



Escuela de Música



Los muros transparentes: Musicalización y narración del relato "Los hombres de la Tierra" de la obra de ciencia ficción "Crónicas marcianas" de Ray Bradbury, compuesto con instrumentos acústicos, electrónicos y diseño sonoro para radio teatro.



AUTOR

Jonathan Andrade / María Isabel Ponce Wit

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

**LOS MUROS TRANSPARENTES: MUSICALIZACIÓN Y NARRACIÓN DEL
RELATO "LOS HOMBRES DE LA TIERRA" DE LA OBRA DE CIENCIA
FICCIÓN "CRÓNICAS MARCIANAS" DE REY BRADBURY, COMPUESTO
CON INSTRUMENTOS ACÚSTICOS, ELECTRÓNICOS Y DISEÑO SONORO
PARA RADIO TEATRO.**

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con
especialización en Composición.

Profesor Guía
Jonathan Andrade

Autora
María Isabel Ponce Witt

Año
2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, "Los muros transparentes: Musicalización y narración del relato "Los hombres de la Tierra" de la obra de ciencia ficción "Crónicas marcianas" de Rey Bradbury, compuesto con instrumentos acústicos, electrónicos y diseño sonoro para radio teatro, a través de reuniones periódicas con el estudiante María Isabel Ponce Witt, en el semestre 2021-20, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Jonathan Andrade

1719814830

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Los muros transparentes: Musicalización y narración del relato "Los hombres de la Tierra" de la obra de ciencia ficción "Crónicas marcianas" de Ray Bradbury, compuesto con instrumentos acústicos, electrónicos y diseño sonoro para radio teatro, de la estudiante María Isabel Ponce Witt, en el semestre 2021-10, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

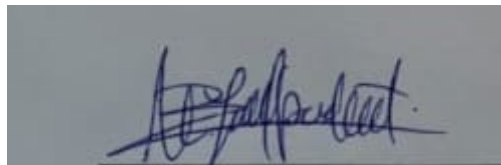


Lenin Estrella

1711933695

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

A rectangular box containing a handwritten signature in blue ink. The signature is cursive and appears to read 'María Isabel Ponce Witt'.

María Isabel Ponce Witt

1713736542

AGRADECIMIENTOS

A mis profesores, D. Borja
y a mis hermanos.

DEDICATORIA

A mis padres por ser
Incondicionales.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1 Marco teórico	3
1.1 Antecedentes históricos del radio teatro	3
1.2 El radio teatro en el Ecuador.....	6
1.3 Características generales del radioteatro.....	9
1.4 La banda sonora de ciencia ficción en los medios audiovisuales.....	10
1.4.1 El Texto.....	12
1.4.2 La Música.....	12
1.4.3 La sonorización.....	13
1.5 "Los hombres de la Tierra" de Red Bradbury: análisis de significado.....	17
1.5.1 Los personajes.....	17
1.5.2 La trama.....	20
2 Desarrollo	23
2.1 La Banda sonora de <i>Blade Runner</i>	24
2.1.1 Diseño sonoro de <i>Blade Runner</i> (Timbres y texturas).....	26
2.1.2 Secuencia de escenas e intervenciones musicales de <i>Blade Runner</i>	29
2.1.3 Análisis melódico y armónico de "Los Ángeles 2019" de <i>Vangelist</i>	32
2.1.4 Análisis melódico y armónico de "Memories of Green" de <i>Vangelist</i>	37
2.2 Obra de radio teatro "El último Superviviente" de Miguel Ángel Pulido.....	44
2.2.1 Análisis de intervenciones musicales de "El último superviviente".....	46
2.3 Yaraví ecuatoriano "Puñales"	52

2.3.1 Análisis rítmico, estructural, armónico y melódico de "Puñales".....	53
2.4 Cuadro comparativo de los elementos compositivos y extra musicales.....	63
2.4.1 Tabla 1 Cuadro comparativo de elementos musicales.....	64
2.4.2 Tabla 2 Cuadro de elementos extra musicales.....	67
3 Aplicación	67
3.1 Elementos aplicados a la musicalización de "Los hombres de la Tierra"....	68
3.1.2 Tabla de elementos compositivos en "Ya-valí: Terrestres vs. Marte".....	69
3.1.3 Tabla de elementos compositivos en "Demencia psicodélica".....	80
3.1.4 Tabla de elementos compositivos en "Marte Rojo-telepático".....	84
4 Conclusiones y Recomendaciones.....	88
Referencias	93
ANEXOS	99

Introducción

En un mundo invadido por la imagen y la información desmedida es necesario que artistas de todas las ramas encuentren formas de expresión que inviten al público a mirar el mundo desde una perspectiva reflexiva. Una de las maneras de hacerlo es aprovechar el conocimiento intuitivo o cotidiano y la influencia de la cultura “pop” (“*main stream*”), tomar dicho bagaje y crear un medio artístico efectivo de provecho intelectual y de entretenimiento. La Ciencia Ficción es el género que bien podría abarcar todas estas características y esto se debe a la amplitud creativa del mismo y su incidencia en varias disciplinas artísticas como la literatura, la pintura, el comic, el cine y el teatro, e inspiradas por las mismas, la música y la fotografía. Dichas cualidades permiten explorar y experimentar con distintos elementos musicales y extra musicales que podrían aportar a la creación de un producto artístico de calidad y contenido relevante - o por lo menos interesante y didáctico - para quien lo construya y para quien lo escuche.

La propuesta estética del siguiente proyecto será la musicalización del relato de ciencia ficción “Los hombres de la Tierra” de Ray Bradbury en el marco de una obra de radio teatro. La musicalización implica la creación de una banda sonora original que caracterice el relato y acompañe la historia. Para este fin se utilizarán instrumentos acústicos y electrónicos que servirán como elementos sonoros necesarios para ambientar la historia.

El primer capítulo del trabajo escrito de titulación comienza con una breve historia del desarrollo del radioteatro en el contexto nacional y universal, así como un análisis de información relevante que describe las ventajas del radio teatro como el soporte idóneo para la realización de un producto artístico musical. Para este fin se utilizarán principalmente los textos “El radio drama en la comunicación de mensajes sociales. Apuntes prácticos para la producción integral” de Galay F. Godinez (2010), y “Manual Urgente para radialistas apasionados” de Jorge Ignacio López Virgil (2005).

El segundo tema del primer capítulo tratará sobre la música dentro del género de la ciencia ficción en los medios audiovisuales. Se utilizarán el artículo de la revista virtual Jot Down "Sonidos del futuro: la ciencia ficción a través de la música" (2018) de Grace Morales y el artículo académico "La banda sonora, su unidad de sentido" (2012) de Carmelo Saitta.

El tercer tema del primer capítulo será un breve análisis de la trascendencia literaria de la obra de Ray Bradbury en el que se analizarán los recursos más relevantes de su obra, así como los elementos narrativos y poéticos. Los textos que servirán como sustento bibliográfico son los siguientes: "*Ray Bradbury: crónicas de una inquietud*" (artículo de la revista literaria *La Torre del Virrey* del escritor y novelista L.A Lobato) y la tesis doctoral "*Elementos de ciencia ficción en la narrativa norteamericana y británica de posguerra: W. Golding, K Vonnegut, R. Bradbury y J.G Ballard*". de Mateos A. y Albo M. (2004)

El segundo capítulo estará concentrado en el análisis musical de las obras "Blade Runner" Ridley Scott (banda sonora) "El último superviviente" de Miguel Ángel Pulido (obra de radioteatro) y el Yaraví ecuatoriano "Puñales" de Ulpiano Benitez. Para este fin se utilizarán "Introducción al análisis musical" de Luis Robles, así como un cuadro conceptual que recoja los elementos analizados en las obras musicales de ciencia ficción. El primer ítem de este capítulo será una descripción de contexto histórico y estético de las obras analizadas y como éstas aportan sensaciones específicas que acompañan las imágenes o las narraciones de cada escena. El segundo tema del capítulo explicará cada variable que será considerada para la creación de un cuadro conceptual que ayude a entender los elementos musicales característicos de cada obra musical. El último ítem de este capítulo será el cuadro conceptual y la descripción de los elementos que serán escogidos para musicalizar la obra de radioteatro mencionada en este proyecto escrito.

El capítulo final del proyecto será la creación de un concepto musical a partir de los elementos encontrados en las obras musicales tomados del cuadro comparativo además del diseño sonoro que acompañará la narración de los

personajes para describir las atmosferas espaciales y marcianas. Para el análisis se utilizará el texto de Luis Robles "Introducción al análisis musical" (2007) y el texto "Manual Urgente para radialistas apasionados" de Jorge Ignacio López Virgil (2005).

El segundo subtema tratará sobre el método compositivo analizado previamente en el capítulo dos y su incidencia en la musicalización de esta obra. El tercer y último ítem será la confección de un cuadro descriptivo de los elementos utilizados en tres composiciones originales inspiradas en el guion narrativo del cuento "Los hombres de la Tierra" utilizando los elementos más relevantes analizados en este trabajo escrito.

1. Marco Teórico

1.1 Antecedentes históricos del radio teatro

La primera transmisión radiofónica a través de un aparato de radio fue lanzada desde *Brank Rock station*, Masachussetts en las vísperas de navidad de 1906. Fue una transmisión de prueba que consistía en una breve locución de pasajes de la biblia y la interpretación de "O *Holly night*" tocada por el científico Reginald Aubrey Fessenden en el violín (Block, M. 2006). Los primeros radioescuchas fueron tripulantes de los buques de guerra que resguardaban las costas norteamericanas

No se sabe con exactitud cuál fue el primer programa radial dirigido a un público con fines de entretenimiento, sin embargo, varias fuentes hacen una notable referencia a la radio argentina que fue pionera en utilizar esta nueva tecnología y desarrollar un formato radial después reproducido en varios países: "...la primera transmisión hacia un público –tal como las conocemos hoy–, se dio ese mítico día de agosto del año 20, cuando los llamados Locos de la Azotea colocaron una antena de 5 vatios en la terraza del Teatro Coliseo de Buenos Aires y transmitieron a 50 aparatos receptores repartidos entre

vecinos la ópera Parsifal que se desarrollaba en el teatro” (Godinez Galay F, 2011, p.12)

El primer espacio dramático planificado exclusivamente para la radio aparece unos años más tarde con la adaptación de 1923 “*La noche de Reyes*” de William Shakespeare transmitido por la recién inaugurada BBC de Londres en 1923. (Ayuso Rodríguez, E. 2019). La obra radiofónica fue un éxito y varias emisoras no tardaron en desarrollar y perfeccionar el nuevo género manteniendo su popularidad hasta que décadas más tarde la televisión se convirtiera en el nuevo medio de comunicación de masas.

El ejemplo más famoso de radio teatro de fines de la década de los treinta fue la adaptación radial de “*La Guerra de los Mundos*” de la obra literaria de ciencia ficción del mismo nombre de H.G Wells realizada en 1937 por el actor y director de cine Orson Welles. Para ese entonces, Welles de 23 años, con la colaboración del guionista Howard Koch de *The Mercury Theatre*, “adaptaron la novela para trasladarla desde las calles de Inglaterra hasta Nueva Jersey, en Estados Unidos”. (C. Crespo Garay, 2018). Welles quería que la obra de radioteatro se diferenciara de todas las que habían sido popularizadas en Estados Unidos y el mundo añadiéndole un concepto de total realismo y verosimilitud: “La narración del actor y futuro director de cine Orson Welles desdibujó la fina línea que a veces se encuentra en los medios entre realidad y ficción” (C. Crespo Garay, 2018). Para dicho fin, se creó un guion que emulaba una transmisión radial tradicional con los elementos ya conocidos por el público, es decir, locutores (narradores principales y secundarios), interludios musicales, publicidad, noticias de última hora y entrevistas a militares y expertos en temas científicos.

En Latinoamérica y otras partes del mundo, las radionovelas y radio teatros presentaban temas clásicos de ficción literaria: conflictos amorosos, héroes novelescos, cuentos tradicionales, entre otros. La ciencia ficción era un género aislado seguramente por el controversial éxito de “*La guerra de los mundos*” de O. Welles. Once años después de su transmisión en Nueva York, la obra fue adaptada a la radio ecuatoriana el 12 de febrero de 1949 gracias a Leonardo

Páez, director de Radio Quito y el chileno Eduardo Alcaraz (I. Mendizábal, 2015)

Utilizando la fórmula de Welles, la adaptación de "*La guerra de los mundos*" de Radio Quito, transporta la trama a los andes y a la región insular del Ecuador:

"Muy pocos estaban al tanto de lo que los actores del radioteatro tenían planeado. Los populares cantantes Benítez y Valencia también se sorprendieron. Después de su primera canción en vivo, el locutor los interrumpió para informar que ya se había visto un objeto volador sobre las Islas Galápagos. Y no terminaron de cantar la tercera canción cuando el locutor informaba que un platillo volador había descendido en las afueras de Quito, en el barrio de Cotocollao". (F. Godinez Galay , 2011, p.85)

Tanto en Nueva York como en Quito, una gran cantidad de radioescuchas sintieron pánico pensando que eran testigos de una verdadera invasión alienígena. Aquellos que sufrieron esta confusión no habían escuchado los primeros minutos de la transmisión en los que se indicaba claramente que se trataba de una obra de radioteatro. En Quito, el público ofendido se dirigió hasta el edificio de la emisora y agredieron las instalaciones. Los estudios sociológicos realizados posteriormente en Nueva York utilizan de ejemplo la fórmula radial de Welles para explicar el impacto de los medios masivos en el público (C. Crespo Garay, 2018).

El radio teatro y la radionovela tenían un peso importante en la vida de las personas durante la primera mitad del siglo XX. La televisión fue suplantando poco a poco el protagonismo de la radio, pero no logró desaparecerla del todo. Muy poca gente prefería escuchar las entregas de una radionovela que mirar telenovelas o cualquier otro tipo de programa televisivo. Pese a esto, el género no se estancó y con la llegada del siglo XXI se trasladó a las redes virtuales con formatos modificados para el nuevo oyente. Dicha adaptación surge en el año 2004 con la invención del *podcasting* cuya definición en español es la siguiente: "Se conoce por *podcasting* la práctica de crear una secuencia de archivos digitales de contenido sonoro, habitualmente en formato MP3, y

publicarlos en Internet, permitiendo la suscripción, descarga y reproducción de los mismos cada vez que se produce una actualización” (A. Fernández de Velasco, 2008).

El uso masivo del internet permitió que los comunicadores sociales (sobre todo los que trabajan en la radio) transfieran sus textos y productos de audio a la red virtual. Antes de la llegada inminente de plataformas virtuales como YouTube y todas las redes sociales, el *podcasting* ya constaba de dos características revolucionarias: el usuario podía escoger el contenido que quería escuchar en el blog virtual de su preferencia y, además, podía dar una retroalimentación directa del producto, es decir, el *podcastig* promovía una relación interactiva rápida y eficiente entre emisor y receptor. (A. Fernández de Velasco, 2008).

Las obras de radioteatro en los primeros años del siglo XXI se convirtieron en productos de *Podcast*, publicados al principio en blogs especializados en este tipo de género. Ahora se los puede encontrar en plataformas virtuales como *SoundCloud*, *Spotify*, *Anchor FM*, entre otras (A. Caballero, R. Nicolas-Sans y J. Bustos, 2021). Las obras de radio teatro actuales son numerosas y continúan abarcando todo tipo de género (drama, comedia, terror, ficción etc.) y son producidas en todos los idiomas.

1.2 Historia del radio teatro en Ecuador

Las primeras transmisiones radiales en el Ecuador sucedieron gracias a Radio “*El Prado*” en Riobamba en el año 1924. Es importante señalar que antes de la existencia de la primera radiodifusora del Ecuador, las transmisiones se enviaban mediante el sistema de onda corta (CO) para luego pasar al de amplitud modulada (AM). Este gran paso fue posible gracias al ingeniero Carlos Cordovez Borja, fundador de Radio “*El Prado*”. (Yaguana, 2014). Dicha emisora fue la más potente de América del Sur en la década de los 30. Poco a poco fueron surgiendo otras radiodifusoras con mayor sintonía como Radio “*El Telégrafo*” y “*Radio Ortíz*”, ambas funcionaban en Guayaquil. En Azuay aparece la radio “*La voz del Tomebamba*” y en Pichincha “*Radio Bolívar*”. Aparece en la misma década HCJB, mejor conocida como “*La Voz de los*

Andes” y posteriormente Radio Quito, fundada en 1940 por los dueños del periódico *“El Comercio”*. Las provincias con más emisoras radiales fueron Guayas y Pichincha, pero fue Chimborazo la pionera con *“Radio El Prado”*. (Yaguana, 2014)

Los contenidos radiales más importantes en las décadas del 40 al 60 eran las noticias y los programas editoriales de diferentes corrientes de pensamiento *“que, seguramente, influenciaron en la consolidación y construcción de significados colectivos alrededor de determinados lugares, personajes o prácticas sociales”* (Novillo & Ibarra, 1960, p.18). Acontecimientos mundiales como La Segunda Guerra Mundial y la Guerra Ecuador- Perú, eran seguidos con total interés de la audiencia, así como temas que tenían que ver con la migración del campo a la ciudad, la violencia urbana y la modernización del Estado. (Novillo & Ibarra, 1960, p.18).

La historia del Radio teatro en el Ecuador tuvo sus orígenes en la capital y comienza en la década de los 40 con un gran número de radioescuchas. La *“Edad de Oro”* se encuentra entre principios de los cuarenta y fines de los sesenta. Existieron varios formatos de emisión, algunas obras se realizaban por entregas diarias o episodios (radionovelas) y otras se trataban de narraciones cortas de una sola entrega (radio drama o radio teatro). Constaba de adaptaciones de cuentos, novelas y guiones de teatro de toda clase de género, al principio importadas de Cuba y México. José Ignacio López Virgil comenta en una entrevista realizada por María José Rodríguez Álvarez que *“las radio-novelas inicialmente eran vendidas al peso, es decir *“se exportaban los libretos en papel –ya que aún no se perfeccionaban los mecanismos de grabación– para que los países compradores los volvieran a editar”** (Rodríguez, 2013, p.87). Una de las adaptaciones más famosas y realizadas en varios países de Latinoamérica fue *“El derecho a nacer”*, transmitida por primera vez en Cuba en 1948 y traída al Ecuador a principios de los cincuenta para adaptarla al contexto local con actores y actrices nacionales. (Rodríguez, 2013).

Un antecedente importante para los inicios del radio drama y sus diferentes formatos, fue la llamada *"Edad de oro del teatro quiteño"*. El historiador Fernando Jurado comenta que durante los años 20 *"en Quito se ofrecían hasta tres funciones de teatro a la semana en la ciudad"* (Rodríguez, 2013, p.88). El auge del teatro en la capital, según Jurado, *"muere porque se satura e inicia su declive"*. (Rodríguez, 2013, p.88). Actrices y actores profesionales encuentran entonces una nueva forma de trabajar y palear la crisis en las producciones radiales de los años 30 que se fueron perfeccionando en las siguientes décadas. La radio que se destacaba por sus transmisiones teatrales era *"Radio Quito"* que contaba con un grupo de producción llamado *"Teatro del Aire"*.

Los comienzos del radioteatro no fueron fáciles debido a toda clase de complicaciones técnicas y de formación radial para todos los que conformaban el equipo de producción (actores, actrices, radiotécnicos, libretistas, narradores, etc.). Por esta razón Hugo Vernel decide organizar un taller de formación radio-teatral. A este taller acudieron varios actores y técnicos de las radios quiteñas, sobre todo de *"Radio La Voz de la Democracia"*, esto garantizó la calidad de las producciones y las elevó a un nivel importante (Rodríguez, 2013, p.90).

Varias son las personas que trabajaron arduamente para llevar a cabo la transmisión constante de obras de radioteatro en el Ecuador. Una de las primeras fue el español-argentino Antonio Lujan, quien fue muy querido y reconocido en el medio quiteño. Poco después aparece Edmundo Rosero, *"quién reemplazaría al famoso Antonio Lujan en la Radio Bolívar en 1948"* (Rodríguez, 2013, p.91). Rosero *"comenzó a adaptar novelas de origen ecuatoriano para la radio en formato de radio-teatro, posterior al éxito conseguido en esta iniciativa decide adaptar novelas de origen extranjero al mismo formato como Doña Bárbara famosa obra del cine mexicano"* (Rodríguez, 2013, p.90). Tras varios años de realización radial, Rosero organiza en 1948 la Compañía Radio-teatral *"Artistas Unidos del Ecuador"* cuyos primeros integrantes fueron: Gonzalo Portugal Proaño, Jorge Salcedo, Víctor Vaca Ibarra, Federico Terán Rivadeneira, Eva Morillo, Marcela Ordoñez (Rodríguez, 2013, p.91).

Otra leyenda radial fue Wigberto Dueñas. El actor logró mantenerse en vigencia por casi 20 años desde 1942. Sus programas eran dramatizaciones de humor, costumbrismo y comentarios políticos. Construyó el personaje de "El Indio Mariano", muy popular entre el público de radioescuchas por sus "diálogos cotidianos y su muy particular forma de expresión" (Rodríguez, 2013, p.92).

La historia del radioteatro en el Ecuador es larga y rica en anécdotas. Es posible constatar que la herencia teatral y radiofónica en Quito marcó un hito en los ecuatorianos durante mucho tiempo y debería continuar. El *Podcast* es una herramienta de difusión que tiene considerable acogida en el público moderno, como se ha descrito en líneas anteriores. La tradición del radioteatro constituye una difusión eficaz de la cultura, la literatura y, por esta razón, las composiciones instrumentales ecuatorianas podrían encontrar un amplio espacio de difusión a través de las producciones sonoras teatrales. Ya se ha logrado con éxito y podría llegar a nuevos niveles de compromiso social y artístico.

1.3 Características generales del radioteatro como producto comunicacional y artístico.

Las características generales de una obra de radio teatro tradicional según Francisco Godinez Galay en su libro "El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales" son las siguientes:

- a) Son piezas radiofónicas (o podcast)
- b) Son de ficción (aunque pueden contarse hechos reales ficcionados)
- c) Están compuestos por escenas. Estas son las unidades de acción delimitables, con un tiempo y un espacio, que se suceden unas tras otras, que son separadas entre sí de distintos modos (con música, con la ayuda del relator, con un sonido característico de elipsis temporal) y que hacen avanzar la historia.
- d) Tienen un móvil de acción, ya sea conflictivo o temático
- e) Generalmente son en capítulos, aunque puede haber unitarios

- f) Pueden ser de distintos géneros: drama comedia, acción, etc.
- g) Utilizan las herramientas del lenguaje radiofónico (voz, música, efectos y silencios)
- h) Suelen apoyarse mucho en los efectos para generar climas, espacios y verosimilitud
- i) Solían hacerse en vivo, con efectos en vivo, y con público presente.
- j) Es un formato con mucha tradición
- k) Suelen tener relator y personajes
- l) Son ideales para provocar identificación y seguimiento por parte del oyente, gracias a la construcción de confianza en el tiempo y el suspenso de continuidad.

La razón de ser o la utilidad de una obra de radioteatro en la actualidad tiene varias funciones. En primera instancia fue diseñado para el entretenimiento popular, sin embargo, el alcance y las características del mismo, según, Godinez Galay, han sido aprovechadas también como una herramienta de *“difusión, concientización, educación, prevención; en definitiva, de fortalecimiento del ejercicio de ciudadanía”* (F. Godinez Galay, 2011, p. 67). Para fines de este proyecto, dichas características o herramientas del radioteatro contribuirán con la elaboración de un soporte idóneo para la composición musical y la ambientación de escenarios imaginarios.

1.4 La banda sonora de ciencia ficción en los medios audiovisuales (y el radio teatro)

“El texto debe “sonar”, tiene que ser concebido como una “música”; sólo así podrá producir motivaciones, asociaciones, sensaciones, imágenes de gran riqueza expresiva; sólo así podremos transformarlo en un objeto de seducción”.

Carmelo Saitta

En la radio, sobre todo, el radioteatro o la radionovela, la música y los efectos sonoros tienen un peso de mayor envergadura. Mayra Aguilera, Realizadora de “Ficción Sonora para la Radio Nacional Española” explica lo siguiente:

“Todo va encaminado a conseguir que, al cerrar los ojos, el oyente consiga trasladarse a ese mundo y se mueva por él del modo en que los personajes de la historia lo hacen; que se sienta dentro de ella y rodeado por el sonido. Por ello, la ficción sonora es una sinfonía de sonidos que deben estar perfectamente coreografiados: palabra, ambientación musical, efectos sonoros, ritmo, tonos y planos sonoros” (Aguilera & Arquero, 2017, pp. 119-120).

En otras palabras, en una obra de radio teatro, la música y el sonido, tienen una mayor responsabilidad como transporte de significado. Ambas deben ser capaces de sustituir a la imagen estimulando la imaginación del oyente para completar la transmisión del mensaje: *“En la radio el sonido sustituye a la imagen. Cara al público, el sonido se impone a ella: lo que vemos es una cosa y lo que vivimos, a lo que de verdad asistimos, otra mucho más poderosa. El oído y la imaginación es lo que prevalece”*. (Ortiz y Volpini, 2016, p.17).

Gracias al desarrollo sonoro del cine como medio audiovisual, nace un concepto que se aplica también a otros formatos narrativos como el teatro, el radioteatro y los productos televisivos. Dicho concepto es la *“banda sonora”*, también conocida como *“música incidental”*, *“música de escena”* o *“ambientación sonora”*. Según la RAE, banda sonora tiene dos significados:

1. Franja de la película cinematográfica, donde está registrado el sonido.
2. Música de una obra cinematográfica.

Para el compositor Carmelo Saitta, Director del Área Transdepartamental de Artes Multimediales del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), la

banda sonora contiene tres elementos fundamentales: el texto, la música y la sonorización.

1.4.1 El Texto

Saitta considera que el texto es *“una de las cadenas lingüísticas que conforman la banda sonora”* y se lo puede pensar como *“secuencia sonora”* o *“cadena articulada de sonidos”*. El texto, además, no sólo es *“el soporte de un significado”* sino que *“también es una estructura sintáctica, una formalización en el tiempo, un hecho rítmico”*. (Saitta, 2012, p.184) Uno de los problemas planteados por Saitta es la posible *“ausencia de unidad de sentido en la banda sonora”*. Plantea el autor del texto académico *“La banda sonora, su unidad de sentido”* que *“el texto solo tendrá posibilidad de ser articulado con el resto del material sonoro cuando se valoricen aquellas cualidades que están más allá de su significado”* ya que el texto *“no solo es portador de una idea, de un pensamiento, de una significación; es, además, portador de relaciones afectivas, plásticas y sonoras”*. (Saitta, 2012, p.184). Para la musicalización de *“Los Hombres de la Tierra”* se tomará en cuenta esta cualidad o dimensión de la banda sonora descrita por Saitta, aprovechando que el texto literario de R. Bradbury abarca recursos estéticos que serán reflejados en la articulación sonora de la composición musical para radioteatro. La obra de Bradbury, aporta con una descripción ambiental del planeta Marte y sus habitantes, ambos pilares del argumento musical y diseño sonoro del producto artístico propuesto.

1.4.2 La Música

Según Saitta, la música es *“un arte autónomo y como tal es portador de sus propias significaciones”* además es *“otra de las cadenas lingüísticas que forman parte de la banda sonora y depende de la cultura de quien la escucha para “provocar proyecciones sentimentales”* (Saitta, 2012, p.184). Presenta un doble aspecto: *“el estético formal”* y el *“simbólico inconsciente”*. De acuerdo al segundo aspecto mencionado, Saitta propone la utilización de música original o nueva en la creación de una banda sonora ya que *“una música temática equivale a una determinada imagen figurativa de la cual es imposible*

desprenderse, de allí la necesidad de que la música sea esencialmente nueva para que se integre sin producir estereotipos". (Saitta, 2012, p.184).

Tomando en cuenta las citas anteriores, se entiende que la función principal de las bandas sonoras es realzar la presencia de los personajes (héroes/antihéroes), sucesos relevantes (batallas, rescates, momentos románticos, el drama colectivo o personal, entre otros). En la mayoría de trabajos cinematográficos prima ante todo la acción y normalmente contienen imágenes y sonidos que sobre estimulan sensorialmente al espectador para lograr un impacto emocional que lo desconecte de su cotidianidad. Este último aspecto es básicamente el objetivo y finalidad de la industria del entretenimiento y para ello existen métodos y fórmulas musicales determinadas que se repiten constantemente por ser muy efectivas en la mayoría de públicos. Entre ellos podemos encontrar recursos como el aceleramiento del ritmo, el protagonismo de la percusión y de los vientos metales (fanfarrias), entre otros. Dichas fórmulas no son características exclusivas de la ciencia ficción como género, pero pueden combinarse con aspectos que sí son propios como los sonidos del espacio, robots, naves, instrumentos de alta tecnología, etc.

En el caso de este trabajo de titulación lo más importante será encontrar aquellas cualidades que representen de mejor manera el significado estético y simbólico de la trama y estructurar un producto artístico que alcance un equilibrio entre texto y música, ya que ambos sistemas son articuladores de significado independientes.

1.4.3 La sonorización

Sonorizar consiste en "dar cuenta auditivamente de aquello que se ve en la imagen" (Saitta, 2012, p.185). En el caso de los productos solo auditivos como las obras de radio teatro, se tratará de las imágenes descritas por el narrador omnisciente o por los personajes.

Para Carmelo Saitta, la lógica constructiva de la sonorización *"dependerá de la lógica de las acciones de las cuales el sonido forma parte"*. Así como la música, Saitta plantea una doble función del sonido: por un lado, *"funciona como índice (evoca) y a la vez manifiesta sus cualidades acústicas"*. Vincula estos dos niveles de información a dos formas de escucha diferentes: *"el escuchar ordinario y el escuchar reducido respectivamente"*. En este sentido el autor explica que *"el valor afectivo, emocional, físico y estético de un sonido está ligado no sólo a la explicación causal que le superponemos, sino también a sus cualidades propias de timbre y textura, a su vibración"*. (Saitta, 2012, p.186).

Los efectos especiales de sonido pertenecen también al campo de la sonorización. Saitta plantea que una de las funciones del sonido es la "evocación" (Saitta, 2012, p.186), es decir, un sonido podría recordarnos un objeto (natural o artificial) o una sensación humana, en otras palabras, nos remite a la fuente del que emerge este sonido. En el caso de los efectos especiales, la función de los mismos es *"representar sonoramente"* los componentes de una imagen (visual o descrita en la narración en el caso de una obra de radio teatro) por ejemplo, representar *"a un animal prehistórico, a un marciano, a un personaje de dibujo animado, etc."* Cuando este tipo de sonido aparece en la narración *"lo hará en simultaneidad con la imagen, y entonces el oyente experimentará una relación causa - efecto (imaginaria) que anulará inmediatamente la posibilidad de valorar al sonido por sí mismo (valor acusmático)"*.

Los sonidos acusmáticos se diferencian de los efectos especiales por su funcionalidad. Un sonido acusmático se produce cuando *"se oye sin ver su causa"*, es decir, existe un *"ocultamiento de la causa o fuente, pero la no identificación de la fuente sólo es posible si en el oyente no ha existido antes una experiencia sensible que le permita vincular el sonido con su causa"* (Saitta, 2012, p.186). Los sonidos acusmáticos sirven *"para estructurar, para dar unidad de sentido a la secuencia sonora, para establecer vínculos funcionales con los otros materiales acústicos de la banda"*. Es decir, no

acompañan directamente a las acciones de los personajes, pero están presentes en el discurso sonoro como parte del argumento o de los momentos musicales de la banda sonora.

Para la escritora y periodista Grace Morales, *"las características de la música de ciencia ficción no dependen de las composiciones musicales en sí, es decir, intervalos o escalas características, entre otros elementos, sino más bien con el diseño sonoro"*. (Morales G., 2018). En este sentido, el fin de una banda sonora de ciencia ficción será representar mundos imaginarios cuyos sonidos no existen en la tierra o en el "presente" y para ello, uno de los recursos será el uso de sonidos electrónicos procedentes de sintetizadores y otros instrumentos electrónicos. Para Pablo Iglesias Simón, Doctor en Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid *"Quizás sea por el hecho de por regla general los relatos de ciencia ficción se desarrollan en universos muy tecnologizados y artificiales y nosotros al pensar en ellos de una forma sonora, nos remitimos de una forma directa al ámbito musical en el que más tecnología se usa: el electrónico"* (Iglesias P., 2005)

El espacio, por ejemplo, es completamente silencioso en la vida real. No existe expansión de sonido y por eso está tradicionalmente representado con sonidos "nuevos" (acusmáticos) producto de la manipulación de las ondas sonoras o la combinación de *samplers*, entre otros, que dan la sensación de entrar a lo "infinito" o a lo "desconocido" (Morales G., 2018). Otra característica relevante en las obras audiovisuales de ciencia ficción es la *alta tecnología*. En ese sentido, las máquinas, ya sean transportes (naves, autos voladores, etc.), computadoras, aparatos de comunicación y toda clase de tecnología "fuera de este mundo" o "jamás inventada", son elementos esenciales en el género y sus sonidos también deberán ser imaginados y representados (efectos especiales).

La música creada para obras de ciencia ficción no pertenece a ningún género musical específico (música clásica, jazz, rock, pop, etc.) pero puede tomar referencia de ellos si esto incide fundamentalmente en el significado simbólico

de alguna escena (concordancia con el texto). Existen varios casos de utilización de música orquestal clásica en obras cinematográficas de ciencia ficción como "El Danubio Azul" de J. Strauss en "2001: Odisea en el espacio", o el "Preludio en Fa menor" de Bach en "Solaris". Ambas obras son reconocidas por su profundidad conceptual, tanto en lo visual como en lo sonoro. (Iglesias P., 2005), además, las bandas sonoras de ambas películas utilizan instrumentos acústicos y electrónicos. Por otro lado, "*Blade Runner*" es un ejemplo importante de equilibrio entre cine comercial y de autor. Evángelos Odysseás Papathanassiou, mejor conocido como Vangelist, fue uno de los pioneros del uso cinematográfico de música atmosférica también conocida como *Ambient*. El *Ambient* es "un género musical, interpretado prioritariamente con instrumentos electrónicos, en el cual *se hace hincapié en el tono y la atmósfera sonora por encima de otros parámetros como la estructura musical o el ritmo*" (Toop, David. 2016). Vangelist es también uno de los precursores de la música electrónica y del diseño de efectos y sonidos acusmáticos. Retomando los conceptos de Carmelo Saitta, la banda sonora de *Blade Runner*, compuesta en su mayoría por Vangelist, muestra un uso adecuado y expresivo de los elementos esenciales de una banda sonora de ciencia ficción original y bien equilibrada, por esta razón, sus recursos musicales y sonoros serán analizados en este trabajo de titulación.

La realización de una obra de radioteatro, al igual que otros formatos de difusión cultural, artística y de entretenimiento, implica varias etapas y participantes. Se trata de un producto complejo y de meses enteros de producción: "*El radioteatro requiere profesionales cualificados, interdependientes, así como contenidos discrecionales que exigen criterios precisos*". (Ortiz y Volpini, 2016, p.15) Por esta razón, es importante analizar la manera en que todos los elementos de una banda sonora (texto, música y efectos sonoros) sean ejecutados dentro de parámetros expresivos equilibrados y coherentes.

Los tres niveles planteados por Carmelo Saitta (texto, música y sonorización) servirán como soporte conceptual para la composición de la banda sonora de "Los hombres de la tierra": el argumento sonoro (elementos musicales y extra musicales) estará estrechamente relacionado con el texto (guion musical) y se tomará en cuenta la diferenciación de funciones del sonido para crear significado.

1.5 "Los hombres de la Tierra" de Red Bradbury: análisis de significado

"Bradbury es un escritor "social", un "moralista" del porvenir, entendiendo con estos términos que utiliza la ciencia ficción como un vehículo para mostrarnos, con pretensiones de denuncia, la condición de la sociedad norteamericana de finales de la década de 1940, que recrea ejemplares parábolas y elegías futuras bajo una esforzada dimensión de romanticismo".

(Lobato, L.A, 2008, p.55)

"Crónicas Marcianas" representa una de las obras maestras de la literatura de ciencia ficción y de futurismo distópico. Para Bradbury, estos géneros literarios se convierten en un vehículo o en un "pretexto" para realizar crítica social y exponer asuntos filosóficos profundos. Se trata de una serie de relatos fantásticos que narran aspectos de la condición humana a través de las relaciones y los diálogos de personajes terrestres y marcianos, que sirven, sobre todo, para describir asuntos como la alteridad y el desencuentro, el deseo humano de explorar el espacio exterior junto con antivalores como la codicia, la ignorancia y los prejuicios, es decir, las consabidas contradicciones humanas.

1.5.1 Los personajes

El relato "Los hombres de la Tierra" consta de 13 personajes, cuatro de ellos son la tripulación del cohete terrestre que llega a Marte en la segunda expedición y 9 marcianos. Los personajes más relevantes son los siguientes:

- Señora Ttt: ama de casa marciana.
- Señor Ttt: marciano y conyugue de la señora. Ttt.
- Capitán Jonathan Williams: primero al mando de la expedición terrestre en Marte (tres tripulantes lo acompañan)
- Señor Aaa: marciano, vecino de los señores Ttt.
- Niña marciana: juega cerca de la casa de los señores Ttt e interactúa con el capitán J. Williams.
- Señor Lii: Director del manicomio marciano.
- Pacientes marcianos del manicomio: se creen terrestres y de otros planetas (aparecen 4 descritos en el diálogo, pero hay varios pacientes más)
- Señor Xxx: psiquiatra marciano.

"The Martian Chronicles". (Michael Whelan)



Figura 1. Tomada de <https://www.michaelwhelan.com/shop/descent/>

Los marcianos, tienen forma humanoide, su piel es morena, los ojos son de color amarillo y rasgados, y tienen seis dedos en las manos. Las primeras características físicas aparecen en el segundo relato de "Crónicas Marcianas" llamado "Yllia" y narra la primera expedición de los terrícolas a Marte (R. Bradbury, 1950, p. 15). En este relato también aparecen escenas que describen la forma de las viviendas marcianas, los muebles redondeados y ajustables al cuerpo, las camas flotantes, los muros transparentes de los edificios, etc. En cuanto a la vestimenta, sabemos que las mujeres marcianas utilizan telas muy finas que dan la sensación de "algo etéreo", lo mismo sucede

con la arquitectura paisajista y minimalista de la civilización marciana, que combina armónicamente con la geografía y recursos naturales (Bradbury, R.1950, pp. 16-29).

El pueblo marciano coincide con algunas costumbres terrícolas, como el matrimonio y la familia, pero difiere en otras, tales como el uso cotidiano de máscaras de diferentes materiales, elemento misterioso que seguramente protegía la mente de los marcianos, aunque esto no se revela directamente en la historia y vendría a ser una de las tantas interpretaciones que se puede atribuir al objeto:

“En la aldea la gente salía de las casas y entraba en ellas, saludándose, y llevaba máscaras doradas, azules y rojas, máscaras de labios de plata y cejas de bronce, máscaras serias o sonrientes, según el humor de sus dueños” (R. Bradbury, 1950, p.34)

Los marcianos forman familias y existen individuos de edades reconocibles como niños, adultos y ancianos. Además, son telepáticos:

“-Nosotros mismos hemos construido este cohete. ¿Lo crees, no es cierto?

La niña se metió un dedo en la nariz.

-Sí -dijo.

-Y... Sácate el dedo de la nariz, niña... Yo soy el capitán y...

-Nadie hasta hoy cruzó el espacio en un cohete -recitó la criatura con los ojos cerrados.

- ¡Maravilloso! ¿Cómo lo sabes?

-Oh, telepatía... -respondió la niña limpiándose distraídamente el dedo en una pierna”. (R. Bradbury, 1950, p.39)

Bradbury no profundiza en todos los aspectos de la sociedad en Marte. Cada descripción delinea las diferencias y las similitudes entre terrícolas y marcianos utilizando pocas palabras. Se trata de un recurso que mantiene el misterio del *modus vivendi* marciano y a la vez enfatiza las paradojas del primer encuentro (o desencuentro) de dos culturas, cada cual con su propia visión y prejuicios.

Una de las características de "*Crónicas Marcianas*" es la presentación de los personajes como elementos narrativos que son de menor relevancia o importancia que la trama en sí. Las descripciones físicas y psicológicas, por ejemplo, son cortas y dejan mucho espacio a la imaginación. Los diálogos, por el contrario, son indispensables y de ellos el lector recopilará la información necesaria para poder "dibujar" a los personajes en su mente.

Los personajes, marcianos y terrícolas, no son héroes ni villanos, tampoco cuentan con talentos extraordinarios (la telepatía de los marcianos es un hecho biológico/mental normal dentro de su especie), más bien representan personas comunes cuyas circunstancias muchas veces les sobrepasa, los expone a decisiones impredecibles, a la sensación de enfrentarse a lo absurdo y a vivir inevitablemente las consecuencias, aunque estas sean fatales.

1.5.2 La trama

"Los hombres de la Tierra" es el cuarto relato de "*Crónicas Marcianas*" y comienza con la llegada de la segunda expedición terrestre al planeta Marte. Los tripulantes del cohete terrícola acaban de aterrizar y poco después encuentran una casa marciana, tocan la puerta y hablan con los dueños: el señor y la señora Ttt (nombres marcianos de carácter onomatopéyico). La mujer los recibe en la entrada sin mucho interés y el capitán Williams queda desconcertado. El capitán esperaba ver marcianos emocionados y sorprendidos, organizando una "gran bienvenida" digna del primer viaje interplanetario exitoso jamás conocido. Williams y su tripulación no saben aún a qué se enfrentan, no tienen todavía idea de las peculiaridades de los habitantes de Marte. (Bradbury, p.33)

Luego de algunos tropiezos con otros marcianos, el capitán Williams y su tripulación terminan en un manicomio. (Bradbury, p.44) Cada vez que comentaban a los habitantes de Marte que habían venido de la Tierra en un cohete, los marcianos no parecían sorprenderse y trataban a los humanos de manera condescendiente, como se trata a los niños y a los locos. Sólo cuando Williams mira la conducta de los pacientes del manicomio, se da cuenta que los

marcianos con enfermedades mentales son telepáticos y pueden proyectar sus alucinaciones en el aire, imágenes de animales, objetos y personas, transmitir olores y sonidos, también manipular su aspecto físico. Entiende al fin que en todo este tiempo los marcianos no lo veían como el líder de un grupo de terrícolas si no como un marciano demente proyectando sus alucinaciones, incluso a su tripulación. La única esperanza que le quedaba al Capitán era enseñar al psiquiatra el cohete para que compruebe la existencia real de la máquina:

“-Nunca conocí ejemplo más increíble de alucinación sensorial y sugestión hipnótica. He examinado el “cohete”, como lo llama usted - golpeó la coraza. -Lo oigo. Fantasía auditiva. -Aspiró. -Lo huelo. Alucinación olfativa inducida por telepatía sensorial. -Acercó sus labios al cohete. -Lo gusto. Fantasía labial. (R. Bradbury, 1950, p.47)

Esta empresa tampoco tuvo éxito pues el doctor Xxx concluyó que su paciente “humano” era un “genio psicópata” que tenía la habilidad de dar una textura detalladísima a sus alucinaciones:

El siquiatra estrechó la mano del capitán: - ¿Me permite que lo felicite? ¡Es usted un genio psicópata! Ha hecho usted un trabajo completo. La tarea de proyectar una imaginaria vida sicópata en la mente de otra persona por medio de la telepatía, y evitar que las alucinaciones se vayan debilitando sensorialmente, es casi imposible. Las gentes de mi pabellón se concentran habitualmente en fantasías visuales, o cuando más en fantasías visuales y auditivas combinadas. ¡Usted ha logrado una síntesis total! ¡Su demencia es hermosísimamente completa! (R. Bradbury, 1950, p.48)

En Marte, los enfermos mentales incurables deben someterse a la eutanasia como un acto de compasión. (R. Bradbury, 1950, p.46) Tras felicitar al Capitán William por sus increíbles “habilidades mentales”, el psiquiatra Xxx dispara su arma y mata al astronauta para “sacarlo de su miseria”. Al ver que el resto de tripulantes continuaban existiendo, dispara a quemarropa a los compañeros de

Williams pensando que eran "reminiscencias" de su alucinación. Luego comprueba que los cadáveres no desaparecían como era esperado y entra en pánico. Según su lógica, el Dr. Xxx concluyó ser "víctima de una transferencia telepática" y desde ahora sufriría el mismo mal que Williams. No tendría más remedio que suicidarse, y así lo hizo.

Para Victor Rocafort, escritor y Doctor en *Ciencias Políticas* de la Universidad Complutense de Madrid y autor del artículo "*Crónicas políticas desde Marte. una lectura teórico política de Crónicas Marcianas de Ray Bradbury*", la recopilación de los relatos marcianos "proporciona la inusual oportunidad de pensarnos, no ya fuera de nosotros mismos, sino más allá de la Tierra". En el caso particular del relato "Los hombres de la Tierra", encontramos una tripulación terrícola enfocada en la hazaña de su primer viaje interplanetario, pero a la vez imprudente y descuidada en la planificación de un primer contacto con seres cuya cultura y particularidades biológicas son desconocidas. Tanto así, que la primera impresión que el lector tiene de los marcianos es terrorífica: seres telepáticos que no reconocen la "humanidad" de los recién llegados y que posteriormente los aniquilan. Se entiende que el aniquilamiento de los astronautas es producto de una confusión. La violencia del marciano conlleva la misma dosis de ignorancia que la de los terrícolas frente a "otro desconocido" y el desenlace llega a ser fatal. Ambas culturas (o especies) se parecían en temas estructurales: conceptos sociales de pareja, familia, la existencia del arte como la música, el teatro, la arquitectura, etc. Esto promueve una aparente facilidad de comunicación y una promesa de paz entre civilizaciones, pero dichas características ocultan las verdaderas diferencias y, por lo tanto, el inminente peligro de tener malos entendidos.

La trama de los "Los hombres de la tierra" es la antesala de la conquista humana de Marte que será expuesta en los siguientes relatos de "Crónicas Marcianas". Describe una civilización marciana desarrollada y en pleno apogeo cultural. Sus intereses no están aparentemente enfocados en los viajes interplanetarios, tanto así que a los marcianos les resulta inverosímil el encuentro con los "terrícolas". Se trata tal vez de un guiño sarcástico del autor

sobre los astronautas: su excesiva confianza capaz de cegarles el sentido común. Este hecho ficticio conlleva un paralelismo discursivo con otro hecho esta vez histórico: el Descubrimiento y Conquista de América. El argumento es muy parecido: Una civilización tecnológicamente desarrollada quiere expandir su territorio, se enfrenta a un viaje peligroso y finalmente encuentra otra civilización que ha mantenido un desarrollo distinto en las áreas de cultura y ciencia. Se produce un choque cultural, existe un desencuentro, hay violencia, y con el tiempo, vence el bando que tiene como objetivo conquistar el territorio. Aunque en "Los hombres de la Tierra" todavía no se vislumbra todavía este resultado, se sientan ya las bases de los primeros desencuentros y posterior conquista. Tal vez lo más importante de este relato es sentar las primeras similitudes y diferencias entre terrícolas y marcianos que serán los desencadenantes definitorios de un desarrollo histórico análogo al que se produjo entre las grandes civilizaciones humanas.

2. Desarrollo

A continuación, se realizará el análisis de tres ejemplos musicales y extra musicales cuidadosamente elegidos para los fines propuestos. Como ya se ha mencionado en líneas anteriores, los resultados de dichos análisis serán el principal sustento de las composiciones de la banda sonora para la obra de radioteatro "Los hombres de la Tierra".

La elección de las tres obras, Blade Runner (banda sonora), "El último superviviente" (radioteatro) y el Yaraví ecuatoriano "Puñales", se debe a dos razones importantes. La primera razón tiene que ver con el estilo de música que se requiere para musicalizar "Los hombres de la Tierra", es decir, encontrar elementos musicales que puedan aportar con la expresividad de las composiciones inéditas del producto artístico final y que enriquezca significado a la narración, en este sentido, se tomarán en cuenta el tipo de sonidos (efectos sonoros, timbres electrónicos, etc.), la instrumentación, la armonía, melodía y ritmo (si fuera el caso), estructura musical y texturas sonoras. La segunda razón se debe a la manera en que la música y el diseño sonoro

(banda sonora) adquieren un lugar como elementos esenciales del discurso en una obra de radioteatro, es decir, la distribución de los momentos musicales y los efectos sonoros en el desarrollo de acontecimientos o en la caracterización de los personajes y la representación ambiental a través del sonido (guion musical).

Para empezar, se hará una descripción del contexto histórico y estético de las obras y se realizará un análisis de los recursos encontrados.

2.1 La banda sonora de *Blade Runner*

Blade Runner es una película dirigida por Ridley Scott y escrita por Hampton Fancher y David Webb Peoples. Ambos guionistas hicieron una adaptación cinematográfica del cuento “¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?” del famoso escritor norteamericano de ciencia ficción Philip K. Dick. (Schulman 2017). Se estrenó en 1982 con críticas positivas, pero no fue un éxito de taquilla. Con el tiempo fue considerada como una película de culto y como la precursora del género *ciberpunk*. (Alfaraz,2010, p.47).

La trama de la película presenta un mundo distópico y “muestra la imagen de un futuro imperfecto e inhóspito para los seres humanos”. (Alfaraz,2010, p.47). La historia puede resumirse en el siguiente fragmento, tomado del artículo “Discurso de lo artificial. *Blade Runner* como representación social de la técnica” de Claudio Alfaraz, publicado en la revista digital venezolana *Enl@ce* (2010, pp.45-59):

“En un futuro situado en algún punto no muy lejano, en una ciudad de la costa oeste estadounidense, un grupo de androides se han fugado de las colonias situadas fuera del planeta Tierra, luego de asesinar a sus amos humanos. Se trata de seis “replicantes” del modelo Nexus 6, desarrollado por la poderosa corporación capitalista Tyrell para trabajar como mano de obra esclava fuera del planeta; estos androides, los más

avanzados creados hasta entonces, poseen una apariencia idéntica a la de las personas, una fuerza física considerable y, en general, un alto grado de inteligencia, y son liderados por Roy Batty (interpretado en la película por Rutger Hauer). La tarea de matarlos le es encomendada al policía retirado y caza recompensas ("blade runner") Rick Deckard (interpretado por Harrison Ford). Concluye con la aniquilación de los androides a manos de Deckard, aunque este personaje termina él mismo transformado al cabo de su misión". (Alfaraz,2010, p.48).

La música de *Blade Runner* es considerada como una de las pioneras del uso de instrumentos electrónicos en el cine. Su compositor es Evángelos Odysseás Papathanassiou, más conocido como Vangelist. El músico griego es reconocido internacionalmente por la creación de bandas sonoras galardonadas por la academia, entre ellas, la perteneciente a "Carrozas de Fuego" de 1980 y "1492: La conquista del paraíso" estrenada en el año 1992 (Página web de Vangelist, nemostudios.co.uk, 2010).

Según Pablo Iglesias, Doctor en Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid y autor del artículo académico "Aproximaciones a un análisis sonoro del discurso cinematográfico: *Blade Runner* de Ridley Scott", "el hecho de que la musicalización de *Blade Runner* esté ejecutada en su mayor parte por medio de sintetizadores, no es un factor gratuito, sino que beneficia la integración del universo narrativo con el visual y el auditivo de la obra cinematográfica" (Iglesias, 2005).

Uno de los recursos que se tomará en cuenta para el análisis de la banda sonora de *Blade Runner* serán los timbres y texturas de la música reproducidos por los instrumentos electrónicos y, que, además, se entrelazan con los efectos de tecnología futurista que acompañan las locaciones y el ambiente de la ciudad. Por otro lado, se realizará una descripción del guion musical enfocando los recursos sonoros que aportan al discurso musical. Por último, se realizará

un análisis melódico de dos temas de la banda sonora: "Los Ángeles 2019 (Main titles)" y "Memories of Green".

2.1.2 Diseño sonoro de *Blade Runner* (Timbres y texturas)

"Estos nuevos sonidos creados electrónicamente quizás anhelan un pasado perdido. ¿Quizás estos nuevos sonidos provienen de instrumentos musicales "replicantes" clonados para sonar como instrumentos tradicionales, o quizás fueron diseñados para superar las capacidades de los instrumentos de los que se derivaron?"

Zyser, NemoStudios.co.uk., 2010

Una de las innovaciones de Vangelist fue crear la sensación de que los sonidos producidos por los objetos tecnológicos de la película son también parte de la composición musical. Se trata de una manera efectiva de fusionar los dos elementos esenciales – música y efectos especiales- para crear sentido y que ambos niveles alcancen una nueva dimensión expresiva.

La elección de sonidos de Vangelis para la banda sonora de *Blade Runner* evoca una sensación de instrumentos que suenan familiares. Entre dichos instrumentos se pueden apreciar una especie de bocinas dúctiles, cuerdas de un violín eléctrico, vientos metales que cambian de forma, arpas mecanizadas del Lejano Oriente, "pianos quebradizos y metálicos", también campanas extrañamente deformadas. (Zyser, 2010).

Según Zyser, creador de la página NemoStudios.co.uk., la razón por la que Vangelist escogió este tipo de timbres se debe a que el compositor intenta recrear una analogía entre los "replicantes" (clones creados exactamente igual que los seres humanos, pero con destrezas físicas y mentales mejoradas) y los instrumentos electrónicos que emulan a los clásicos orquestales. Vangelist logró este recurso "incorporando nuestro conocimiento (o memoria) actual de

instrumentos conocidos, pero modificó sus sonidos electrónicamente, como si fueran instrumentos de un futuro no muy lejano” (Zycer, 2010).

Vangelist en Nemo Studios



Figura 2. Tomado de NemoStudios.co.uk

Las composiciones de Vangelis se caracterizan por la creación de sonidos sintetizados novedosos por sus texturas. Su trayectoria como solista y compositor le valió el reconocimiento mundial como maestro de la música electrónica (Zycer, 2010) y esto lo acercó al mundo del cine y las bandas sonoras. Para ello construyó en Londres *Nemo Studios* con teclados y aparatos de grabación analógica. Los instrumentos que hicieron posible la realización de un concepto sonoro memorable y estéticamente innovador en *Blade Runner* son los siguientes:

- **Yamaha CS-80:** Instrumento característico de Vangelis. Tiene Varios controles de interpretación, incluido un controlador de cinta para aplicar inflexión de tono a las notas. *Aftertouch* polifónico: modulación de cada nota al variar la cantidad de presión en cada tecla presionada. Sonido imponente de "brass" (se parece a los vientos metales en una orquesta sinfónica).
- **Fender Rhodes:** Sonido nostálgico de piano eléctrico

- **Roland VP-330 Vocoder Plus:** Se utiliza para secciones de cuerda.
- **E-Mu's Emulator:** Teclado de emulación. Contiene *Samplers* de percusión y librería de sonidos.
- **Prophet 10 (Circuitos secuenciales):** Efecto de profundidad y efectos graves. Sonidos ambientales (zumbidos eléctricos)
- **Batería electrónica Linn 1:** Sección rítmica
- **Yamaha GS-1:** Emulador de sonidos percutivos. Efecto de golpes metálicos
- **Procesador de sonido de reverberación digital Lexicon 224:** Sirve para incrementar efecto de profundidad y espacio en los sintetizadores
- **Sintetizadores Jupiter 4 y ProMars CompuPhonic (Roland):** transponen, ajustan y editan una secuencia de notas en el momento de tocarlas.
- **Secuenciadores Roland CSQ-600, CSQ-100 y System-104:** Sirven para secuenciar patrones melódicos (arpeggios, escalas, etc) tocando una sola tecla.
- **Bambino UFO Master Blaster Station:** Uno de los primeros juegos electrónicos portátiles creado en el año 1978. Vangelist toma los sonidos de esta consola de juego para recrear el ambiente sonoro de "*Memories of Green*", uno de los temas principales de *Blade Runner*.

Vangelist en *Nemo Studios*



Figura 3. Tomado de NemoStudios.co.uk

2.1.3 Secuencia de escenas e intervenciones musicales de *Blade Runner* (Temas principales y secundarios)

Antes de profundizar en varios momentos musicales relevantes de la banda sonora, es pertinente destacar algunas características generales que permitan contextualizarlos. Primero, se debe acotar que casi todas las composiciones son instrumentales a excepción de "One More Kiss, Dear" cuya letra es de Peter Skellern y es interpretada vocalmente por Don Percival, y el tema "Tales of the Future" con la voz del cantante griego-egipcio Demis Roussos, ambos de la autoría compositiva de Vangelist.

Existen también contenidos musicales que no son del compositor griego, pero fueron escogidos y editados por el mismo (Zycer, 2010), este es el caso de la música japonesa tradicional que se puede escuchar en una escena en la que aparecen vallas publicitarias flotantes perteneciente a *Japan: Traditional Vocal and Instrumental Music* de Shakuhachi, Biwa, Koto, Shamisen e interpretado por *Ensemble Nipona*. Otro tema pertenece a la escena de los ciclistas "Pompeii 76 A.D." del disco "Harpes of the Anciente Temples" de Gail Laughton y, por último, la música que interpreta la replicante Rachel al piano, que se trata de una variación de la Decimotercera Nocturna de Chopin. (Iglesias, 2005 p.3)

La variedad de referencias compositivas en la banda sonora es evidente y ha sido objeto de admiración para compositores como Hans Zimmer, que compuso los temas de la secuela "Blade Runner 2049". Entre dichas referencias se pueden apreciar géneros como jazz, blues, sinfonía orquestal, techno, motivos árabes y orientales, entre otros. Según P. Iglesias, esto responde "al universo multiétnico, intercultural e intertemporal (en el sentido de que conviven referentes pertenecientes a diferentes ambientes cronológicos) que configura la vida en Los Ángeles del 2019 que nos presenta la película". (Iglesias, 2005 p.3)

Existen 9 composiciones principales cuyos extractos son utilizados en varias escenas. Son temas extradiegéticos, esto significa que provienen de una "fuente no visualizada, físicamente ausente de la escena cuyo contenido

sonoro puede o no interactuar con los personajes y demás elementos de la narrativa (...) consiste en destacar acciones, situaciones o comportamientos que potencian el mensaje metafórico de la historia" (Acevedo R. 2017). Dichos temas principales son los siguientes:

1. **"Main Titles"**: Tema de apertura (*Los Angeles 2019*). Caracteriza la ciudad y es el tema que plasma la identidad de la obra cinematográfica.
2. **"Blush Response"**: Representa uno de los elementos discursivos más importantes de la trama: descubrir a los replicantes.
3. **"Love Theme"**: Representa la relación romántica entre los protagonistas Deckard y Rachel. Es el único tema que utiliza un saxofón analógico interpretado por Dick Morrissey.
4. **"Blade Runner Blues"**: Representa el dilema del agente Deckard como asesino de replicantes.
5. **"Memories of Green"**: Representa a Rachel concientizando su naturaleza como replicante y recordando un pasado humano que no es el suyo.
6. **"Tales of the Future"**: Representa la interculturalidad y el ambiente cosmopolita de Los Ángeles, así como el misterioso origen de los replicantes. Está interpretado en griego y egipcio por Demis Roussos. Presenta motivos musicales de Medio Oriente y Egipto.
7. **"Damask Rose"**: Al igual que *"Tales of the future"* representa interculturalidad y contiene motivos melódicos de Medio Oriente. Está interpretada por Frederick Rousseau and Philippe Colonna.
8. **"Tears in Rain"**: Variación de *"Los Angeles 2019"*. Aparece en el climax de la película y representa el estado existencial de Roy Batty.
9. **"Blade Runner (End Titles)"**: Es el tema de cierre de la obra cinematográfica. Representa incertidumbre y persecución.

Además de los temas principales, se pueden encontrar temas secundarios que contienen sus propios motivos melódicos. La mayoría de ellos son de carácter extradiegético. Dichas composiciones representan determinados escenarios,

escenas de transición y personajes secundarios. Todas ellas son interpretadas con los mismos sonidos electrónicos de las composiciones principales a excepción de "One more Kiss, my dear" que utiliza instrumentos acústicos (piano, guitarra, batería y contrabajo) y "Blade Runner Blues" que es una combinación de saxo alto en la melodía e instrumentos electrónicos en la armonía. Tanto "One more Kiss my dear" como "Salome's Dance" y "Chidori no Kyoku" son temas diegéticos. Un tema musical diegético es aquel cuya fuente "está físicamente presente en la escena y su contenido sonoro interactúa con los personajes y demás elementos de la narrativa" (Acevedo R. 2017). Se trata entonces de la música que escuchan los personajes en diferentes locaciones como parte de su realidad.

Realizada la descripción de la banda sonora de Blade Runner, se concluye que el montaje tanto de temas diegéticos como extradiegéticos responde a una lógica discursiva compleja, es decir existe un tratamiento equilibrado y cuidadoso del texto musical, con referencias culturales musicales y extra musicales que enriquecen el significado de las escenas. Según la definición de Saitta, el texto, que es uno de los elementos más importantes de la banda sonora "debe tener una coherencia no solo con la imagen, sino que debe aportar recursos expresivos que contengan "cualidades que estén más allá de su significado". (Saitta, 2012, p.184). Como se ha explicado ya en líneas anteriores, el texto en una banda sonora "no solo es portador de una idea, de un pensamiento, de una significación; es, además, portador de relaciones afectivas, plásticas y sonoras". (Saitta, 2012, p.184). Bajo esta premisa encontramos que la banda sonora de *Blade Runner* es:

1. Variada en géneros musicales que aportan con el ambiente cosmopolita e intertemporal de sus locaciones. Este elemento produce la mencionada relación afectiva que puede existir entre la música y el oyente para complementar y ampliar el significado del discurso.
2. Contiene temas que representan simbólicamente las emociones de los personajes.

3. Combina temas diegéticos y extradiegéticos que acompañan prácticamente todas las escenas de las películas (existen muy pocos momentos de silencio musical)
4. Los instrumentos electrónicos y las texturas sonoras conviven y se fusionan equilibradamente con los efectos sonoros de los aparatos tecnológicos, así como los sonidos ambientales de la ciudad.
5. Es innovadora al reemplazar instrumentos tradicionales sinfónicos con instrumentos musicales electrónicos.

2.1.4 Análisis melódico y armónico de "Los Ángeles 2019" (Main Titles)

"La música de Vangelis para Blade Runner transmite la oscuridad y decadencia de la realidad en la que se mueve la película".
(Iglesias, 2005)

El tema de apertura de *Blade Runner* representa una ciudad futurista rodeada de tecnología, decadente, industrial y muy lejana a la naturaleza. A pesar de ser un tema que empieza de una manera tensa, intrigante y oscura, existe un contraste con la frase melódica que le sigue. Dicho contraste entre la introducción y la melodía principal representan un renacer en medio del caos, o la vida enfrentándose a la adversidad circundante (Zycer, 2010). Es un tema ambient/electrónico interpretado en 117 BPM. La Intro presenta varios compases de notas largas en la melodía (redondas y blancas) y nota pedal. Por esta razón se ha decidido contar los compases de la intro en 60 BPMS para reducir su número y facilitar el análisis de los mismos. La transcripción de los fragmentos del tema es de la autora de este trabajo de titulación.

El primer compás de la parte "A" empieza con sonidos de aparatos electrónicos y un acorde de E mayor interpretado por un contrabajo de sintetizador con nota pedal en la fundamental y efectos ambientales temperados al acorde, es decir,

se escucha la quinta recreada por un sonido atmosférico diferente al de la nota pedal.

1er compás de "Los Ángeles 2019" (Main Titles)



Figura 4. Transcripción de fragmentos de "Los Ángeles 2019"

En el segundo compás se mantienen los sonidos ambientales y aparecen dos notas largas y octavadas de la sección de cuerdas del sintetizador *Roland VP-330 Vocoder Plus*, ambas formando un intervalo de 3ra menor ascendente entre E y G. Se produce un efecto de tensión y suspenso por la prolongación de las notas y el intervalo de 3ra menor. Esta figura se repite por 13 compases más acompañados por los sonidos de aparatos tecnológicos (computadoras, lectores electrónicos, etc.) y la voz del actor protagonista (0:05- 0:51)

Segundo compás de "Los Ángeles 2019" (Main Titles)

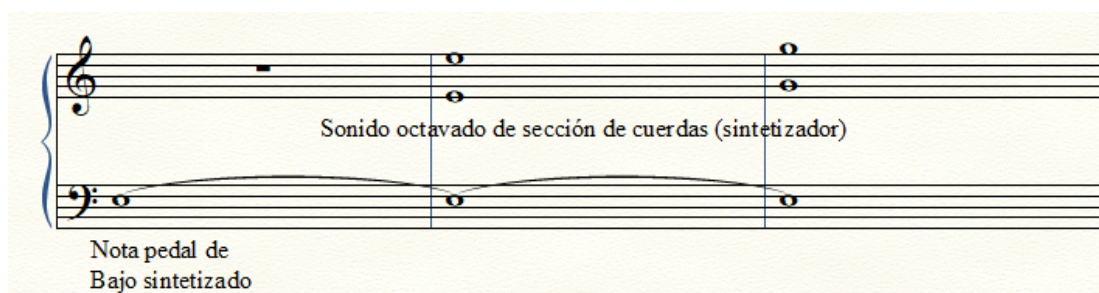


Figura 5. Transcripción de fragmentos de "Los Ángeles 2019"

En el compás 14 aparece una frase melódica: primero se escuchan dos notas largas recreando un intervalo de 3ra menor ascendente entre Bb y Gb por parte de un viento metal sintetizado y acompañado por un intervalo de cuarta aumentada en las cuerdas. Luego continúa la nota pedal por dos compases más acompañada de efectos especiales de sonidos tecnológicos y sonidos *ambiente* recreados por los sintetizadores de Vangelist.

(segundo 0:53- 59)

Compás 14 de "Los Ángeles 2019" (Main Titles)



Figura 6. Transcripción de fragmentos de "Los Ángeles 2019"

En el compás 18 un arpa sintetizada empieza a tocar la escala de Em en dos glisandos seguidos (arpeggios en fusas) enfatizando el tono dramático de la introducción y recreando un efecto de sorpresa. Aparecen también y por primera vez, sonidos que emula un platillo y un timbal de orquesta. (1:06- 1:11)

Se intensifica la nota pedal en E y aparece el sonido de un trombón sintetizado que protagoniza el intervalo de 4ta aumentada que ya se venía escuchando en los compases anteriores. (1:13- 1:25)

Luego de esta sección empieza una parte "B" con la melodía característica del tema interpretada por el sonido sintetizado de una trompeta de timbre muy brillante, se escucha nuevamente el glisando del arpa y de la percusión esta vez emulando un redoble sutil en los platillos. La nota pedal pasa a las cuerdas rodeada de sonidos atmosféricos temperados al acorde de E. Esta melodía tiene un carácter diferente a la introducción. Se produce un contraste entre lo oscuro de los primeros compases que se puede apreciar sobre todo en los saltos de 3ra menor, 3ra mayor descendente y 4ta aumentada, a una

secuencia de notas con intervalos que pertenecen a la escala de E mayor sin ninguna tensión. (1:27- 2:13)

Motivo melódico parte B de "Los Ángeles 2019" (Main Titles)



Figura 7. Transcripción de fragmentos de "Los Ángeles 2019"

Luego de la primera aparición del motivo melódico principal empieza una segunda parte de la sección "luminosa" del tema. Dicha sección o parte comienza con el sonido de campanas muy agudas (árbol de campana) y un piano tradicional realizando un arpeggio descendente del acorde de E con cuarta aumentada (B, G#, E, B, Bb) en semicorcheas. (2:15- 2:22)

Arpeggio de la escala Lidia de "Mi"

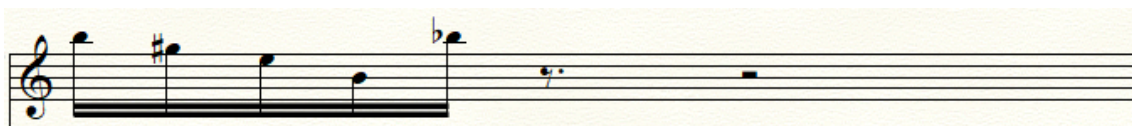


Figura 8. Transcripción de fragmentos de "Los Ángeles 2019"

Este arpeggio es característico del sonido Lidio, modo musical que se utiliza a menudo en las bandas sonoras de ciencia ficción y fantasía. Apenas termina el arpeggio de E natural, comienza la Parte C con 5 progresiones armónicas protagonizadas por las cuerdas y acompañadas por varios sintetizadores con texturas tímbricas ambientales muy parecidas a los efectos de sonido de

aparatos tecnológicos que recrean diferentes notas de los acordes y están completamente ensambladas al tema. Se escuchan también el árbol de campanas y sonido de gotas. (2:23- 3:42) Las primeras dos progresiones (a/b) pertenecen a la armonización del modo lidio y las dos últimas al modo mixolidio (c/d).

- a) **E - F#/E:** Primer y segundo grado del modo Lidio
- b) **E - D#:** Primer y séptimo grado del modo Lidio. (se mantiene la nota pedal en E)
- c) **E_b - G_{min}/D - D_b:** Primero, tercero y séptimo grado del Mixolidio
- d) **C - E_{min}/B - B_b:** Modulación a C mayor en Mixolidio (esta progresión acompaña el motivo melódico del tema)

Progresión armónica de la parte B de "Los Ángeles 2019" (Main Titles)

The image shows a musical score for the harmonic progression of the B part of "Los Angeles 2019" (Main Titles). The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff shows chords E and F#/E. The second staff shows E, F#/E, Eb, G-/D, and Db. The third staff shows Eb, G-/D, Db, and C. The fourth staff shows E-.

Figura 9. Transcripción de fragmentos de "Los Ángeles 2019"

Las progresiones están interpretadas por las cuerdas sintetizadas y acompañadas por varios sonidos ambientales, escalas descendentes de semicorcheas de instrumentos electrónicos parecidos a la marimba y al vibráfono, incluidas las campanas agudas.

2.1.5 Análisis melódico y armónico de "Memories of Green"

"Memories Of Green es una composición que aúna tristeza, melancolía, belleza, la impermanencia de las cosas y una extraña esperanza dentro de sus notas".

Antonio Ortiz, 2011

"*Memories Of Green*" pertenece al álbum "See You Later" de Vangelist publicado en 1980, y escogido en 1981 para acompañar una de las escenas de Blade Runner (Zyger,2010), por esta razón también forma parte del álbum oficial de la banda sonora de la película publicado en 1994. El sonido utilizado para esta pieza proviene de un *Steinway* de cola y un pedal *flanger* de guitarra *Electroharmonix ("Electric Mistress")* combinados para producir un efecto de "piano melancólico y borracho" (R. Clews, 1997).

Los ruidos electrónicos (sonidos acusmáticos) que aparecen en el tema provienen de un producto japonés llamado "*Bambino UFO Master Blaster Station*", uno de los primeros juegos electrónicos portátiles creado en el año 1978 (R. Clews, 1997). "*Memories of Green*" es un tema lento (70 BPM9), dura 5 minutos y 5 segundos. Consta de cinco partes:

- Intro: 8 compases (29 segundos)
- Parte A: 10 compases (40 segundos)
- Parte B: 18 compases (60 segundos)
- Parte C: 36 compases (125)
- Parte D: 16 (51 segundos)

En la obra cinematográfica se toman solamente la Intro, la parte A, la parte B, y un extracto de la parte C. A continuación, se realizará una descripción de los motivos melódicos más relevantes, que parecen en la Intro y las partes A y B. La tonalidad de la Intro y las siguientes dos secciones es Bm. Las progresiones armónicas pertenecen a la escala eólica (menor natural) y son las siguientes:

- a) F#m (Vm) - D (bIII) - A (bVI)
- b) Bm (Im) - F#m (Vm)

El motivo melódico de los primeros 5 compases está representado por una frase que utiliza dos notas del acorde F# menor (raíz, quinta) y su trecena ("Fa# - "Do#" - "Re"), describiendo así un ambiente triste y melancólico típico de la escala menor natural. Estas sensaciones también se ven reflejadas en la duración de las notas y la distribución de los silencios (de corchea y de negra con punto), además de las tenciones que producen las notas pedales, sobre todo en el tercer compás que aparece la novena bemol (Sol) del acorde de F# menor.

Tras un silencio de semicorchea al final del compás 3, empieza una frase melódica de dos notas que resulta una primera variación de la frase inicial. A ésta secuencia rítmica (corchea, blanca) le sigue un silencio de negra con punto. Al omitir la última nota de la frase inicial, se produce una sensación de pausa "reflexiva" como si se dudase por un momento antes de seguir y "no existiese apuro" en llegar a una resolución. Estos recursos enfatizan el contexto aletargado del tema, y exigen al oído a esperar con paciencia la llegada de alguna frase resolutive.

Primeros compases de "Memories of Green"

Figura 10. Extractos de la transcripción de "Memories of Green" realizada por Rui Sousa, 2012.

Tras el silencio de negra con punto, ya en el último tiempo del cuarto compás y primer tiempo del quinto, aparece una tercera frase (segunda variación de la frase inicial) de dos notas: "Re" y "Si", corchea y blanca respectivamente, seguidas de dos notas de la mano izquierda del piano Fa# y Sol, con la misma forma rítmica. Esa segunda y última variación de la frase, transmite también una sensación de "suspenso y reflexión" gracias a los intervalos de tercera menor descendente en la mano derecha y el de segunda menor ascendente en la mano izquierda, con una pausa producida por un silencio de corchea antes de empezar la frase melódica de resolución. Dicha frase de resolución está constituida por las notas "Do" (corchea,), "Re" (blanca), "La" (blanca ligada a una blanca con punto) desembocan en un acorde de D mayor (grado bIII de la escala de B menor) que dura dos compases.

Primeros compases de "Memories of Green"

The image shows a musical score extract with two staves. The upper staff contains a melodic line with several notes circled in red. A red arrow points from the text 'tercera menor descendente' to the interval between the first two circled notes. Another red arrow points from 'segunda menor ascendente' to the interval between the last two circled notes. A blue arrow points from '(frase de resolución)' to the final notes of the phrase. The lower staff shows the piano accompaniment. Labels include 'variaciones de motivo' and 'resolución' in red, and 'bIII' and 'D' in black. A red number '2' is written below the first circled note.

Figura 11. Extractos de la transcripción de "Memories of Green" realizada por Rui Sousa, 2012.

En el último tiempo del compás 7 aparece la última frase melódica que contiene dos notas: "Fa" (corchea) y "Mi" (redonda) produciendo un intervalo de segunda mayor descendente seguido por un arpeggio de A mayor (bVII de Bm) con nota pedal en la raíz del acorde.

Primeros compase de "Memories of Green"

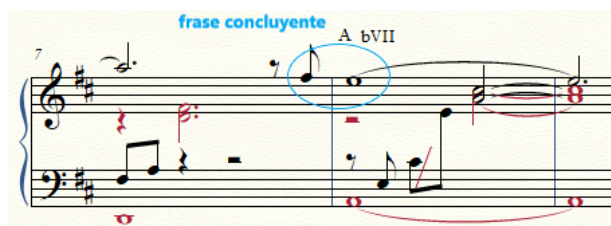


Figura 12. Extractos de la transcripción de "Memories of Green" realizada por Rui Sousa, 2012.

La sensación melancólica de los acordes menores de los primeros compases varía con la aparición de los acordes D mayor y A mayor. Este cambio produce una "liviandad" momentánea que contrasta con la atmósfera triste de la Intro. El arpeggio del acorde de D mayor recrea una sensación dulce y esperanzadora comparada con la tensión de las notas pedales y la melodía que delinea el acorde de F# menor.

En la sección **A** del tema, se desarrolla el motivo melódico de la **Intro**. Comienza en el compás 9. Se mantienen los mismos intervalos de la frase inicial ("Fa#" - "Do#" - "Re") con algunas variaciones rítmicas. La duración de las notas cambia desde el compás 11: las notas "Do #" y "Re" ahora duran una negra con punto. Se repite la frase en el compás 11 y 12, pero esta vez el "Re" es una corchea, luego se repite la frase en tres corcheas que aceleran por un instante la sensación del tiempo.

Primeros compases de la sección A de "Memories of Green"

Figura 13. Extractos de la transcripción de "Memories of Green" realizada por Rui Sousa, 2012.

La sensación de aceleramiento es abruptamente detenida por una blanca con

punto en el compás 13. En este compás aparece un pequeño cambio melódico y armónico: aparece la nota "Si", que es la tercera mayor del acorde de GMaj7 (nuevo acorde en la progresión). Para terminar el compás 13, encontramos dos corcheas con las notas "Re" y "Si" que son una variación de la frase resolutive original y antecede la llegada del acorde de D mayor en el compás 14. El compás 15 comienza con una blanca con punto en la nota "La", seguida de un arpeggio que utiliza las notas del mismo acorde.

En el tiempo final del compás 14 y al comenzar el 15, se reproduce la misma frase concluyente de la Intro, pero en esta ocasión, el final de sección se alarga por 4 compases más. En el compás 16 se produce un pequeño cambio armónico: aparecen dos notas del acorde de Bm y su arpeggio en corcheas. Por último, se reproducen las notas de la frase melódica más importante del motivo (Fa# - Do# - Mi) una octava más abajo y con nuevas variaciones rítmicas. Dichas variaciones tienen que ver con las dinámicas establecidas para ralentizar el tiempo del final de sección, manteniendo el carácter moroso y melancólico del tema.

Sección A de "Memories of Green"

The image shows a musical score for Section A of "Memories of Green". The score is written for piano and includes several annotations in Spanish. At the beginning, there is a chord symbol $bVII^{\flat}$ A. A green circle highlights a chord symbol I^{m} B m. A blue circle highlights a phrase of notes with the annotation "nueva frase concluyente". A red circle highlights a rhythmic motif with the annotation "motivo con v. rítmica". Another red circle highlights a melodic and rhythmic motif with the annotation "v. melódica y rítmica del motivo". The score includes markings for "fermata", "rall.", and "fin de la Intro".

Figura 14. Extractos de la transcripción de "Memories of Green" realizada por Rui Sousa, 2012.

La parte **B** comienza con una secuencia de 5 notas: "Re", "Do#", "Si", "La", "Fa#" (4 negras y una blanca) ubicadas en forma descendente. Las primeras cuatro están armonizadas por cuartas ("Fa#", "Mi", "Re", "Do#" respectivamente) y pertenecen al acorde de Bm (Im). La última nota es Fa# que está armonizada por las notas del acorde D7. Después aparece una segunda frase conformada por una negra en "Re", luego el acorde de Gmaj7

que dura una negra con punto, seguido por una tercera frase conformada por tres corcheas y una negra con las notas "Si", "Re", "Fa", y "Mi" respectivamente, para desembocar en un acorde de Bm dividido en dos blancas. Estas tres frases serán el componente principal del motivo melódico de la sección reproduciendo un contraste con la simplicidad de la armonización de las frases melódicas de la **Intro** y la parte **A**, en las que predomina la nota pedal en la mano izquierda.

Primeros compases de la sección B de "Memories of Green"

Parte B motivo melódico

B frase 1 frase 2 frase 3

Im Bm/F# V7/bVI D7 bVI Gmaj7 Im Bm

Piano

Figura 15. Extractos de la transcripción de "Memories of Green" realizada por Rui Sousa, 2012.

El motivo completo se repite 3 veces hasta el final de la sección B con variaciones melódicas y rítmicas. La progresión armónica también sufre algunos cambios en el desarrollo del motivo, es decir, se aumentan algunos acordes, pero se mantienen las notas de la progresión principal:

Bm (Im) - D7 (V/bV) - Gmaj7 (bVI) - Bm (Im)

La primera variación del motivo comienza en el compás 5 tras un silencio de negra con punto. Esta vez la frase inicial es representada por una negra, tres corcheas y una blanca, manteniendo la armonización original. La primera variación melódica corresponde al aumento de una negra en la segunda frase melódica ("Mi" en el cuarto tiempo del compás 6) luego aparece un acorde nuevo que reemplaza la tercera frase melódica expuesta en la primera aparición del motivo. El nuevo acorde de esta variación aparece en el compás 7 y es C/G, que vendría a ser el segundo grado bemol (bII) de la tonalidad de Bm. Éste acorde sirve para obtener una resolución por medio tono y así mantener la

sensación descendente de la secuencia de acordes. Para terminar esta primera variación, aparece un arpeggio del acorde Bm en el compás 8.

Sección B de "Memories of Green"

Figura 16. Extractos de la transcripción de "Memories of Green" realizada por Rui Sousa, 2012.

La segunda exposición del motivo comienza en el compás 9. En esta repetición se mantiene la progresión armónica de la primera variación, así como la duración y los intervalos de la frase melódica inicial. Existe un cambio en el segundo compás, donde desaparece el "Re" y es remplazado por un silencio. Los compases 11 y 12 contienen las mismas notas y duración de la segunda y tercera frase de la primera variación, pero cambia la duración de las notas del bajo de 2 blancas a 4 negras. En el compás 12 aparece una blanca en la nota "Fa#" que completa el acorde de Bm. Para terminar la segunda variación del motivo se mantiene el mismo arpeggio de Bm.

Sección B de "Memories of Green"

Figura 17. Extractos de la transcripción de "Memories of Green" realizada por Rui Sousa, 2012.

Los últimos 6 acordes de la sección B representan una tercera variación del motivo melódico. Los cambios melódicos de las frases son mínimas con

respecto a la segunda variación. Para empezar el acorde 13, aparece una negra con punto en la nota "Fa#" en vez del silencio de la segunda variación y luego la frase inicial se repite con exactitud tanto melódica como rítmicamente excepto por las blancas del acorde de D7 que ahora son blancas con punto, como sucedía en la primera exposición. Las progresiones armónicas empiezan de la misma manera que la segunda variación, pero esta vez aparecen dos acordes nuevos: C#m (IIIm) y F# (V) en el compás 17 y 18 antes de desembocar en el primer grado (Bm). Se recrea una progresión de II-V-I concluyendo la sección.

Sección B de "Memories of Green"

Figura 18. Extractos de la transcripción de "Memories of Green" realizada por Rui Sousa, 2012.

2.2 Obra de Radio teatro "El último superviviente" (Miguel Ángel Pulido)



Figura 19. Tomada del blog "Terror y nada más"

La obra de radio teatro "El último superviviente" fue escrita por el español Miguel Ángel Pulido para la serie de audio *relatos* "Terror y nada más" de la plataforma virtual para *podocast* llamada *Ivoox*. En la producción y lanzamiento

también colaboraron Mariano Bascón y Antonio Reverte (M.A Palacios, 2020) La primera publicación de *"El último superviviente"* fue el 20 de mayo de 2020. En el Blog del equipo de *"Terror y nada más"* se describe la obra de Pulido como un *"thriller de ciencia ficción en formato de ficción sonora con un guion cargado de suspense"* (Blog "Terror y nada más", 2020). Cuatro voces aparecen en escena: el narrador (Mariano Bascón), el Dr. Mullings (Miguel Ángel Pulido), la teniente Érica Ruiz (Laura Nogales), el piloto Dalton (Dani Maglor) y la computadora central (Celia Fernández) " (Blog *"Terror y nada más"*, 2020).

Se trata de un viaje espacial de regreso a la Tierra a bordo de la nave *"Nexus 5"* comandada por la teniente Erika Ruiz. Dalton (piloto de la nave) y Érica reciben un misterioso mensaje de voz desde una nave lanzadera que se aproxima. El mensaje proviene del Dr. Mullings, último viajero con vida de la *Nexus 3*, nave hermana de la *Nexus 5*. Luego de enviar una grabación en la que se presenta como tripulante de la nave desaparecida, el Dr. Mullings no responderá a los llamados de la *Nexus 5*. Después de escanear la lanzadera con la eficaz computadora de la nave, Erika y Dalton se dan cuenta que "algo no está bien" con el tripulante y que a lo mejor se ha desmayado. Poco antes de intentar rescatarlo, reciben un segundo mensaje donde Mullings da un testimonio de lo ocurrido en la *Nexus 3*. Mullings va describiendo lo sucedió desde del primer incidente y va soltando poco a poco la información del fenómeno que produjo la desaparición de la nave y sus tripulantes. Los personajes deberán escuchar de principio a fin todo el mensaje para entender qué ha pasado y no se dan cuenta que Mullings, en realidad, está "ganando tiempo" para llegar a la *Nexus 5* sin que Érika y Dalton averigüen sus verdaderas intenciones. Resulta que un virus mortal se desencadenó en el laboratorio de la nave *Nexus 3* y uno de los tripulantes de la *Nexus 5* es el responsable. Erika y Dalton se enteran, por el segundo mensaje de Mullings, que el virus también se ha expandido en la *Nexus 5* y deberán tomar una decisión suicida para salvar a la Tierra del virus mortal.

2.2.1 Secuencia de escenas y análisis de intervenciones musicales

La dirección, el montaje sonoro y la postproducción de "El último superviviente" son de autoría de Miguel Ángel Pulido (Blog "Terror y nada más", 2020), sin embargo, ninguna fuente en la Internet revela el origen de la banda sonora ni quien es el/la (los) compositor (es), y por supuesto, no existen partituras. Esta falta de créditos en la música se repite en todos los podcasts de ficción sonora de la autoría de "Terror y nada más". De todos modos, se ha escogido este radio teatro porque es un buen ejemplo de montaje sonoro para relatos de ciencia ficción, tanto por los efectos como por la música y la voz de los actores, así como el trabajo de masterización. Para fines de este análisis, se realizará una descripción del guion sonoro (*cue list*) de los primeros 7 minutos del "El último superviviente" y se hablará del carácter de la música y los recursos sonoros utilizados tanto en la composición como en los efectos especiales. Las transcripciones son de la autora de este Trabajo de Titulación.

1. Tema introductorio (0:36-1:49)

a) Música de suspenso:

- La melodía está representada por el sonido de una trompeta y le acompaña una nota pedal de sintetizador en "Mi bemol, así como sonidos electrónicos ambientales también sintetizados.
- Melodía con predominancia de intervalos de octava y quinta justa. Está en 60 BPM.

Transcripción del 1er motivo melódico de la banda sonora "El último superviviente"

3. Aparece un tercer personaje la voz del Dr. Mullings y continúan las líneas de diálogo del resto de personajes (3:44-4:20)

a) Música de suspenso (03:36)

- Está en tercer plano y va subiendo lentamente el volumen hasta llegar al **2do plano**. Los personajes continúan sus diálogos mientras suena la música incidental.
- Nota pedal en "La" bemol (sexta bemol desde el "Do" central) a cargo de un sintetizador
- Se escucha la repetición continua de un intervalo de tercera menor ascendente ("La" bemol y "Si" bemol) en la sección de cuerdas (ostinato).
- Se escuchan un clarinete reproduciendo una melodía. Se escuchan unos leves sonidos ambientales de sintetizador temperados al acorde de "La" bemol.
- Durante el tema también se escuchan escalas cromáticas descendientes y ascendentes en la tonalidad de Ab. El ostinato de tercera menor descendente se repite continuamente en las cuerdas.

b) Monólogo del Dr. Mullings

- Se escucha el mensaje grabado por del piloto de la lanzadera detectada por la computadora.

c) La música adquiere protagonismo

- Termina el diálogo entre personajes y el mensaje de Mullings y enseguida sube el volumen de la música incidental a **1er plano**. Se escucha la sección de cuerdas y vientos metales reproduciendo la nota "La" bemol una octava arriba del intervalo de tercera menor ascendente entre "La" bemol y "Si" bemol. La melodía del clarinete concluye en una nota larga en "La" bemol para luego descender a la nota "Mi" bemol uniéndose al acompañamiento de cuerdas que reproduce el acorde de Ab menor.

4. Voz de un locutor masculino presentando la obra "El último superviviente" (4:22- 4:40)

a) Continúa la misma música de suspenso en 2do plano mientras habla el locutor.

- La voz del locutor tiene efectos como *reberv*, *delay*, eco y una leve distorsión tonal.
- Cuando termina de hablar el locutor, se nota un crescendo de la música hasta el primer plano y concluye un segundo antes de la siguiente escena (4:33-4:42)

5. Erika y Dalton tratan de comunicarse con el tripulante de la lanzadera sin respuesta. Mullings envía un segundo mensaje grabado (4:43).

a) Diálogo entre Dalton y Érika sin música incidental hasta el minuto 05:23.

- Érika y Dalton buscan información acerca de la lanzadera y su procedencia. Tratan de comunicarse directamente con el tripulante Mullings, pero no lo consiguen.

b) Sonidos ambientales.

- Ruidos de la nave y los lectores de la computadora.
- Sonido de puertas eléctricas corredizas abriéndose y cerrándose.
- Sonido de pasos en una superficie metálica.

6. Érika recibe un segundo mensaje grabado por Mullings que ha decidido no responder a la *Nexus 5* antes de que escuchen su testimonio completo (05:27- 06:20).

a) Dalton sale de la cabina de mando.

- Tras una especie de pitido electrónico, Érika recibe un mensaje pregrabado en el que se escucha la voz de Mullings. El superviviente de la *Nexus 3*

narra los acontecimientos producidos en su nave y explica que será mejor contarlos desde el principio para que puedan entender la razón de sus acciones. La preocupación de Érica aumenta.

- El mensaje de voz se escucha junto con música incidental y sonidos ambientales de la nave en **3er y 2do plano** respectivamente.

b) La música incidental está en **3er plano** (05:24)

- Se escucha un "Fa" desde el "Do" central producida por un sintetizador y realiza un intervalo de 3ra mayor ascendente ("Fa"- "La", desde el "Do" central) acompañado por el acorde de Dm en las cuerdas. El acompañamiento tiene un volumen muy leve. La melodía continúa también con un volumen leve aumentando la sensación de suspenso. El sonido de la melodía es de algún instrumento metálico percutivo (campanas) y un piano.
- Se escuchan notas pedales delineando el acorde de Eb.
- La melodía va acompañada de sonidos de sintetizador con diferentes texturas.

Transcripción del 2do motivo melódico de la banda sonora "El último superviviente"

The image shows a musical score transcription. The top system consists of two staves: a treble clef staff with a D minor chord (D MIN) and a melody line, and a bass clef staff with a pedal point. The bottom system continues the melody in the treble clef staff and the accompaniment in the bass clef staff. Red annotations highlight the 'Nota pedal' in the bass staff and the 'Melodía' in the treble staff.

Figura 21. Extractos transcripción de banda sonora de "El último Superviviente".

- d) Érica exclama: -" ¡Dios mío!, pero, ¿qué ha pasado? ". Concluye la escena.
- Se escucha un creccendo en la sección de cuerdas produciendo el acorde de Am. Aparece un abrupto golpe de cuerdas de contrabajo y un tuti en los violines produciendo un intervalo de segunda menor ascendente de manera violenta. Este intervalo irrumpe el creccendo provocando un momento de tensión y sorpresa.

7. Mullings grabando el 2do mensaje de voz desde la lanzadera NX200

a) El narrador describe la siguiente escena para que el oyente pueda reconocer el cambio de locación:

- Narrador: "Lanzadera NX200. Un tripulante. Dr. Mullings. Tiempo estimado de llegada: 20 minutos".
- Mientras habla el narrador se escuchan sonidos ambientales de nave espacial en **2do plano**.

b) Empieza el monólogo del Dr. Mullings.

- Se escuchan sonidos ambientales y comienza la música incidental en **3er plano**.
- La música incidental está caracterizada por una nota pedal en "MI" bemol (segunda octava desde le "Do" central).
- Se escucha el siguiente motivo melódico que será repetido en varias escenas de la obra.

Transcripción del 3er motivo melódico de la banda sonora "El último superviviente"



Figura 22. transcripción de banda sonora de "El último Superviviente"

2.3 Yaraví ecuatoriano "Puñales"

"En esta pieza se confronta lo triste y lo alegre, lo lento y lo movido, lo que se escucha y lo que se baila. Así, aparentemente disímiles, entre estos géneros en realidad existe una relación más estrecha de lo que uno puede pensar".

Pablo Guerrero

El Yaraví "Puñales" pertenece al compositor ecuatoriano Ulpiano Benítez Endara, nacido en Otavalo en 1872. Según el libro biográfico "Tras una cortina de años" de Adrián De la Torre y Pablo Guerrero, Benítez provenía de una familia que cultivaba la música popular ecuatoriana y latinoamericana. Su madre tocaba el arpa y Benítez heredó la musicalidad y la apreciación de los géneros nacionales en el seno familiar. El compositor se dedicaba al comercio y era aficionado a la agricultura. Fue padre del compositor y cantante Gonzalo Benítez Gómez, integrante del legendario dúo ecuatoriano Benítez y Valencia. Ulpiano Benítez fallece en Otavalo (1968) a los 96 años de edad. (De la Torre y Guerrero, 2006).

El Yaraví es un género popular mestizo que proviene de la región andina de América del Sur (Perú, Ecuador, Bolivia) posiblemente de origen precolombino (Godoy, 2012, p.197). Según Mario Godoy, musicólogo ecuatoriano, el nombre Yaraví proviene del vocablo quichua *Arahui* (*harahui*, *haraví*, *yahahue*) que es un "género de poesía que durante mucho tiempo era el nombre con que se denominaba a todo verso y canción" (Godoy, 2012, p.197). Godoy contempla la naturaleza del Yaraví de la siguiente manera:

"Inicialmente fue un canto interpretado en las labores agrícolas y reuniones familiares; hasta que se transformó en un canto lastimero, elegíaco, fatalista; a veces tierno, sentimental, con poesía amorosa". La rítmica del Yaraví según el mismo autor es "de metro binario compuesto (6/8), su

agógica (ritmo – percepción psicomotora), es muy lenta (movimiento *largo*). La rítmica de base es: negra, corchea, 3 corcheas /negra, corchea, 3 corcheas. El yaraví criollo ecuatoriano, en tonalidad menor, finaliza con una coda, en "ritmo de albazo", nominada por los músicos populares, con los nombres de: mambo o fuga" (Godoy, 2012, p.197).

Sobre la composición rítmica y armónica y su evolución, Godoy toma también la referencia de Luis H. Salgado que explica la existencia de dos tipos de Yaraví: el indígena (binario compuesto, 6/8) y el criollo (ternario simple 3/8). Ambos son de "carácter elegíaco y de movimiento *largo*, se diferencian no solo en el compás sino en sus elementos: el yaraví aborigen es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce, a más de la sensible, el segundo y sexto grado de la escala menor y aún diseños cromáticos" (Godoy, 2012, p.197)

El Yaraví "Puñales" es un tema que pertenece a la música popular mestiza de comienzos del s. XX. Pablo Guerrero afirma que es una pieza musical que "puede ser considerada el arquetipo (modelo) del *yaraví* mestizo. A su parte final se le ha sumado un *albazo*, cambiando a la pieza totalmente el carácter" (Guerrero,2011). La popularización de géneros como el Yaraví en los sectores urbanos del Ecuador implicaba también una "modernización" armónica y rítmica. Esto quiere decir que el modelo "arcaico" de raíces indígenas se fusionó con el gusto musical criollo de la época y evolucionó en un género más parecido a sus afines mestizos populares: pasillo, albazo, pasacalle, etc.

2.3.1 Análisis rítmico, armónico y melódico del Yaraví "Puñales"

La estructura de "Puñales" consta de dos partes o secciones. Ambas partes varían rítmicamente entre sí y pertenecen a un género popular mestizo diferente: Yaraví (sección A) y Albazo (Sección B). Según Pablo Guerrero, compositor, arreglista y Director del Archivo Ecuatoriano Equinoccial de la Música Ecuatoriana, "el albazo tiene el mismo ritmo de base del yaraví, aunque en el caso del albazo es ejecutado a gran velocidad (...) Las figuraciones son

las mismas en ambos géneros: *negra corchea-corchea negra* y si se ejecutan en forma lenta resulta el acompañamiento del yaraví y si en forma rápida se torna en albazo” (Guerrero, 2011). Aunque existen pequeñas variaciones en cuanto al número de corcheas dependiendo el compositor de temas del género yaraví, Guerrero presenta el siguiente esquema para resumir las semejanzas rítmicas entre un Yaraví y un Albazo:

Esquema rítmico Yaraví/Albazo



Figura 23. Tomado de “Memoria musical del Ecuador” de Pablo Guerrero

Es importante también señalar otro aspecto que influye en la representación rítmica del Yaraví y en qué tiempo debe interpretarse. Guerrero afirma que a finales del S. XIX y comienzos del XX, *“el yaraví solía ser escrito en compás de 3/4, sin embargo, en nuestro tiempo su registro se hace en 6/8”*. Cotejando la información de Luis H. Salgado en la que se afirma que el yaraví indígena se escribía en 6/8, podríamos decir que “Puñales” y otros temas del mismo género que corresponden a la misma época, recogen nuevamente el 6/8 indígena y utilizan una armonización más acorde a los años en que fueron compuestos.

En el caso de “Puñales”, la distribución de las notas pertenece a la descripción rítmica de Yaraví propuesta por Mario Godoy: *“negra, corchea, 3 corcheas”*. El autor cita también otras posibilidades que recurren a pequeñas variaciones rítmicas, sin embargo, todas parten de la “forma base” propuesta por Guerrero y que se ha citado ya en líneas anteriores.

La armonía de “Puñales” utiliza a las siguientes secuencias o progresiones de acordes por compás:

Parte A (Yaraví)

Intro:

- a) 3 compases en Dm (Im)

Progresiones de la Estrofa A:

- a) Dm - Bb - Bb - F - A7 - Dm
 Im - VI - VI - III - V7 - Im
- b) Dm - F - A7 - Dm - Dm
 Im - III - V7 - Im - Im

Progresión de la Estrofa B:

- a) Dm - Dm - Dm - F (6 compases)
 Im - Im - Im - III

Progresión de la Estrofa A¹:

- a) Bb - Bb - F - A7 - Dm
 VI - VI - III - V7 - Im
- b) Dm - F - A7 - Dm
 Im - III - V7 - Im

Parte B (Albazo)Intro B (interludio):

- a) 4 compases en Dm

Progresiones de la Estrofa C:

- a) Dm - F - A7 - Dm
 Im - III - V7 - Im

Progresión de la Estrofa D:

- a) Bb - F - Bb - F - A7 - Dm
 VI - III - VI - III - V7 - Im

Outro:

- a) A7 - Dm
 V7 - Im

Los motivos melódicos de "Puñales" corresponden con las notas de la escala pentatónica menor, representando la sonoridad típica de los géneros ancestrales y populares mestizos de la región andina.

Motivo Intro (50 BPM)



Figura 24. Tomado de la adaptación para piano de "Puñales" de Pablo Guerrero.

Las notas del motivo melódico principal del acompañamiento en la Intro y la parte A de "Puñales" pertenecen al acorde de Dm, delineadas con el patrón rítmico *negra, corchea, 3 corcheas*.

Parte A Yaraví (50 BPM) Motivo 1



Figura 25. Tomado de la adaptación para piano de "Puñales" de Pablo Guerrero.

La frase melódica y motivo principal de la parte A corresponde las notas de la escala pentafónica menor comenzando con una corchea en "La" (5ta justa del acorde de Dm) en el último bit del compás 4 apenas termina la Intro. En el segundo compás aparece una secuencia de tres corcheas, una negra y una corchea en la nota "Re" (raíz del acorde) que contrasta con el motivo rítmico del acompañamiento. El tercer compás comienza con una corchea en "Fa" seguida de forma descendente por otra corchea en "Re", luego aparece una corchea ligada con otra corchea en la nota "Fa" realizando una 3ra mayor ascendente. La siguiente nota vuelve a ser "Re" en dos corcheas ligadas y termina el tercer compás con una semicorchea en "Do". Continúa la frase melódica con una negra en "Re" empezando el cuarto compás seguida de una corchea en "Do" y otra en "La" de manera descendente y sube a "Re" de nuevo en dos corcheas ligadas para terminar nuevamente con una semicorchea, pero en "La". En esta versión para piano esta semicorchea representa una nota de transición a la nota "Fa" del quinto compás como un adorno rítmico y melódico. Luego de la negra en "Fa" aparecen tres corcheas en forma ascendente con las notas "Do", "Re" y "Fa" y desciende nuevamente a una corchea en "Re" ligada a otra corchea del sexto compás, continuando con una corchea en "Do" y otra en "La" de manera descendente. Este compás coincide con el motivo rítmico de negra, corchea, tres corcheas del acompañamiento. Luego aparece una negra en "Re" y desciende a "Fa" en una corchea ligada a una blanca en el séptimo compás y así terminar el primer motivo

Parte A Yaraví (50 BPM) Motivo 1 armonizado

Figura 26. Tomado de la adaptación para piano de "Puñales" de Pablo Guerrero.

Todas las notas del 1er motivo están armonizadas en la mano derecha que con intervalos de sextas, terceras, quintas, cuartas según el acorde, y notas de adorno en semicorchea, acompañado por la mano izquierda con los patrones rítmicos del motivo de la Intro delineando los acordes de la progresión.

Parte A Yaraví (50 BPM) Motivo 2



Figura 27. Tomado de la adaptación para piano de "Puñales" de Pablo Guerrero.

El 2do motivo melódico motivo corresponde también a las notas de la escala pentafónica menor y concluye la parte A Yaraví. La frase melódica comienza con una corchea en "Fa", dura tres compases y se repite desde el último bit del 4to compás con una pequeña variación en la negra que, primero fue un "Re" y luego es un "Fa". Los primeros dos compases de la siguiente frase melódica del motivo mantienen una secuencia rítmica similar a las primeras frases empezando desde "La" en el último bit del 7mo compás y continuando con tres corcheas en "Re" (una octava arriba del "Do" central), luego una negra y una corchea. La secuencia rítmica varía desde el 9no compás retomando la frase melódica y rítmica del primer motivo de la parte A.

Parte A Yaraví (50 BPM) Motivo 2 armonizado

Figura 28. Tomado de la adaptación para piano de "Puñales" de Pablo Guerrero.

El acompañamiento de la mano izquierda mantiene la misma forma del ritmo yaraví en Fa mayor desde los compás 12 al 18, adornando los compases 14 y 17 con tresillos de semicorchea. El compás 19 se pueden ver delineados en ritmo yaraví los acordes de la progresión Bb – F – A7 – Dm – F – A – Dm. En la mano derecha, durante los primeros 7 compases, la mayoría de las notas de la melodía está armonizada con intervalos de una sola nota por cuartas y tercias descendentes del acorde. Desde el compás 20, aparecen armonizaciones de una sola nota con intervalos de 6ta, 5ta, y 4ta descendentes. También aparece un tresillo de semicorcheas para adornar el compás 18.

Motivo Intro B Albazo (130 BPM)

Figura 29. Tomado de la adaptación para piano de "Puñales" de Pablo Guerrero.

La parte B comienza con una Introducción o interludio que marca el cambio de ritmo de yaraví a albazo. Dicho interludio dura 4 compases cuyo acompañamiento delinea las notas del acorde de Dm. La negra del yaraví se transforma en una corchea con punto y una semicorchea en la misma nota. Se mantiene la forma de una corchea y tres corcheas del yaraví con los mismos intervalos.

Parte B Albazo (130 BPM) Motivo 1



Figura 30. Tomado de la adaptación para piano de "Puñales" de Pablo Guerrero.

La parte B Albazo contiene dos nuevos motivos melódicos cuyas notas pertenecen a la pentatónica menor. El primer motivo se repite dos veces luego de la Intro. Comienza con un silencio de corchea, le sigue una negra en "Re" y continúa con un arpeggio de corcheas del acorde de Dm. La frase melódica termina en el 2do compás en la nota "Do" con una negra ligada a una negra con punto. (5ta del acorde de Fa mayor). La segunda frase del motivo empieza en el 3er compás con una negra en "Re" y le siguen tres corcheas: de "Do" a "La" se forma una 3ra menor descendente y de "La" a "Re" una cuarta justa. La frase termina en una negra y negra con punto ligadas en "Fa". La secuencia rítmica de los primeros dos compases del motivo se repite en los dos últimos sin variaciones.

Parte B Albazo (130 BPM) Motivo 1 armonizado

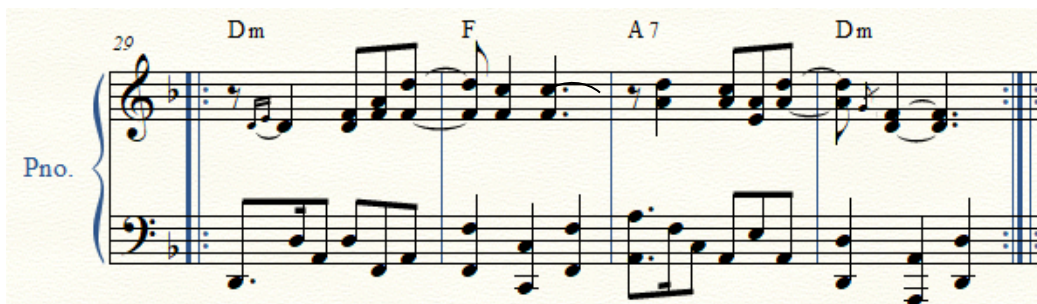


Figura 31. Tomado de la adaptación para piano de "Puñales" de Pablo Guerrero.

El motivo comienza con una negra en la raíz del acorde de Dm en la mano derecha del piano. Las dos primeras corcheas están armonizadas por terceras menores descendentes. La tercera corchea está armonizada por una sexta. En el segundo compás, luego de una corchea que está ligada con la anterior, aparece una negra ligada a una negra con punto en "Do" que está armonizada por una 5ta descendente, es decir, con la raíz del acorde de F mayor. En el tercer acorde la nota "Re" también está armonizada con la raíz del acorde (A7) con un intervalo de 5ta descendente. La primera corchea que le sigue está armonizada por una tercera menor descendente, es decir, mantiene la raíz del acorde A7. La segunda corchea mantiene la armonización en la raíz de A7 y se produce un intervalo de 4ta justa descendente. Lo mismo sucede con la tercera corchea produciendo un intervalo de 4ta justa ascendente ligada a la corchea del cuarto y último compás que termina con una negra ligada a una negra con punto armonizada por una tercera menor descendente. En la mano izquierda se mantiene el motivo rítmico del albazo delineando la progresión de acordes.

Motivo 2 B Albazo (130 BPM)



Figura 32. Tomado de la adaptación para piano de "Puñales" de Pablo Guerrero.

El segundo motivo de la parte B Albazo contiene una frase melódica que se repite sin variaciones durante los primeros 4 compases. Al igual que el motivo 1 de esta sección, la frase comienza con un silencio de corchea y le siguen tres corcheas repitiendo el patrón rítmico con intervalos diferentes. (tercera menor descendente y tercera menor ascendente desde "Fa") hasta la primera nota del segundo compás que está ligada con la corchea del anterior. Continúan tres corcheas y una negra, las primeras representan un arpeggio descendente que contiene las notas "Re", "Do" y "La" y termina el compás con una negra en "Do" (tercera menor ascendente).

El motivo termina con la frase melódica cuyos intervalos son iguales a la segunda frase melódica del primer motivo de la parte A yaraví, pero con variaciones rítmicas.

Motivo 2 B Albazo (130 BPM)

The image shows a musical score for piano, labeled 'Pno.' on the left. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The music is in 3/4 time and begins at measure 33. The right hand starts with a quarter rest, followed by eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Chords are indicated above the staff: Bb, F, Bb, F, A7, and Dm.

Figura 33. Tomado de la adaptación para piano de "Puñales" de Pablo Guerrero.

El motivo comienza con el acorde de Bb (bVIIm de la escala menor natural). La negra en "Fa" del primer compás está armonizada por una tercera menor descendente en la mano derecha del piano. Las siguientes dos corcheas también están armonizadas por terceras descendentes y la última corchea en la nota "Fa" del primer compás por una octava. Esta última corchea está ligada con la primera del segundo compás. Continúa la nota "Re" en corchea armonizada por una cuarta justa descendente (tercera nota del acorde de F

mayor), la siguiente es la nota "Do" armonizada con una tercera menor descendente, luego aparece una cuarta corchea en "La" también armonizada con una 3era menor descendente y termina el compás con una negra en "Do" armonizada con una 5ta justa descendente (raíz de F mayor). Los siguientes dos compases repiten la frase melódica con la misma armonización excepto por la tercera corchea del cuarto compás que está armonizada por una 5ta descendente y la negra que finaliza el compás está armonizada por una tercera menor descendente. El motivo continúa por dos compases más repitiendo la segunda frase melódica del primer motivo de la parte A yaraví armonizando la primera negra en la nota "Re" del quinto compás con una 5ta justa descendente (raíz de A7), luego una tercera menor descendente en la corchea que le sigue ("Do") y manteniendo así la raíz del acorde de A7 y por último una corchea en la nota "Re" armonizada también con un "La" (cuarta justa ascendente). El motivo termina en el séptimo compás con una negra ligada a una negra con punto en la nota "Fa" y armonizadas por una tercera menor descendente.

La mano izquierda mantiene el ritmo albazo delineando las notas de los acordes de la progresión del motivo.

2.4 Cuadros de elementos compositivos musicales y extra musicales

Las obras que se han expuesto con anterioridad muestran una serie de recursos musicales y extra musicales que han sido analizados de acuerdo a los elementos que los caracterizan o los convierten en obras memorables o relevantes para este trabajo de titulación. Dichos recursos serán expuestos y categorizados en dos cuadros y, algunos de ellos, serán utilizados en las composiciones de la banda sonora del radio teatro "Los hombres de la Tierra".

El primer cuadro, como se ha mencionado en líneas anteriores, muestra los recursos obtenidos de los análisis de los temas musicales. Se ha tomado en cuenta las siguientes categorías:

- Género musical

- Motivos melódicos
- Motivos rítmicos
- Timbres y texturas
- Progresiones armónicas.

El segundo cuadro describe los siguientes elementos extra musicales que aportan significado en una banda sonora ya sea de una obra audio visual o radioteatro:

- Efectos especiales
- Sonidos acusmáticos
- Locuciones.

2.4.1 Tabla 1. Cuadro Comparativo Musical

Tema	"Los Ángeles 2019" (Vangelist)	"Memories in Green" (Vangelist)	"El último superviviente" (...)	"Puñales" (Ulpiano Benítez)
Género Musical	<i>Ambient / electrónico</i>	Balada/ electrónico	Sinfónico/ Electrónico/ incidental	Yaraví/Albazo
Estructura	117 BPM a) <u>Intro</u> : 10 comp. (60 BPM) b) <u>Part. A</u> : 13 comp. (60 BPM) c) <u>Part. B</u> : 16 comp. (117 BPM) d) <u>Part. C</u> : 22comp. (117 BPM)	70 BPM a) <u>Intro</u> : 8 comp. b) <u>Part. A</u> : 10 comp. c) <u>Part. B</u> : 18 comp. d) <u>Part. C</u> : 36 comp. e) <u>Parte D</u> : 6 comp.	60/117 BPM X	(60 BPM y 130 BPM) • <u>Parte A Yaraví</u> a) <u>Intro</u> : 3 comp. b) <u>Estr. A</u> : 6 comp. c) <u>Estr. B</u> : 9 comp. d) <u>Estr. A¹</u> : 6 comp. (130 BPM) • <u>Parte B Albazo</u> a) <u>Intro B</u> : 4 comp. b) <u>Estr. C</u> : 4 comp. c) <u>Estr. D</u> : 6 comp. d) <u>Outro</u> : 3 comp.

<p>Motivos melódicos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Nota pedal (Mi) • Intervalos de tercera mayor descendente y cuarta aumentada • Escalas y arpeggios del modo Lidio 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Intro</u>: contiene las notas del acorde de F#m (cuarta justa descendente desde fa# y segunda mayor ascendente desde do#) • <u>Parte A</u>: motivo de la Intro se desarrolla con variaciones • <u>Parte B</u>: nuevo motivo melódico contrasta con la simplicidad del primero. Secuencia de notas descendentes y armonizadas por cuartas del acorde de Bm F# Termina con un arpeggio de Bm con ciertas variaciones en cada repetición del motivo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Nota pedal (Mi bemol) • Nota pedal (La bemol) • Intervalos de octava y quinta justa. • Repetición continua de intervalos de tercera menor ascendente en la sección de cuerdas (ostinato) 	<ul style="list-style-type: none"> • Los motivos melódicos utilizan las notas de la escala pentatónica menor de las progresiones en la tonalidad de Dm • El acompañamiento delinea los acordes de las progresiones típicas del Yaraví • Las frases melódicas que concluyen los motivos se repiten dos veces al final de cada estrofa
---------------------------------	---	--	---	---

<p>Motivos rítmicos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Notas largas (blancas y redondas) en las notas pedales y acordes en 4/4 • Arpeggios de semicorcheas en las cuerdas • Aparición momentánea de instrumentos percusivos (platillos, <i>floor tom</i>) con fines dramáticos que no influyen en la constancia del ritmo. 	<ul style="list-style-type: none"> • La intro presenta notas largas, ritmo lento (4/4) • El desarrollo de la A presenta un crescendo en la velocidad del motivo melódico gracias a las variaciones rítmicas. • El final de la sección vuelve a ser lento y moroso. • La sección B empieza con negras y blancas y presenta pequeñas variaciones rítmicas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Notas largas (blancas y redondas) en las notas pedales y acordes (4/4) • Ostinato de corcheas 	<ul style="list-style-type: none"> • Secuencia de notas del ritmo Yaraví en 6/8: negra, corchea y tres corcheas en 60 BPM • Secuencia de notas de ritmo Albazo en 6/8 similar al Yaraví, pero en 130 BPM • Variaciones rítmicas: La negra del Yaraví se transforma en una corchea con punto y se aumenta una semicorchea. Se mantienen las siguientes cuatro corcheas el Yaraví.
--------------------------------	---	--	--	---

<p>Timbres y texturas</p>	<p><u>Yamaha CS-80</u></p> <p>a) Modulación de cada nota al variar la cantidad de presión en cada tecla presionada. b) Sonido imponente de "brass"</p> <p><u>Roland VP-330 Vocoder</u></p> <p>a) Sección de cuerda.</p> <p><u>Prophet 10:</u> a) Efecto de profundidad y efectos graves. b) Sonidos ambientales (zumbidos eléctricos)</p> <p><u>Yamaha GS-1:</u></p> <p>a) Emulador de sonidos percutivos. b) Efecto de golpes metálicos</p> <p><u>Lexicon 224:</u></p> <p>a) Procesador de sonido de reverberación digital b) Incrementa efecto de profundidad y espacio en los sintetizadores</p>	<p><u>Steinway de cola y pedal flanger de guitarra Electroharmonix ("Electric Mistress")</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Están combinados para producir un efecto de "piano melancólico y borracho". <p><u>"Bambino UFO Master Blaster Station"</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Ruidos electrónicos (sonidos acusmáticos) 	<p><u>Teclados electrónicos</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Emulación de instrumentos sinfónicos con sintetizadores (sección de cuerdas, vientos madera y vientos metales) Sonidos ambient/electrónicos temperados a los acordes y notas pedal 	<p><u>Instrumentos acústicos</u></p> <ul style="list-style-type: none"> La versión más conocida de "Puñales" proviene del dúo Benítez y Valencia y es interpretada por dos voces y guitarras Adaptaciones para piano como la de Pablo Guerrero. Adaptaciones para instrumentos sinfónicos.
----------------------------------	---	---	---	---

<p>Progresiones armónicas</p>	<p>a) <u>E - F#/E:</u> Primer y segundo grado del modo Lidio</p> <p>b) <u>E - D#:</u> Primer y séptimo grado del modo Lidio. (se mantiene la nota pedal en E)</p> <p>c) <u>Eb - Gmin/D - Db:</u> Primero, tercero y séptimo grado del Mixolidio</p> <p>d) <u>C - Emin/B - Bb:</u> Modulación a C en Mixolidio (esta progresión acompaña el motivo melódico del tema)</p>	<p><u>Intro y parte A:</u> Bm (Im)</p> <p>a) Vm - bIII - bVI</p> <p>b) Im - Vm</p> <p><u>Parte B:</u> Bm (Im)</p> <p>a) Im - V7/bV - bVI - Im</p> <p>b) II - V - I</p>	<p>X</p>	<p>Parte A (Yaravi)</p> <p><u>Intro:</u> 3 compases en Dm (Im)</p> <p><u>Estrofa A:</u></p> <p>a) Im - VI - VI - III - V7 - Im</p> <p>b) Im - III - V7 - Im - Im</p> <p><u>Estrofa B:</u></p> <p>a) Im - Im - Im - III</p> <p><u>Estrofa A':</u></p> <p>a) VI - VI - III - V7 - Im</p> <p>b) Im - III - V7 - Im</p> <p>Parte B (Albazo)</p> <p><u>Intro B:</u> 4 c. en Dm (Im)</p> <p><u>Estrofa C:</u></p> <p>a) Im - III - V7 - Im</p> <p><u>Estrofa D:</u></p> <p>a) VI - III - VI - III - V7 - Im</p> <p><u>Outro:</u></p> <p>a) V7 - Im</p>
--------------------------------------	--	--	----------	--

2.4.2 Tabla 2. Cuadro De Elementos Extra Musicales

Banda sonora de <i>Blade Runner</i> (película)	Efectos Especiales	Sonidos Acusmáticos	Locuciones
	<ul style="list-style-type: none"> • Sonidos ambientales (atmosféricos) <ul style="list-style-type: none"> ➢ Ruidos de gente transitando el poblado ➢ Ruido de automóvil de alta tecnología 	<ul style="list-style-type: none"> • Sonidos atmosféricos electrónicos <ul style="list-style-type: none"> ➢ Efecto de profundidad y efectos graves. ➢ Sonidos ambientales (zumbidos eléctricos) 	X
Banda sonora de "El último Sobreviviente" (radio teatro)	<ul style="list-style-type: none"> • Sonidos ambientales de aparatos tecnológicos: <ul style="list-style-type: none"> ➢ Puertas electrónicas ➢ Aparatos de comunicación 	<ul style="list-style-type: none"> • Sonidos atmosféricos electrónicos <ul style="list-style-type: none"> ➢ Efecto de profundidad y efectos graves. 	<ul style="list-style-type: none"> • Caracterización <ul style="list-style-type: none"> ➢ voces adecuadas a cada personaje ➢ dramatización

3. Aplicación

La creación de una banda sonora para radio teatro implica una recopilación de recursos sonoros que acompañen la historia. Como ya se ha mencionado, tanto música como efectos de sonido deben mantener una coherencia y enriquecer el mensaje de la trama, caracterizar a los personajes, ambientar las locaciones y aportar con el significado global del texto. Para este fin, se utilizarán varios de los recursos encontrados en las obras analizadas y se realizará un guion sonoro a partir del guion de radio teatro. Cada escena del guion radial contiene una explicación de los momentos tanto musicales como de efectos sonoros. Tomando en cuenta los recursos y herramientas expuestas en este trabajo de titulación, como primer punto se expondrán tres composiciones originales que utilizan los recursos musicales escogidos. Los temas compuestos para la obra de radioteatro aparecerán en diferentes momentos de la trama según la planificación del guion radial.

3.1 Elementos compositivos y diseño sonoro de "Los hombres de la Tierra"

Tanto la descripción de la banda sonora de la película *Blade Runner* como el *Cue list* de los primeros 7 minutos del radioteatro "El último superviviente" aportan una idea global de la distribución de los momentos musicales en una obra audiovisual o radial (entiéndase también como podcast o radio teatro). Este sentido, encontramos tres tipos de música que sirven para diferentes fines. En primer lugar, en ambas obras aparece un tema o motivo musical que define la identidad del producto artístico. En el caso de *Blade Runner* vendría a ser "Los Ángeles 2019" (*Main titles*). Dicho tema aparece al principio de la película como parte de la presentación o la apertura del mundo ficticio de la película, una ciudad distópica y contaminada, pero a la vez cosmopolita, industrial y tecnológica. Una versión del mismo tema llamado "Tears in the rain" aparece en el climax de la historia utilizando el mismo motivo melódico, no solo para enfatizar el momento dramático sino para recordar el inicio y la razón de ser del universo de *Blade Runner*.

El segundo tipo de música es de tipo incidental, es decir, acompaña la trama, representa las locaciones y los momentos dramáticos, cómico, heroicos, de suspenso, etc. Normalmente mantiene una estrecha relación con el tema principal ya sea por el tipo de instrumentación y los motivos melódicos, sin embargo, puede tomar la forma de otros géneros musicales dependiendo la escena, y suelen ser extractos de temas creados para la banda sonora o de música afín que pertenece a otras obras o compositores.

Por último, existe un tema de cierre que puede ser una variación del tema de apertura, también existen casos en que dicho tema de cierre es tomado de alguna escena importante de la trama y puede ser completamente diferente al tema principal.

Bajo estos antecedentes, el primer tema compuesto para el radio teatro "Los hombres de la Tierra" será el tema de apertura y definirá la identidad del producto artístico expuesto en este trabajo de titulación. El segundo tema está inspirado en una de las escenas más importantes del guion radial. Dicha escena corresponde a la noche en que los terrestres deben pernoctar en el manicomio marciano y enfrentarse a las alucinaciones de los pacientes. El tercer y último tema es de carácter incidental y representa el ambiente de la geografía y la cultura marciana.

A continuación, se realizarán esquemas de los elementos utilizados para los temas "Ya-valí: Terrestres vs. Marte" (tema de apertura), "Demencia psicodélica" (escena en el manicomio marciano) y "Marte Rojo-telépata" (música incidental).

3.1.2 Tabla 3. Elementos compositivos en "Ya-valí: Terrestres vs. Marte" (tema de apertura)

<p>Géneros musicales</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Yaraví / Abazo ▶ Música incidental (<i>Film Scoring</i>) ▶ Música Orquestal ▶ Música electrónica
<p>Motivos rítmicos</p>	<p><u>Intro 6/8 (120 BPM)</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Notas pedal (blancas y redondas) en la Intro (bajo eléctrico, emulación de contrabajo, bajo modificado con efectos). • Instrumentos percutivos: triángulo y claves • Ritmo marcado con bombo y <i>bass drum</i>.

Patrón 1:

Bass Drum

Triangle

Figura 34. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

Parte A Yaraví 6/8 (60 BPM):

- Secuencia de notas del ritmo Yaraví en 6/8: negra, corchea y tres corcheas en el acompañamiento (teclados, bajos y en algunos momentos cuerdas y vientos) basados en la versión para piano de Pablo Guerrero del yaraví mestizo "Puñales" (Ulpiano Benítez)

Im

Dm

Pno.

Figura 35. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

- Ritmo marcado con bombo y *bass drum*.

Patrón 1:

B. Dr.

Figura 36. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

Parte B Albazo 6/8 (130 BPM)

- Secuencia de notas de ritmo Albazo en el acompañamiento. Se presenta también como motivo melódico.

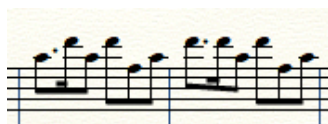


Figura 37. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

- Ritmo marcado con emulación de bombo y un *bass drum* modificado con efectos de reverberación y profundidad.

Patrón 1 (transición de la parte Yaraví a la parte Albazo):

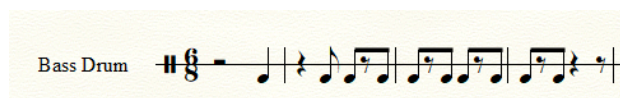


Figura 38. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

Patrón 2:

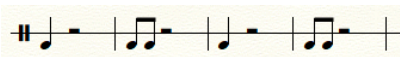


Figura 39. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

Patrón 3:

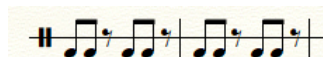


Figura 40. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

Motivos melódicos

Características generales

- Notas de la escala pentatónica menor de las progresiones de Dm dórico
- El acompañamiento delinea los acordes de las progresiones típicas del Yaraví y el Albazo y utiliza los patrones rítmicos de ambos en motivos melódicos.
- Notas pedal en bajo eléctrico, emulación de contrabajo y teclados electrónicos.

Intro:

1er motivo:

Figura 41. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

2do motivo:

Figura 42. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

3er motivo:



Figura 43. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

El motivo se repite en: Teclado FX y Piano eléctrico a manera de *call and response* como en el primer motivo.

Parte A Yaraví

1er motivo:



Figura 44. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

*El 1er motivo está interpretado para empezar y concluir la sección A tanto en los teclados como en el bajo eléctrico. Representa el ritmo y los intervalos de los acordes del acompañamiento de un yaraví mestizo. Delinea también el resto de acordes de la progresión de la parte A.

2do motivo:

Figura 45. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

*El 2do motivo utiliza las notas de la escala pentatónica mayor y está representado en un *Tutti* armonizado por la sección de cuerdas con las notas de la progresión Dm – F mayor – C mayor. Será también utilizado con variaciones rítmicas en la sección de cuerdas como uno de los motivos del tema "Demencia Psicodélica".

3er motivo:

Violín I:

Figura 46. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

*El 3er motivo está presente también en el violín II con algunas notas de la secuencia una octava abajo. El resto de cuerdas interpreta la armonía del acorde correspondiente al compás.

Violín II



Figura 47. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

La flauta realiza un ostinato de semicorcheas con intervalo de 4ta justa descendente desde "Fa" en los compases 43 y 44 junto al Teclado FX que interpreta el ostinato dos octavas abajo.

Musical score for Fl. and Teclado FX, measures 43-44. The Fl. part shows a rapid semiquaver ostinato with dynamics *mf*. The Teclado FX part shows a similar ostinato two octaves lower.

Figura 48. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

El piano Eléctrico delinea los acordes de la progresión en ritmo yaraví con adornos adicionales tomados de la versión para piano de "Puñales". Con este motivo concluye la parte A del tema.

Musical score for Piano Eléc., measures 42-47. The score shows a complex rhythmic pattern with dynamics *mf* and *f*.

Figura 49. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

Parte B Albazo

1er motivo:

Figura 50. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

El 1er motivo utiliza los patrones rítmicos del albazo delineando el acorde de Dm en un *Tutti* en unísono.

2do motivo:

Figura 51. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

Esta es una variación del 1er motivo que incluye el acorde de Am. El bajo FX realiza blancas con punto con notas de los acordes de la progresión (raíces y terceras)

3er motivo:

Figura 52. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

El 3er motivo está protagonizado por las cuerdas. Los violines I y II marcan la melodía en unísono y el resto de cuerdas están armonizadas según el acorde del compás correspondiente. Para terminar, las cuerdas realizan una secuencia de 6 semicorcheas en "Re" al unísono. Está adornado con arpeggios y ostinatos en la flauta, el teclado FX y el piano eléctrico, utilizando las notas de los acordes de la progresión y terminan el motivo de la misma manera que la sección de cuerdas. Se repite dos veces sin variaciones desde el compás 68 al compás 83.

4to motivo:

El 4to motivo es una variación del 2do motivo de la parte Albazo. Comienza en el compás 84 con el bombo y el *bass drum* usando el patrón 2 de los motivos rítmicos.

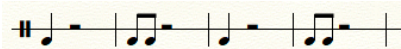


Figura 53. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

En el compás 86 empieza el motivo melódico desde la flauta y es reforzado desde el compás 87 con el teclado FX. Terminan la frase y entran las cuerdas en el compás 89. Los violines I y II reproducen la frase melódica principal al unísono, acompañados por la viola y el chelo que armonizan la melodía manteniendo el mismo patrón rítmico en una sola nota: "La" y "Re" respectivamente. El Contrabajo y el bajo FX tocan la raíz y la quinta del acorde de Dm.

Figura 54. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

En el compás 91, la frase melódica pasa al piano eléctrico durante 4 compases y la sección de cuerdas se reparte las notas de los acordes de la progresión Dm – Am. El Contrabajo continúa marcando la raíz y la quinta formando un intervalo

ascendente y ocupando blancas con punto. El Bajo FX realiza las mismas notas en negras con un intervalo descendente y desaparece en el compás 93.

La última corchea del compás 94 ("La") se liga con dos blancas con punto en los compases 95 y 96 para finalizar el 4to motivo melódico.

Los violines I y II terminan con una blanca con punto en el compás 94 mientras el chelo y el contrabajo se alargan hasta el compás 96 con dos blancas con punto ligadas. De esta manera termina la parte B Albazo.

Figura 55. Extracto de la composición "Ya-valí" (Terrestres vs. Marte) de Ma. Isabel Ponce W.

Para terminar el tema, se repiten el segundo y tercer motivos de la Intro.

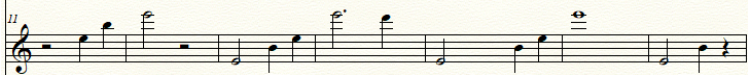
<p>Timbres y texturas</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sonidos y efectos del sintetizador <i>Yamaha Modx</i> e instrumentos virtuales del DAW <i>Pro Tools</i>: Bajo FX y Piano eléctrico. • Emulación de instrumentos sinfónicos (sección de cuerdas y flauta) • Sonidos ambient/electrónicos temperados a los acordes y notas pedal
----------------------------------	--

<p>Progresiones Armónicas</p>	<p>Progresión tomada del Yaraví mestizo "Puñales" armonizada en Modo dórico. Tonalidad Dm (Im)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Progresión Original Im bVI III V7 Im • Progresión em modo Dórico Im VI° III Vm Im
--------------------------------------	---

3.1.3 Tabla de elementos compositivos en "Demencia psicodélica" (escena en el manicomio marciano)

<p>Géneros Musicales</p>	<ul style="list-style-type: none"> ► Ambient ► Música incidental ► Música electrónica ► Música sinfónica/orquestal (sección de cuerdas)
---------------------------------	---

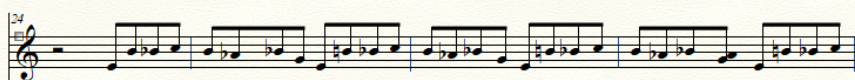
<p>Motivos rítmicos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Tiempo: 4/4 60 BPM • Notas pedales en los instrumentos virtuales • Aparición momentánea de instrumentos percutivos electrónicos. • Patrones de 8 corcheas por compas en el motivo melódico principal y arpeggios de semicorcheas para adornar las frases.
--------------------------------	--

<p>Motivos melódicos</p>	<p><u>Intro</u></p> <p>El tema está en la tonalidad de Em y comienza con la siguiente progresión de acordes: Ebm6(9) – Amaj7 utilizando sonido de cuerdas <i>Seattle Viola</i> del sintetizador <i>Yamaha Modx</i></p> <p><u>Parte A</u></p> <p>1er motivo:</p> <p>*Durante 7 compases se produce una secuencia de intervalos de 5ta y 4ta justa desde "Mi", intercalando octavas hasta el 4to compás que termina con un "Re" natural (séptima del acorde de Em). El motivo continúa con la misma secuencia de notas. Las frases provienen del teclado <i>Yamaha Modx</i> con el sonido <i>Celtic Harp Chorus</i> y están acompañadas armónicamente por una sección de cuerdas del mismo teclado (<i>Seattle Viola</i>)</p>  <p><i>Figura 56.</i> Extracto de la composición "Demencia psicodélica" de Ma. Isabel Ponce W.</p>
---------------------------------	--

Parte B

En esta sección aparece el motivo central del tema y se repite con variaciones hasta el final (cambio de octavas, aumento de notas con la misma rítmica y pausas momentáneas). Se utiliza el sonido *Hipnosis* del *Yamaha Modx*.


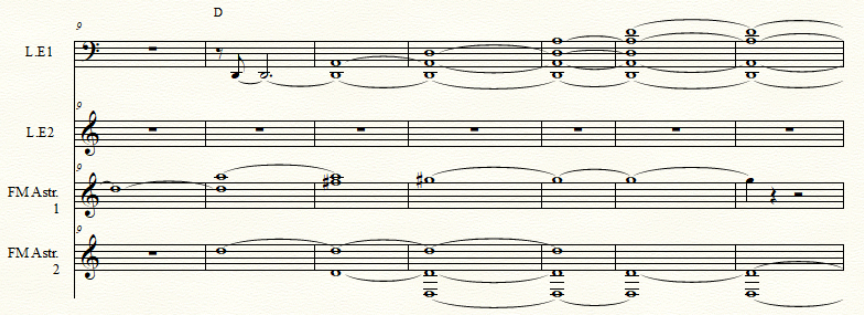
Es una secuencia de corcheas con un intervalo de 5ta justa seguido de segundas menores descendentes y ascendentes, y tercera menor descendente, consiguiendo un efecto de suspenso e incertidumbre. La repetición del motivo durante toda la parte B sirve para representar una de las escenas más angustiantes de la obra de radio teatro "Los hombres de la Tierra" (escena del manicomio marciano). Estos recursos son usualmente utilizados en bandas sonoras para acompañar escenas de este tipo.



<p>Timbres y texturas</p>	<p><u>Sintetizador Yamaha Modox</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonidos atmosféricos en las notas pedal: <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Spirals FX</i> 2. <i>Perplex FX</i> 3. <i>Fire! FX</i> 4. <i>Trash Can Lid Band FX</i> 5. <i>Entropy FX</i> • Emulación de sección de cuerdas <ol style="list-style-type: none"> 1. Seattle Violas 2. Celtic Harps Chorus • Emulación de teclado melódico <ol style="list-style-type: none"> 1. Hipnosis
<p>Progresiones Armónicas</p>	<p>Intro:</p> <p>a) Im6 (9) - IVm/maj7</p> <p>Parte A</p> <p>b) Im – IVm – bIIIm</p> <p>Parte B</p> <p>c) ImMaj7- IV7</p>

3.1.4 Tabla de elementos compositivos en "Marte Rojo-telepático" (música incidental).

Géneros musicales	<ul style="list-style-type: none"> ■ Ambient ■ Música incidental ■ Música electrónica
Motivos rítmicos	<ul style="list-style-type: none"> • Tiempo: 4/4 (115 BPM) • Notas pedal (redondas y blancas) en los instrumentos virtuales • El primer motivo melódico utiliza redondas y blancas. Los siguientes motivos están presentados por blancas, corcheas y negras.

Motivos melódicos	<p><u>Intro</u></p> <p>1er motivo</p>  <p><i>Figura 58.</i> Extracto de la composición "Marte rojo y telepático" de Ma. Isabel Ponce W.</p> <p>El 1er motivo melódico surge desde el primer compás de la intro y se repite 4 veces acompañado de notas pedal con sonidos atmosféricos. La secuencia de notas pertenece a la escala del modo lidio.</p> <p>1er motivo armonizado</p>  <p><i>Figura 59.</i> Extracto de la composición "Marte rojo y telepático" de Ma. Isabel Ponce W.</p>
--------------------------	---

La segunda repetición del 1er motivo está armonizada por octavas con el mismo sonido utilizado para la frase melódica (FM Astral) y por la 3ra y 5ta del acorde de D mayor interpretadas por el sonido electrónico *Lunar Escape AF*.

2do motivo



Figura 60. Extracto de la composición "Marte rojo y telepático" de Ma. Isabel Ponce W.

La secuencia de notas del 2do motivo aparece por primera vez en el compás 23 y pertenece a la escala de D lidio. Está compuesto por corcheas y blancas con una redonda en el 4to compas para terminar la frase y se repite por segunda vez sin variaciones desde el compás 27.

2do motivo armonizado

Figura 61. Extracto de la composición "Marte rojo y telepático" de Ma. Isabel Ponce W

La armonización del 2do motivo es la misma de los primeros compases del tema. El 1er motivo se sobrepone al segundo reforzando las notas del acorde de D mayor y los intervalos de la escala lidia. El segundo motivo utiliza el sonido *Lunar Escape* y aparece la nota Fa en octavas para dar un efecto de profundidad con el sonido *FM Astral*, marcando la 3ra mayor del acorde.

3er motivo

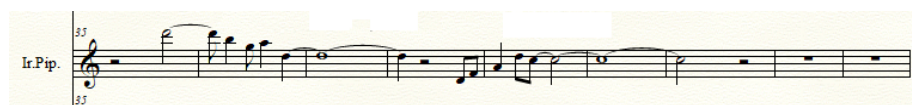


Figura 62. Extracto de la composición "Marte rojo y telepático" de Ma. Isabel Ponce W

El 3er motivo melódico pertenece al tema "Ya-valí (terrestres Vs. Marte)". Sirve para mantener una continuidad con el carácter y la identidad de la banda sonora. Tanto el tema anteriormente mencionado como "Marte rojo y telepático" mantienen la tonalidad homónima de D (el primero es D dórico y el segundo D lidio) por esta razón no fue necesario realizar una variación tonal en el motivo. A partir del 4to compás existe una variación rítmica que reemplaza las tres primeras semicorcheas del último bit del motivo original por dos corcheas y una negra. El sonido utilizado es "Irish Pipe".

3er motivo armonizado

A three-staff musical score for the 3rd motif. The top staff is for Mem.FM, the middle for SpBug, and the bottom for Ir.Pip. All staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Mem.FM staff contains a single whole note D3 in the first measure, followed by a measure of rest. The SpBug staff contains a half note D3, a quarter note D3, and a quarter note D3 in the first measure, followed by a measure of rest. The Ir.Pip. staff contains the same melodic line as in Figure 62. The number 35 is written above and below the first measure of each staff.

Figura 63. Extracto de la composición "Marte rojo y telepático" de Ma. Isabel Ponce W

El motivo está armonizado por una nota pedal en "Re" (una octava abajo del "do" central) con el sonido "Moment FM" y "Space Bug", este último no es un sonido melódico sino atmosférico.

4to motivo

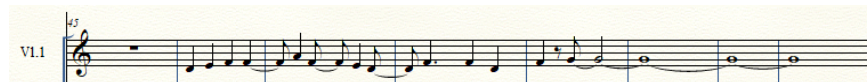


Figura 64. Extracto de la composición "Marte rojo y telepático" de Ma. Isabel Ponce W

El cuarto y último motivo también pertenece al tema "Ya-valí (terrestres vs. Marte)" y se encuentra en este tema por las mismas razones del 3er motivo.

4to motivo armonizado

Figura 65. Extracto de la composición "Marte rojo y telepático" de Ma. Isabel Ponce W

Una de las variaciones del motivo tiene que ver con la armonización de la sección de cuerdas. En este caso solo se utiliza un segundo violín que parte de "Re" y con una pequeña variación rítmica en el 3er compás (c.46). En el motivo original, la frase melódica también empieza en "Fa" pero una octava arriba (segundo "F" partiendo del "Do" central) y también se armoniza con una tercera descendente ("Re") que es el primer acorde de la progresión Dm – F mayor – C mayor representados por la viola y el chelo.

Timbres y texturas	<p><u>Sintetizador <i>Yamaha Modox</i></u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonidos atmosféricos en las notas pedal: <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Early Digital</i> 2. <i>Wind Blows</i> 3. <i>Space Bug</i> 4. <i>Moment FM</i> • Emulación de sección de cuerdas <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Violín FM (1 y 2)</i> • Emulación de teclado melódico <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>FM Astral (1 y 2)</i> 2. <i>Lunar Escape</i> • Emulación de vientos <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Irish pipe</i>
---------------------------	--

Progresiones armónicas	<ul style="list-style-type: none"> • D lidio
-------------------------------	---

4. Conclusiones y Recomendaciones

El radioteatro y su historia en el Ecuador demuestran que los artistas encuentran la manera superar los retos que deben enfrentar según las circunstancias que les ha tocado vivir. A mediados de los años 30 del siglo XX, cuando terminó la época de oro del teatro ecuatoriano, actores, directores, músicos y guionistas desempleados encontraron un nuevo lugar de expresión y

trabajo remunerado en la radio. Con dedicación y voluntad, las obras radiales fueron perfeccionándose y cobrando popularidad. La calidad de dichas obras fue reconocida por el público ecuatoriano y lograron el mismo impacto que en el resto de países latinoamericanos y el mundo. La llegada del internet y el *podcast* en el siglo XXI también contribuyeron a la ampliación de espacios expresivos y dieron cabida a productos artísticos capaces de llegar a todo tipo de público en cualquier parte del mundo. Reconocer y aprovechar dichos espacios favorece a la construcción cultural de un pueblo o nación.

Por otro lado, el concepto de música incidental y banda sonora siempre estuvo presente en los medios audiovisuales. Su evolución y utilidad, como sucede en todas las artes, en este caso la música para obras de ciencia ficción, se alimentan de otras manifestaciones artísticas (cine, pintura, literatura, comic, etc.) y se plasman en la memoria colectiva, incrustándose en la cultura popular de cada generación. Las bandas sonoras de películas como *2001: Odisea en el espacio* (Kubric), *Solaris* (Tarkovsky), *Blade Runner* (Scott Ridley), *La guerra de las galaxias* (George Lucas), entre otras, fueron ejemplo y fuente de inspiración para otras bandas sonoras por ser innovadoras, tanto instrumentalmente como por sus recursos compositivos.

Una característica importante de la música para ciencia ficción, es la amplitud de géneros musicales que se pueden utilizar y combinar para enriquecer el significado de una obra audiovisual o de radio teatro. Al investigar sobre la banda sonora de *Blade Runner* se encontró que una de las cualidades de la misma era la representación de la interculturalidad en el marco de una ciudad cosmopolita y tecnificada. Este rasgo distintivo en las composiciones de Vangelist, que combina géneros como el jazz, la música electrónica, motivos de medio oriente, y del Asia, con el género *ambient*, condujo mi interés hacia la exploración de géneros afines a mi cultura y que podrían ser incluidos en la banda sonora del relato "Los hombres de la tierra". Al discutir este asunto con mi profesor guía, descubrimos que el *yaraví* como género popular mestizo ecuatoriano, sería una buena forma de lograr este objetivo. Escogimos el tema

“Puñales” porque recoge dos géneros: yaraví y albazo, contiene progresiones típicas de la música popular mestiza ecuatoriana y motivos melódicos de la escala pentatónica menor y mayor que han estado presentes en mi vida desde la infancia. Bajo estos antecedentes, nació el tema “Ya-valí (Terrestres vs. Marte) que es el tema principal de mi producto artístico y es una fusión de música orquestal, incidental y *ambient*. El resto de temas (“Marte rojo y telepático” y “Demencia psicodélica”) están más alineados al *ambient* y a la música electrónica atmosférica. Sirven para acompañar diálogos, y así, no desviar el interés del oyente de la trama y las locuciones. Una de las metas pensadas para el producto artístico fue la realización de una banda sonora completa, es decir, incluir más de tres composiciones para un radioteatro de 32 minutos, pero no fue posible por cuestiones de tiempo y dinero. Una meta que sí fue alcanzada fue la grabación del relato completo con las voces de todos los personajes gracias a la colaboración de la directora de teatro, actriz, y comunicadora social, Diana Borja y sus alumnos de teatro de la Universidad Central del Ecuador. Dicho material será utilizado parcialmente para el producto final de este trabajo de titulación, es decir, se utilizarán 3 partes: Introducción, escena 1 y escena 6 de la adaptación para radio teatro de “Los hombres de la Tierra” con los tres temas ya mencionados y compuestos para el producto artístico.

Una tesis de licenciatura es una excelente oportunidad para demostrar las herramientas aprendidas durante 4 años de carrera. También para conocer los progresos y debilidades de un estudiante que reconoce que el aprendizaje musical es infinito y debe continuar hasta el último día de su vida. Existen también conocimientos que deben reforzarse y aprovecharse en trabajos futuros, pero lo más importante ahora es plasmar los recursos que se han asimilado con mayor fluidez y que responden a la curiosidad e interés de quien realiza un trabajo de titulación. En este caso, se han juntado una serie de elementos que combinan no solo lo musical sino todo aquello que pertenece al mundo del sonido, la literatura y la comunicación. El análisis de “Crónicas Marcianas” y el relato “Los hombres de la Tierra” ocupa un lugar importante

en este trabajo porque nos conduce a la concientización de los fenómenos psicológicos y las contradicciones de la sociedad humana. Autores como Philip K. Dick y Ray Bradbury, con sus metáforas y analogías, son un espejo de la realidad y nos ayudan a comprender el impacto de la tecnología, el abuso del poder, las consecuencias positivas y negativas del libre albedrío, cómo nos enfrentamos a la alteridad (el encuentro con el otro), entre otros asuntos, que deben ser obligatoriamente reflexionados para mejorar como especie.

Otra característica que resulta interesante en el proceso de investigación y análisis de un trabajo de titulación, es el misterioso mundo del subconsciente de quien realiza dicho trabajo: las vivencias, las sensaciones y emociones se combinan y van apareciendo en el texto y la música. Como piezas de un rompecabezas, se reúnen y expresan un mundo interior que ha buscado un canal para expresarse. Considero que la música (sobre todo la que se pretende componer) no puede desligarse del bagaje emocional y experiencias de un músico, y el mencionado bagaje no puede desligarse de otras disciplinas artísticas que deben también ser parte de la formación integral de un compositor o intérprete/instrumentista. La educación académica musical tiene la obligación de alentar al estudiante a investigar y conocer más de cerca obras literarias, teatro, historia nacional y universal, apreciación del arte, semiótica y materias afines a la comprensión y construcción de arte y cultura. Pienso que estos objetivos han sido considerados y en su mayoría, logrados por la Escuela de Música de la UDLA y podrían alcanzar mayores niveles de compromiso en los estudiantes. Proyectos como el Concierto Emblemático, los clubes de vientos andinos, marimba y el ensamble de música ecuatoriana son espacios que han permitido dichos objetivos con resultados significativos y de gran calidad. Los menciono porque me inspiraron y enriquecieron mi formación, aunque no pertencí a todos ellos.

Para terminar, quisiera recomendar la realización de conciertos con formato de radio teatro dentro de la Escuela de música de la UDLA. Podría aprovecharse las aptitudes y conocimientos de estudiantes y profesores en producción, composición, *songwriting* y *performance*, incentivar el trabajo de equipo y

conectar la música con otras ramas artísticas. También considero importante un producto de esta naturaleza para los cantantes e instrumentistas que disfrutan de la locución y les interesa incursionar en esta rama como otra habilidad que bien podría aumentar sus posibilidades de empleo en productos comunicacionales, artísticos y publicitarios. Para la realización de dichos conciertos se podría investigar obras de radioteatro, hacer adaptaciones de cuentos y novelas cortas ecuatorianas, y presentarlas en vivo, en un teatro con público, como se hacía en los años 30 del s. XX. Es un proyecto que requiere de meses de preparación, pero es posible con la ayuda de todo el personal docente y estudiantil, y una planificación organizada y efectiva.

REFERENCIAS

- Aguilera M y Arquero I (2017) Ficción Sonora para la Radio Nacional Española. *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. 17(4), 117-146. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/44031/1/La%20ficci%C3%B3n%20sonora%20y%20la%20realizaci%C3%B3n%20en%20directo.pdf>
- Acevedo R. (2017). Sonido Diegético y Extradiegético. Colombia: El sonido de la narrativa audiovisual. Entendiendo la importancia del sonido en la narrativa. Recuperado de: <https://elsonidoenlanarrativaaudiovisual.wordpress.com/sonido-diegetico-y-extradiegetico/>
- Alfaraz, C. (2010). Discursos de lo artificial. Blade Runner como representación social de la técnica. *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento Enl@ce*. Universidad del Zulia Maracaibo. 7 (3) pp. 45-59. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/823/82316180004.pdf>
- Ayuso Rodríguez, E. (2019). Génesis y realización del primer radioteatro de "Don Quijote" producido por la BBC. *Rev.index.Comunicación*, 9(2), 35–53. Recuperado de <https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/463>
- Block, M. (2006/12/22) Christmas Eve and the the Birth of 'Talk' (*Entrevista al historiador norteamericano Dean Olsher*). *NPR News*. Recuperado de <https://www.npr.org/2006/12/22/6665738/christmas-eve-and-the-birth-of-talk-radio>
- Bradbury, R. (1950) *Crónicas Marcianas (The Martian Chronicles)* Traducción de Francisco Abelenda. (1ª ed.). Barcelona: Ediciones Minotauro

- Caballero A., Nicolas-Sans, R. y Bustos, J. (2021). El impacto de las plataformas de podcast en redes sociales: Estudio en las cuentas oficiales de ivoX Y Anchor en Instagram, Facebook y Twitter. *Rev. aDResearch ESIC Num. 25*, pp. 92- 105. Recuperado de [file:///C:/Users/maris/Downloads/DialnetElImpactoDeLas PlataformasDePodcastEnRedesSociales-7870940%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/maris/Downloads/DialnetElImpactoDeLasPlataformasDePodcastEnRedesSociales-7870940%20(1).pdf)
- Clews, R. (1997). *Vangelist: Recording at Nemo Studios. Blade Runer Blues: Recording the future*. Cambridge, Inglaterra. *SOS Sound on sound*. Recuperado de <https://www.soundonsound.com/people/vangelis-recording-nemo-studios#para10>
- Crespo Garay, C. (2019). La guerra de los mundos: ¿el mito de la emisión de radio que desencadenó el pánico? *Rev. National Geographic*. Publicado 21 de octubre de 2019. Recuperado de https://www.nationalgeographic.es/historia/2019/10/la-guerra-de-los-mundos-el-mito-de-la-emision-de-radio-que-desencadeno-el-panico?fbclid=IwAR0VsSxdzB8xPlwfjzKzpnWTCIZH Cuf_eWAV b33jv6LQ0cX7 uyHA-fws3vs
- De la Torre, A. y Guerrero, P. (2006). *Tras una cortina de años*. (1.^a ed.). [versión electrónica]. Recuperado de <https://gonzalobenitez.files.wordpress.com/2007/06/gonzalo-benitez-tras-una-cortina-de-anos-fonsal.pdf>
- Fernández de Velasco, A. (2008). *El podcast como medio de comunicación: caracterización del podcast independiente y adopción por las cadenas de radio*. (Programa de Doctorado). Universidad Rey Juan Carlos. Recuperado de http://www.desdelaterraza.org/wpcontent/uploads/2009/03/Podcast_ArturoVelasco.pdf

- Galay, F. Godinez (2010). *El radio drama en la comunicación de mensajes sociales. Apuntes prácticos para la producción integral*. (1.ª ed.) [versión electrónica] Recuperado de:
[https://ia801001.us.archive.org/16/items/elradiodramaenla comunicaciondemensajessociales_20191016/EI% 20radiodrama% 20en%20la%20comunicaci%C3 %B3n%20de%20 mensajes%20 sociales-Apuntes%20te%C3%B3rico- pr%C3% A1cticos%20para%20 la%20producci%C3%B3n%20integral-Francisco%20Godinez% 20Galay.pdf](https://ia801001.us.archive.org/16/items/elradiodramaenla comunicaciondemensajessociales_20191016/EI%20radiodrama%20en%20la%20comunicaci%C3%B3n%20de%20mensajes%20sociales-Apuntes%20te%C3%B3rico-pr%C3%A1cticos%20para%20la%20producci%C3%B3n%20integral-Francisco%20Godinez%20Galay.pdf)
- Guerrero, P. (24 de mayo de 2011). Un yaraví ecuatoriano: Puñales. Quito, Ecuador. Blog *Memoria musical del Ecuador*. Recuperado de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/un-yaravi-ecuatoriano-punales.html>
- Godoy, M. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Texto académico. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. (1.ª ed.) Facultad de Ciencias de la Educación. [versión electrónica] Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/262784359Mario_Godoy_Aguirre_Breve_historia_de_la_musica_en_Ecuador_Biblioteca_General_de_Cultura
- Ibarra H. y Novillo V. (1960). *Historia de la radio en Quito (1935-1960)* (1ª ed.). Quito. Fundación Museos de la Ciudad.
- Iglesias P. (2005). Aproximaciones a un análisis sonoro del discurso cinematográfico: *Blade Runner* de Ridley Scott. *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. (11), 1- 9
 Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0505230002A>

- Lobato, L.A. Ray Bradbury: crónicas de una inquietud. Rev. *La Torre del Virrey*. Num.4, 55-56. Recuperado de <http://www.latorredelvirrey.es/wp-content/uploads/2016/05/torre-virrey-4.pdf>
- López Virgil, J.I. (2005). "*Manual Urgente para radialistas apasionados*". (1.^a ed.) [versión electrónica] Recuperado de <https://radioteca.net/media/uploads/manuales/201310/ManualUrgenteRadialistas.pdf>
- Mateos A. y Albo M. (2004). *Elementos de ciencia ficción en la narrativa norteamericana y británica de posguerra: W. Golding, K Vonnegut, R. Bradbury y J.G Ballard*. (Tesis doctoral). Universidad De Castilla-La Mancha. Recuperado de URL: <https://fdocuments.ec/document/210-elementos-de-ciencia-ficcion.html>
- Mendizábal I. (2015). EL libreto ficticio de la invasión marciana a Quito. Blog Ciencia Ficción en Ecuador, Cultura del futuro desde la mitad del mundo. (Publicado originalmente en suplemento, Cartón de Piedra del diario El Telégrafo, Guayaquil, el 16 de febrero de 2015) Recuperado de <https://cienciaficcionecuador.wordpress.com/2015/03/01/el-libreto-ficticio-de-la-invasion-marciana-a-quito/>
- Morales, G. (2018). *Sonidos del futuro: la ciencia ficción a través de la música*. Rev Jot Down. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2018/12/sonidos-del-futuro-la-ciencia-ficcion-a-traves-de-la-musica/>
- Ortiz M.A y Volpini F. (2016). Realización, Lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo. *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. 17(1), 13-36. Recuperado de <file:///C:/Users/maris/Downloads/ARAB.53496.pdf>

Palacios, M.A (21 de mayo de 2020). Entrevista al equipo de "Terror y nada más". CosmoVersus, Revista independiente y podcast cultural.
Recuperado de
<https://cosmoversus.com/entrevista-al-equipo-de-terror-y-nada-mas/>

Real Academia Española (2020). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.)
Recuperado de <https://dle.rae.es/banda>

Robles, L. (2007) Introducción al análisis musical. (*Material para estudiantes de la página HaciendoMusica.com.*) Recuperado de:
http://www.haciendomusica.com/_enter.php?page=analisis.htm

Rodríguez, M.J (2014). La representación de la ciudad a través de Radio-Drama como dispositivo de administración de poblaciones en Quito. (Tesis de maestría). FLACSO Sede Ecuador. Recuperado de
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/6233/2/TFLACSO-2014MJRA.pdf>

Saitta, C. (2012). La banda sonora, su unidad de sentido. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, 41(41), 183 a 200.
doi: <https://doi.org/10.18682/cdc.v41i41.1784>

Shculman M. (14 de septiembre de 2017). The Battle for *Blade Runner*. Vanity Fair HWD Magazine. Nueva York. Recuperado de
<https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/09/the-battle-for-harrison-ford-ridley-scott>

Terror y nada más (13 de octubre de 2020). "El último superviviente" de Miguel Ángel Pulido/Ficción sonora-Ciencia Ficción. Blog de Terror y nada más. Madrid, España. Recuperado de <https://www.terrorynadas.com/2020/10/13/el-ultimo-superviviente-de-miguel-angel-pulido/>

Toop, David. (cop. 2016). *Océano de sonido: palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios*. Buenos Aires: Caja Negra. ISBN 978-987-1622-52-8.

Yaguana H. (2014). La radio ecuatoriana cumple 85 años de existencia. *(artículo académico) Universidad Técnica particular de Loja* pp. 1-27. Recuperado de https://www.academia.edu/7533445/La_radio_ecuatoriana__cumple_85_a%C3%B1os_de_existencia

Zycer (29 de marzo 2010). Londres. *Nemostudios.co.uk*. Recuperado de <http://www.nemostudios.co.uk/about/index.htm>

ANEXOS

Link de acceso a la carpeta virtual *One Drive* (Anexos):

<https://1drv.ms/u/s!AtXqyXQ9ucUqiiF4PaFqm9IYeAQM?e=LVu1No>

