referencias</i> .....	72
<i>Anexos</i> .....	74

## **Agradecimientos.**

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a todas las personas e instituciones que han contribuido al éxito de este trabajo final. En primer lugar, agradezco al CONACYT por su valioso apoyo financiero, sin el cual este proyecto no hubiera sido posible. También deseo agradecer a mi asesor, Javier Ramírez, por su amistad, orientación y constante apoyo a lo largo de este proceso.

Además, quiero expresar mi gratitud a Julian Woodside y Jessica Conejo por su disposición, colaboración y valiosa ayuda en momentos críticos.

A mi esposa e hija, les agradezco por ser mi fuente de inspiración y por ser mi pilar durante este arduo proceso. Las palabras de aliento y amor incondicional han sido mi mayor motivación.

Agradezco profundamente a mi hermano por su constante apoyo y aliento en cada paso de este camino.

Finalmente, quiero extender mi más sincero agradecimiento a mis padres por su inquebrantable apoyo, sus sabias enseñanzas y su inmenso amor. Su guía y ejemplo han sido fundamentales en mi formación académica y personal.

A todos y cada uno de ustedes, ¡gracias de corazón! Su apoyo ha sido fundamental en la culminación de este proyecto.

## 1. Introducción.

Este trabajo surge gracias al interés por comprender la importancia del sonido en los medios audiovisuales, especialmente en el ámbito cinematográfico. A través de la investigación me di cuenta de que, con frecuencia, los estudios especializados en el ámbito cinematográfico se centran principalmente en el aspecto visual, relegando el análisis y la valoración de los elementos sonoros a un segundo, inclusive, un tercer plano. Con esto en mente, surgió la idea de realizar un análisis comparativo a lo largo de la evolución artística del reconocido director Luis Buñuel que podría servir como pauta para futuros trabajos analíticos.

Así pues, Luis Buñuel se presenta como el artista idóneo para este estudio, ya que su obra ha sido objeto de innumerables análisis, pero la mayoría de ellos se han enfocado en perspectivas socio-culturales, surrealistas, icónicas y otros objetos de estudio similares; sin dar tanta relevancia, indagación y atención a la música y a los recursos sonoros presentes en sus películas. Notamos que a medida que Luis Buñuel fue madurando en su carrera artística se limitó cada vez más la presencia de elementos sonoros en sus obras, lo cual nos lleva a plantearnos el por qué tomó esa decisión; así que revisamos detalladamente el cuándo y cómo los recursos sonoros son utilizados en las películas como "*Los Olvidados*" (1950), "*Él*" (1953), "*Ensayo de un crimen*" (1955), "*Viridiana*" (1961) y "*El ángel exterminador*" (1963) esperando encontrar algo de luz en esa interrogante.

En este análisis, que se espera sirva comparativamente, exploraremos qué tipos de recursos sonoros mantuvo Buñuel a lo largo de su trabajo cinematográfico y cuáles consideró menos funcionales para su labor artística. Examinaremos cómo la ausencia o la selección específica de ciertos elementos sonoros contribuyó a la atmósfera y al impacto de sus

películas. Además, buscaremos comprender si esta reducción en la presencia sonora fue una elección estilística consciente o si estuvo influenciada por otros factores, como limitaciones técnicas o preferencias personales del director.

A través de un análisis detallado de las obras mencionadas, exploraremos las particularidades de los recursos sonoros presentes en cada una de ellas. Examinaremos aspectos como el uso de la música, los efectos sonoros, el silencio y el diseño sonoro en general. También consideraremos cómo estos elementos se relacionan con la narrativa, el estilo visual y los temas recurrentes en la filmografía de Buñuel.

Se espera que este estudio contribuya a revalorizar la importancia del sonido en el lenguaje cinematográfico en general y en la obra de Luis Buñuel en particular. Asimismo, se espera que sirva como punto de partida para futuras investigaciones sobre la relación entre el sonido y la imagen en el cine, y cómo esta relación puede influir en la experiencia del espectador y en la construcción de significado en una obra audiovisual.

## **2. Los recursos sonoros en el cine.**

La cinematografía abarca múltiples aspectos y elementos, tales como la edición, la iluminación, el sonido y el movimiento. Cada uno de estos elementos demanda la participación de personal altamente capacitado para llevar a cabo sus respectivas tareas de manera óptima, asegurando el correcto desarrollo del film. El sonido cinematográfico no es una excepción: para lograr la creación de una estructura sonora que complemente y potencie la narrativa visual de una película, se requiere la colaboración de músicos, compositores, productores, técnicos, entre otros profesionales. Este trabajo conjunto tiene como objetivo principal generar un elemento integral capaz de construir una experiencia auditiva envolvente en pantalla.

Los recursos sonoros cinematográficos son herramientas esenciales en el repertorio de cualquier cineasta; desde los sonidos de los pasos y el diálogo, hasta los diversos matices del ruido de fondo, el sonido contribuye significativamente a la atmósfera y la emoción de una escena. El sonido puede utilizarse para enfatizar un momento, realzar el escenario o revelar los sentimientos de un personaje; además, guía a la audiencia hacia detalles sutiles. Uno de los elementos clave para un diseño sonoro efectivo es explorar una variedad de recursos. Por ejemplo, la música compuesta, las bibliotecas de sonido y las grabaciones de campo son solo algunas de las formas en que los cineastas pueden aprovechar los recursos y las posibilidades para sus películas.

La música de cine suele ser creada por un compositor que elabora una partitura para complementar la emoción, el ritmo y los elementos estilísticos de una película. Estas señales se articulan generalmente en puntos clave de la historia para aumentar la tensión, mejorar el

desarrollo de la secuencia o agregar claridad a la misma. La música también puede establecer la ambientación de una escena, crear una atmósfera o proporcionar pistas que podrían pasar desapercibidas para el espectador.

Del mismo modo, el sonido puede ayudar a establecer un estado de ánimo y revelar información sobre el entorno en el que se sitúa la secuencia. Por ejemplo, el uso de cantos de pájaros en un bosque o el sonido distante de las olas en una playa pueden evocar un sentido de lugar. Además, el sonido también se puede emplear para enfatizar momentos dramáticos, como crear una sensación de suspenso o anticipación.

## **2.1 Lenguaje musical.**

Los sonidos, por sí solos, tienen la capacidad de evocar en nuestra mente ideas que nos pueden llevar a objetos, situaciones o elementos visuales. Estos elementos sonoros suelen estar arraigados en nuestro imaginario colectivo. De manera similar al cine silente, las imágenes pueden sugerirnos sonidos. Para lograr esto, el compositor, creador sonoro, director o diseñadores son conscientes de cómo percibimos el sonido, y utilizan estos recursos de manera que mejor se adapten a sus objetivos estéticos. En este proceso, podemos observar que los recursos sonoros pueden ser estudiados desde perspectivas semióticas y semánticas.

En el caso de los signos<sup>1</sup> sonoros, desde una perspectiva semiótica, encontramos dos tipos de estos: los motivados y los arbitrarios; los motivados son aquellos que tienen su

---

<sup>1</sup> Charles Sanders Peirce definió formalmente al signo como una relación semiótica, que es una relación triádica (Representamen, Objeto e Interpretante) imposible de reducir a una relación diádica.: *A Sign, or*

origen en formas sonoras que al reconocerlas nos remiten a un ente o fenómeno concreto en el universo referencial del cual son una fuente de producción.

Estos signos sonoros motivados están físicamente vinculados a la fuente de vibraciones que los produce y nos indican la existencia o presencia de esa fuente; un ejemplo de esto son los sonidos de un trueno o el sonido de la lluvia. Peirce denominó a estos signos como “índices<sup>2</sup>” y se caracterizan por estar asociados físicamente al fenómeno que los produce, siendo los signos más simples posibles. Por otro lado, los signos sonoros arbitrarios son aquellas formas sonoras que están asociadas mediante elección arbitraria a una clase de objetos o acciones en el universo referencial. Un ejemplo común son las palabras como: árbol, aula, bolígrafo, papel, correr, entre otras.

En el ámbito audiovisual, el sonido juega un papel fundamental. Más que simplemente enriquecer la imagen, modifica la percepción global del receptor. El audio no opera en función de la imagen ni depende exclusivamente de ella, sino que actúa como un

---

*Representamen, is a First which stands in such a genuine triadic relation to a Second, called its Object, as to be capable of determining a Third, called its Interpretant, to assume the same triadic relation to its Object in which it stands itself to the same Object. (CP 2.274)*

A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes |1 called the ground of the representamen. (CP 2.228)

<sup>2</sup> “An Index is a sign which refers to the object that it denotes by virtue of being really affected by that object” (CP 2.248). El índice siempre afecta a su objeto, al mismo tiempo que comparte con él alguna cualidad y se refiere a él en relación con esa cualidad.

componente complementario que aporta información adicional al receptor. Nuestros oídos no se apoyan exclusivamente en nuestros ojos para procesar información, sino que trabajan en sincronía y coherencia con ellos.

En la narrativa audiovisual, el sonido cumple tres funciones expresivas importantes. En primer lugar, transmite con gran precisión sensaciones espaciales, permitiendo al espectador ubicarse en el entorno sonoro de la escena. Al mismo tiempo, guía la interpretación del conjunto audiovisual, influyendo en la forma en que el receptor percibe y comprende la historia. Por último, organiza narrativamente el flujo del discurso audiovisual, estableciendo ritmo, énfasis y creando una estructura coherente en la experiencia auditiva.

En el estudio semántico del sonido, se pueden identificar varios elementos que contribuyen a su significado. Estos elementos pueden variar según el contexto lingüístico y cultural, lo que significa que el significado del sonido puede verse influenciado por asociaciones culturales específicas. Por ejemplo, ciertos sonidos pueden considerarse agradables o desagradables según la cultura. Además, algunos sonidos pueden estar asociados con eventos o situaciones específicas en una cultura determinada.

Siguiendo esta lógica, Julián Woodside menciona que *escuchamos de manera semántica y sociohistórica*. (Woodside, 2016. p.7). Esto indica que los creadores, antes de ser músicos, diseñadores sonoros o editores, han internalizado valores y convenciones sobre la comunicación y la escucha sonora y musical. Nuestra experiencia auditiva está influida por la cultura, el contexto social y la historia, lo que implica que nuestras percepciones y los

significados asociados al sonido están moldeados por nuestro entorno y nuestras experiencias pasadas.

Los músicos, diseñadores sonoros y editores no solo son expertos en la técnica y el manejo de herramientas, sino que también tienen un profundo conocimiento de cómo el sonido se comunica y se interpreta en diferentes contextos culturales. Han aprendido a través de su formación y experiencia cómo transmitir emociones, narrar historias y transmitir mensajes a través del sonido. Además, estos profesionales también deben estar al tanto de las convenciones y tendencias actuales en la música y el diseño sonoro. La industria audiovisual está en constante evolución, y es importante para los creadores mantenerse actualizados con las últimas técnicas y estilos para poder crear obras que resuenen con el público actual; la formación y experiencia de los músicos, diseñadores sonoros y editores no se limita solo a la técnica y las herramientas, sino que también abarca un profundo conocimiento de la semántica y la historia del sonido. Esto les permite crear obras que no solo suenan bien, sino que también transmiten significado y conectan emocionalmente con el público.

El concepto de lenguaje sonoro se basa en la idea de que el sonido puede transmitir significado y comunicarse de manera similar al lenguaje verbal. El surgimiento de un lenguaje implica que alguien exprese algo de una manera particular, y luego ese modo de expresión se repite, se modifica y se convierte en un hábito. Con el tiempo, estas tendencias y convenciones sonoras dan lugar a la formación de un sistema de comunicación sonora. Al igual que en el lenguaje verbal, el lenguaje sonoro también está sujeto a reglas y

convenciones que determinan cómo se usan y se interpretan los sonidos. Estas reglas pueden variar según la cultura, el contexto social y la historia, e incluir elementos como el ritmo, la entonación, la melodía y el timbre.

En el ámbito de la música, por ejemplo, existen sistemas y estructuras establecidas, como las escalas, los acordes y las formas musicales, que permiten a los compositores y músicos comunicar y expresar emociones e ideas a través de la música. De manera similar, en el diseño sonoro y la producción audiovisual, se utilizan convenciones y técnicas específicas para crear atmósferas, transmitir información y evocar emociones en el público.

El lenguaje sonoro, al igual que el lenguaje verbal, es una herramienta poderosa para la comunicación y la expresión humana. A través de la manipulación de los elementos sonoros, podemos transmitir ideas, contar historias, crear ambientes y generar conexiones emocionales con el público. El estudio y la comprensión del lenguaje sonoro nos permiten explorar su potencial comunicativo y artístico, y nos brinda una mayor apreciación de su importancia en diferentes ámbitos, como el cine, la música, el diseño sonoro y más.

El reconocimiento de sistemas en relación con la expresión del sonido se extiende a través de las diversas formas en que puede manifestarse. Esto implica que las convenciones específicas de cada medio acústico pueden trascender su medio original y contribuir a la formación de un universo sonoro transmedial de referencias; en este sentido, a medida que se exploran y utilizan recursos sonoros, estos elementos se consolidan y se convierten en una parte integral que enriquece el lenguaje sonoro. Gradualmente, se genera un conjunto de

conocimientos y técnicas que evocan otros medios, creando una intertextualidad y, al mismo tiempo, referencias internas.

Un lenguaje, ya sea sonoro, visual, audiovisual, entre otros, se concibe como un sistema de signos y códigos compartidos en constante desarrollo. Este lenguaje facilita la comprensión y transmisión de ideas y conceptos, con diversos grados de abstracción, al materializarse en diferentes soportes como películas, obras musicales, instalaciones sonoras, entre otros.

La idea fundamental es que el lenguaje sonoro no se limita a un único medio, sino que se expande y evoluciona a través de las interacciones entre diferentes formas de expresión. A medida que se establecen convenciones y se experimenta con nuevas técnicas, el lenguaje sonoro se enriquece y se vuelve más complejo, permitiendo una mayor diversidad de significados y emociones que pueden ser comunicados a través de múltiples plataformas. Así pues, el lenguaje sonoro es un sistema en constante desarrollo que trasciende los límites de su medio original. A través de la intertextualidad y la autorreferencia, se generan conexiones entre diferentes formas de expresión, creando un universo sonoro transmedial que enriquece la comunicación y la experiencia auditiva.

Cada medio de comunicación, con sus características particulares y formas de expresión, da lugar a procesos de pre-mediación y remediación cultural. Estos procesos se refieren a cómo los productos mediáticos influyen en la sociedad al proporcionar esquemas que moldean futuras experiencias y representaciones, en este contexto, la mediación del sonido no se limita únicamente a la reproducción de signos y códigos; la pre-mediación se

refiere a cómo los medios de comunicación anticipan y preparan a la audiencia para futuras experiencias. A través de la presentación y difusión de determinados contenidos sonoros, se establecen expectativas y se moldea la percepción de lo que es posible o deseable en términos de expresión sonora. Por ejemplo, la música utilizada en un género cinematográfico específico puede crear una anticipación emocional en el espectador, preparándolo para las emociones que se desencadenarán en la película.

Por otro lado, la remediación cultural implica cómo los medios de comunicación se apropian, reinterpretan y transforman elementos culturales existentes para su incorporación en nuevos contextos. Esto puede manifestarse en la utilización de muestras de sonido, referencias musicales o estilos específicos en obras mediáticas contemporáneas. La remediación cultural permite la creación de significados adicionales y la generación de conexiones intertextuales que enriquecen la experiencia sonora.

Es importante destacar que la mediación del sonido va más allá de la mera reproducción de signos y códigos. Implica una participación activa en la configuración de significados, emociones y percepciones dentro de un contexto cultural específico. A través de la selección, combinación y manipulación de elementos sonoros, los medios de comunicación ejercen influencia en la construcción de narrativas y en la conformación de la experiencia estética y cultural.

Podríamos afirmar, siguiendo el término propuesto por Woodside, que nos encontramos en un proceso de *alfabetización auditiva*. Este proceso se refiere a la adquisición de competencias múltiples a partir del contacto con formas específicas de

mediación sonora. Al desarrollar estas competencias, un diseñador sonoro emplea habilidades individuales, culturales, sociohistóricas y mediáticas para configurar un texto sonoro, al mismo tiempo que mantiene una tensión dialéctica entre la aplicación de convenciones establecidas y la exploración estética y poética

El uso de convenciones sonoras implica un proceso retórico, en el cual el diseñador sonoro crea un mensaje que será interpretado y decodificado por el oyente. Sin embargo, la comprensión y apreciación de este mensaje dependerá del nivel de alfabetización sonora del oyente; es importante destacar que esta alfabetización no se relaciona con debates sobre los gustos musicales, la posesión de una cultura musical específica ni los niveles de complejidad en la expresión artística. En este contexto, la alfabetización sonora se refiere a la capacidad de comprender y apreciar los elementos sonoros presentes en diversos contextos mediáticos y culturales. Implica la familiaridad con convenciones sonoras, la capacidad de identificar y analizar técnicas de diseño sonoro, así como la habilidad para interpretar y extraer significados de los mensajes sonoros. La alfabetización sonora nos permite ser oyentes críticos y participativos, capaces de apreciar la diversidad y complejidad de las expresiones sonoras.

Al abordar la recepción y formación del lenguaje sonoro, es relevante considerar los factores de cohesión y segregación de la estructura que provienen de la teoría Gestalt. Resulta interesante observar cómo muchos de los principios de organización que se aplican a las formas visuales también tienen relación con la percepción auditiva. Un ejemplo de estos principios es el factor de proximidad, el cual se puede formular de la siguiente manera:

cuando nos encontramos frente a un grupo de elementos visuales similares, aquellos que están cercanos entre sí en el espacio tienden a formar grupos en nuestra percepción de manera natural y espontánea, siempre y cuando los demás factores se mantengan constantes (Tenney, 1975).

Este principio de proximidad también puede aplicarse al ámbito sonoro. En un contexto musical, por ejemplo, cuando escuchamos una serie de notas o sonidos similares, aquellos que están próximos en términos de altura, duración o timbre, tienden a agruparse en nuestra percepción auditiva. Esta tendencia a agrupar sonidos similares puede influir en la forma en que organizamos y comprendemos una composición musical.

Además del factor de proximidad, la teoría Gestalt ofrece otros principios que se relacionan con la percepción auditiva, como la similitud, la continuidad y la clausura. Estos principios pueden influir en cómo percibimos y organizamos los elementos sonoros en una composición o en un entorno acústico determinado.-El factor de proximidad es solo uno de los ejemplos que demuestran la relación entre la organización de formas visuales y auditivas, y cómo estos principios contribuyen a la formación del lenguaje sonoro y a nuestra comprensión de la música y otros fenómenos sonoros. Un simple ejemplo muestra el efecto de la proximidad relativa en un grupo visual, como lo muestra la figura 1.

**00 000 00 00 0000 00 000**

Figura 1.  
Proximidad relativa en un grupo visual.(Tenney, 1975).

La analogía con la percepción musical se hace evidente cuando sustituimos el espacio y los elementos sonoros con los aspectos visuales. En la figura 2, los intervalos de tiempo más pequeños entre los sonidos tienden a formar grupos o unidades, pero los intervalos de tiempo más grandes, en este caso los silencios, son los que separan las unidades.



Figura 2. Arnold Schoenberg, op. 11 #3 (m. 22)

El principio esencial es el mismo en ambos casos. Aplicada a la percepción auditiva o musical, el factor de proximidad puede ser formulado como sigue: en un grupo de elementos sonoros, aquellos que son simultáneos o cercanos en el tiempo tenderán a formar conjuntos<sup>4</sup>, mientras que separaciones relativamente mayores en el tiempo producirán segregaciones, en tanto se mantengan constantes los restantes factores (Tenney, 1975).

Un segundo factor en la formación de grupos es el *factor de semejanza*. En un grupo de elementos visuales aquellos que sean similares tenderán a ser agrupados por el ojo, como se muestra en la figura 3, más abajo, en la cual los elementos están ubicados a distancias

---

<sup>4</sup> James Tenney en su libro *Meta hodos* los nombra Clangs.

iguales para que el factor de proximidad no tenga efecto sobre los agrupamientos (Tenney, 1975).

**000###0000##**

Figura 3.

Elementos similares agrupados inmediatamente por la vista.(Tenney, 1975).

El mismo principio en la percepción musical se relaciona con el hecho de que sonidos tocados por el mismo instrumento, de timbre similar o en el mismo registro de alturas, tienden a parecer “conectados” y a formar grupos con más facilidad que los sonidos que son distintos en estos aspectos (Tenney, 1975). La función cohesiva del factor de semejanza implica directamente el efecto segregante. El proceso mismo de formación de unidades implica necesariamente una separación relativa de otras unidades. El factor de semejanza también puede aplicarse a la estructura, el timbre y a otros parámetros, puede funcionar con respecto a cualquier atributo del sonido.

Los elementos de cohesión y segregación que se derivan de la visualidad tienen un impacto significativo en el proceso de comprensión, apropiación y, de manera gradual, en la alfabetización sonora. Estos elementos nos permiten acercarnos al lenguaje sonoro de una manera más intuitiva y natural, ya que extrapolamos principios y patrones de organización visual hacia el ámbito auditivo.

Es importante destacar que el lenguaje sonoro no se limita únicamente a interactuar con medios acústicos, sino que tiene la capacidad de relacionarse con diversas formas de expresión artística, como medios visuales, literarios, entre otros. Esta interacción con

diferentes medios posibilita una nueva dimensión en la experiencia sonora, que no se puede alcanzar únicamente a través de recursos aislados.

La configuración de esta dimensión se lleva a cabo mediante un diseño sonoro, consciente o inconsciente, donde las dinámicas retóricas se activan tanto en el interior del propio texto sonoro como en su sinergia con otros códigos y formas de expresión. Este enfoque interdisciplinario y transmedial del lenguaje sonoro enriquece su potencial comunicativo y estético, permitiendo la creación de experiencias sensoriales y emocionales más complejas y profundas.

Al establecer conexiones entre lo auditivo y lo visual, lo sonoro y lo literario, se crea un diálogo entre distintos medios que amplía las posibilidades de expresión y comprensión. La sinergia entre estos códigos y formas de expresión fomenta la exploración creativa y la generación de significados más complejos y polisémicos.

Las estructuras retóricas constituidas a través de esta sinéresis aportan una nueva dimensión de entendimiento, la cual no puede pasar desapercibida y es de interés del teórico analizarlas desde una perspectiva socio-cultural, histórica y técnica para una apreciación integral de la obra.

Un diseño sonoro agrega valor al entorno o práctica en la que se implementa, por lo que es crucial analizar y comprender cómo funciona. Como resultado de procesos sincréticos han surgido convenciones cinematográficas que podrían catalogarse como recursos retóricos audiovisuales. El director, así como el compositor o diseñador sonoro, son conscientes de esta nueva dimensión y del valor añadido que es capaz de aportar a la obra en su conjunto

por lo cual gran parte de su trabajo consiste en encauzar y dirigir estos elementos sincréticos intentando enriquecer la experiencia estética. Como dice Woodside: *...podemos, entonces, definir al diseño sonoro...como la intención implícita o explícita de prefigurar y configurar experiencias estéticas y expresivas a partir de la selección, la creación, la disposición y la manipulación de objetos sonoros en un entorno acústico o soporte mediático específico.* (Woodside, 2016. p.2).

Estas percepciones resultan de las elecciones del intérprete, la formación de perspectivas auditivas, la presencia o ausencia de objetos sonoros y el juego de expectativas. Podemos notar, que si bien hay una intención específica y un significado latente es evidente que esta intención y significado no necesariamente se transmite al espectador de una manera inequívoca; pues su recepción y su reinterpretación está ligada a las capacidades y bagaje del escucha.

## **2.2 Elementos y funciones del sonido en el cine.**

Gran parte del sonido de una película proviene de los llamados sonidos diegéticos, o sonidos que existen dentro de la realidad del mundo de la película. Esto puede incluir diálogos, sonidos ambientales como el viento, la lluvia y otros fenómenos naturales, música y efectos de sonido específicos del entorno de la película y sonidos creados por las acciones de los personajes, como pasos o el cierre de una puerta.

Un primer análisis de la estructuración de los recursos sonoros en el cine puede ser observado a través del estudio y recopilación llevado a cabo por Phillip Tagg, basándose en el trabajo de Zofia Lissa (1959) en *Ästhetik der Filmmusik*. Este trabajo destaca diversas

situaciones y funciones que el sonido desempeña de manera general en el cine, dichos elementos se enlistan a continuación:

1.- Enfatizar el movimiento: Este punto implica destacar o resaltar el movimiento, ya sea visible o audible. No se limita únicamente a la música, sino que abarca también sonidos asociados con acciones físicas como correr, galopar, ondear, balancearse, girar, entre otros.

2.- Énfasis en sonidos reales: Se refiere a la utilización de sonidos que no forman parte de la música en sí misma, como, por ejemplo, sonidos de la naturaleza (lluvia, viento), pasos, cascos, máquinas, gritos, suspiros, risas, golpes, entre otros.

3.- Representación de la ubicación: Consiste en el uso de la música para permitir que la audiencia se asocie con un lugar específico, ya sea cultural, físico, social o medioambiental.

4.- Música de origen: Se refiere a cuando la fuente de la música es parte de la realidad ficcional misma. Es música que los personajes pueden escuchar y que se representa en la escena en la que se produce.

5.-Comentario: Implica el uso de la música como un comentario o contrapunto, contradiciendo la acción visual o la esfera conativa de la misma.

6.- Expresión de las emociones del actor: Se utiliza la música para comunicar las emociones que se espera que sientan los personajes interpretados en la pantalla.

7.- Base para las emociones de la audiencia: Consiste en emplear la música para comunicar un conjunto de emociones, que pueden ser diferentes o coincidir con las que experimentan los personajes en la pantalla.

8.- Símbolo: Implica el uso de la música para representar algo o alguien conocido por la audiencia.

9.- Anticipación de la acción: La música funciona como una premonición de la secuencia visible siguiente, generando expectativa en la audiencia.

10.- Realce y demarcación de la estructura formal de la película: Ayuda a hacer que la película sea emocionalmente más comprensible y a unir la narrativa a través de cortes. Aquí se incluyen varios tipos como aperturas, enlaces y puentes, codas y finales.

Esta descripción de las funciones sonoras en los trabajos audiovisuales nos ayuda a diferenciar y comprender los diversos usos de los sonidos. En los filmes actuales, los directores hacen un uso constante de los sonidos no diegéticos. Estos sonidos, que existen fuera del mundo de la película, pero son audibles para el espectador, suelen presentarse en forma de bandas sonoras compuestas específicamente para la película. Estas bandas sonoras contribuyen a impulsar la narrativa o a representar la atmósfera general de la obra cinematográfica. Los efectos de sonido y otros elementos de audio únicos también se consideran sonidos no diegéticos. En los estudios desarrollados por Richard Raskin (1992), podemos ver una segunda propuesta de los elementos sonoros, con una organización que incluso puede abarcar la estructuración de Philip Tagg-Lissa.

<p><b>DIEGETIC SOUND</b></p> <p>sound whose apparent source is known or presumed by the viewer to be located in the fictional situation at hand</p> <p>or</p> <p>in the mind of a character</p>	<p><b>ACTUAL SOUND</b></p> <p>sound which, according to the premises of the fiction, anyone present in the situation at hand would be able to hear</p>	<p><b>ON-SCREEN</b></p> <p>sound whose apparent source is presumed to be visible on screen at the time it is heard,</p>
		<p><b>OFF-SCREEN</b></p> <p>sound stemming from a source not visible at the moment, but understood to be a part of the situation at hand</p>
		<p><b>TRANSITIONAL</b></p> <p>sound bridging two scenes or two registers within a sequence, and which can be subdivided into: prolonged, anticipatory, intercut and pivotal forms of overlapping.</p>
		<p><b>DIFFERENTIALLY AUDIBLE</b></p> <p>sound which is objectively present, but presented as it can only be heard by one character in the situation at hand because of some special circumstance (not involving subjective distortion)</p>
	<p><b>SUBJECTIVE SOUND</b></p> <p>sound occurring in the mind of a designated character, and which other characters present would not normally be able to hear</p>	<p><b>INNER VOICE</b></p>
		<p><b>REMEMBERED SOUND</b></p>
		<p><b>IMAGINED SOUND</b></p>
		<p><b>DISTORTED SOUND</b></p>
		<p><b>SPOKEN WRITING</b></p>
	<p><b>NARRATIVE VOICE</b></p>	<p><b>PERSONAL NARRATION</b></p> <p>a retrospective narration spoken by a voice the viewer recognizes or will come to know, as belonging to one of the characters in the fiction, who—if on camera when this voice is heard—is understood to be located in a different time/space than that of the narrative voice</p>
<p><b>NON-DIEGETIC</b></p>	<p><b>IMPERSONAL NARRATION</b></p> <p>narration spoken by a voice the viewer does not perceive as belonging to a character in the fiction, or to any narrator built into the fiction.</p>	
	<p><b>NON-DIEGETIC MUSIC</b> sound inaudible to the characters in the fiction, and with no apparent or implied source within the story space music understood by the viewer as not stemming from any apparent source within the story space and which no character can hear</p>	

Figura 4. Tipología de sonidos cinematográficos (Raskin, 1992)

El cuadro anterior se divide en dos partes principales: el sonido diegético y el sonido no diegético. La primera parte abarca los sonidos cuya aparente fuente es conocida o se cree que está localizada en la situación ficcional que se presenta, incluyendo también el sonido que ocurre en la mente de un personaje. A su vez, esta sección se divide en dos ramas: el sonido actual y el sonido subjetivo.

El sonido actual se refiere a aquel que, de acuerdo con las premisas de la ficción, cualquier objeto o persona presente en la situación puede producir o escuchar. Se subdivide en tres apartados. Primero, se encuentran los sonidos producidos por elementos visibles en la imagen. Segundo, están los sonidos que comprendemos que ocurren en el contexto de la ficción, pero que no se muestran en pantalla. Y tercero, la audición diferenciada o selectiva, que presenta sonidos objetivamente presentes en la secuencia pero que se muestran como si solo pudieran ser oídos por un personaje debido a alguna circunstancia especial.

Dentro de la división del sonido subjetivo, se incluyen la voz interna, los sonidos recordados, los sonidos imaginados, el sonido distorsionado, la escritura hablada y, por último, la narración personal. La narración personal se interpreta como la voz de un personaje que está contando algún suceso y nos da a entender que dicho personaje se encuentra en un espacio-tiempo distinto.

En cuanto al sonido no diegético, se encuentra la narración impersonal, que es hablada por una voz que el espectador no vincula directamente con un personaje y puede pertenecer a un narrador que forma parte de la ficción. También dentro de esta categoría, está la música no diegética, que son sonidos o música inaudibles para los personajes de la ficción y no tienen una fuente aparente o implícita en el espacio de la historia, pero que el espectador puede escuchar.

La composición sonora para cine puede realizar funciones emocionales, como evocar emociones, transmitir sentimientos y promover procesos empáticos; funciones culturales, que se refieren a imaginarios colectivos y situaciones socio históricas; funciones comunicativas, que refuerzan, atenúan, contrastan o matizan ideas; y funciones narrativas,

que tejen secuencias para producir efectos dramáticos y poéticos. Así pues, nos ayudaremos de la gráfica de coordenadas que plantea Woodside para clarificar la tendencia que toman los estilos sonoros.

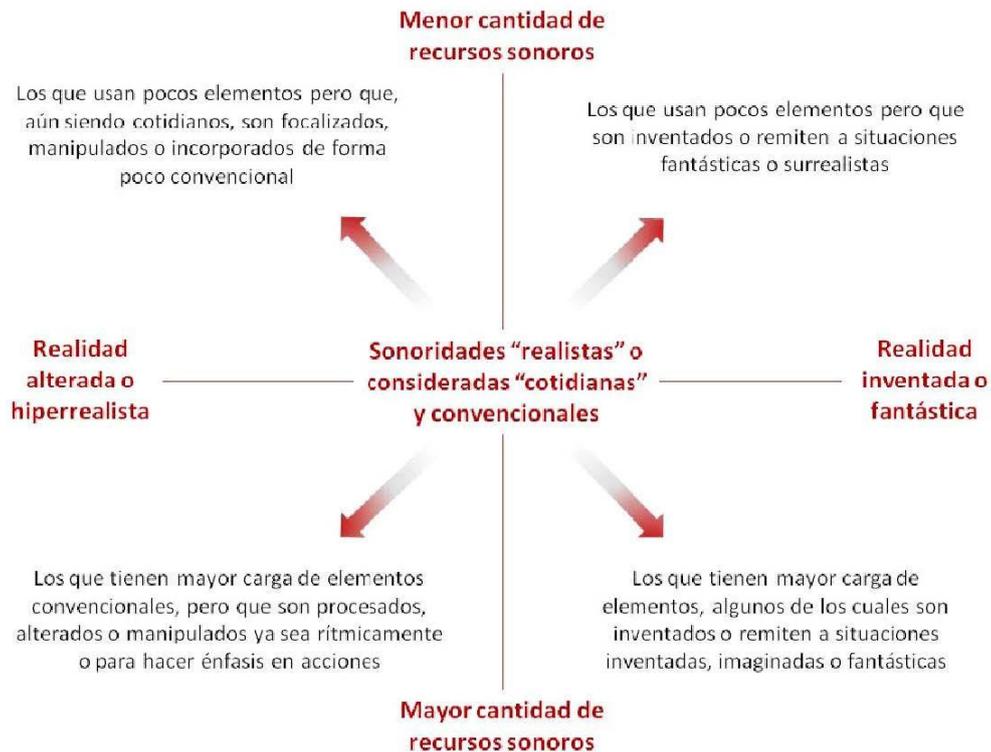


Figura 5. Coordenadas estéticas y expresivas del diseño sonoro propuesto por (Woodside, 2016)

Al explorar una secuencia específica, nos encontramos con un espectro de funcionalidades sonoras que enriquecen la experiencia del espectador. Estos elementos sonoros pueden variar en su naturaleza y propósito, proporcionando una amplia gama de estímulos que van más allá de lo meramente audible.

En primer lugar, podemos notar elementos que mantienen una congruencia directa con la diégesis de la obra. Estos sonidos, como efectos ambientales o ambientes sonoros, complementan la escena y sumergen al público en el contexto y la atmósfera del mundo representado. Este nivel de funcionalidad sonora crea una sensación de autenticidad y realismo, proporcionando una base sólida para la narrativa visual.

Posteriormente, observamos elementos sonoros que interactúan directamente con los personajes de la obra. Estos pueden ser diálogos o sonidos que responden y se entrelazan con las acciones y emociones de los protagonistas. La interacción sonora refuerza la conexión entre el espectador y los personajes, permitiendo una mayor inmersión emocional en la trama.

No obstante, el diseño de sonido también contiene elementos con un carácter más expresivo y emocional destinado al espectador. Estos sonidos, como la música incidental, la selección de canciones o efectos sonoros dramáticos, no interactúan directamente con los personajes dentro del mundo ficcional, pero desencadenan emociones en la audiencia. La música, por ejemplo, puede subrayar la tensión en una escena de suspenso o evocar sentimientos de alegría en un momento emotivo.

De esta manera, el sonido adquiere una dimensión artística que amplifica la experiencia del espectador y lo guía a través de un torbellino de emociones. Así, en una misma secuencia, convergen diferentes niveles de funcionalidad sonora, cada uno con su propósito único y efecto sobre el público. La combinación y armonía entre estos elementos contribuyen a la riqueza y profundidad de la narrativa audiovisual, llevando al espectador a

un viaje inolvidable donde la audición y la visión se fusionan para crear una experiencia completa y enriquecedora. En este maravilloso universo sonoro, los límites entre lo real y lo imaginario se desdibujan, y la magia del cine y la televisión nos transporta a mundos donde las emociones se vuelven tangibles y los sentimientos cobran vida.

Por ende, el bagaje cultural, el trasfondo histórico, la alfabetización sonora, la narratividad y las capacidades personales de percepción, abstracción y sensibilidad, tanto del artista como del espectador, constituyen la parte subjetiva de la experiencia estética y desempeñan un papel fundamental en ella. Sin embargo, no son el punto principal que da vida y sustento a la obra de arte. De todas maneras, son elementos que deben ser estudiados y desarrollados, ya que implican la relación directa entre el espectador y el artista.

Podría decirse que el sonido de la película es tan importante para una experiencia cinematográfica como las imágenes proyectadas en pantalla. En las etapas de desarrollo de la realización cinematográfica, el sonido se consideraba en gran medida una idea de último momento, y los cineastas a menudo priorizaban las imágenes sobre el audio. Sin embargo, los cineastas en los medios cinematográficos modernos ahora comprenden la importancia del diseño de sonido en la construcción de la narrativa de una película, y muchos cineastas se esfuerzan por crear un paisaje sonoro general que respalde la narrativa de una película o, en el caso de piezas más experimentales, refleje las características distintivas de un autor.

En el siguiente apartado, teniendo en cuenta estos fundamentos teóricos, continuaremos con el trabajo del director Luis Buñuel desde una perspectiva sonora; abordaremos el trabajo que desarrolló el cineasta a lo largo de sus años de producción

cinematográfica y observaremos cómo hizo uso de algunos de los elementos sonoros y cómo fue su evolución en el tiempo.

### **3. Luis Buñuel. El sonido y el cine a través del tiempo.**

#### **3.1 Recopilación general de la obra de Luis Buñuel desde una perspectiva sonora.**

Esta es una recapitulación general del desarrollo de la totalidad de la obra cinematográfica de Luis Buñuel y la relación del sonido con cada una de sus películas. Luis Buñuel es reconocido como uno de los precursores de la industria cinematográfica española y un maestro dentro del mundo del cine surrealista. Su estilo cinematográfico icónico, que usa imágenes y narrativa para crear mundos de ensueño, emplea la música como un componente integral para crear una atmósfera de surrealismo dentro del contexto de sus películas.

El uso de una partitura de música clásica combinada con las imágenes de las películas surrealistas de Buñuel genera una experiencia cinematográfica única. De esta manera, la música ayuda a producir un sentido de significado onírico y a menudo ambiguo que anima a la audiencia a sacar sus propias interpretaciones y conclusiones. Como en *Un Chien Andalou* y *Belle de Jour*, donde la música realza el tono surrealista, haciendo que la película sea mucho más memorable y emocionalmente atractiva para el espectador. Además, la música clásica puede ayudar a agregar una capa importante de emoción a la historia de una película, profundizando la comprensión de la audiencia de la trama y profundizando su compromiso con los personajes.

*...Cuido mucho los ruidos, porque pueden dar una dimensión que la imagen sola quizá no tenga. A veces me interesa un ruido que no tenga nada que ver con la imagen y que dé un contraste enriquecedor. La música la pongo cada vez menos. Cuando hay música tiene que estar justificada, debe verse la fuente de la que sale: un gramófono o un piano... (De la Colina, Pérez. 1993).*

Es de suponer que la concepción artística de Buñuel lo direccionaba, intuitivamente, a una musicalidad más expresiva y menos condicionada a los recursos tímbricos y melódicos de la tradición clásica, romántica, acercándose cada vez más, consciente o inconscientemente, a la música contemporánea basada en gestos sonoros y recursos no melódico-armónicos ni lineales.

*...En Buñuel la música (sonidos) y la imagen van siempre unidos, la primera en clara referencia a lo segundo: representan una dicotomía inseparable, una identidad difícilmente desligable una de la otra... porque en Buñuel la música como tal no tiene forma, no puede entenderse, está en función de la obra de arte cinematográfica...” (Gabás, 1991).*

Luis Buñuel, en su primera película, *Un chien andalou*, la cual desarrolló junto a Salvador Dalí, estuvo en la parte posterior de la pantalla de cine reproduciendo tangos argentinos y el *Liebestod* (*Muerte de amor*) de Tristán e Isolda de Richard Wagner<sup>6</sup>. Después de treinta años añadió una banda sonora a la obra para confirmar la selección de música del estreno.

---

<sup>6</sup> “Se proyectaba la película y yo manejaba el gramófono. Arbitrariamente ponía aquí un tango argentino allá” (De la Colina, Pérez. 1993 p. 25).

Posteriormente la distribución de las piezas musicales ya no fue arbitraria, sino que sigue el desarrollo argumental, así transformándose en una parte integral de la película. En *La edad de oro* (1930), gran parte de la Película es sin diálogos, por lo cual es necesario un discurso sonoro para exponer las situaciones ocurridas y emotivas de los personajes, Buñuel hace uso de las nuevas posibilidades del cine sonoro con un desarrollo muy detallado. Las piezas se estructuraron especialmente y fueron grabadas por una orquesta de cámara. La música remarca la estructura de la película, y en momentos tiene la función de enlace: transiciones entre las piezas musicales llevan de una secuencia a la otra. Una pequeña parte del *Concierto para violín y orquesta* de Beethoven fue transportado a *Mi Mayor*, la cual se integra sutilmente en el Scherzo de la *Sinfonía n° 4, "Italiana"*, de Mendelssohn. En otros momentos de la película, la música figura como un intensificador atmosférico.

La utilización de diferentes estilos musicales crea una conexión subversiva con la imagen, y complementa con el argumento en un sentido de collage surrealista; por ejemplo, cuando suena el *Ave Verum Corpus* de Mozart vemos unos esqueletos de arzobispos; y la imagen de una cruz de la cual cuelgan unas cabelleras de mujeres acompañada de un pasodoble alegre y humorístico.

La música clásico-romántica estaba arraigada en la conciencia de la burguesía; por eso el uso de estas, acompañando las secuencias de imágenes tan grotescas, provocaba un escándalo en la sociedad de ese tiempo. Buñuel obedecía a sus preferencias personales y se alegraba al comprobar que sus ataques impactaron a la alta sociedad.

Al final de la película *La edad de oro*, Buñuel presenta por primera vez los ritmos de los tambores de la ceremonia del Viernes Santo de su pueblo natal, Calanda.<sup>7</sup> Los cuáles serán utilizados nuevamente en el final de la película *Nazarín* (1958) y en la película *Simón del desierto* (1965). En la película *Las Hurdes* (1933) vemos la documentación de una de las regiones más pobres de España, se filmó sin banda sonora por razones económicas, pero posteriormente se le añadieron comentarios verbales y partes de la *Cuarta sinfonía* de Brahms.

En el año 1946 Buñuel llegó a México, donde pudo desarrollar algunas de sus películas; sin embargo, el sistema de rodaje en los estudios mexicanos limitaba bastante la libertad artística del director; razón por la cual las películas fueron sonorizadas con música de compositores explícitamente contratados; música en la cual el director apenas podía influir en ella. El sindicato determinó que cada película tenía que llevar música.

En la primera de estas películas, *Gran Casino* (1946), hecha a la forma tradicional del cine de oro mexicano, la tarea principal de Buñuel fue ofrecerles a Libertad Lamarque y el mexicano Jorge Negrete, una plataforma para cantar sus tangos y canciones rancheras. En la película *Los olvidados* (1950), la música está muy bien utilizada; sin embargo, a Luis Buñuel, en retrospectiva, le habría gustado suprimirla.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “Se tocan durante veinticuatro horas, sin parar. Y al final la piel de las manos se rompe y la sangre sale por la mera fuerza de la gravedad, y por eso se ven bombos con grandes manchas de sangre. Los que tocan recorren el pueblo, comenzando el Viernes Santo a las doce, y no paran sino hasta el Sábado Santo al mediodía”. (De la Colina, Pérez. 1993 p. 32).

<sup>8</sup> “Hoy no habría puesto música a la película... No la hay en mis últimas películas... Cuando hice *Los olvidados*, todas las películas mexicanas debían llevar música, aunque no fuera más que por razones sindicales... La música en el cine no sólo puede ser un recurso fácil: además juega malas pasadas. No me gusta usarla.” (De la Colina, Pérez. 1993 p.50).

En *Abismos de pasión*, (1953) Buñuel reúne la novela *Wuthering Heights* (*Cumbres borrascosas*) de Emily Brontë con el de *Tristán e Isolda* de Wagner, en el cual compositor Raúl Lavista utilizó numerosas paráfrasis de *Tristán* que resultaron no tan bien logradas desde el punto de vista del director. En la madurez cinematográfica de Buñuel notamos la renuncia de este tipo de música. Con la película *Viridiana* (1961) consigue independizarse de los productores. En los primeros instantes de la película contiene algunos compases de música que a lo largo del filme resultan una anticipación en cuanto al argumento. Ahora la música siempre está delimitada por la realidad cinematográfica. Su procedencia es reconocible; son sonidos diegéticos.

En *Simón del desierto* (1965) escuchamos, nuevamente, los tambores de Calanda, y al final de la película oímos música pop, como parte de una visión infernal: el diablo (Silvia Pinal) lleva a Simón a una discoteca donde, desesperanzado, pero aún firme, escucha un grupo llamado The Sinners. En el film *Tristana* (1970), la música se limita un momento con la protagonista, cuyo estado psíquico ha cambiado después de una amputación de pierna, donde ella interpreta el *Estudio revolucionario* de Chopin en el piano. En la película *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), se da un aura fúnebre a las secuencias oníricas. En *Le fantôme de la liberté* (1974), un inspector policial entra en una sala de música donde su hermana toca el piano, casi desnuda, solo vestida con medias y zapatos de tacones. Ella interpreta el *Chopin del Carnaval* de Schumann, pieza que aparece en la película *Él*, y luego, a petición del hermano, interpreta la *Segunda rapsodia op. 79* de Brahms.

En su última obra, *Cet obscur objet du désir* (1977), utiliza música flamenca, para la joven Conchita que es una bailarina de flamenco. Aunque Luis Buñuel solía preferir música de archivo de reconocidos compositores cada vez que la usaba, en ocasiones también recurría a música de compositores contemporáneos. Aunque no era él quien componía la música para sus películas, sí tenía el poder de decidir qué elementos aparecerían en la versión final. Esto se debía a su necesidad de tener un control absoluto sobre todo lo que se incluía en sus obras, evitando así cualquier elemento que escapara a su control.

A continuación, en la siguiente sección, se abordarán, desde el punto de vista sonoro, las películas mencionadas en la introducción, *Los Olvidados* (1950), *Él* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955), *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1963); enfocándonos principalmente a los sonidos que no tiene una conexión tan directa con lo que podríamos decir “sonidos reales”, siguiendo la nomenclatura de Philip Tagg- Lissa, de la diégesis de las obras.

### 3.2.1 Los olvidados (1950)

Al igual que muchas películas de esos tiempos, este film comienza con una intervención sonora en los créditos. Esta película inicia con un ataque sonoro, incisivo y pesado en *tutti* orquestal con predominancia de los metales; material desarrollado sobre un acorde disminuido que nos adelanta un poco de la tragedia que se desarrollará a lo largo de la película; todo esto mientras aparecen en pantalla los créditos iniciales.

The image displays a musical score for the orchestral introduction of the film 'Los olvidados' (1950). The score is written for a full orchestra and is in 4/4 time. The instruments listed on the left are Bassoon 1, Bassoon 2, Horn in F 1, Horn in F 2, Trumpet in C 1, Trumpet in C 2, Trombone 1, Trombone 2, Tuba, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The music begins with a heavy, incisive attack, marked with 'ff' (fortissimo) and 'sf' (sforzando). The score shows a complex arrangement of notes, including a dissonant chord that sets the tone for the film's tragedy. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Figura 6. Reducción ejemplificativa de la Introducción orquestal de los olvidados<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Todas las partituras mostradas en este trabajo se realizaron de manera ejemplificativa, de acuerdo a lo que se escucha en las películas, y fueron transcritas a partir del oído, por esa razón puede haber algunos errores técnicos, instrumentales o armónicos.

Al terminar los créditos comienza una voz en off que describe las grandes ciudades y las condiciones donde se desarrollan los niños que allí habitan, esta voz en off es acompañada por un contrapunto de alientos, lo que parece ser un clarinete bajo en la voz grave y una flauta. Este contraste sonoro nos da a entender que los elementos musicales, aunque estaban condicionados por el contexto laboral del cine mexicano en ese tiempo, eran controlados por Luis Buñuel y que procuraba la congruencia estética de la obra

La siguiente aparición sonora es en el minuto 06:10 en el cual escuchamos bullicio acompañado de música, esta música es de carácter diegético, el cual es interpretado por el ciego don Carmelo.

En el minuto 10:49, en la transición de las secuencias, del mercado a un área en construcción, escuchamos una intervención orquestal de carácter extradieético, que nos sirve como unión entre ambas imágenes y a su vez nos adentra en la situación que está por ocurrir. Escuchamos un descenso de los metales junto con una percusión que desemboca en los alientos maderas con una melodía de notas repetidas, sonidos que se contraponen a *legatto* que mantiene las cuerdas al mismo tiempo. Con el desarrollo de la secuencia se comienza a intensificar la dinámica orquestal, este incremento dinámico está relacionado directamente con el descenso hacia los graves que al mismo nos lleva a un *ritardando* que culmina con un corte del sonido cuando don Carmelo dice *piedad, piedad para un pobre ciego indefenso*.

Otra intervención musical es en el minuto 12:00 al terminar el ataque a don Carmelo propiciado por el Jaibo y los demás chicos; cuando don Carmelo se da cuenta de que han roto sus instrumentos y ellos lo tiran nuevamente al suelo, suena de fondo una línea melódica interpretada por las cuerdas; esta música, también extradiegética, tiene un carácter muy expresivo, que hace sentir al espectador lástima y pena por don Carmelo; sin embargo, a los pocos segundos de haber comenzado se corta abruptamente por un sonido estridente en el registro agudo a cargo de los metales, las percusiones y las maderas, justo en el momento en el que don Carmelo levanta el rostro que queda de frente a una gallina negra, uno de los icónicos elementos constantes en esta película que utiliza Luis Buñuel; el sonido estridente termina casi inmediatamente con el descenso en *pizz* de los contrabajos y nos lleva a un contrapunto de los metales a cargo de una trompeta con sordina y un corno francés.

La imagen de la gallina y este contrapunto sirve de conexión con la siguiente secuencia donde podemos ver, a través de una disolución cruzada, a Pedro que, con mucho afecto, está acariciando y besando a una gallina.

En el minuto 13:58 observamos las calles de la ciudad en la noche, donde podemos ver al Ojitos que está esperando que su papá regrese por él, en ese momento el Ojitos entabla una conversación con Pedro, esta interacción está marcada por un desarrollo melódico que oscila en las diferentes familias de la orquesta; el sonido aquí presente es extradiegético y su función es hacer que el espectador se encariñe un poco con el Ojitos y con Julián.

En el minuto 21:53, cuando Julián es atacado por la espalda por el Jaibo, escuchamos música extradiegética que intensifica la escena. Aparecen en *crescendo* el *ostinato* en trinos

de las cuerdas y maderas, además de una progresión ascendente de los metales, la cual cambia abruptamente con la intervención de los instrumentos graves justo cuando el Jaibo deja de golpear a Julián, esto da paso a sonidos tenidos en registro medio que intensifican la situación dramática de la secuencia.

En el minuto 24:08, cuando don Carmelo busca a la paloma con la cual le hizo una limpia a la mamá de la Meche, suena una intervención orquestal; la cual agrega un poco de misticismo a la escena y también tiene la función de remarcar la interacción sentimental que tiene el Ojitos con Meche.

En el minuto 26:12, cuando Julián y la pandilla están por robarle sus pertenencias, un inválido, suena, de manera extradiegética, un contrapunto imitativo en la orquesta; este contrapunto está en La mayor y tiene características musicales alegres y juguetonas; en esta secuencia se utiliza la música en forma burlesca y mal intencionada que denota la forma peyorativa en la que el Jaibo y la pandilla ven al inválido.

En el minuto 28:21, cuando el Jaibo y Pedro se dan cuenta de la muerte de Julián, suena un solo de flauta, el cual remarca las emociones de estos dos personajes; la preocupación de Pedro y la incertidumbre de lo que les espera. Casi al final de la intervención de la flauta podemos escuchar los contrabajos descendiendo cromáticamente<sup>10</sup>.

En el minuto 29:42 se desarrolla *el sueño de pedro*<sup>11</sup>, esta escena se desarrolla acompañada de recursos sonoros que intensifican la experiencia estética que el director quería transmitir.

---

<sup>10</sup> El cromatismo descendente, desde Bach, se ha utilizado como la imitación de un lamento.

<sup>11</sup> En los anexos se incluye una écfrasis propia que desarrolla más a detalle la interacción de elementos religiosos en esta secuencia.

La Secuencia del sueño de Pedro consta de tres secciones. En cada una de ellas nos adentramos un poco más a la pesadilla y el temor del cual es partícipe el protagonista. Al abstraer el espectrograma sonoro podemos identificar claramente las secciones que forman cada una de las partes de la secuencia del sueño de Pedro.

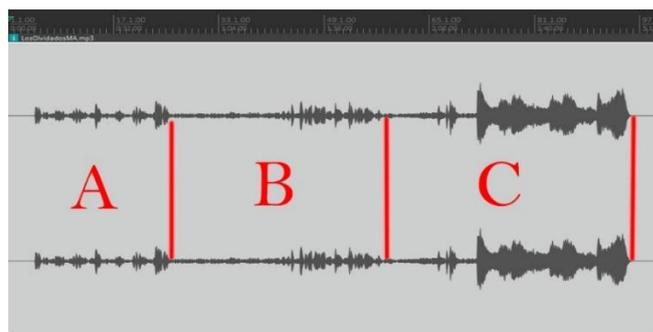


Figura 7. Representación gráfica del sonido de la secuencia del sueño de Pedro.

La sección A comienza con el desdoblamiento de la realidad que nos introduce al mundo onírico. En la sección A la escena comienza con un cacareo de gallina que detona el inicio del sueño, este sonido de la gallina es muy importante a nivel metafórico, debido a que representa el miedo y cobardía que siente Pedro, además de que en la película las gallinas se presentan en ocasiones de muerte.

Este sonido es el primer nivel de las estratificaciones sonoras que se desarrollan a lo largo de la secuencia. En un segundo estrato, detonado por el cacareo inicial, se desarrolla un movimiento melódico, casi arpegio, ejecutado por la flauta. Esta sonoridad se interpreta de una manera *poco rubato* y en este mismo estrato se escucha un instrumento de percusión, Glockenspiel o Xilófono, tocando una secuencia aleatoria de alturas.

Este segundo estrato, que parece tener múltiples funciones, nos adentra en la monotonía del sueño, lográndolo a través de la repetición, ya que los sonidos son interpretados como una especie de ostinato que se mantendrá a lo largo de las tres secciones definidas anteriormente. Al mismo tiempo, este estrato, por las características tímbricas y de alturas que maneja, nos remonta a la idea de una caja de música para dormir que utilizan con los niños, sin embargo, esta parece estar alterada, deformada o descompuesta, generando así una música no para conciliar un sueño plácido sino más bien uno desagradable, uno digno de una pesadilla, que se adecúa y complementa con las secuencias visuales que se desarrollan en ese instante.

En el tercer estrato encontramos una onda sinusoidal, con una frecuencia grave, casi imperceptible, que genera una tensión continua por el choque de armónicos que se presentan en los estratos superiores. Logrando así una atmósfera compleja y que detona en el espectador una tensión psicológica adecuada con lo que está por venir en la secuencia de imágenes.

La sección **B** comienza con la interrupción del cacareo que enmarca la primera sección, en esta sección se mantienen los otros dos estratos descritos en la sección **A**. Esta sección se caracteriza por mostrar la fragilidad y el deseo de Pedro de ser amado por su madre, en esta escena vemos a la mamá de Pedro actuando compasiva y cariñosa, por esa razón se quitó el sonido del cacareo que demostraba miedo y muerte, dejando la sonoridad atmosférica más limpia y frágil, sin tanta saturación. En esta parte comienza el diálogo de la madre con Pedro, los sonidos de la boca de la madre no coinciden con los movimientos de la misma y los diálogos de Pedro son escuchados, pero en ningún momento se ve que mueva

la boca, haciendo referencia a que no puede hablar de la muerte de Julián. Esta sección termina con el *crescendo* de la onda sinusoidal precedente que se articula de una manera homogénea con el sonido del viento que está por aparecer concatenado el final de esa sección con el inicio de la sección C.

La sección C se caracteriza por desarrollar el terror que siente Pedro, este terror se ve dirigido al desapego que tiene la madre y en mayor medida a Jaibo que le ha arrebatado su inocencia. En esta sección continúa el estrado de arpegios melódicos de la flauta junto con la onda sinusoidal y las alturas aleatorias del Glockenspiel o xilófono, se agregan a su vez sonidos de viento y truenos que hacen referencia a la tempestad y desesperación de Pedro.

Al inicio de esta sección, cuando se va agregando el sonido del viento, vemos que Pedro le habla a su madre, y, en esta ocasión, notamos que la boca de Pedro se mueve por primera ocasión. En el momento en el que la madre se da vuelta hacia su hijo, muestra un trozo de carne cruda que se enmarca con la sonoridad de un trueno, estos truenos determinan la parte clímax de la secuencia.

Esta simbología de la carne puede tener muchas interpretaciones, lo que es cierto, es que genera un desconcierto en la audiencia y la tensión se va intensificando a medida que el sonido va incrementándose y saturando, en cuestión de decibeles, la escena. En la siguiente parte aparece Jaibo tratando de quitarle la carne que su madre le había dado, la madre se da la vuelta y Pedro le grita a Jaibo: “! *Dámela, ¡es mía!*”, sin poderla arrancar de sus manos. Cuando Jaibo logra hacerse con el trozo de carne escuchamos nuevamente el sonido del

trueno dando culminación a la parte climática de la secuencia y pasando el momento en que Pedro despierta de esa pesadilla volviendo a un silencio relativo que da un poco de calma al espectador.

En el minuto 33:32, podemos observar que, cuando Meche ordeña a la burra, Jaibo está espiando mientras el Ojitos y ella conversan; la música acompaña sutilmente la escena y nos sugiere la inocencia de los niños; sin embargo, la música se ve interrumpida en el momento en que Meche se descubre las piernas para untarse un poco de leche y Jaibo aparece de repente.

En el minuto 40:18, vemos que Pedro está reparando el gallinero; en ese momento escuchamos una música un poco ambigua pero apacible con una línea melódica en el violín, cuando salta una gallina negra a la cual Pedro espanta de una pedrada, el sonido se interrumpe por sonidos breves y estridentes en los metales.

En el minuto 41:54 suena un desarrollo de los sonidos estridentes de los metales, que habíamos escuchado anteriormente, ahora con toda la orquesta; esto ayuda al espectador a incrementar la expectativa y a entender la tensión psicológica por la que pasa Pedro. En esta secuencia podemos ver la pelea de los gallos y vemos como la mamá de Pedro golpea con la escoba al gallo, gesto que le recuerda a Pedro el asesinato de Julián.

En el minuto 44:25, mientras la mamá de Pedro se lava las piernas, entra Jaibo y la ve con deseo, en esta secuencia, la música, extradiegética, interactúa de una manera sutil; mientras Jaibo abre sus emociones con la mamá de Pedro, la música acompaña al espectador en ese desarrollo emotivo entre los personajes.

En el minuto 47:07, a diferencia de la secuencia anterior, la música utilizada es más tensa e inquietante. El padre de Julián confronta a Pedro y le dice que si él sabe quién mató a su hijo. En la secuencia que se desarrolla a partir del minuto 48:05 no hay diálogos audibles, pero se entiende que un pederasta quiere llevarse a Pedro, la música, con un contrapunto de violín y fagot, suena de manera burlesca, casi como una comedia.

La música continua y conecta con la otra secuencia, pero hay un cambio considerable en el carácter de la música, la cual deja de tener un tinte burlesco y ahora es un poco más tranquila en el momento en que Pedro despierta en un baldío; sin embargo, podemos ver como la música se intensifica cuando Pedro confronta a dos vagabundos. En las secuencias siguientes la música que aparece es de carácter diegético; por ejemplo, en el circo donde Pedro entabla una conversación con el Ojitos.

En el minuto 56:58 vemos la secuencia donde la mamá de Pedro va a visitarlo al reformatorio cuando está detenido para hablar con él, en este momento la música extradiegética comienza sutilmente y conforme se desarrolla la trama, y los personajes abren sus sentimientos hacia el otro, la música va incrementando la polifonía y la dinámica.

En el minuto 01:02:47, cuando Pedro se queda encerrado en un gallinero, después de una pelea con otros chicos del reformatorio, él está tan enojado que toma un palo y mata a dos gallinas. En ese momento suenan sonidos estridentes y vertiginosos, como los que se han presentado anteriormente con la aparición de las gallinas. Inmediatamente que llega el director el sonido se transforma en un pasaje musical más tranquilo, esta sonoridad se mantiene hasta la secuencia siguiente en la que Pedro está en un cuarto de aislamiento.

En el minuto 01:05:25, cuando el director le da un voto de confianza a Pedro y le encarga un mandado, suenan una trompeta con carácter triunfante acompañada de una armonía en los otros alientos metales y alientos madera. Este pasaje musical se corta abruptamente cuando Jaibo intercepta a Pedro.

En el minuto 01:10:55 Pedro está en la casa de don Carmelo hablando con el Ojitos; en ese momento la música extradiegética, con el ritmo marcado, va siguiendo el caminar de don Carmelo que se aproxima a la casa. Cuando don Carmelo comienza a acosar a Meche la música cambia a un contrapunto imitativo que nos sugiere un tira y afloje semejante a lo que vemos en las imágenes, cuando Meche trata de zafarse de las manos de don Carmelo. La música termina inmediatamente cuando Pedro tira un objeto y don Carmelo se da cuenta de que hay alguien más en la casa.

En el minuto 01:17:28, justo después del asesinato de Pedro, escuchamos un solo de clarinete el cual está acompañado armónicamente por las cuerdas. La música acompaña el momento en el que Meche y su abuelo descubren el cadáver de Pedro. Una escena tan trágica, comúnmente, utilizaría sonidos más dramáticos y explosivos, con dinámicas *ff*, etc. Sin embargo, en esta secuencia la música es bastante lenta y común, que da una ligera sensación de intrascendencia al acto.

En el minuto 01:19:14, cuando Jaibo está agonizando, podemos escuchar varias voces en off, estos sonidos son diegéticos debido a que están ocurriendo en la mente de Jaibo. Acompañado de imágenes superpuestas, que recuerdan la estética surrealista utilizada en la secuencia del sueño de Pedro, el pasaje orquestal de las cuerdas se desarrolla

tranquilamente, mientras la conciencia de Jaibo se va dando cuenta de que va a morir. ...*no, no, ya caigo en el agujero negro, estoy solo, solo...* y escucha la voz de la que podría ser su madre diciéndole ...*como siempre mi 'jito, como siempre, ya duérmase y no piense, duérmase mi 'jito, duérmase*. La música continúa un par de segundos más hasta el último minuto de vida de Jaibo; en ese momento se hace una disolución cruzada que nos lleva nuevamente al establo donde Meche y su abuelo sacan el cuerpo de Pedro, justo en el instante en que la madre de Pedro va buscándolo por las calles.

Al inicio de esa secuencia hay un cambio abrupto en el sonido, escuchamos nuevamente el desarrollo orquestal que apareció en los créditos iniciales, el cual se va intensificando hasta el momento en que el cuerpo de Pedro es arrojado a la barranca donde se detiene un poco para que podamos escuchar el ruido del cuerpo de Pedro rodando entre la basura. Posteriormente reaparece el material orquestal llevando de un *pp* a un *ff* en cuestión de segundos dando así un cierre dramático y cíclico a la obra.

Como podemos ver en esta película, Luis Buñuel hace mucho uso de los recursos sonoros, gran parte de ellos son de carácter diegético, que nos sirven para remarcar acciones y sucesos. Esta forma de utilizar los sonidos era lo estándar en esa época; sin embargo, Buñuel indaga en las funciones sonoras que pueden desarrollar reacciones, o emociones, en el espectador; un claro ejemplo de ello es la secuencia del Sueño de Pedro. Esta función estética del sonido la veremos más adelante en algunas de sus películas a lo largo de los años.

### 3.2.2 *Él* (1953)

En esta película encontramos muchos elementos sonoros que le dan congruencia al hilo discursivo y unidad a la trama, algunos son elementos de carácter psicológico, decorativos, transiciones y climáticos, que hacen que el espectador se adentre de una manera muy personal y profunda en la obra, poniéndonos, casi de una manera inconsciente y envolvente en los zapatos de los personajes principales.

Si extraemos el audio que mantiene los elementos psicológicos de locura del personaje principal a lo largo de la película, y se organiza de manera consecutiva, obtenemos una obra que funciona por sí misma, casi de manera autosuficiente, esta música en total tiene una duración aproximada de 12 minutos.

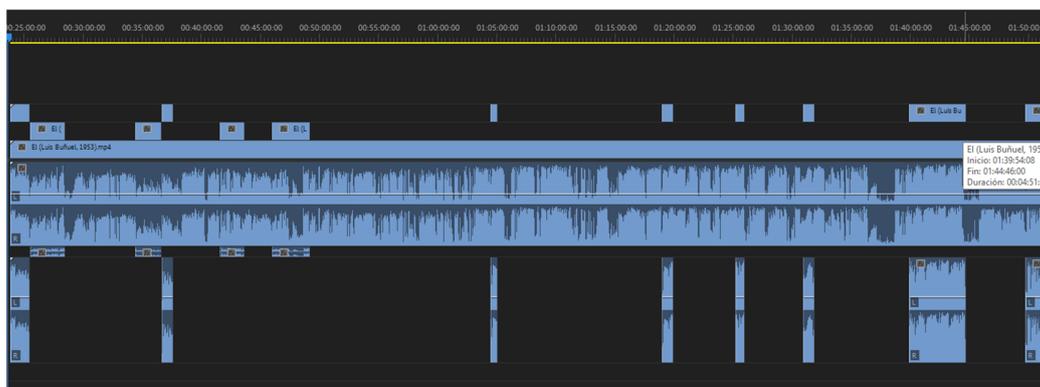


Figura 8. Línea temporal de la película *Él*<sup>12</sup>

Desde el inicio de los créditos el sonido adquiere un papel predominante, tiene función semejante a las oberturas de las óperas, utiliza y desarrolla motivos sonoros que se

<sup>12</sup> En esta línea podemos ver los segmentos en los cuales aparece la musical basada en el acorde disminuido. (segmentos separados en la parte superior).

verán expuestos a lo largo de la película, esta intervención inicial nos sirve de pauta para conectarnos más rápidamente con la identificación de los elementos, y motivos sonoros, cuando aparezcan en el desarrollo de la trama; y así, dar un hilo conductor y formal al film.

En la primera secuencia, al inicio de la película, notamos que se aborda de una manera muy directa el elemento del deseo, recurso muy utilizado por Buñuel en la mayoría de sus películas. Este elemento, estos símbolos de deseos, se ven caracterizados por los primeros planos de los pies de los fieles en la misa. Aquí podemos notar el contraste significativo del deseo, el pecado, con los elementos religiosos, lo santo, contrastes que le gusta explotar al director Luis Buñuel. Dentro de los elementos religiosos está el canto gregoriano que suena en el trasfondo de la secuencia, que se produce de una manera diegética en la película.

La segunda aparición sonora se da en el minuto 10:40 donde los elementos musicales tienen importancia sólo como un elemento de transición y conexión temporal, acelerando el recorrido y contactando una secuencia con otra.

En el minuto 11:12 tenemos otra intervención sonora, escuchamos, con un carácter diegético, la obra Toccata y fuga en Re m de J.S. Bach, este recurso sonoro nos adentra en el ambiente religioso y al mismo tiempo genera cierta incertidumbre<sup>13</sup>, esta incertidumbre nos adelanta un poco de lo que será la trama de la película. La fuga de Bach va desapareciendo

---

<sup>13</sup> La toccata y fuga en re menor de J.S. Bach se utilizó en varias películas de terror del momento, como: Dr. Jekyll y Mr Hyde (1941); El teléfono del infierno (1989); El crepúsculo de los dioses (1950); El cuervo (1935). Si bien en la película Él no utiliza el tema característico asociado con el terror, la toccata, sí podemos decir que la obra misma ya estaba cargada, simbólicamente, con esas características en la percepción de la sociedad de ese momento.

paulatinamente con un *fade out* que nos sirve de transición entre la secuencia visible y la secuencia sonora.

Después de este breve corte aparece, en el minuto 12:48 a 13:45, por primera vez, desde la obertura, los elementos fundamentales en el desarrollo del elemento psicológico del personaje. Estos elementos conducen al espectador a adentrarse e intuir las características psicológicas que se desarrollarán.<sup>14</sup> Escuchamos el desarrollo orquestal que comienza con una línea melódica en las cuerdas, este tema está construido con base en un acorde disminuido que es el que denota la sensación de suspenso e inestabilidad; al mismo tiempo tiene una función de premonición de las complicaciones que tendrá el personaje de Gloria y Francisco. Este material orquestal es un sonido extradiegético, y a la par está desarrollándose una conversación entre los personajes principales.

acorde disminuido Película (Él)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Figura 9. Partitura sintetizada del acorde utilizado en la película *ÉL*

<sup>14</sup> Este material orquestal, se desarrolla en diferentes momentos de la película con dotaciones instrumentales diversas, variaciones rítmicas, y melódicas, lo que mantiene la unidad es la función armónica. No se entrará a detalle en el análisis musical de estos recursos debido a la magnitud de trabajo que esto implica y para fines prácticos solamente se abordará como un mismo elemento para entender la continuidad y desarrollo del personaje.

En el minuto 17:45 a 19:42 escuchamos música orquestal, que en un principio puede parecer como un sonido diegético de la secuencia de la fiesta; sin embargo, nunca podemos ver en escena la fuente sonora, los músicos interpretando tal obra o algún reproductor de audio, por otro lado, podemos suponer que la música es un sonido extradiegético que no interactúa con los personajes de manera directa, y esto lo suponemos por el corte abrupto en el minuto 19:42 donde Gloria y Francisco mantienen una conversación nuevamente.

En el minuto 22:18 podemos escuchar la intervención sonora de un piano, el cual tiene un carácter diegético, podemos ver a una de las invitadas, a la fiesta de Francisco, tocar el piano para entretenimiento de los invitados, en el desarrollo de esa secuencia, en el minuto 23:34 podemos observar cómo Francisco se acerca para conversar con Gloria, sin embargo, no podemos escuchar nada de lo que se dicen porque la cámara, nuestro ojo, está por fuera de la casa, viendo a los personajes por el otro lado de la ventana. Este efecto lo coloca Buñuel para darnos la sensación de ser espectadores externos.

Mientras la música de piano sigue sonando, elemento que integra la secuencia, podemos ver lo que pasa en los diferentes puntos de la casa debido a los cambios de cámara que nos ayuda a contextualizar lo que está sucediendo. En el minuto 24:47 hay una transición a negros que corta tajantemente con esta secuencia, esta disolución se ve acompañada por el sonido de una explosión, efecto que es inesperado para el espectador, pero es congruente con la secuencia siguiente, donde hay un cambio temporal.

En el minuto 40:42 gloria se da cuenta del tipo de vida que tendría en su matrimonio con Francisco. Cuando Francisco le echa la culpa de la pelea que tuvo, comienza a sonar un

desarrollo orquestal con el motivo del acorde disminuido que sonó por primera ocasión en el minuto 12:48 En el minuto 55:12, cuando Gloria va regresando a su casa después de haber visitado al sacerdote para contarle sus preocupaciones, el tema principal, basado en el acorde disminuido antes mencionado, se desarrolla a lo largo de la secuencia incrementando la tensión que el espectador siente al igual que nuestra protagonista. El sonido orquestal se detiene cuando Francisco le dispara a Gloria con balas de salva.

En el minuto 01:01:20, Francisco ve bajar el carro a Gloria que ha sido llevada hasta su casa por su ex prometido Raúl. Lo cual detona los celos en Francisco nuevamente la tensión y la preocupación por Gloria, para el espectador, se ve remarcada por el desarrollo sonoro de la orquesta con este motivo tan particular del acorde disminuido. El material musical se corta abruptamente cuando Francisco confronta a Gloria, este corte genera mayor tensión.

En el minuto 01:07:05 una variante del material sonoro prolifera junto con la desesperación de Francisco cuando está escribiendo una instancia formal. En el minuto 01:15:51, después de tratar de asfixiar a Gloria Francisco se queda dormido hasta el amanecer, donde su mayordomo le avisa que ella ha escapado. La música comienza desde que inicia la secuencia con Francisco dormido desde ese momento hasta que la va a buscar en diferentes partes de la ciudad, la música se sigue intensificando, a nivel orquestal, con vaivenes dinámicos que ayudan a escuchar adecuadamente los diálogos; este es el punto climático de la película.

En el minuto 01:23:54 escuchamos un pasaje tonal que contrasta con la secuencia precedente del clímax, este pasaje nos sirve como una falsa resolución del punto climático.

En el minuto 01:25:53, aparece desde el *pp* una línea melódica un poco ambigua que poco a poco se va transformando en la línea principal del acorde disminuido que hemos visto en toda la película, la cual se va incrementado dinámica e instrumentalmente hasta llegar a un *ff* mientras Francisco camina en zig zag con lo cual termina la película.

En esta película Buñuel hace uso de los recursos sonoros de una manera tradicional como la mayoría de las otras películas en la época, utilizándolo en transiciones de secuencias, etc.; pero también busca utilizarlos de una manera funcional con la obra, recurriendo a estructuraciones formales que le dan integridad y lógica discursiva al film. Al mismo tiempo indaga en cómo el sonido puede denotar el proceso psicológico por el que pasan los personajes.

### 3.2.3 *Ensayo de un crimen* (1955)

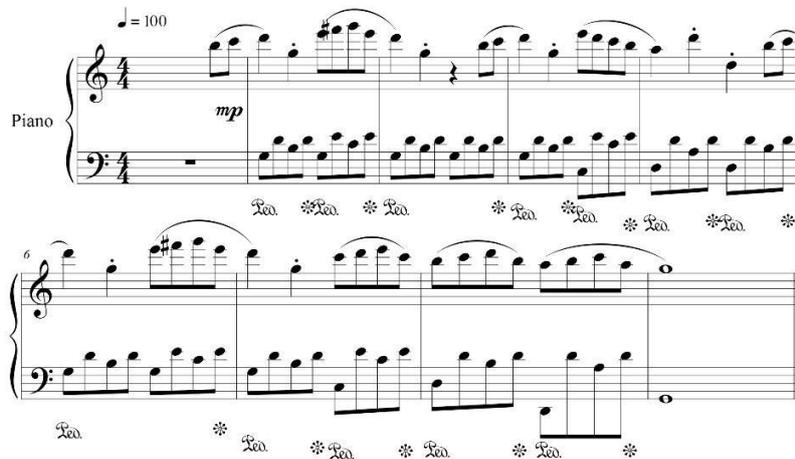


Figura 10. Partitura de la línea melódica y bajo de Alberti que reproduce la cajita musical.

En la película *ensayo de un crimen*, la mayoría de los elementos sonoros son diegéticos y de carácter ambiental que nos ayudan a entender el contexto de lo que está pasando. Sin embargo, hay recursos sonoros extradiegéticos que nos ayudan a entrar en la subjetividad del personaje y nos llevan a sus pensamientos, y al mismo tiempo dan congruencia discursiva a la obra; esos elementos sonoros son los que nos interesan en este análisis.

En el minuto 00:23, desde los créditos iniciales, podemos percibir sonidos que forman parte del desarrollo estético de la obra. Estos sonidos poseen una vibración distintiva que emula el sonido de los fuelles de un órgano. Sorprendentemente, este sonido se mantiene incluso después de que los créditos finalizan y se mantiene durante la transición a negro que marca el comienzo de la primera secuencia de la película. Sin embargo, en ese preciso momento, hay un corte abrupto del sonido que coincide con la aparición de una voz en off en el minuto 01:40.

En el minuto 04:20-4:40 Suena la cajita musical, sonido diegético en primer plano, con dinámicas variables dependiendo de la ubicación de la cámara y el encuadre, esta acción nos hace distinguir la cercanía o lejanía de la fuente sonora. En el minuto 06:01, la cajita musical se activa fuera de cuadro y parece ser un sonido extradiegético. Sin embargo, la imagen nos contextualiza lo que ocurre simultáneamente en el exterior. Los sonidos de los disparos son elementos diegéticos. La voz en off nos lleva de vuelta al relato principal, narrando que activó la cajita con el deseo consciente de poner a prueba su poder sobre la vida de las personas. Confiesa que miró fijamente a la institutriz y creyó que él mismo había matado a la mujer, experimentando cierto placer morboso.

El sonido de la cajita se mantiene constante en cuanto a su dinámica. Este sonido está directamente relacionado con la memoria, transportándonos al recuerdo del personaje. Somos conscientes de que el sonido se produce en su mente y no directamente en la caja musical. Cuando el sonido de la cajita deja de sonar, la secuencia nos sitúa en el tiempo real de la narración del personaje, convirtiendo la voz en off en un sonido diegético más, en un contexto diferente.

A partir del minuto 13:05, la película nos sumerge en el recuerdo del Sr. Archibaldo de la Cruz, llevándonos a un viaje introspectivo y perturbador. En el intervalo de tiempo de 13:30 a 13:50, los ecos de la cajita musical vuelven a resonar mientras unos compradores sostienen el objeto en la tienda de antigüedades. Es aquí donde Archibaldo se encuentra nuevamente con la cajita que alguna vez fue suya en la niñez, desencadenando una serie de emociones y pensamientos que se entrelazan con la música. En el minuto 15:50 a 16:15, una fuga en órgano se despliega como una evocadora transición entre secuencias. Pero, lo que

hace que este momento sea excepcional es que la fuga se basa en la línea melódica de la cajita musical, fusionando los recuerdos del pasado con el presente.

A medida que avanzamos en la trama, en el minuto 17:51 a 18:10, el Sr. Archibaldo activa la cajita musical, desencadenando una disolución cruzada de imágenes que marcan el paso del tiempo entre la primera y última imagen de esa secuencia. La música se desvanece, sumergiéndonos en la dimensión de sus pensamientos y recuerdos.

En el minuto 18:26 a 18:57, presenciamos un instante inquietante mientras el Sr. de la Cruz se afeita. En su mente, la melodía de la cajita musical resuena una vez más, pero esta vez transformada en un sonido tétrico y sombrío. Esta elección sonora, que ya habíamos escuchado durante los créditos iniciales de la película, se combina con las imágenes de sangre y el cadáver de su institutriz, creando una atmósfera lúgubre y perturbadora. Este efecto sonoro se convierte en un símbolo tangible de la pérdida de cordura del Sr. Archibaldo y nos sumerge de lleno en los oscuros abismos de sus pensamientos psicópatas y asesinos.

En el minuto 21:15-21:45, debido a la molestia causada por Patricia, el personaje comienza a sumergirse en pensamientos oscuros y asesinos. Esto lo entendemos porque el sonido tergiversado de la cajita, que escuchamos en la secuencia anterior, vuelve a aparecer, sugiriendo los pensamientos que pasan por su mente mientras Archibaldo camina. El sonido se interrumpe bruscamente cuando se enfoca la ventana, desde donde la Sra. Cervantes, la madre de Carlota, lo observa acercarse. Cuando la cámara regresa al encuadre del Sr. De la Cruz, el sonido vuelve a aparecer. El corte abrupto del sonido nos devuelve a la realidad y

nos hace comprender que nadie más que el espectador y el personaje principal se dan cuenta de lo que Archibaldo piensa en lo más profundo de su ser.

En el minuto 35:16-36:00, cuando Patricia Terrazas se va a servir las copas de vino, Archibaldo comienza a adentrarse en sus pensamientos, lo cual se distingue por el inicio de la sonoridad tergiversada de la cajita musical. Este sonido ya lo había escuchado la primera vez que la vio; sin embargo, en esta escena somos capaces de observar lo que él se imagina. Los acercamientos, el humo que aparece en primer plano y la iluminación en esta secuencia nos remiten nuevamente a la estética surrealista.

En el minuto 45:30-45:50 Archibaldo de la cruz se encuentra a Lavinia en un bar, la música de fondo, que es de carácter diegético, está a cargo de una guitarra. Archibaldo observa a Lavinia a través de las llamas de una bebida que ella sostiene, cuando conversan él le comenta que la veía *...porque estaba usted muy linda envuelta en llamas*. En ese momento la música se detiene y podemos enfocarnos en el diálogo.

En el minuto 47:22-47:30, durante la misma conversación Lavinia silva el motivo de la cajita musical, él al reconocer la melodía se sorprende como si hubiera sido descubierto. En el minuto 51:19-51:44 la cajita musical comienza a sonar desde la pantalla negra, esto sirve de transición con la siguiente secuencia donde vemos a Archibaldo en su casa escuchando la cajita momentos antes de tomar la decisión de buscar a la Srta. Lavinia. En el minuto 53:30-55:02 escuchamos música ambiental de un organillo, comúnmente utilizado en las plazas principales de México, coherente con el lugar a donde se desenlaza la secuencia.

En el minuto 01:15:00-01:15:30, cuando Archibaldo se da cuenta de que su prometida Carlota tenía un amorío con Alejandro, comienza a adentrarse en sus pensamientos asesinos mientras narra, en su mente, *y yo que había creído salvarme con su pureza. Si la mataba ahora al salir me condenarían como a un vulgar homicida, matándola mañana ya casados se me juzgaría como un esposo que ha vengado su honor*, suena el tema de la cajita musical deformado nuevamente.

La secuencia aparece con el humo en primer plano y eso ayuda a conectar la secuencia siguiente que se desarrolla en la imaginación del personaje. En el minuto 01:17:37-01:17:57 termina la secuencia que se desarrolló en su imaginación y continua el sonido de la cajita musical en la mente del personaje y la idea de poder cumplir con el asesinato de Carlota le da alegría y placer.

En el minuto 01:21:21 se regresa al momento de la narración principal que comenzó en el minuto 13:05. En el minuto 01:22:56 escuchamos la cajita musical la cual se encuentra ubicada en la recámara de Archibaldo, él la detiene abruptamente y sale de escena. En la siguiente secuencia, en el minuto 01:23:30 suena un órgano, de manera extra diegética, con el motivo principal de la línea melódica de la cajita musical, esta vez sin efectos que deformen su sonido, en ese momento Archibaldo lanza la cajita musical a un lago, librándose de esta maldición que lo atormenta, cuando la cajita musical toca el agua, la música del órgano va deteniéndose simultáneamente, referenciando el hundimiento con el desarrollo melódico.

En el momento en el que termina el sonido del órgano, y de hundirse la caja musical en el lago, entra una intervención de la orquesta con un tema triunfante remarcado con la sonoridad de los metales y un descenso dinámico con las escalas y melodías producidas por las cuerdas que nos lleva al momento melódico, reflexivo, tranquilo y con un tinte romántico, donde Archibaldo se da cuenta de que es libre, tan libre que no es capaz de matar un saltamontes, la orquesta se detiene de manera paulatina cuando Archibaldo ve a la Srta. Lavinia en el parque.

En el minuto 01:25:55 la orquesta entra en *f* con el tema principal de la película, la melodía de la cajita musical, desarrollado de una manera funcional y armónica con un *tutti* de la orquesta nos evoca una solución positiva y un desarrollo feliz para nuestro personaje, los últimos sonidos de la orquesta siguen hasta los créditos finales, el acorde final de la música termina en posición de quita, esta posición en la música nos da una resolución no conclusiva, lo cual se puede transponer a la película como que la historia continuará.

En esta fascinante obra cinematográfica, Buñuel nos sorprende una vez más al explorar una nueva dimensión en el uso de los sonidos. Al igual que en su película anterior, "Él", el director busca que estos sonidos sean detonadores que sumerjan a los espectadores en la compleja percepción psicológica del personaje principal. Los sonidos, lejos de ser meros adornos o elementos de fondo, adquieren un papel crucial al ofrecer significados profundos que enriquecen la comprensión de la obra en su totalidad.

A diferencia de "Él", donde los elementos sonoros eran más abundantes, en esta película Buñuel adopta un enfoque más restringido y medido en cuanto al uso de los recursos

sonoros. Esta elección demuestra su maestría en el dominio del lenguaje cinematográfico y su habilidad para seleccionar con precisión los elementos que mejor servirán a su visión artística.

Desde los sutiles ecos de la cajita musical que evocan recuerdos pasados, hasta la transformación tétrica de su melodía que refleja la creciente inestabilidad mental del protagonista, cada elemento sonoro se convierte en un hilo conductor que nos adentra en los laberintos de la mente y las emociones del personaje. Esta cuidadosa y efectiva amalgama de sonidos y su armoniosa integración con las imágenes tejidas en la trama crean una experiencia audiovisual cautivadora, capaz de transmitir una riqueza de significados más allá de las palabras.

Es en este contexto donde el sonido se revela como un poderoso instrumento para explorar los rincones más oscuros del ser humano en el cine. La manera en que Buñuel ha orquestado los elementos sonoros nos invita a reflexionar sobre la fragilidad de la mente humana, los misterios del subconsciente y las complejidades de la psique.

### 3.2.4 *Viridiana* (1961)

Después de unos segundos en silencio, los créditos comienzan con el aleluya de Haendel, estableciendo así algunas connotaciones religiosas. Esta elección musical no es casual, ya que establece desde el inicio las temáticas y simbolismos religiosos que se explorarán a lo largo de toda la película.

Desde el minuto 05:53, somos cautivados por el resonar del órgano, un sonido diegético tocado por don Jaime, el tío de Viridiana. Esta elección sonora se integra perfectamente en el contexto de la escena, sumergiéndonos en el ambiente de la historia.

La colección de discos de don Jaime, especializada en música religiosa, se convierte en un recurso para crear atmósferas emotivas y simbólicas. Por ejemplo, en la secuencia que inicia en el minuto 11:20, tras una campanada del reloj, el *Et incarnatus est* de la Misa en Si menor de Bach nos envuelve mientras don Jaime contempla el vestido de novia de su difunta esposa, y Viridiana esparce ceniza en la cama del tío. La música sacra se entrelaza con la trama, infundiendo una sensación de espiritualidad y trascendencia a la escena.

En el minuto 21:12, cuando don Jaime intenta abusar de Viridiana, y su ama de llaves prepara el somnífero, el *Kyrie del Réquiem* de Mozart nos envuelve con su solemnidad y misterio. La música se convierte en un reflejo de los oscuros pensamientos y deseos del personaje, aportando un efecto inquietante y desgarrador.

El momento más tenso y perturbador llega cuando don Jaime lleva a Viridiana, ya dormida, a la habitación, y reproduce la última parte del *Réquiem* de Mozart, desde *Lux aeterna*. En este instante, la música se convierte en el acompañamiento perfecto para la

escena de deseo y obsesión, oscilando entre lo sublime, el humor negro y lo misterioso. Sin embargo, uno de los momentos más sorprendentes es casi como una blasfemia en el minuto 01:16:58. Los mendigos interpretan una danza sobre el Aleluya de El Mesías de Haendel, después de haber representado ellos mismos el cuadro de La última cena de Leonardo da Vinci. Esta elección audaz y provocativa muestra el ingenio subversivo de Buñuel, al combinar la música sagrada con una escena que desafía las convenciones religiosas, generando un contraste entre lo sagrado y lo profano.

Como contraste, la canción final de música pop *Shake your cares away* subraya el nuevo estado de ánimo, desilusionado, de Viridiana, que está jugando a las cartas con su primo Jorge y con Ramona. En este film el uso del sonido cambia de manera radical, utilizándose sólo de manera diegética en la obra, al igual que en su película *La edad de oro* (1930) la música figura como un intensificador atmosférico. Y debido a que el réquiem de Mozart, el Aleluya de Haendel estaban arraigadas en la conciencia de los espectadores, el usarlo con secuencias de imágenes tan restringidas e inmorales para esos tiempos, provocaba un escándalo en la sociedad.

### ***3.2.5 El ángel exterminador (1963)***

Desde que el ser humano la constituyó, la música ha sido utilizada en rituales, ceremonias y otras actividades de carácter místico. Luis Buñuel aprovecha esta multifuncionalidad de la música para introducir la trama principal de la película. En el inicio de la película, durante los créditos, no es coincidencia que escuchemos música barroca mientras se muestra la imagen de una iglesia. Esta elección evoca la ritualidad asociada a estos lugares sagrados y establece un contexto simbólico en la narrativa.

A partir del minuto 11:22, podemos escuchar el sonido de un piano resonando, lo que nos indica que alguien lo está tocando en otra parte de la casa. En la secuencia que comienza en el minuto 14:24, presenciamos a Blanca interpretando una obra barroca en el piano. En ese mismo instante, notamos a dos hombres realizando gestos con la mano derecha, posiblemente como un saludo o una señal de una logia secreta, sugiriendo un indicio de misterio. Simultáneamente, una mujer abre su cartera, revelando la presencia de patas de pollo y plumas, símbolos adicionales de los rituales. A partir de ese momento, la pesadilla se desencadena, una pesadilla en la cual nadie puede escapar de esa habitación.

Luego, en el minuto 01:10:41, presenciamos un intento de realizar un ritual utilizando objetos mágicos con el objetivo de abrir las puertas hacia lo desconocido. Recitan palabras en latín en un esfuerzo por liberarse de la maldición que están experimentando. En el minuto 01:14:44, frente al umbral que no les permite salir, uno de los atrapados lanza el grito masónico de socorro. En el minuto 01:16:24-01:18:20, mientras todos están dormidos o intentando descansar, comienzan a escucharse campanadas, voces en off, gritos de socorro,

una madre que trata de acostar a su hijo y la frase "*murió en pecado mortal*"; cantos gregorianos, rechinidos de sierras manuales, arcos de violonchelo frotados forzosamente, el grito de una madre que perdió a su hijo: "*ay, hijo mío de mi alma, que no te volveré a ver más*". Todos estos elementos de esta secuencia nos describen la locura por la que pasan los protagonistas. Esta secuencia también nos remite a la estética surrealista.

En el minuto 01:24:18, Leticia se da cuenta de que todos están en la misma posición donde comenzó todo y de alguna manera intuye que el ritual se puede cerrar repitiendo la estructura de cómo comenzó. Por esa razón, le pide a Blanca que toque lo que había interpretado al inicio de la película, así como a los demás que interactúen con sus mismos diálogos.

En el minuto 01:27:22, cuando Leticia dice: "es muy tarde y deseamos retirarnos", se concluye el "encantamiento" que los obligaba a permanecer allí, y pueden salir de la casa. En el minuto 01:29:22, vemos cómo comienza otra secuencia con otro ritual, esta vez un ritual católico, mientras se escucha un canto gregoriano al final de una misa. Observamos dónde se encuentran y todo lo que se desarrolla en ese momento. En el minuto 01:32:10, suenan las campanas de la iglesia y disparos en las afueras de la misma. Estos sonidos nos pueden evocar la locura que nos presentó Buñuel en la secuencia de la casa.

En esta obra cinematográfica, el director Buñuel continúa aplicando su característica lógica de reducir al mínimo los recursos sonoros, optando por incluir únicamente los sonidos diegéticos cuando son estrictamente requeridos para la narrativa. Sin embargo, su aguda percepción del impacto que el sonido puede ejercer en el espectador lo lleva a emplear

selectivamente ciertos recursos auditivos con el objetivo de crear una atmósfera onírica, la cual se destaca de manera notable del conjunto de la película. Esta estrategia ha sido una constante en sus producciones anteriores y ha demostrado ser una herramienta poderosa para evocar emociones, estimular la imaginación y enriquecer la experiencia cinematográfica.

La decisión de limitar los recursos sonoros en la película revela la maestría de Buñuel en la búsqueda de la esencia y la esencialidad. Al eliminar elementos innecesarios, cada sonido que forma parte del relato adquiere una importancia significativa, profundizando en la conexión emocional entre el espectador y la trama. Esta reducción sonora enfocada también sirve para enfatizar los momentos cruciales y subrayar los detalles clave de la narrativa, creando una experiencia más inmersiva y envolvente.

La inclusión estratégica de recursos auditivos para generar una atmósfera onírica muestra el dominio artístico de Buñuel en el uso del sonido como una herramienta para transportar al público a un mundo de ensoñación y fantasía. Al introducir cuidadosamente estos elementos sonoros, el director expande las dimensiones de la película más allá del plano visual y abre las puertas a una experiencia sensorial que va más allá de lo meramente representado en pantalla.

La atmósfera onírica creada por los recursos auditivos contrasta intencionadamente con el resto de la película, brindando un contraste sorprendente y enriquecedor. Esta técnica invita al espectador a sumergirse en un espacio emocionalmente cargado, lleno de simbolismo y significado, desafiando las expectativas convencionales y desplegando un enfoque provocador en la narrativa.

#### **4. Conclusiones**

En primer lugar, este análisis surgió con el objetivo de comprender y destacar la importancia del sonido en los medios audiovisuales, particularmente en el cine, ya que, por lo general, el sonido se relega a un segundo plano, mientras que los estudios se centran principalmente en los elementos visuales. Por esta razón, como se mencionó al inicio de este trabajo, consideramos a Luis Buñuel como un artista adecuado para este estudio, dado que su obra ha sido analizada desde diversas perspectivas, como los enfoques socio-culturales, surrealistas, icónicos y otros temas similares. Sin embargo, hasta ahora, el análisis de los recursos sonoros en su obra no se ha abordado a profundidad. El resultado del análisis en los capítulos anteriores nos ofrece algunos puntos de interés que se desarrollarán a continuación.

En la película "Los Olvidados" (1950), Luis Buñuel no solo destaca por su impactante narrativa visual, sino también por el ingenioso uso de efectos auditivos y música para sumergir al espectador en su mundo cinematográfico. Desde sus inicios, Buñuel comprendió el poder del sonido para realzar acciones y sucesos, siguiendo la fórmula predominante de la época. Sin embargo, su genialidad va más allá al explorar cómo los elementos sonoros pueden desencadenar reacciones emocionales más profundas en la audiencia.

Un ejemplo paradigmático de este enfoque es la secuencia del Sueño de Pedro y la muerte de Julián. Aquí, el sonido se convierte en un protagonista en sí mismo, creando una atmósfera onírica y desdoblada que transporta al espectador a un estado de ensueño. Detalles sonoros minuciosamente diseñados pulen cada aspecto de la secuencia visual, potenciando la experiencia sensorial y emocional del espectador.

A lo largo de la película, Buñuel juega con una amplia gama de recursos sonoros, muchos de ellos de carácter diegético, que no solo sirven para remarcar acciones, sino también para profundizar en la psicología de los personajes y enriquecer la trama. Sin embargo, lo más notable es su capacidad para utilizar la música extradiegética como un medio para revelar las emociones y los estados internos de los personajes.

La música va adquiriendo complejidad y profundidad a medida que avanza la trama y los personajes se abren emocionalmente entre sí. Esta progresión musical, marcada por un incremento en la polifonía y la dinámica, refleja el desarrollo de los personajes y sus relaciones, creando una simbiosis perfecta entre imagen y sonido.

En "Los Olvidados", Buñuel trasciende los límites del cine convencional al explorar nuevas posibilidades expresivas a través del sonido. Su habilidad para fusionar de manera magistral lo visual y lo auditivo no solo enriquece la experiencia cinematográfica, sino que también nos invita a reflexionar sobre el poder de la música y el sonido para transformar nuestra percepción del mundo.

En la película "Él" (1953), Buñuel nos ofrece otra muestra magistral de su dominio del arte cinematográfico, esta vez explorando el papel del sonido como un elemento crucial en la construcción narrativa y emocional de la película. Aunque inicialmente sigue utilizando recursos sonoros de manera convencional, aplicándolos en transiciones entre secuencias y como puentes, pronto nos sorprende al utilizar la música como un hilo conductor funcional junto a la obra visual.

En esta obra, Buñuel va más allá de simplemente acompañar las imágenes con sonidos, sino que emplea estructuras formales que aportan integridad y coherencia discursiva al film. Cada elemento sonoro, ya sea de carácter psicológico, decorativo, transicional o climático, está cuidadosamente integrado para sumergir al espectador en la trama de manera personal y profunda, llevándonos casi de forma inconsciente a ponernos en los zapatos de los personajes principales.

Desde los créditos iniciales, el sonido adquiere un papel predominante, similar a las oberturas de las óperas, introduciendo y desarrollando motivos sonoros que se convertirán en elementos recurrentes a lo largo de la película. Esta intervención inicial no solo establece una conexión rápida con los elementos auditivos clave, sino que también proporciona un hilo conductor formal que guía al espectador a través de la experiencia cinematográfica.

Entre los diversos recursos sonoros utilizados, destaca la línea principal del acorde disminuido, que se convierte en un leitmotiv que subraya la complejidad psicológica de los personajes y los conflictos que enfrentan. Buñuel, al mismo tiempo que se mantiene fiel a las convenciones de su época en el uso del sonido, trasciende los límites tradicionales al explorar nuevas formas de expresión y cómo el sonido puede revelar los procesos internos de los personajes.

En "Él", Buñuel nos invita a reflexionar sobre el poder del sonido como una herramienta narrativa y emocional en el cine, demostrando una vez más su genialidad para fusionar lo visual y lo auditivo en una experiencia cinematográfica única e inolvidable.

En "Ensayo de un crimen" (1955), Buñuel nos sumerge en un fascinante juego de percepción psicológica a través del ingenioso uso del sonido. La música y los sonidos desempeñan un papel crucial en la comprensión y desarrollo de la obra, actuando como interruptores que nos llevan de la realidad tangible a los oscuros laberintos de la mente de los personajes.

A lo largo de la película, Buñuel utiliza principalmente elementos sonoros diegéticos y ambientales para situarnos en el contexto de la historia, pero también recurre a recursos extradiegéticos que nos sumergen en la subjetividad de los personajes y dan coherencia discursiva a la obra. Un ejemplo destacado es la melodía de la cajita musical, que actúa como un vínculo con la memoria del protagonista, transportándonos a sus recuerdos más profundos y perturbadores.

La transformación de esta melodía, de ser evocadora a tétrica y sombría, refleja magistralmente la creciente inestabilidad mental del protagonista, el Sr. Archibaldo. Esta elección sonora, combinada con imágenes de sangre y muerte, crea una atmósfera lúgubre y perturbadora que nos sumerge de lleno en los oscuros abismos de su psique.

El uso estratégico del sonido también nos lleva a comprender la percepción del personaje. El brusco corte del sonido cuando se enfoca la ventana, desde donde la madre de Carlota lo observa, nos devuelve a la realidad y nos hace comprender que solo el espectador y el protagonista están conscientes de los pensamientos más profundos de Archibaldo.

Desde los sutiles ecos de la cajita musical que evocan recuerdos pasados hasta la transformación tétrica de su melodía, cada elemento sonoro nos adentra en los laberintos de

la mente y las emociones del personaje. La amalgama cuidadosa de sonidos y su integración armoniosa con las imágenes crea una experiencia audiovisual cautivadora, capaz de transmitir significados profundos y complejos.

A través de esta obra maestra, Buñuel nos invita a reflexionar sobre la fragilidad de la mente humana y los misterios del subconsciente. El sonido se revela como un poderoso instrumento para explorar los rincones más oscuros del ser humano en el cine, demostrando una vez más la genialidad del director en su capacidad para provocar emociones y desafiar nuestras percepciones.

La película "Viridiana" (1961) es una obra que desafía convenciones y provoca reflexiones profundas sobre la naturaleza humana. En esta película, Buñuel rompe con su enfoque anterior en el uso de elementos sonoros al centrarse exclusivamente en sonidos diegéticos, aunque incorpora obras musicales con significados arraigados en la memoria colectiva.

La colección de discos de don Jaime, especializada en música religiosa, se convierte en un recurso poderoso para crear atmósferas emotivas y simbólicas. Por ejemplo, la secuencia que inicia en el minuto 11:20, con el Et incarnatus est de la Misa en Si menor de Bach, nos envuelve mientras don Jaime contempla el vestido de novia de su difunta esposa y Viridiana esparce ceniza en la cama del tío. La música sacra se entrelaza con la trama, infundiendo una sensación de espiritualidad y trascendencia a la escena.

Pero más allá de ser meros adornos, la música en "Viridiana" se convierte en un reflejo de los oscuros pensamientos y deseos del personaje, aportando un efecto inquietante

y desgarrador. El momento más tenso y perturbador llega cuando don Jaime lleva a Viridiana, ya dormida, a la habitación, y reproduce la última parte del Réquiem de Mozart, desde Lux aeterna. En este instante, la música se convierte en el acompañamiento perfecto para la escena de deseo y obsesión, oscilando entre lo sublime, el humor negro y lo misterioso.

La elección de piezas musicales como el réquiem de Mozart o el Aleluya de Haendel, arraigadas en la conciencia colectiva de los espectadores, añade un elemento provocativo a la película. Estas obras, asociadas comúnmente con la solemnidad y lo sagrado, se entrelazan con secuencias de imágenes restringidas e inmorales para la época, provocando escándalo en la sociedad.

La película "Viridiana" es un ejemplo del poder del cine para desafiar normas sociales y provocar reflexiones profundas a través de la manipulación experta de elementos sonoros y visuales. Buñuel nos invita a cuestionar nuestras percepciones y confrontar nuestras propias moralidades en un viaje cinematográfico único e inolvidable.

La película "El ángel exterminador" (1963) es otro ejemplo magistral del genio cinematográfico de Luis Buñuel, donde su uso deliberado y selectivo de elementos sonoros añade profundidad y complejidad a la obra. En esta película, Buñuel continúa su enfoque minimalista al limitar los recursos sonoros a lo estrictamente necesario para la narrativa, pero su habilidad para crear atmósferas oníricas a través del sonido destaca de manera notable en la secuencia de la alucinación, la cual contrasta con el tono general de la película.

Desde tiempos inmemoriales, la música ha sido un vehículo para lo místico y lo ritual, y Buñuel aprovecha esta multifuncionalidad para introducir la trama principal de la película.

En el inicio, la música barroca durante los créditos, junto a la imagen de una iglesia, evoca la ritualidad asociada a estos lugares sagrados, estableciendo un contexto simbólico que permea toda la narrativa.

La decisión de limitar los recursos sonoros revela la maestría de Buñuel en la búsqueda de la esencia y la esencialidad. Cada sonido adquiere una importancia significativa, profundizando la conexión emocional entre el espectador y la trama. Esta reducción sonora enfocada también sirve para enfatizar los momentos cruciales y subrayar los detalles clave de la narrativa, creando una experiencia más inmersiva y envolvente.

La inclusión estratégica de recursos auditivos para generar una atmósfera onírica demuestra el dominio artístico de Buñuel en el uso del sonido como una herramienta para transportar al público a un mundo de ensoñación y fantasía. Al introducir cuidadosamente estos elementos sonoros, el director expande las dimensiones de la película más allá del plano visual, abriendo las puertas a una experiencia sensorial que va más allá de lo meramente representado en pantalla.

Esta atmósfera onírica, creada por los recursos auditivos, contrasta intencionadamente con el resto de la película, proporcionando un contraste sorprendente y enriquecedor. Esta técnica invita al espectador a sumergirse en un espacio emocionalmente cargado, lleno de simbolismo y significado, desafiando las expectativas convencionales y desplegando un enfoque provocador en la narrativa.

"El ángel exterminador" es una muestra más del talento incomparable de Buñuel para utilizar el sonido como una herramienta narrativa y emocional, elevando así la experiencia

cinematográfica a nuevas alturas de profundidad y complejidad.

A lo largo de los años, Luis Buñuel fue ajustando su enfoque artístico de manera que gradualmente disminuyó la dependencia de los recursos sonoros en su obra. Esta evolución se refleja claramente en un período de trece años, como lo muestra la siguiente gráfica. En "Los olvidados" (1950), la duración de los recursos sonoros en escena alcanza los 32 minutos, mientras que en "Él" (1953) se reduce ligeramente a 28 minutos. En "Ensayo de un crimen" (1955), esta cifra se reduce aún más a 15 minutos. Sin embargo, en "Viridiana" (1961), se incrementa ligeramente a 22 minutos, antes de que en "El ángel exterminador" (1963), la presencia de música en escena se reduzca drásticamente a tan solo 9 minutos.

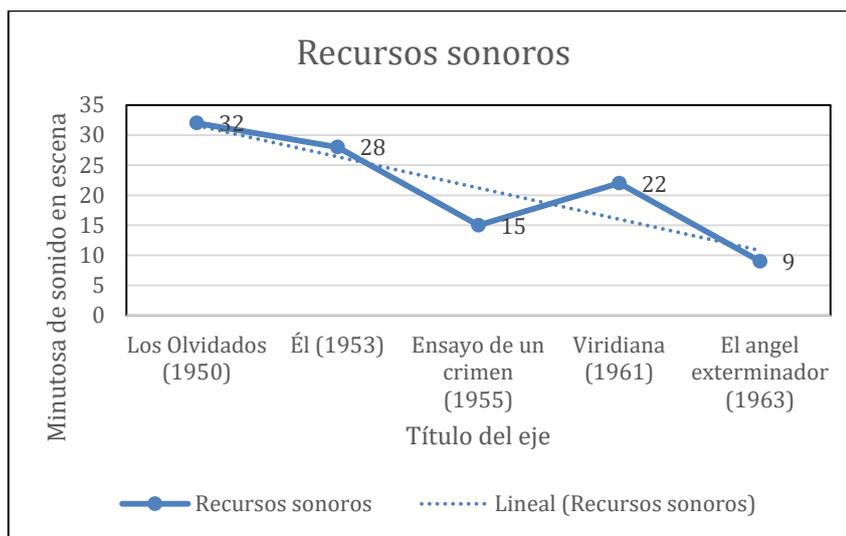


Figura 11. Gráfico de los minutos de sonido en escena

Notamos una clara tendencia decreciente en el uso de recursos sonoros en las obras seleccionadas de Luis Buñuel. Esta tendencia la podemos observar también desde la cantidad de intervenciones sonoras presentes en cada película, como se muestra en la gráfica siguiente. "Los olvidados" (1950) presenta un total de 31 intervenciones sonoras, mientras

que "Él" (1953) muestra un descenso significativo con solo 17 intervenciones. En "Ensayo de un crimen" (1955), la cantidad aumenta ligeramente a 21 intervenciones, pero vuelve a disminuir en "Viridiana" (1961) a solo 8 intervenciones. Finalmente, "El ángel exterminador" (1963) muestra la menor cantidad de intervenciones sonoras, con tan solo 7. Este patrón de disminución progresiva sugiere una evolución en el enfoque de Buñuel hacia el uso del sonido en sus películas.

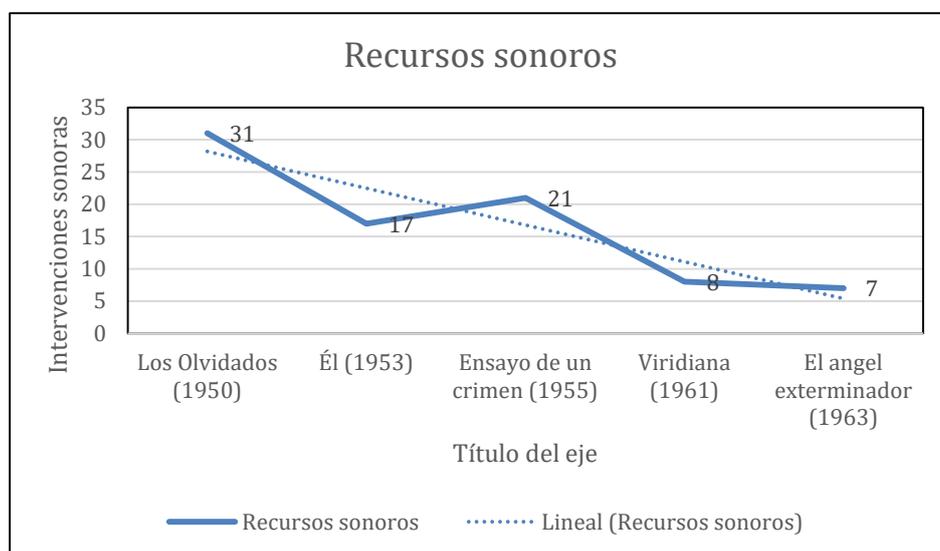


Figura 12. Gráfico de las intervenciones sonoras

Teniendo todo eso en cuenta podemos ubicar las películas en este plano cartesiano que propone Woodside para darnos un poco más de claridad con respecto a cómo fue evolucionando al paulatino descenso en la utilización de sonidos.

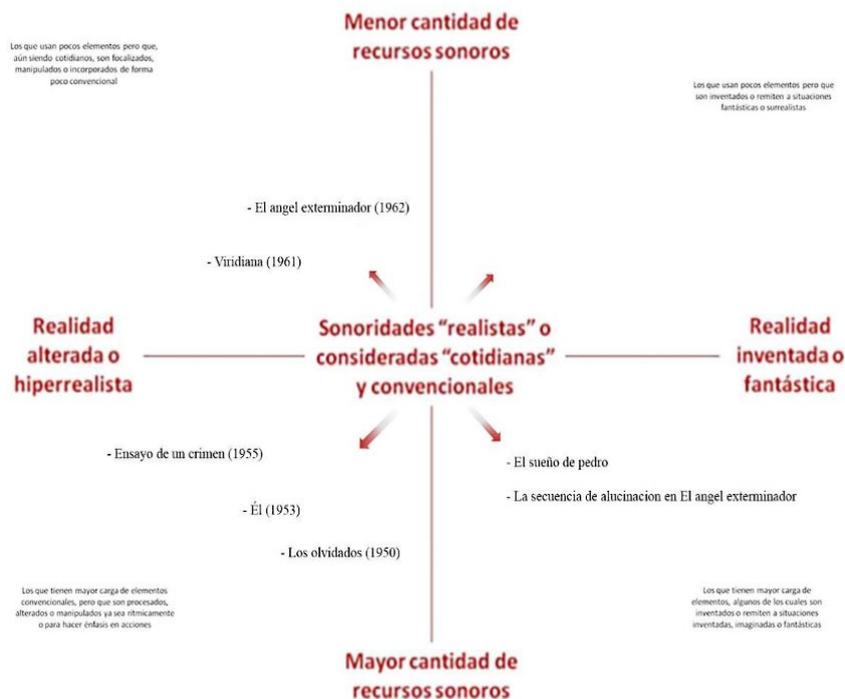


Figura 13. Aplicación del eje de las coordenadas propuestas por Woodside

Podemos llegar a la conclusión que, a lo largo de su desarrollo como director, Luis Buñuel se fue librando de las ataduras del sonido y utilizándolo solo en momentos específicos que consideró importantes para la experiencia estética del espectador, así pues, fue perfilando su trabajo en favor de mantener sonoridades realistas en sus films y reservando los elementos sonoros para momentos clave en los cuales adquieren un valor distinto y significativo.

También podemos concluir que, independientemente de la importancia específica del sonido en los medios audiovisuales, los elementos sonoros funcionan en conjunto con los

elementos visuales y no podemos prescindir ni del uno ni del otro en obras multidisciplinarias.

Podemos inferir que Luis Buñuel fue limitando los elementos sonoros que incluía en sus obras y que esto se debió a una reflexión personal en la cual llegó a la decisión de restringir los sonidos en favor de la expresión y experiencia artística, sabiendo claramente que los sonidos son elementos que llenan de significados las secuencias y por eso los reservó para momentos cruciales en sus obras y no malbaratarlos abusando de ellos; de este modo su obra cinematográfica se fue puliendo hasta llegar a una madurez expresiva.

## Referencias

- Adorno, T. W., & Eisler, H. (1976). *El Cine y la Música*. Editorial Fundamentos.
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del Film*. Paidós.
- Barthes, R. (1986). *Lo Obvio y Lo Obtuso, Imágenes, Gestos y Voces*. Paidós.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (n.d.). *El Arte Cinematográfico*. Paidós.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión, Introducción a un Análisis Conjunto de la Imagen y el Sonido*. Paidós.
- Chion, M. (1999). *El Sonido, Música, Cine y Literatura*. Paidós.
- De La Colina, J., & Pérez Turrent, T. (1993). *Buñuel Por Buñuel*. Madrid: Plot.
- De Los Reyes, A. (n.d.). *Buñuel and Mexico. The Crisis of National Cinema*. In E. R. Aceves-Muños (Ed.), *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*.
- Fuentes, V. (2013). *Buñuel, Del Surrealismo al Terrorismo*. Editorial Renacimiento.
- Fuentes, V. (2005). *La Mirada de Buñuel. Cine, Literatura y Vida*. Tabla Rasa Ed.
- Gabás Arcos, R. (1991). *La Música En El Cine De Buñuel*. *Revista Aragonesa De Musicología*, 8(1).
- Radigales, J. (2008). *La Música en el Cine*. Ed. UOC.

Raskin, R. (1992). *Varieties of Film Sound: A New Typology*. Publicaciones, Romansk Inst. Universidad de Aarhus.

Tagg, P. (n.d.). *Functions of film music and miscellaneous terminology (Zofia Lissa and others, summarized by P Tagg) [Handout]*. Music and the Moving Institute of Popular Music, University of Liverpool.

Tenney, J. (1977). META META+HODOS. *Journal of Experimental Aesthetics*, 1.

Vázquez, H. (2006). *Fundamentos Teóricos de la Música Atonal*. CONACULTA-FONCA. UNAM.

Woodside Woods, J. J. (2016). *Textos Sonoros: Análisis de Diseños Sonoros Cinematográficos*. *Revista De La Asociación Argentina De Estudios De Cine Y Audiovisual*, (13).

## **Anexos**

### **Écfrasis de “El sueño de Pedro” (secuencia de los olvidados)**

En la penumbra de la noche, dentro de una habitación pequeña en la cual, de manera amontonada, están ubicadas tres camas y una cuna desordenadamente. De forma casi imperceptible, se alcanza a vislumbrar un cuadro erigido un santo o a una virgen que está alumbrado por una veladora, una de las pocas iluminaciones en este fotograma. En la cama que está en el centro de la habitación yacen dormidos dos niños apaciblemente, en contraste con el desenlace angustioso que le sigue.

En primer plano se ubica Pedro, el niño que, aunque está dormido, no es consciente de que aquello que percibe no es nada más que un sueño, volviendo a la cama después de haberse asomado por debajo de ésta, y haber visto el cuerpo ensangrentado de su amigo Julián escucha la voz de su madre que le menciona “*oye Pedro, que haces*”, en este momento se incorpora levantando su torso y apoyando sus codos en la cama, dirigiendo la mirada hacia la silueta de una mujer que en este momento es el centro principal de la imagen. La madre de Pedro (Stela Inda) que acudiendo presurosa ante la intranquilidad de su hijo avanza sobre la cama en la cual están dormidos sus dos hijos pequeños, sostiene con su mano derecha la tela de su bata para poder moverse más ágilmente. Su rostro casi inexpresivo, nos transmite una cierta confusión e incertidumbre. La iluminación que en ella recae se contrapone por completo a la oscuridad predominante en la habitación. La luz que procede de la zona inferior izquierda evoca un aspecto fantasmagórico y místico que bien podría recordarnos a la aparición de un fantasma o de una virgen. En esta primera parte del sueño Pedro visualiza todo aquello que quisiera que fuera cierto en su vida real mostrándose frágil y vulnerable.

Gabriel Figueroa genera de manera casi poética, la sensación onírica en esta escena representando, no solo con los elementos de las saturaciones de las camas, las cobijas, los santos puestos en las paredes, la ropa aventada en diferentes lugares, características fundamentales de la mexicanidad como lo es el amor de la madre, el amor materno que notamos constantemente en la figura católica de la virgen de Guadalupe, que se ve interpretado en la premura del personaje de Stela Inda al acudir con rapidez a donde se encuentra su hijo, casi podemos escuchar “*¿Acaso no estoy aquí yo, que soy tu madre?*”.

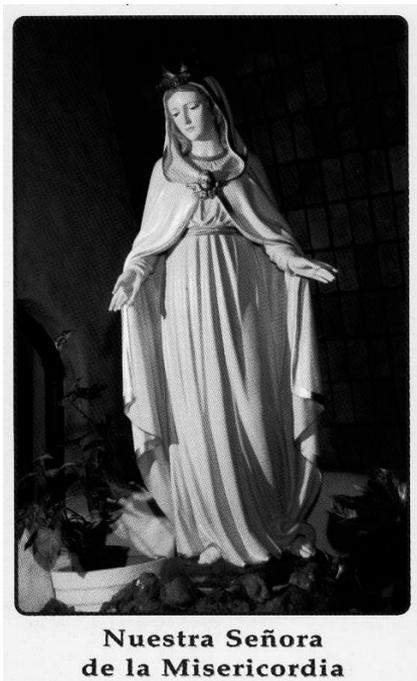
Esté fotograma parece una alegoría directa de la virgen de la misericordia, los iconos y representaciones religiosas son una constante en la obra de Luis Buñuel: *...Pero ¿creen ustedes que no tengo todavía en mi forma de pensar muchos elementos de mi formación cristiana? Entre otras muchas cosas, una ceremonia en honor de la Virgen, con las novicias en sus hábitos blancos y su aspecto de pureza, puede conmoverme profundamente...*(De la Colina, Pérez. 1993).

Las películas de Buñuel se caracterizan por la abundancia de ataques al cristianismo. El rechazo de Buñuel hacia la Iglesia viene porque es un instrumento de represión y coerción moral y que la clase dominante utiliza para dominar los intentos de sublevación del débil: *...De ahí que el poder y la religión acaben formando una sólida unidad. El cine de Buñuel, y el propio Buñuel, han observado con precisión esa relación...*<sup>15</sup>

Otro elemento significativo en la totalidad de la obra cinematográfica son las gallinas, pero en esta secuencia el descenso de la gallina nos remite a una imagen conocida popularmente.

---

<sup>15</sup> Gil De Muro, En: Aa. Vv.: Camino Y Encuentro Con Luis Buñuel. Pág.: 80



**Nuestra Señora  
de la Misericordia**

*...El único camino posible, y digno, es el de la rebeldía y el de la rebelión, ante un mundo tan mal hecho como el que padecemos; no es de extrañar que, una y otra vez, arremeta contra una estructura social (la Iglesia) que dice defender una ideología (la católica) convertida en uno de los mayores obstáculos para que pueda modificarse una sociedad injusta...<sup>16</sup>*

La madre de Pedro al momento en el que él le pregunta por qué no le había dado de cenar la otra noche, se voltea a verlo con un trozo de carne en las manos, haciendo

referencia a la ritualización eucarística, la entrega y sacrificio del verbo encarnado.

*...Más que un profundo sentimiento antirreligioso lo que se manifiesta en Buñuel son posturas provocadoras, útiles para la expresión artística transgresora que él desea. Buñuel quiere quitarse de encima –sin poder acabar de quitárselo nunca- el mundo religioso, tradicionalmente religioso, que vive en su infancia y adolescencia. Es como una costra que lleva encima, de la que nunca llegará a desprenderse y que, por reacción, ha dado lugar a algunas de las obras o escenas más singularmente poéticas del mundo del cine...<sup>17</sup>*

---

<sup>16</sup> Antonio Castro: El Pensamiento Cinematográfico De Luis Buñuel. En: La Imaginación En Libertad. Pág.: 25

<sup>17</sup> Gil De Muro, En: Aa. Vv.: Camino Y Encuentro Con Luis Buñuel. Pág.: 80

Por último, tenemos la mano de Jaibo que emerge desde lo profundo al tiempo que la madre de Pedro le da la espalda. Jaibo el personaje vil y oscuro representa toda la maldad y dolor, una clara representación análoga a lo demoníaco.