

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Las nuevas tendencias estilísticas de la música compuesta para el cine social peruano tras la concepción de un lenguaje musical propio que Gustavo Santaolalla aportó al cine social latinoamericano

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que presenta:

Rodrigo Enrique Vargas Esquivel

Asesor:

Aurelio Efraín Tello Malpartida

Lima, 2022

RESUMEN

El cine social latinoamericano ha atravesado varios procesos de crecimiento y evolución con el paso de los años. Lo que también implica el desarrollo de un arte que encontró un potencial único, producto de la unión con este: la música. La música jugó un papel muy importante en el desarrollo del lenguaje de este estilo cinematográfico y en su reconocimiento a nivel mundial. Gustavo Santaolalla fue una figura trascendental en todo este proceso, puesto que, con su estilo minimalista adaptado a medios audiovisuales, logró plantear un nuevo tipo de composición musical para el género. Su faceta de compositor de películas comenzó a inicios del 2000 y significó una destacada trayectoria. En esta, perfeccionó un estilo caracterizado principalmente, por emplear elementos folclóricos en su música y adaptarla a un contexto cinematográfico, lo que le dio al cine latinoamericano una identidad musical propia y le valió reconocimiento mundial. Tras su consagración, realizadores y compositores en todo el continente empezaron a usar este estilo, cuando de cine social se trataba. Se puede hablar claramente de un impacto, que para esta investigación se centrará únicamente en el Perú, donde los compositores de música para cine adoptaron el nuevo estilo propuesto por Santaolalla y lo adaptaron al cine social nacional.

Palabras clave: *Filmscoring*, cine social latinoamericano, cine social peruano, banda sonora

AGRADECIMIENTOS

A mi familia. Mis padres Ana Esquivel, Enrique Vargas y mi hermano Gabriel Vargas por su constante soporte durante esta etapa universitaria.

A mi tía Doris Esquivel por su inmenso apoyo.

A mi asesor y maestro Aurelio Tello, por sus eternas enseñanzas, su guía y sabiduría.

Pero, sobre todo, a su humildad y sencillez.

A todos mis profesores, por 10 ciclos de constante aprendizaje y reflexión.

A mis amigos, por su compañía y tantos momentos memorables, en este único y largo viaje.

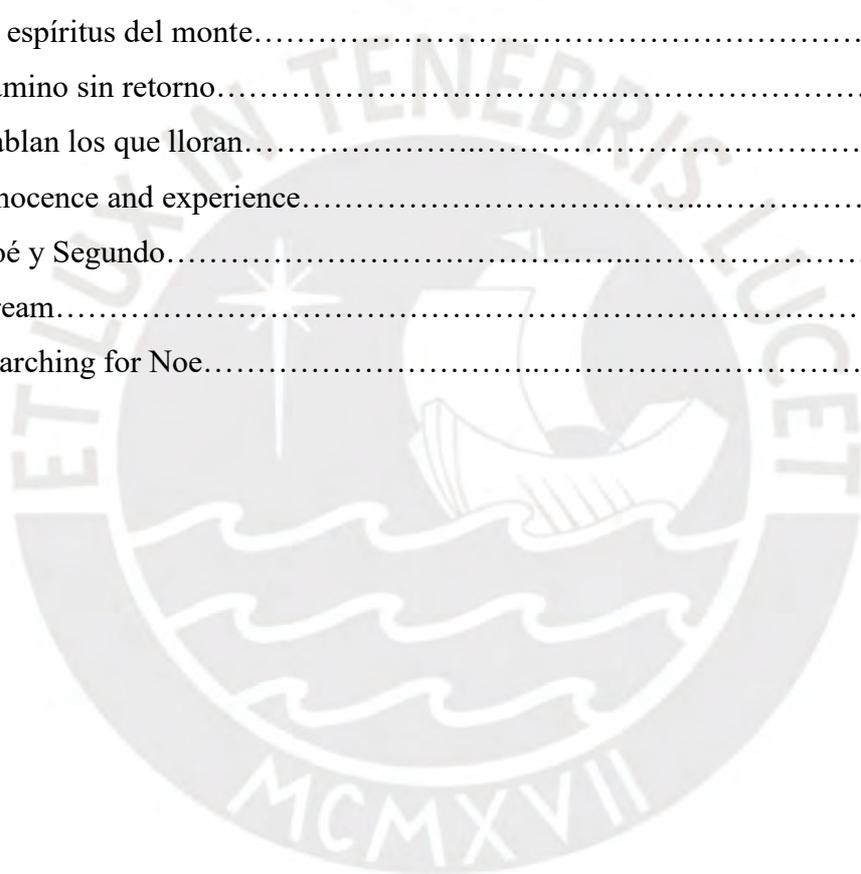


ÍNDICE

	Pg.
RESUMEN	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
ÍNDICE DE FIGURAS	v
INTRODUCCIÓN	1
Metodología	3
Estado del arte.....	6
CAPÍTULO I. EL TRATAMIENTO PREVIO DE LAS BANDAS SONORAS EN EL PERÚ	
1.1 El nuevo cine latinoamericano	10
1.2 El cine social en el Perú.....	11
1.3 La música en el cine social peruano	13
1.3.1 <i>Gregorio</i>	13
1.3.2 <i>La Boca del Lobo</i>	16
CAPÍTULO II. SANTAOLALLA Y EL NUEVO ESTILO DE <i>FILMSCORE</i> LATINOAMERICANO	
2.1 Trayectoria de Gustavo Santaolalla	20
2.1.1 Breve reseña biográfica	20
2.1.2 <i>Ronroco</i> y el reconocimiento.....	21
2.2 El sonido de Gustavo Santaolalla	24
2.2.1 Una especie de minimalismo	26
2.2.2 Predominancia de las cuerdas pulsadas	28
2.2.3 La mezcla y postproducción.....	29
2.2.4 Uso de <i>leitmotiven</i> y temas reiterativos.....	30
2.3 Bandas sonoras representativas	32
2.3.1 <i>Amores Perros</i>	33
2.3.2 <i>Diarios de Motocicleta</i>	37
2.4 Influencia en el cine social peruano.....	44
2.4.1 <i>Camino a la Hoyada</i>	45
2.4.2 <i>Retablo</i>	55
CONCLUSIONES.....	63
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	66

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Tema de Gregorio.....	14
Figura 2. Tema de La boca del lobo.....	18
Figura 3. Ostinato del tema de La boca del lobo.....	19
Figura 4. Tema principal de Amores perros.....	34
Figura 5. La muerte de La poderosa.....	42
Figura 6. Partida del leproso.....	43
Figura 7. Escalas de La dórico y Mi menor natural.....	48
Figura 8. Camino a la Hoyada.....	49
Figura 9. Los espíritus del monte.....	51
Figura 10. Camino sin retorno.....	53
Figura 11. Hablan los que lloran.....	54
Figura 12. Innocence and experience.....	57
Figura 13. Noé y Segundo.....	57
Figura 14. Dream.....	59
Figura 15. Searching for Noe.....	59



INTRODUCCIÓN

La industria, y por ende la escena cinematográfica en el Perú ha tenido un considerable progreso en los últimos años. Esto se evidencia por la gran cantidad de producciones que surgen, ya sea cine de autor o comercial. Dentro de todo este panorama audiovisual, podemos ubicar todo tipo de géneros y estilos. Uno de ellos en particular, tiene mayor importancia para este trabajo: el cine social. Movimiento caracterizado por el uso del cine como medio de crítica y para tratar problemáticas sociales.

Este tipo de películas se caracterizan por reflejar principalmente la realidad social, política y económica del país. En el ámbito latinoamericano, el desarrollo de esta corriente ha sido muy amplio. Ha generado una inmensa filmografía a lo largo del tiempo que persiste hasta el día de hoy. Justamente, la mayor parte del reconocimiento y el valor que el mundo le ha dado a la cinematografía latinoamericana es gracias al cine social. Podría decirse que es el estilo de películas más laureado y reconocido en el continente y en el Perú. En ese sentido, el cine social juega un papel crucial en el desarrollo de la cultura en Latinoamérica, pues es, en cierta forma, una ventana al mundo. Por esta razón, los realizadores buscan, en cada aspecto de producción cinematográfica, reforzar esta idea de identidad. Eso incluye también a la música.

Desde los inicios del cine, incluso antes del cine sonoro, se consideró el uso de la música como acompañamiento de los filmes. A medida que se seguía empleando y experimentando con este recurso, la música se vio como una potencial herramienta discursiva. Es, sin duda alguna, un elemento crucial para reforzar la intención de la narrativa visual. Por esta razón, con el continuo desarrollo del cine social en la década de los noventa, los realizadores buscaron nuevas propuestas musicales para acompañar sus películas. Propuestas que reforzaron la identidad cultural, pero que a la vez tuvieron un estilo y lenguaje cinematográfico propio.

Gustavo Santaolalla, compositor y productor argentino, comenzó su carrera haciendo música para largometrajes en 1999. Un año antes, había sacado un disco llamado *Ronroco*, una exploración de la música folclórica argentina adaptada a su estilo. Con este trabajo, logra una sonoridad original basada en la búsqueda de una identidad latina, que lo llevaría a su faceta como compositor de bandas sonoras y que terminaría por asignar un estilo propio al género cinematográfico y crear toda una corriente.

En el Perú, la influencia es innegable. Lo interesante, sin embargo, es que se puede hablar de un nuevo estilo de *filmscoring*, pero no por la emulación a la sonoridad de Santaolalla, sino por los nuevos tratamientos estéticos que los compositores aportaban a su estilo.

En la actualidad, el cine social peruano, así como el latino, está recibiendo bastantes elogios y reconocimiento por parte de la crítica y a su vez, logrando uno de los propósitos de este movimiento: promover la reflexión para generar memoria colectiva y al mismo tiempo, una identidad nacional. Por esta continua búsqueda, el cine social en el Perú sigue aumentando su producción con creces, desde cortos, medios y largometrajes, tanto de ficción como documentales, ya sean independientes o comerciales. Lo que implica, por ende, más producción musical que la acompañe. Producción que ha sido parte de un continuo proceso evolutivo. Hoy en día, se puede hablar de este nuevo estilo como un género consolidado, debido a la influencia que supuso el trabajo de Santaolalla.

Mi interés en el tema surgió al notar un estilo musical muy semejante en varias películas peruanas de temática social. En ellas, encontré una serie de elementos recurrentes que se mantenían en las nuevas producciones cinematográficas. Por otro lado, las semejanzas entre este estilo y la música que realizó Gustavo Santaolalla años previos, para películas de la misma temática, eran frecuentes. Siendo un estudiante de composición, orientado hacia el ámbito audiovisual, me llamó bastante la atención que este particular hecho no haya recibido la atención merecida.

METODOLOGÍA

El presente trabajo de investigación buscó evidenciar una evolución, el enfoque estuvo en las nuevas tendencias estilísticas de la música compuesta para el cine social peruano, tras la concepción de un lenguaje musical propio que Gustavo Santaolalla aportó al cine social latinoamericano. En ese sentido, el *corpus* del trabajo de investigación estuvo conformado principalmente por películas pertenecientes al género. La mayoría de ellas peruanas y dos películas extranjeras del trabajo de Gustavo Santaolalla que considero claves en su influencia posterior al género.

Se hizo una clasificación de la filmografía, en tres fases. La primera está ubicada previa a la aparición de Santaolalla. En esta, encontramos a dos referentes del cine social peruano de los años ochenta. Por un lado, *Gregorio* (1984) dirigida por el Grupo Chaski y musicalizada por Arturo Ruiz del Pozo. Por otro lado, *La boca del lobo* (1988) de Francisco J. Lombardi, cuya música estuvo a cargo del músico español Bernardo Bonezzi.

Las siguientes dos películas son trabajos que realizó Gustavo Santaolalla al inicio de su incursión en la música cinematográfica. En esta temprana etapa de su trabajo, Santaolalla propone un lenguaje novedoso, el cual había empezado a desarrollar y perfeccionar en su trabajo como productor musical. Estas películas son *Amores Perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu y *Diarios de motocicleta* (2004) de Walter Salles.

Finalmente, la tercera fase abarcó trabajos peruanos posteriores a la llegada de Santaolalla. De este periodo, se seleccionaron dos largometrajes: *Camino a la Hoyada* (2014) un documental de Andrés Cotler con música de Karin Zielinski y *Retablo* (2017) de Álvaro Delgado Aparicio cuya música estuvo a cargo del compositor británico Harry Escott.

Al ser un trabajo basado en el análisis y la comparación, es necesario delimitar y presentar los tipos de análisis que se tuvieron en cuenta. Uno de ellos, está enfocado en el ámbito instrumental. Es relevante, debido a que hoy en día, un aspecto muy importante de la

musicalización de cine social peruano radica en el fortalecimiento de la identidad cultural. En ese sentido, el trabajo de escoger los instrumentos es muy importante en el planteamiento del *score*.

Es fundamental, considerar la sumatoria de toda la instrumentación y los procesos en la mezcla en la música. Justamente, estos procesos complementan la sonoridad introspectiva y reflexiva, características del cine social latinoamericano. Dicho de otra forma, se hizo un análisis de la producción musical. En este, se hará un recuento de las capas sonoras y texturas que integran las piezas de la banda sonora. Posteriormente, se hizo un análisis cuyo foco de atención fue la armonía, la melodía, la estructura de los temas, y sus secciones.

Por último, habiendo estudiado la música por separado, se procedió a hacer un último análisis enfocado en la relación música-imagen. En el que se buscó entender la función de cada tema musical en escenas específicas. Para observar si estos refuerzan la intención propuesta por la escena, o en todo caso, contrastarlas. Es importante este análisis debido a que, de cierta forma, el planteamiento de estilo y de textura en la música dependerá de cómo el compositor quiere aproximarse a la escena.

Un segundo elemento, de mayor relevancia del *corpus*, fue precisamente toda la música compuesta, extraída de las películas mencionadas anteriormente. Para ser más exactos, únicamente los fonogramas. De esta forma, se pudo llevar a cabo exitosamente los análisis propuestos en la primera parte de la metodología. La diferencia del fonograma por sí solo, y este dentro de las escenas, radica en que cuando forma parte de la atmósfera de la película, es inevitable que esté mezclado con el resto de los sonidos diegéticos (parte del ambiente de la

escena). Entonces, apreciar cada detalle de la música únicamente, es más complicado y quizás no sea tan factible a la hora de llevar a cabo el análisis de la producción musical.

Por otro lado, se recurrió a recopilar información brindada por entrevistas a los compositores más representativos de esta nueva fase. Los testimonios de los protagonistas de este proyecto de investigación fueron de mucha ayuda para demostrar la hipótesis formulada. Para esto, se entrevistó a Karin Zielinski, compositora de la banda sonora de *Camino a la Hoyada* y a Álvaro Balvin Benavides, un compositor residido en Los Ángeles, que se desempeña en el área del *filmscoring*.

Estas entrevistas tuvieron dos objetivos muy puntuales. El primero de ellos buscó determinar cuáles consideran que son las características y códigos más representativos de esta nueva manera de componer música para cine social en nuestro país. Se abarcaron temáticas de instrumentación y texturas. El segundo, evidentemente, tuvo que tratar sobre el papel de Gustavo Santaolalla en la concepción de un nuevo estilo de música para el cine social latinoamericano. Lo que derivó en una discusión sobre una posible influencia y por tanto, evolución en el *filmscoring* peruano.

Por último, para abordar positivamente un tema como el escogido, es de suma importancia, tener en cuenta la posición y opinión del mismo Santaolalla. En ese sentido, se han consultado entrevistas al autor, foros, etc. Debido a que, como es un tema relativamente nuevo, no cuenta con las suficientes fuentes secundarias que lo respalden.

ESTADO DEL ARTE

Una serie de libros, que el día de hoy son considerados como pilares, son relevantes para entender el arte del *filmscore* y la música para cine. Es importante el libro *Film music: A neglected art* de Roy Prendergast. El autor en este libro plantea de manera general, el desarrollo y las técnicas utilizadas en el *filmscoring* a lo largo de la historia. Lo considero importante, por el hecho de que en un capítulo propone exclusivamente una detallada discusión sobre la estética y la forma de la música para películas. La cual servirá para entender los estilos que se manejaban en el Perú para el cine social. Estilo que evolucionó tras la influencia de Santaolalla. Se menciona en el texto las técnicas que se tienen que usar para contextualizar al espectador en un espacio determinado. “Color is associative—bagpipes call up images of Scotland, the oboe easily suggests a pastoral scene, muted brass connotes something sinister, rock music may imply a youthful theme, and so on” (1977, p.74).

El libro de Michel Chion, *La música en el cine*, pone en cuestión una disyuntiva recurrente a la hora de hablar de la música para cine. Relacionada a qué tanto influye el estilo propio de un compositor y a la dirección creativa planteada por el director, en el resultado final de la banda sonora. Esta discusión es importante para entender las corrientes y tendencias estilísticas que surgieron en el *filmscore* del cine social nacional, posterior al impacto que Santaolalla generó en el cine latinoamericano.

Para empezar, una cosa es el concepto musical de un filme y otra el estilo de un compositor. [...] El estudio de la historia de la música en el cine refleja dos formas de especialización para los compositores: especialización en un género o colaboración más o menos continuada con un realizador, en tres, cuatro, o hasta veinte filmes. En ambos casos, no hay que exagerar el papel de la libre elección (1997, pp. 304-305).

El relativamente reciente libro de Emilio Audissino, sobre el trabajo de John Williams: *John Williams's film music*, en el prefacio del libro, hace una breve descripción de terminologías y funciones que cumple la música para cine. Aquí se encuentran la emotiva, perceptiva y cognitiva, que todo *score* cumple. Sin embargo, algunos compositores enfatizan más unas que otras. Y, este hecho en particular sirve para contrastar los estilos surgidos en las dos etapas de la música para cine social peruano, analizadas en el presente trabajo. “It goes without saying that music operates powerfully in films. On the narrative level, music contributes to the clarification of the narrative events, not only for the narrative logic but also for time construction and space construction” (2014, p. 21).

Es indispensable, para centrar el tema a nuestro interés, el libro de Matthew B. Karush, *Musicians in transit: Argentina and the Globalization of popular music*. El autor le dedica un capítulo entero de su libro a Gustavo Santaolalla y a su constante búsqueda de implementar y desarrollar una identidad latina en su sonoridad. Para esto, el autor se basa principalmente en su faceta como instrumentista y productor de rock, desde el inicio de su carrera en Argentina y su posterior trabajo en Estados Unidos. Hay también una mención menor a su faceta de compositor de películas. Sin embargo, la importancia para el trabajo reside más en la búsqueda de identidad, como mencioné anteriormente. “Although not all his Hollywood work has been in connection with films set in Latin America, enough of it has been to suggest that his reputation as a Latin American musical visionary helped him move into films” (2017, p. 215).

El texto es mayormente descriptivo, hace un recuento casi cronológico de hechos que lo llevaron al nivel en que se encuentra ahora. En ocasiones, cita entrevistas que le realizaron. Estas ayudan a entender de manera más clara su intención con la música latina. “In an interview in 1998, Santaolalla argued that his current work was a continuation of his efforts with Arco Iris that he had been trying to use rock music to express a “Latin identity” since the 1970s.” (p. 209).

Para tratar el fenómeno del cine social, hay dos textos claves para entender su rol en el desarrollo de una identidad latinoamericana: “Sujetos en la historia: El nuevo cine latinoamericano y la frontalidad de discurso” de Silvana Flores y “El Cine Latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas”, de María Pérez. Ambos proponen una mirada analítica al suceso que cambió el panorama del arte cinematográfico en Latinoamérica.

Teniendo en cuenta este aspecto en particular, la segunda mitad de los años cincuenta produjoun vuelco en los patrones de representación, y a causa de eso, se constituyó como un período transicional que dio a luz una serie de films caracterizados por introducir el germen de lo que se conoció como Nuevo Cine Latinoamericano (Flores, 2011, p. 21).

El libro de Ricardo Bedoya, *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*, será fundamentalmente para entender la fase previa del cine social peruano, pues comprende un recorrido histórico, desde la etapa del cine mudo, hasta mediados de la década de los noventa, que incluye los distintos estilos y corrientes por las que atravesó el cine peruano. De este compendio se rescatan principalmente las secciones que le dedica a Francisco J. Lombardi y al grupo Chaski, cuyos trabajos son analizados en la presente investigación. “Eran perceptibles pues tanto la intención de captar las manifestaciones del marmagnum social causante de la fisionomía actual de Lima y de su inmenso desorden, como la avidez por capturar, con la inmediatez del testigo ocular, algo del sentimiento de nuestra experiencia cotidiana” (1995, p. 275).

Por otro lado, la autora Stella del Rocío Santivañez Guarniz, en su texto “La generación del 60 y el cine del grupo Chaski”, contextualiza el género del cine social en el Perú, puntualmente en el cine del grupo Chaski, colectivo audiovisual que se empezó a gestar en 1978 y que en la década de los ochenta se convirtió en uno de los más importantes exponentes del cine nacional con las dos películas que realizó: *Gregorio* (1984) y *Juliana* (1989). Es

necesario tener en cuenta el contexto histórico, para entender el propósito de ambas películas y por ende la música que se utilizó:

El cine que propone el grupo Chaski recrea un cine de los «oprimidos», un cine que representa la problemática de los grupos sociales marginados y excluidos de las relaciones sociales de producción hegemónica e involucra, dentro de su temática, la denuncia social, para así lograr la concientización de la pobreza en los países del tercer Mundo. Por ende, se decide trasladar la «militancia tradicional partidaria» a una «militancia cinematográfica» que aborda la política desde el arte popular de masas, el cine (2010, p. 99).



CAPÍTULO 1. EL TRATAMIENTO PREVIO DE LAS BANDAS SONORAS EN EL PERÚ

1.1 El nuevo cine latinoamericano

Durante 1960, década de grandes revoluciones estilísticas en el ámbito fílmico impulsadas por movimientos como la nueva ola francesa (*nouvelle vague*) y el cine libre británico (*free cinema*), el panorama cinematográfico latinoamericano también se vio muy marcado por una nueva tendencia relacionada al cine de autor. En un movimiento que se denominó “nuevo cine latinoamericano”, un cine muy involucrado con su realidad social. Enfocado en poner como centro de atención al sector popular, fue un cine de los oprimidos.

La reivindicación de la identidad cultural de los pueblos, de sus verdaderas raíces frente a la identidad impuesta desde arriba; la recreación de los paisajes interiores; el realismo de escenarios y actores, que revela a los invisibilizados ante el espectador; la memoria como una forma de resistencia en pos de la lucha por los derechos humanos; [...] predominio de las narrativas circulares, pero con un fin abierto, porque casi todo está por hacer, es como un canto a la esperanza y a la resistencia. En definitiva, un cine cuyas estrellas son las personas anónimas insertas o enfrentadas a un sistema que carece de sentido común (Pérez, 2013, p. 83).

Hay una película en particular, a la que muchos atribuyen el inicio de este movimiento y otros la consideran la principal predecesora. Se trata de la mexicana *Los Olvidados*, dirigida por Luis Buñuel y estrenada en el año 1950. Obra fundamental del cine latinoamericano, muy marcada por el lenguaje neorrealista italiano, desarrollada en la ciudad de México. Cuenta la trágica historia de un grupo de niños en un barrio marginal.

En el texto de Silvana Flores, “Sujetos en la historia: el nuevo cine latinoamericano y

la frontalidad del discurso”, la autora menciona: “el Nuevo Cine Latinoamericano transitó durante los años sesenta y setenta en una especie de camino hacia la identificación del artista con el pueblo” (2011, p. 30). Cineastas como Fernando “Pino” Solanas, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Patricio Guzmán, etc., fueron exponentes de este movimiento; quienes, en búsqueda de un cine social, empleaban diversos medios audiovisuales en su cinematografía, como la ficción y el documental. Flores menciona:

En suma, la propuesta del Nuevo Cine Latinoamericano puede resumirse en la preeminencia de la intencionalidad por cambiar el eje tradicional de la emisión de los discursos políticos. A través del arte cinematográfico, en especial con el uso de la palabra y de la presencia física del marginado social, se procuró establecer una nueva plataforma comunicativa que permitiera elevar las demandas del pueblo por fuera de los habituales espacios de protesta (2011, p. 22).

1.2 El cine social en Perú

Este escenario de cambios notables, en la forma de hacer cine en el continente, coincidió en el Perú con la ley del cine promulgada por el gobierno de Velasco Alvarado en 1972. Esta ley significó un nuevo inicio para la cinematografía nacional. Hasta ese momento, el Estado no había intervenido positivamente en su desarrollo con excepción de la ley 13936, promulgada en 1962.

Era la primera vez que el estado actuaba como propulsor del desarrollo del cine de largometraje. Hasta entonces, su intervención se había limitado a propiciar la hechura de noticiarios y cortos documentales, a menudo usados como sostén publicitario de gobiernos proclives a establecer con los productores toda suerte de intercambio de favores, a condición de mejorar la “imagen” del Poder

(Bedoya, 1995, p. 156).

Lo cual había hecho de la producción de cine de largometraje nacional una tarea muy difícil de realizar y de mantener a flote. Por esta razón, la filmografía anual era bastante limitada, aun sumándole las coproducciones con naciones extranjeras y teniendo cineastas extranjeros que invertían en el Perú como escenario para sus películas, por lo que, tener un cine nacional que produjera más de 3 películas al año, era algo inimaginable.

A partir de los años 60, el país fue visitado por varios cineastas extranjeros que vieron en él, no solo un escenario de costos razonables y mano de obra disponible para filmar [...] ofrecieron visiones personales del país, lo incorporaron a sus preocupaciones, lo integraron a su estética” (Bedoya, 1995, p. 167).

La ley 19327 más conocida como la ley de cine, brindó un nuevo panorama para su desarrollo. Significó una oportunidad muy interesante para los jóvenes realizadores, ambiciosos por empezar a hacer películas: cineastas como Jorge Suárez o Bernardo Arias. Películas clave de este periodo inicial fueron: *Allpa' kallpa la fuerza de la tierra* (1975) de Arias y *Espejismo* (1972) de Armando Robles Godoy.

Los años subsecuentes gozaron de un significativo incremento de la materia, así como también un mayor compromiso por parte de los realizadores quienes, ante la falta de escucha del Estado, se organizaron para crear la asociación de cineastas del Perú, donde destacan personalidades como la de Francisco Lombardi.

Bajo convocatoria oficial, se reúnen directores, técnicos, productores, críticos y profesores en un seminario que busca hacer el balance de lo realizado en los cinco años de actividades cinematográficas transcurridas desde la promulgación de la ley [...] Se funda la asociación de cineastas del Perú” (Bedoya, 1995, p. 407).

1.3 La música en el cine social peruano

Dentro del género social en el Perú, se produjo una amplia filmografía que gozó de bastante acogida por parte de la crítica internacional, así como nacional. Varias de estas producciones son consideradas clásicas del cine peruano hoy en día. En la década de los ochenta, se dio un fuerte apogeo gracias a realizadores como Francisco Lombardi y el Grupo Chaski, quienes buscaron un camino distinto en cuanto a la forma de hacer cine en el país. Un cine mayoritariamente influenciado por la coyuntura y el contexto que atravesaba el Perú en esa época, problemáticas socioeconómicas y terrorismo. Se opta, entonces, por darle al cine unavisión más realista, como lo hizo en su momento el neorrealismo italiano y, posteriormente, una corriente del nuevo cine latinoamericano. “El cine nacional desarrollado en Lima en la década de 1980 sobresale por ser un cine denominado «realista», cuya temática social se encuentra en sintonía con la realidad política, económica, social y cultural del país” (Santivañez, 2010, p. 101).

Surgieron en esta década, las dos películas más memorables y emblemáticas del Grupo Chaski. Películas que retratan, de manera cruda, las brechas sociales latentes en el país, los estragos por los que pasan las minorías, que son excluidas y discriminadas.

1.3.1 *Gregorio*

Como diría Bedoya, “las películas trazaban la crónica de la travesía urbana de un grupo de niños delirectos, víctimas de un absoluto abandono material y moral” (1995, p. 275). En este contexto, aparece *Gregorio*. Una película que cuenta la historia de un niño que se ve obligado a trasladarse a la capital junto a su familia en busca de mejores oportunidades económicas. Sueño que se trunca debido a una población que discrimina a las minorías y no les da oportunidades. Las adversidades que atraviesa hacen que Gregorio se sumerja poco a poco en una vida de vicios junto a una pandilla de niños que conoce en el camino.

El compositor peruano Arturo Ruiz del Pozo fue el encargado de realizar la música para

resurgimiento, se combinan una serie de elementos que dan cuenta del contacto del inmigrante con el nuevo universo cultural” (Salinas, 2016, p. 119). Gregorio se sumerge progresivamente en la vida en la capital y pasa lo mismo con la música. Los instrumentos anteriormente mencionados se fusionan con el bajo, la percusión latina y en ocasiones con vientos como el saxofón. Ya al final de la película, el tema se vuelve a presentar con la misma instrumentación que al inicio. Solo que, en esta ocasión, sobre una base rítmica de un género completamente urbano como la chicha, evidenciando de esta manera, el proceso de urbanización de Gregorio. La música, al igual que el personaje principal, se termina por adaptar al contexto en el que se encuentra. Mientras transcurre la última escena y lo vemos en el transporte público, completamente inmerso en el tránsito de la ciudad, el tema en versión chicha da paso a los créditos finales.

Emilio Audissino, en su libro *John Williams's Film Music*, explica de manera concisa, tres principales funciones que cumple la música para cine (como es un libro sobre la música de Williams, su aproximación se orienta claramente hacia el *filmscoring* clásico). Una de ellas es la emotiva macro, que habla de la música como unificadora a través de la constante aparición de un tema musical en el metraje. El enfoque que se le da al tema de Gregorio es un claro ejemplo de esta función.

The *macro-emotive* function is what unifies the aesthetic experience of the film for the viewer. It performs the function on the frame in a painting. By presenting the theme in the opening titles, [...] and finally presenting it again at the end of the film, music helps the shaping of the perception of the film's formal unity (2014, p. 22).

Otra es la música como transición, que también sirve para contextualizar y dar ambiente a la escena. Gregorio comienza su historia cuando parte desde la tranquilidad de su pueblo. Al llegar a Lima, se encuentra con el caos de una ciudad extremadamente

desordenada y ruidosa. Esto genera un contraste desmedido del que no puede escapar. La música es un factor que contribuye a este desorden. Entre escenas, mientras Gregorio deambula desorientado por las calles de Lima, se escuchan cuñas musicales de bases rítmicas de géneros como la salsa y la chicha, ayudando al montaje a obtener un ritmo acelerado y agresivo. Esta es otra función que plantea Audissino, la función cognitiva. La cual está enfocada en cómo la música también sirve para conectar escenas y contextualizar al espectador.

Music may unite the fragments of a montage sequence and aid the understanding of the progression of time; it may denote a place or a historical period by referring to some repertoire pieces; it may link fairly disconnected shots thus making the film space look as a consistent whole (2014, p. 22).

Del Pozo es también un reconocido compositor de música académica contemporánea, del cual destacan sus trabajos para música electroacústica. Para la película, no dudó en experimentar con diferentes estilos, lo que le permitió encontrar sonoridades bastante interesantes; logrando secuencias memorables como la escena del velorio del padre. En ella, presenta una música de carácter sombrío y misterioso con notas cortas y acentuadas de instrumentos de viento como la zampoña y la zanka, percusión como bongoes, platillo suspendido y una nota larga en registro grave. O aquella escena donde se ven los efectos de la marihuana en Gregorio y la pandilla, para la cual se emplea música electroacústica, fusionada con lo anteriormente descrito. Una de las últimas escenas del metraje y que supone el clímax de toda la película, cuando Gregorio se pelea con la pandilla en el arenal, tras haber robado una billetera, emplea una música bastante agitada y frenética, e implica una mixtura de texturas de instrumentos andinos, con los bongoes y el saxofón.

1.3.2 *La boca del lobo*

Un enfoque muy distinto tiene la banda sonora de *La boca del lobo* del director

Francisco Lombardi. Estrenada en 1988, la película tiene como temática el conflicto armado interno por parte de Sendero Luminoso en la década de los ochenta, tomando como suceso principal: la masacre de Socos. La película es un drama histórico con tintes de misterio, pues cuenta la historia de un grupo de militares que han acudido a un pueblo en Ayacucho para combatir el terrorismo, pero que nunca saben finalmente quienes son los terroristas o contra quienes se enfrentan. “*La boca del lobo*, a su turno, presentaba un grupo de hombres en peligro, enfrentados a un grupo invisible pero omnipresente, vinculados por las exigencias institucionales y unidos en la obediencia ciega [...]” (Bedoya, 1995, p. 238).

La película, si bien, es parte del género de cine social, se aleja del neorrealismo planteado por Gregorio para desenvolverse como una especie de *thriller*. Hace énfasis en la pérdida de cordura de uno de los protagonistas y en cómo este hecho afecta negativamente al grupo de soldados que terminan por asesinar, bajo sus órdenes, a personas inocentes. La banda sonora, en pro de retratar en la música las intenciones propuestas por los realizadores, optó por un camino diferente al de *Gregorio*, asemejándose en ocasiones a grandes filmes épicos como *Érase una vez en América* (1984) de Sergio Leone.

El músico español Bernardo Bonezzi fue el encargado de componerla. A diferencia de *Gregorio*, la música está influenciada por un sonido ‘neoclásico’, término utilizado para definir al estilo que sucedió al periodo clásico del *filmscore*, donde se intenta revivir el lenguaje, las técnicas y las funciones de lo sinfónico. “Neoclassicism in art music is the revival of past forms and styles updated through the hybridization with twentieth-century harmonic progressions and dissonances, and reworked through an ironic mannerist exaggeration of certain traits” (Audissino, 2014, p. 121). Encontramos aquí a compositores como John Williams, Ennio Morricone o John Barry.

Este estilo le otorgó a la película un universo sonoro más dramático, emotivo y conmovedor, que se fusionó de manera muy interesante con la imagen. Bonezzi, entonces,

propone en el *score* una sonoridad de orquesta y un estilo neoclásico, los cuales fusiona con instrumentos andinos, como lo hizo también Gregorio, para situar a la música en el espacio donde se desarrolla la historia.

Al tener características de un estilo neoclásico, es evidente la amplia presencia de un tema musical recurrente. El tema principal de la película consta de dos partes que en ocasiones se presentan de manera independiente. El tema, como tal, se transforma dependiendo de la intención de la escena y aparece con distintos caracteres.

Por ejemplo, al inicio del largometraje se presenta con un carácter marcial y agitado. Mientras vemos al protagonista “Vitín” enérgico y entusiasmado por su llegada, que representa un nuevo comienzo en su carrera militar, una sonoridad de zampoña lleva la melodía de la primera parte del tema, sobre un ostinato rítmico que realizan las cuerdas, la tarola y el timbal



Figura 2. Tema de la boca del lobo

sinfónico. La segunda parte, que es como una respuesta a la primera, la llevan los metales, principalmente la trompeta. En la repetición, para incrementar la tensión y el dramatismo, los violines se suman a la melodía. De esta forma, se escucha el tema completo de la película y sirve para introducir al espectador en la historia y cumple con la función emotiva. Más adelante, se presenta nuevamente la primera parte del tema con un carácter solemne, dramático y melancólico al presenciar la muerte de pobladores inocentes. A diferencia de *Gregorio*, la banda sonora de *La boca del lobo* no explora tanto la función cognitiva. En cambio, decide profundizar en la función emotiva, macro y micro. A diferencia de la macro, la función micro emotiva se centra en momentos particulares del largometraje donde se necesita reforzar una

CAPÍTULO 2. SANTAOLALLA Y EL NUEVO ESTILO DE *FILMSCORE* LATINOAMERICANO

2.1 Trayectoria de Gustavo Santaolalla

Gustavo Santaolalla ha logrado colocarse como uno de los compositores más reconocidos en el medio audiovisual, debido a un estilo claro y definido. Sus *scores* realizados para sus primeras películas son muy reconocibles debido a la fusión del folklore latinoamericano con recursos y estéticas cinematográficas. Para entender su estilo compositivo en el cine es necesario remontarnos a sus inicios y a sus tempranas influencias. El libro de Matthew B Karush, *Musicians in Transit: Argentina and the Globalization of Popular Music*, dedica un capítulo entero a Santaolalla. Hace un extenso repaso de su trayectoria, y explica su desempeño como una de las figuras más importantes en el desarrollo de música latinoamericana contemporánea para cine.

2.1.1 Breve reseña biográfica

Su carrera se inicia cuando, muy influido por el sonido del rock anglosajón de fines de la década de los sesenta y por el folklore argentino que escuchó desde pequeño, forma el grupo de rock *Arco Iris*. Un grupo conocido por ser pionero del *Folk-rock* en Argentina. “In the 1970’s, as the leader of the band *Arco Iris*, Santaolalla tried to create an authentically Argentine form of rock by incorporating elements drawn from local folk music” (Karush, 2017, p.180). Así encontramos temas como *Hombre* donde hay una clara fusión del rock psicodélico con ritmos tradicionales argentinos como el de chacarera.

Santaolalla fue uno de los pocos músicos de la época en una continua búsqueda de identidad latinoamericana mediante la fusión. Como menciona Karush: “Argentine rock musicians were slow to embrace a Latin American identity. [...] in the 1970s, Argentine rock musicians listened almost exclusively to music from the English-speaking world, and they

lacked a substantial audience beyond Argentine borders” (2017, p.179).

Una etapa crucial en su carrera musical fue su traslado a Los Ángeles, Estados Unidos, donde comienza su larga y reconocida faceta como productor musical, empleando la misma búsqueda que había realizado años atrás con *Arco Iris*. Allí se consolida como uno de los impulsores del nuevo rock latino de la década de los noventa. Karush considera a Santaolalla como el principal responsable del auge de este género.

This dynamic was definitively reversed in the 1990s, when Argentine musicians joined a movement that was reshaping rock music throughout Latin America. Marketed as *rock en español*, *rock latino*, or Latin Alternative, a host of innovative bands attracted sizable audiences outside their home countries with music that sounded quite different from the British and North American rock of the day. [...] Although many Latin Americans were involved in the production of rock music during the 1990’s, one person has been consistently identified by critics and scholars as “the single most important contemporary figure...in Latin/o rock”: the Argentine musician, composer, and producer, Gustavo Santaolalla (2017, pp. 179-180).

2.1.2 Ronroco y el reconocimiento

La continua búsqueda de nuevos sonidos y estilos que construyan una identidad musical latinoamericana, lo llevó a una inesperada faceta como compositor de música para cine. Según él, todo se inicia con su descubrimiento del ronroco. Es un particular instrumento de cuerda pulsada originado en Bolivia, perteneciente a la familia del charango. Al ser más grande que este, produce un sonido más grave, parecido al del charango bajo o también llamado machucharango. Su particularidad radica en la afinación de las cuerdas. El charango bajo tiene la misma afinación que el charango una octava baja, mientras que en el ronroco cambia el encordado (Villazón 2020, min 11:59) Esto le da un color particular al instrumento.

El ronroco muy rápidamente se convertiría en su favorito y en un elemento distintivo y clave en sus *soundtracks*. En una entrevista publicada en su canal de YouTube, Santaolalla cuenta su acercamiento al instrumento.

Es un instrumento que está muy íntimamente relacionado al charango. En realidad, es un charango grave afinado de otra manera. El tema con el ronroco es que tiene una personalidad distinta. Al tener menos tensión en las cuerdas tiene un *sustain* largo que te puede dar una nota, que es distinto al charango que es mucho más corto. El ronroco es un instrumento que dura mucho. Empecé por el charango y luego muchos años después descubrí al ronroco. Y cuando descubrí al ronroco descubrí algo totalmente distinto. Me aproximé a él con la técnica que utilizo yo más para tocar la guitarra, que tiene que ver más con arpeggiar. Esto me permite poder tocar una melodía y acompañarme al mismo tiempo (Santaolalla, 2020, min 1:06).

La experimentación con el ronroco lo llevó a hacer una compilación que se convirtió en un álbum de estudio, cuyo título sería el nombre del instrumento. *Ronroco* (1998) es un disco de 12 temas instrumentales donde se identifica claramente la intención de Santaolalla de experimentar y ampliar los horizontes del lenguaje folclórico, en temas como *Coyita* o *Del Pago*. En otros emplea técnicas mencionadas anteriormente como el arpegiado y terminan siendo una exploración de texturas, sin una melodía de por medio, como *Atacama*. En la misma entrevista, Santaolalla cuenta cómo fue el proceso de realización del álbum.

Me llaman para hacer un compilado de Jaime Torres. [...] La anécdota es que yo le doy unas grabaciones a él y le digo que son unas grabaciones de unos amigos míos. Él fue realmente el que me empuja a hacerlo y entonces, hago este álbum que decido titular *Ronroco*, precisamente como el nombre del instrumento. [...] Comprende 13 años de grabaciones mías, 13 años de cosas

que yo fui grabando y guardando. [...] Y a partir de ese álbum, es donde empieza todo mi trabajo en las películas (Santaolalla, 2020, min 3.22).

Este disco, en particular, termina por definir su sonido característico. Sonido que usaría posteriormente en sus *scores* para cine social latinoamericano. Es más, algunos de estos temas, se emplearon directamente, tanto en sus películas, como en producciones internacionales, como *Atacama* en *Amores Perros* (2000), *De Ushuaia a la Quiaca* en *Diarios de Motocicleta* (2004), e *Iguazú* en *The Insider* (1999) y *Babel* (2006). En un artículo de *The New York Times*, se publicó lo siguiente:

But it was Mr. Santaolalla's explorations of Argentine folk music that led to his film scoring career. In 1998, encouraged by some of the traditional artists he had recorded, he released "Ronroco," an album largely of solo pieces recorded over 13 years. It caught the ear of the American director Michael Mann, who used one of the moodiest tracks, "Iguazu", at a crucial moment in his film "The Insider" (Rother, 2008).

Karush también refuerza esta teoría, al mencionar en su libro lo siguiente: “although not all his Hollywood work has been in connection with films set in Latin America, enough of it has been to suggest that his reputation as a Latin American musical visionary helped him move into films” (2017, p. 215). Por lo tanto, es seguro decir que el descubrimiento del ronroco le dio nuevas herramientas y perspectivas diferentes en la búsqueda de un estilo propio. Estilo que, inesperadamente, terminaría por encajar perfectamente en el lenguaje del nuevo cine latinoamericano, así como también, en un cine hollywoodense “alternativo” en el que primaban los dramas independientes. En la entrevista de YouTube, comenta que incluso algunos temas fueron utilizados como *temp tracks*, un recurso comúnmente empleado en Hollywood. Significa que, durante el proceso del montaje, se emplea una pieza provisoria en específico para construir la atmósfera de la escena. Luego se le encarga al compositor, realizar

una música similar a la pieza referencial utilizada previamente, siendo los *temp tracks*, las piezas utilizadas para construir la escena en el montaje. Esto indica una predilección de los directores hacia este estilo para cierto género de películas.

El disco captó la atención de otros directores como Alejandro Gonzales Iñárritu, con quien entablaría una fructífera relación que abarca cuatro largometrajes y que le proporcionaría a Santaolalla, un *Oscar* a la mejor banda sonora en el año 2007 por su música para la película *Babel*. En su entrevista de YouTube, describe lo siguiente:

Paralelamente a eso, una amiga en común de Alejandro Gonzales Iñárritu y mía, me empieza a hablar de él. No lo conocía yo para nada. Alejandro tenía su programa de radio, había dirigido muchos comerciales, pero nunca había hecho un largometraje. Yo estaba muy ocupado en ese momento. Le dije —yo no voy a poder hacer esta película porque estoy hasta las manos de trabajo— en medio de la noche me despierto y empiezo a pensar —¿y si el tipo este es un genio? ¿Y si la película es alucinante? — Yo no había leído el *script*, no había visto ningún corte, era su primera película, y me vienen todos estos pensamientos. A la mañana llamo y digo —díganle que, si vienen acá a Los Ángeles y me muestran la película, lo voy a considerar. Vino Alejandro con la película bajo el brazo y la puso. Era *Amores Perros*. [...] Y después todo se fue dando orgánicamente, pero fue por ese disco *Ronroco*. Aunque solamente aparece en el final de la película, en la escena final, el ronroco fue el que ayudó a que se produjera la conexión. Y el ronroco se convierte en una parte importantísima de mi vida (Santaolalla, 2020, min 8:12).

2.2 El sonido de Gustavo Santaolalla

Una característica de un compositor de bandas sonoras es su versatilidad, la capacidad

de desenvolverse en distintos estilos musicales, dependiendo del género cinematográfico y de lo que requiera el director para una película. Sin embargo, hay ciertos compositores conocidos por un estilo definido y los directores les encargan la música porque creen que esta calzará perfectamente con la narrativa de su película. No hay una fórmula específica.

Dicho esto, es posible catalogar a Gustavo Santaolalla dentro del segundo aspecto mencionado. Gran parte de su éxito se debe al estilo definido que supo adaptar a distintos contextos. Este le valió diversos reconocimientos y le dio la oportunidad en el año 2013, de conectar con nuevos públicos al incursionar en el campo de los videojuegos. Fue el encargado de componer la banda sonora del exitoso *The Last of Us*. La música que realizó para dramas sociales latinos como *Amores Perros* o *Diarios de Motocicleta* es completamente distinta a la que haría tiempo después para dramas hollywoodenses como *Brokeback Mountain* (2005) o *August: Osage County* (2013), o para la comedia negra de Damián Szifrón, *Relatos salvajes* (2014). Aun así, su estilo de *filmscoring* contiene elementos que lo distinguen del resto y que aportan singularidad a su música. Para este trabajo de investigación, el enfoque está orientado a su actividad dentro del cine social latinoamericano.

Álvaro Balvin Benavides es un compositor peruano radicado en Los Ángeles. Estudió una maestría en *screen scoring* en *Thornton School of Music* y actualmente se desempeña en el campo del *filmscoring*. Tiene bastante experiencia en el medio, pues ha trabajado componiendo música para cortometrajes, largometrajes y series para plataformas de *streaming* como *Netflix*. Lo entrevisté con la intención de conocer su punto de vista sobre el impacto que ha generado Santaolalla. Al respecto, mencionó lo siguiente:

El sonido de Gustavo Santaolalla es algo que muchos directores buscan.

Cuando vas a las reuniones con ellos para entrevistas o para ver si vas a ser el compositor de la película, lo primero que te sueltan es el nombre de Gustavo y sus películas. No solo sus películas sudamericanas, películas como *Babel* y

Brokeback Mountain, que dentro de todo no son sudamericanas, pero tienen su mismo estilo y es una forma de *scoring* distinta a la tradicional. Sabemos que el *scoring* tradicional viene de Hollywood, de la época dorada con la orquesta sinfónica, todos estos matices orquestales que son hermosos. [...] Pero la música de las películas de Gustavo es totalmente distinta. Películas como *Diarios de motocicleta*, que es un emblema, han forjado un lenguaje que a los directores sudamericanos les encanta. Porque hay que ser claro, el cine sudamericano independiente no es igual que el cine de Hollywood o el cine europeo, son mundos distintos y por ende la música es distinta (2020, Comunicación personal).

2.2.1 Una especie de minimalismo

La tendencia musical preponderante en el cine ha sido la sinfónica. Desde la consagración del post-romanticismo en las grandes producciones de la época dorada hollywoodense, donde destacan Eric Wolfgang Korngold, Miklos Rosza o Max Steiner, pasando por el resurgimiento de la fórmula con nuevos estilos y estéticas en el “Nuevo Hollywood” en la década de los setenta, con grandes exponentes como John Williams, Nino Rota o Ennio Morricone, hasta los exponentes actuales como Michael Giacchino, Hans Zimmer o Alexandre Desplat, la orquesta sinfónica ha sido el instrumento más utilizado.

La evolución del lenguaje audiovisual y cinematográfico, así como su expansión a distintas regiones del mundo, trajeron consigo nuevas perspectivas estéticas respecto a los recursos utilizados para la composición de bandas sonoras, desde el uso de distintos géneros y estilos musicales hasta la elección de la instrumentación.

La música que compone Santaolalla, como él mismo la califica, es minimalista. Es necesario, en este punto, establecer una divergencia entre lo que Santaolalla considera como minimalismo y la tendencia musical surgida en Estados Unidos en la década de los setenta. El

minimalismo como corriente contemporánea, cuyos principales exponentes fueron Philip Glass y Steve Reich, buscaba un retorno a lo esencial como medio de expresión mediante el uso de patrones melódicos repetitivos con un pulso constante, y no necesariamente en su instrumentación. Muchas obras de esta corriente fueron compuestas para distintos tipos de orquesta. Philip Glass es también un reconocido compositor de bandas sonoras y llevó esta tendencia al cine en películas como *The Hours* (2002), *Notes on a Scandal* (2006), *Mishima: Life in four chapters* (1985), etc. En cambio, el minimalismo al que Santaolalla se refiere está mayormente relacionado con la instrumentación escogida y en menor medida con los recursos armónicos y melódicos. Su música enfatiza las texturas más que las melodías en el uso de silencios y resonancias.

The Mexican director Alejandro Gonzalez Iñárritu also heard the record (*Ronroco*), which led to Mr. Santaolalla being invited to score the films "Amores Perros" and "21 Grams." He also wrote music for Walter Salles's "Motorcycle Diaries," favoring in all of them a style he described as "minimalist, heartfelt and full of space and air" instead of a lushly orchestrated score (Rother, 2008).

Respecto a sus instrumentaciones, emplea pocos elementos. Suele componer mayormente para instrumentos de cuerda pulsada, principalmente el ronroco. Utiliza también guitarras acústicas y eléctricas como en el caso de *Amores Perros*. Las combina con las cuerdas frotadas y la percusión en menor medida. En su música priman las armonías diatónicas, generalmente tonalidades menores. Los momentos de tensión suelen generarse mediante texturas que contrastan una con otra.

Hay que tener en cuenta que Santaolalla no realizó estudios formales de conservatorio, no lee ni escribe en partitura, por lo que su aproximación a la música es bastante intuitiva. Toda la música que compone nace de su aproximación al mismo instrumento. Por

otro lado, gracias a su larga experiencia como productor musical, domina muy hábilmente las texturas instrumentales.

2.2.2 Predominancia de las cuerdas pulsadas

La mayoría, por no decir toda la música cinematográfica de Santaolalla, tiene como gran protagonista a las cuerdas pulsadas. Son los instrumentos preferidos de Santaolalla, a los que asigna las melodías o los temas principales de sus películas. La guitarra fue el primer instrumento que empezó a tocar desde pequeño y es el que más domina. Siendo su aproximación a la música, como mencioné antes, intuitiva, su habilidad con la guitarra le dio facilidad y preferencia a adaptarse a otros instrumentos de mecánica similar, siendo el que más destaca, sin ninguna duda, el ronroco.

El ronroco, de cierta forma, es el elemento que engloba a la música cinematográfica de Santaolalla. Es el núcleo de la mayoría de sus *scores*, y él mismo reconoce al instrumento como parte importantísima de su carrera. Como se explicó anteriormente, gracias a esta particular sonoridad fue que captó la atención del medio cinematográfico, y dio el salto al *filmscoring*.

La amplia gama de instrumentos de cuerdas pulsadas alrededor del mundo le permitió a Santaolalla contar con una fuente inacabable de colores, texturas y timbres para contextualizar al espectador con su música. Desde su primer trabajo para el cine utilizó, por ejemplo, una guitarra eléctrica para representar la crudeza de las historias de *Amores Perros*, el charango y el ronroco en *Diarios de Motocicleta*, un tono más dulce de la guitarra acústica para generar la sonoridad *country* en *Brokeback Mountain*, el laúd árabe para contar la historia sucedida en Marruecos en *Babel* y, de la misma manera, el banjo en *The Last of Us 2* (2020), uno de sus más recientes trabajos para audiovisuales.

La versatilidad de estos instrumentos permitió a Santaolalla no solamente utilizarlos para los temas principales. Existe otro recurso muy característico y notable de sus composiciones, que es el uso de varias capas de arpegios o rasgueo continuos en las cuerdas

pulsadas para lograr un sonido largo y difuso que, dependiendo del contexto en el que se utiliza, puede generar sensaciones diversas como trance, tensión o lamento. Santaolalla, para este recurso, emplea particularmente el ronroco y el charango. Un muy claro ejemplo es el clímax de la historia del Chivo en *Amores Perros*. Después de ejecutar el tema con la guitarra acústica, varias capas del ronroco arpegiado terminan de construir el ambiente catártico que funciona como desenlace de la película.

2.2.3 La mezcla y post producción

El avance tecnológico y la revolución digital han permitido, desde ya hace bastante tiempo, nuevas tendencias y estilos de *filmscore*, donde el uso de la mezcla y la post producción juegan un papel crucial en la construcción de la música. Los compositores tienen un enfoque más creativo a la hora de aproximarse a este proceso que permite moldear o alterar completamente el sonido grabado. Este aspecto es justamente el que termina de dar forma y distinción a su música. La música de Santaolalla al ser, según él, minimalista, genera un efecto completamente distinto a la grandilocuencia sonora de la orquesta, en el sentido de que en sus composiciones se enfocan resaltar y dar protagonismo a los espacios generados por las resonancias de los instrumentos y a los silencios. Santaolalla mencionó lo siguiente en la entrevista sobre *Brokeback Mountain*.

Trabajé mucho en esa película con algo que forma parte de mi lenguaje musical en la composición. Pero ahí, de alguna manera, está más marcado. Es la utilización del silencio, del espacio que hay entre una nota y otra nota, existe entre dos notas. Tanto la utilización del silencio, como utilización de las resonancias, es algo que a mí me gusta mucho explorar y esa película en particular, me dio mucha chance de hacerlo (Santaolalla, 2020, min 1:09).

En este punto, se utiliza la post producción musical como un instrumento más. Santaolalla genera largos espacios para darle protagonismo a la resonancia del instrumento y

utiliza los procesos de *reverb* y *delay* para generar una atmósfera alrededor. Los efectos logrados con estos procesos crean nuevas texturas que son las que terminan de definir y de moldear su sonido característico. Un ejemplo es la pieza *Lago Frías*, perteneciente a la banda sonora de *Diarios de Motocicleta*. Tras un momento de pura exploración textural, la guitarra queda sola ejecutando una melodía y el ambiente se genera por la reverberación y el *delay* de las resonancias.

2.2.4 Uso de Leitmotiven y temas recurrentes

El *leitmotiv* es un recurso muy empleado en la composición de bandas sonoras pues hace la función de hilo conductor del discurso musical. Se basa en un motivo generalmente asociado a un personaje o a una emoción y es recurrente a lo largo de la película. De esta manera, el *leitmotiv* es una representación musical del personaje, por lo que también atraviesa una evolución hacia el final de la narrativa. “Desde los inicios del cine, uno de los recursos más utilizados en las bandas sonoras es el leitmotiv wagneriano. Dicha técnica consiste en relacionar una determinada melodía a un personaje, situación o evocación, para vincular música y argumento” (Vera, Bornay, Ruiz & Romero, 2013, p.94). Esta evolución se ve reflejada mediante técnicas compositivas como el desarrollo motivico y, también, mediante rearmonizaciones del tema.

El estilo de Santaolalla es bastante reconocido por la poca presencia del *leitmotiv* tradicional, sin embargo, sus *scores* no son puramente texturales, algunas veces hay melodías presentes. Por su etapa previa como productor musical, sus melodías están muy bien construidas y balanceadas, con antecedentes y consecuentes claros. La mayoría de las piezas de su disco *Ronroco* lo demuestran. No obstante, cuando se trata de música para cine, como el caso de *De Ushuaia a La Quiaca* en *Diarios de motocicleta*, no son frecuentemente utilizadas como temas representativos. Son esporádicas apariciones de temas independientes que no suelen reaparecer más adelante. No evidencian una evolución en la narrativa musical y su

aporte es puramente de factor emocional en la construcción de una determinada escena.

La aproximación de Santaolalla al *leitmotiv* es distinta. Podríamos definirlos como una especie de *leitmotiv* textural. Ocurre en mucha de su filmografía que, si bien hay un tema claro que aparece en varias ocasiones, la idea musical como tal no suele presentar una evolución. Lo que sucede es que la textura que la acompaña o el instrumento elegido para ejecutar el tema son distintos. En ese sentido, Santaolalla hace un uso muy inteligente de sus herramientas como productor y sabe cómo mostrar una evolución musical que no resida en el desarrollo motivico, sino en las texturas que acompañan al tema. O quizás, en cómo generar el ambiente necesario para que un tema se desenvuelva en distintos escenarios de la narrativa. En la entrevista que realicé a Álvaro Balvin, menciona lo siguiente:

Ese es un tema bien extenso. Muchos compositores lo critican por esa razón, el escaso uso de motivos de una idea melódica que vaya evolucionando constantemente como se ha hecho en películas por años. Pero hay que tener en cuenta que ese es su estilo y el sonido que le gusta. [...] Gustavo es más característico por sus texturas o sus sonoridades. Si entra el charango con determinada textura y más adelante vuelve a aparecer la misma, eso nos da a indicar que se está retomando esta sensación, esos elementos. Ese es su *leitmotiv* y pasa en sus películas constantemente. Más que nada, el estilo de Gustavo es sobre texturas. Hay bastantes escenarios donde sí usa melodías, pero no van a ser las melodías de John Williams (2020, comunicación personal).

En cuanto a sus melodías recurrentes, estas son bastantes simples y concisas. Son el tipo de melodías que funcionan perfectamente dentro del género cinematográfico. Como, por ejemplo, el *score* de *Brokeback Mountain*, que se sostiene con la presencia de un tema recurrente, de la misma manera que en *Amores Perros*. En *Diarios de Motocicleta* encontramos, en las piezas *Apertura* y *La Partida*, un tema bastante épico que suena cuando

los protagonistas emprenden su viaje, llenos de esperanzas y cuando lo reanudan después del primer momento de conflicto.

La música, como todos los demás aspectos que conforman una película, se genera como producto de la conversación previa con el director. Si bien es trabajo del compositor aportar las ideas que suponen funcionarán mejor para el filme, el director es el que tiene la palabra final y puede preferir ir por otros rumbos. Como menciona Álvaro, “hay directores que no están atraídos por la idea de melodías porque les parece que es un cliché, les parece algo antiguo. Al final ya no es decisión de uno como compositor, sino del director” (2020, comunicación personal). Sin embargo, es posible encontrar una tendencia musical preferida cuando se habla del cine social latinoamericano. Es justamente la que aportó Santaolalla con sus composiciones minimalistas en instrumentación, simples en el tratamiento melódico y armónico, pero complejas en su uso de texturas.

Si no lo hubiera hecho Gustavo, lo hubiese hecho alguien más de todas maneras. Y era un nicho de música de cine que aún no estaba cubierto. Ese espacio necesitaba a alguien que llegara y dijera “esto funciona muy bien” y Gustavo lo hizo perfectamente. Y gracias a él, el cine sudamericano se elevó muchísimo. Después de su llegada, creo que el cine sudamericano tomó mucha presencia. Antes hubo muy buenas películas, pero no había un sonido que lo caracterizara. Si hoy hablas con compositores o directores acá en Los Ángeles sobre películas sudamericanas, de todas maneras, va a salir el nombre de Gustavo. Hizo que sea notorio (2020, comunicación personal).

2.3 Bandas sonoras representativas

Se escogieron dos películas de la etapa inicial de su carrera como compositor. De estas se hará un breve análisis de la música *per se* y otro para ver cómo esta funciona respecto a la

imagen y finalmente demostrar una posible influencia en el cine peruano. Para lo cual se analizarán dos películas del mismo género cinematográfico: el cine social latinoamericano. La primera es *Amores Perros*. Si bien, su música se había usado anteriormente en *The Insider*, fue la primera película para la que compuso música original. La segunda es *Diarios de Motocicleta*. Esta narra la historia del viaje en motocicleta que Ernesto Guevara realizó con su amigo Alberto Granado recorriendo gran parte de América del Sur. Se desarrolla en varios países de Latinoamérica, lo que le permitió a Santaolalla explorar distintos géneros propios de cada país para componer la música.

2.3.1 *Amores perros*

Amores Perros (2000) es un drama mexicano coral (género de película en donde se presentan varias historias aisladas que se entrelazan con el desarrollo de la trama). Fue el primer largometraje de Alejandro González Iñárritu. En esta se plantean tres historias independientes de distintos estratos socioeconómicos en la ciudad de México, las cuales se interconectan como producto de un estrepitoso accidente vehicular que funciona como una especie de “motivo” recurrente en la narrativa, pues para cada historia se repite desde una perspectiva distinta. “Of course, clues about such a motif can also be given in the form of overt repetitions, such as those of the crash in *Amores*” (Thakkar, 2014, p. 13).

Como se mencionó anteriormente, la música original, compuesta por Santaolalla, se sostiene casi en su totalidad por un solo tema bastante claro y definido. Es un tema oscuro, en tonalidad menor, ejecutado por la guitarra eléctrica con *overdrive*, el cual genera un sonido agresivo y pesado. La crudeza que emana ese timbre del instrumento representa muy eficientemente al universo caótico de la película. Una película que parte de un hecho que desencadena una serie de situaciones trágicas que conllevan al ser humano a su estado más animal y descontrolado. El tema original se encuentra en la pieza *Amores perros*.



Figura 4. Tema principal de Amores perros

Esta decisión de emplear un tema universal unifica las tres historias. Y se utiliza, por su carácter doloroso y sombrío, en los momentos más trágicos de cada una. Es interesante ya que el desarrollo del argumento coloca a los personajes en situaciones catárticas que sirven como principales detonantes para acciones que generan consecuencias desafortunadas. Estas decisiones y las consecuencias de las tres historias se interrelacionan en la película, mediante el choque de autos y en la música, mediante el tema. Dependiendo del contexto en el que se encuentre presenta, en ocasiones, desarrollo melódico, pero lo que más evoluciona es el tratamiento instrumental y textural.

En la primera historia, la música aparece cuando Octavio se entera de que su hermano se ha fugado con Susana y se ha llevado todo el dinero que había ahorrado para ella. Esta escena representa el punto de quiebre y es el que motiva a Octavio a realizar una apuesta más, apuesta que lo mete en serios problemas y que lo lleva a la persecución y al choque. En el artículo de Jorge Ramírez Caro se menciona: “el choque será la primera de una serie de consecuencias derivada de las trasgresiones llevadas a cabo por Octavio” (2004, p. 58). En este contexto, aparece el tema con extremada distorsión en la guitarra eléctrica, reflejando así el resentimiento de Octavio hacia su hermano.

Este aparece nuevamente en la historia de Valeria y Daniel. Valeria es una modelo con una carrera en ascenso que de un día para otro se ve truncada debido a que ella fue la otra persona involucrada en el accidente automovilístico. Este accidente generado por Octavio genera una lenta y dolorosa degradación de su exitosa vida. “El proceso de degradación comienza con el accidente que la deja con una pierna rota, después pierde el trabajo y

finalmente le deben amputar la pierna. Con ello, viene la caída de todas sus posibilidades de seguir siendo una supermodelo” (Ramírez, 2004, p. 60).

La mayor parte de esta historia se desarrolla en el departamento que su amante le había comprado, con una vista al edificio del frente, que tenía una gigantografía de una publicidad donde ella era la modelo. Gran parte del suplicio de Valeria era generado por el contraste que representaba esa gigantografía con su estado actual. En la última escena, el afiche ha sido cambiado por un letrero que dice “Disponible”, dando a entender claramente, el final de su carrera. Mientras Valeria lo mira desde su ventana, entre lágrimas, suena nuevamente el tema en alusión al choque que originó todo. En esta versión, la guitarra eléctrica no presenta la cruda distorsión de la escena anteriormente descrita. En general, tiene un carácter melancólico y reflexivo.

Finalmente, en la historia del Chivo, el tema aparece bajo dos enfoques de instrumentación y carácter completamente distintos, pero que ayudan a entender la conflictiva vida de este personaje. Martín “El Chivo” es un exprofesor, cuyos ideales comunistas lo hicieron abandonar su carrera y a su hija de dos años para unirse a las guerrillas. Se vio envuelto en problemas con la ley tras realizar atentados terroristas. Tras veinte años de cárcel, es ahora un marginado social que se gana la vida como sicario en las calles del Distrito Federal. En uno de estos encargos, presencia el caótico accidente vehicular y se lleva consigo al perro de Octavio.

“El Chivo” es un personaje lleno de matices. Es quizás, el personaje con el arco dramático más catártico de la película. Su conflicto interno radica en la dualidad de su comportamiento. Por un lado, la sensibilidad que nace del arrepentimiento de haber abandonado a su hija con quien ya no tiene relación alguna. Y por el otro, un ser frío que mata para sobrevivir. Esta dualidad se refleja muy acertadamente debido al planteamiento que se le da al tema.

Lo escuchamos en la guitarra eléctrica y el ronroco, con un carácter sereno, en secuencias relacionadas a la hija, como cuando la visita o mira el álbum de fotos. Por otro lado, cuando lo vemos en escenarios de transgresión caminando por la ciudad y examinando a su objetivo, se presenta el tema en un estilo urbano bajo el nombre de *Chivo Groove*. Una pieza claramente influida por el lenguaje del *hip-hop* de la década del 2000. Habiendo incursionado previamente con el género en su trayectoria como productor musical para bandas como Café Tacuba, proyecta hábilmente en la música el contraste necesario para este momento de la trama. Esta decisión de usar elementos de *hip-hop* refuerza la idea de “El Chivo” como un marginado social en un proceso de readaptación fallida. En la instrumentación, aparece la batería eléctrica, un sintetizador de bajo, la guitarra eléctrica y varios efectos rítmicos que terminan de construir la sonoridad.

Quiebre, fuego y revelación (2000) es la pieza que acompaña la secuencia que significa el punto de quiebre más importante en la trama de “El Chivo”. Secuencia que se inicia cuando se da cuenta que el perro que rescató en el accidente, por sus violentos antecedentes en las peleascallejeras, mató a los demás perros que tenía. Antes de matarlo, ve reflejada su naturaleza en él y se arrepiente. Acto seguido, quema a los perros fallecidos. Es en este punto, donde el tema aparece nuevamente en la guitarra eléctrica, sobre una capa de sintetizador. A medida que se desarrolla y se repite, Santaolalla agrega su textura característica del ronroco arpegiado. De esta forma, se genera en la música un ambiente que, muy efectivamente, acentúa el proceso de deconstrucción y catarsis de “El Chivo”. Este proceso se ve reflejado, posteriormente, mediante un plano y contraplano suyo viendo una foto de su hija cuando pequeña.

La música vuelve a aparecer hacia el final de la cinta, cuando deja un mensaje de voz a su hija, esta vez en una guitarra acústica. Este punto de la historia representa el cierre de su arco dramático, tras haber atravesado un momento de revelación generado por el perro que

rescató debido al accidente que provocó Octavio. El tema, por su cualidad reiterativa, vuelve a funcionar como elemento interconector que asocia toda la serie de consecuencias producidas por un desafortunado hecho: el accidente automovilístico.

Santaolalla aprovecha la sonoridad acústica de la guitarra para conectar el tema con la pieza *Atacama* (1998), de su disco *Ronroco*. Una composición con varias capas de ronroco arpegiado, que generan este momento de trance descrito anteriormente. Mientras, se ve a un Martín con una nueva apariencia y una actitud sosegada, dejando atrás la persona de “El Chivo”. Abandona la ciudad con su perro, en busca de construir una nueva identidad en otro lugar.

También, existe en el *score* de *Amores Perros*, en las piezas *El afiche* (2000) y *El apartamento* (2000), una composición recurrente en la película. Pero, más que un tema, considerando al tema en su connotación tradicional del *filmscore* como un motivo melódico asignado a una idea, termina siendo una composición en la que prima la exploración tímbrica sobre la melodía, donde la música busca generar sensaciones mediante las texturas instrumentales y no mediante un motivo melódico. En este punto, adquiere mucho sentido el término de “*leitmotiv* textural”, presentado anteriormente, que es un recurso que Santaolalla ha empleado muy seguido en su música para cine.

2.3.2 Diarios de motocicleta

Diarios de Motocicleta es una película de corte *road movie* o película de carretera, género cuya trama se desenvuelve a través de un largo viaje emprendido por los protagonistas. Fue dirigida por el brasileño Walter Salles y estrenada en 2004. Cuenta las experiencias de Ernesto Guevara y su amigo Alberto Granado en su juventud, en el largo viaje que realizaron por Sudamérica en el año 1952. Utilizando el viaje como un recurso de evolución en la narrativa y constante generador de experiencias y aprendizajes, la película permite una mirada introspectiva y quizás un poco romántica de la forma de pensar del joven Ernesto Guevara, así

como las preocupaciones y las motivaciones que lo llevarían a convertirse posteriormente en “el Che”.

Se le presentó entonces a Santaolalla la ocasión perfecta para iniciar una larga exploración de la vasta diversidad musical que caracteriza a Sudamérica. La banda sonora termina siendo un híbrido musical de distintos estilos pertenecientes principalmente a Argentina, Bolivia, Chile y Perú. Encontramos en el resultado una fusión de su “sonido *filmscore*”, conchacarera, zamba, cueca, festejo, vals criollo y la sonoridad andina que había planteado anteriormente en su disco *Ronroco*. Incluso, algunas piezas de este disco, como *Jardín* (1998) y la más reconocida *De Ushaia a la Quiaca* (1998), se utilizaron directamente para completar la banda sonora. La música compuesta por Santaolalla sirve como elemento de contextualización. Música que genera la atmósfera necesaria para comprender el espacio en donde se desarrolla la escena. Como plantearía Roy Prendergast en su libro *Film music: a neglected art*:

Film music is overwhelmingly coloristic in its intention and effect. This is always true when a composer is attempting to create an atmosphere of time and place. Color is associative— bagpipes call up images of Scotland, the oboe easily suggests a pastoral scene, muted brass connotes something sinister, rock music may imply a youthful theme, and so on” (1977, p. 201).

El ejemplo más claro está planteado en el momento en el que Guevara y Granado se dirigen desde la capital peruana hacia el Leprosorio de San Pablo en Loreto. *La salida de Lima* (2004) es la exploración de Santaolalla con la música afroperuana, pues consiste en una base constante de festejo en el cajón, en un *tempo* acelerado, sobre la cual suena una guitarra eléctrica distorsionada con bastante *sustain* y lo que parece ser un vibráfono. Ambas texturas producen un sonido largo y Santaolalla mantiene esas resonancias sobre la base de cajón. Esto genera un ambiente casi frenético y de mucha expectativa mientras se ve a los viajeros en una

gran embarcación adentrándose en el Amazonas y a Ernesto, evidenciando la brecha social, al ver una pequeña barca hacinada, atada a la principal.

En este punto, es válido mencionar otro ejemplo que no logró aparecer en el corte final, aunque sí quedó incluido en el disco de la banda sonora: *Lima*. Se puede deducir por el nombre, el momento para el que fue inicialmente pensada. Es una composición que toma prestado algunos elementos del vals criollo peruano, principalmente el compás de 3/4 y la armonía. Si bien utiliza elementos tradicionales como la guitarra acústica, emplea una instrumentación muy distinta, pero acorde a su sonido: la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y el ronroco.

Santaolalla, asimismo, dirige su atención a las secuencias de transición entre escenas. Particularmente en esta película, muchas de estas transiciones van acompañadas de una voz en *off* de Ernesto reflexionando o hablando a su madre mediante cartas y otras en donde simplemente hay música. Esta tiene una participación activa en estas secuencias generando mayor dinamismo en la imagen y como componente emocional. En este contexto, encontramos piezas como *Jardín* (1998), *La partida* (2004), *Lago frías* (2004), *Círculo en el río* (2004), etc.

Respecto a los temas musicales recurrentes, se pueden establecer dos muy claros, que aparecen dos veces cada uno. Primero está el que, para efectos prácticos, denominaremos como el tema de aventura, que aparece en las piezas *Apertura* (2004) y *La Partida*. Es el que inicia la película, mientras vemos a Ernesto y Alberto alistando sus equipajes. Aparece durante la primera mitad de la película cada vez que los vemos recorrer paisajes en su moto. El tema refleja espíritu de aventura, de aspiración y deseo representativo de dos personas jóvenes y de inocencia en cierta forma al no saber qué es lo que les espera. Cuando el tono de la película se torna más serio, a medida que Ernesto descubre la cruda realidad que padece el continente, el tema no aparece más. Es una composición en ritmo de chacarera, muy enérgica, sostenida por el constante patrón de bombo y por los acordes ejecutados por la guitarra eléctrica. El

contorno melódico es generado por los cambios de acordes hasta la entrada del violin que desarrolla una melodía muy simple reforzando los acentos rítmicos. Completan la instrumentación la guitarra acústica y el ronroco.

El segundo tema estuvo reservado para los momentos más emotivos de la película. Se utilizó en dos contextos completamente distintos con instrumentaciones diferentes. Se trata del tema que aparece en las piezas *La muerte de la poderosa* (2004) y *La partida del leproso* (2004). Es un tema en 3/4, ejecutado en un tempo lento, con claros elementos de folklor argentino particularmente de los géneros del canto con caja como la vidala y la baguala. Dependiendo del contexto, se podría denominar como el tema del luto o autodescubrimiento.

Aparece por primera vez en *La muerte de la Poderosa*. “La Poderosa” es el nombre de la moto que utilizaron los viajeros para recorrer el continente. En el artículo, “Diarios de motocicleta de Walter Salles. Un reflejo del origen del espíritu revolucionario del Che”, Yony Zuloaga realiza un análisis macro de la película y sus principales componentes: “como se ha mencionado, su medio de transporte para recorrer estos paisajes es la llamada Poderosa, que al final no termina siendo tan poderosa; es una destartada motocicleta Norton 500, modelo 1939, que los deja sin transporte a mitad de camino” (2020, p. 136). En esta escena, Alberto y Ernesto deciden dejar la moto que los acompañó por un largo camino, pues ya no estaba en condiciones de seguir. “Finalmente, los protagonistas deben abandonar a La Poderosa en la ciudad chilena de Los Ángeles, porque ya no hay nada que se pueda hacer por ella” (2020, p. 136).

Al ser una simple moto, es interesante pensar cuál fue la intención de Salles al darle tanta carga emotiva a esta particular escena. Pero, para entender esta decisión, hay que ver a la moto como un personaje importante en la historia, más que como un simple objeto. En el género de películas de carretera, el medio de transporte adquiere una connotación distinta, al

ser el elemento motivador de la historia y, por ende, un constante generador de experiencias y aprendizajes. Algunos claros ejemplos pueden ser las motos en *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper y el cortacésped en *The Straight Story* (1999) de David Lynch.

El vehículo en sí mismo se convierte, en parte de la narración, en un personaje hecho objeto que hace parte fundamental de la travesía de los protagonistas.

[...] Su vehículo es un sinónimo de glorias al coronar cada ciudad a la que arriban; pero también es un sinónimo de desgracias, al sufrir fuertes golpes a causa de las caídas y tener que llevarla rodada por largos recorridos, luego de tener alguna falla mecánica (Zuloaga, 2020, p. 136).

Particularmente, en la película, la acción de sacrificar a la moto significa tanto un punto de no retorno como la decisión de los personajes de seguir con el viaje a pesar de las adversidades ya su vez, simboliza las dificultades que se encuentran a medida que avanzan. Por este motivo, esta escena es decisiva en la evolución de la narrativa.

Santaolalla elige dotar al tema, en este contexto en particular, de una fuerte carga emotiva, la cual estalla en el clímax, muy eficientemente preparado. Se inicia de manera muy introspectiva con una quena ejecutando la melodía y un pedal de cuerdas. La construcción del clímax arranca con la quena volviendo a ejecutar la melodía en un continuo ascenso en altura e intensidad, una octava arriba. Acompañada por arpegios de guitarra eléctrica y la textura del ronco rasgueado, lo cual le da un aspecto grandilocuente y épico al momento de luto.

The musical score is written in 3/4 time with a tempo of 80. It consists of five systems of staves. The first system (measures 9-16) features a quena melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a 'pedal' marking. The second system (measures 17-25) includes a 'mello flute' part in the treble clef and a bass line, with chords Am, G, D, and F. The third system (measures 26-34) features a quena melody in the treble clef and a bass line, with chords C, D, Am, Am, E7, C, and D. The fourth system (measures 35-42) includes a quena melody in the treble clef and a bass line, with chords F, G, Am, and Fmaj7, and a 'guit. elec.' marking. The fifth system (measures 43-50) features a quena melody in the treble clef and a bass line, with chords D, E7, and Am, and a 'guit. elec.' marking.

Figura 5. La muerte de La poderosa

Nótese también en la figura el bajo descendente cromático. Formula melódica muy empleada en el barroco temprano particularmente en Pasacaglia y en la chacona. El hecho de descender por semitonos produce la sonoridad lúgubre que Santaolalla emplea para el ambiente de luto tras la pérdida de La poderosa. El tema vuelve a aparecer en el clímax de la historia, casi al final del largometraje. Ernesto y Alberto concluyen su trayecto por el Perú tras pasar unos días en el Leprosorio de San Pablo en Loreto. Si bien, aún no terminan su viaje por Sudamérica, Salles eligió esta secuencia como punto culminante de la narrativa. Esta escena supone una especie de anagnórisis para Ernesto, ya que todas las experiencias que les trajo el viaje condujeron a este momento. Ernesto ahora mira el mundo de manera

distinta, sus ojos reflejan un cambio en su forma de pensar. Es el cierre del arco dramático de quien suponemos, ya es “El Che”. Es, sin duda alguna, un momento muy íntimo.

Salles lo cuenta de manera prolija, alternando entre un primer plano de Ernesto y un plano más abierto que muestra a los pacientes despidiéndose como una masa de gente. Es una revelación muy fuerte y, aun así, sutil y calmada. Santaolalla propone otra característica que contrasta con la que utilizó para presentar el tema por primera vez. *Partida del leprosario* es presentada con una reminiscencia del tema. En vez de la quena, el ronroco es el encargado de ejecutar la melodía dentro de una atmósfera más serena y apacible, pero sin perder la carga emotiva.

The image shows a musical score for the piece "Partida del leprosario". It consists of four staves of music. The first staff is labeled "Ronroco" and starts at measure 47. The second staff is labeled "guitarra ac." and starts at measure 55, with a "7 comp." marking. The third staff continues the guitar accompaniment from measure 64. The fourth staff continues from measure 70. Chord symbols are provided above the guitar staff: Em7, A, Em, Em7, B7, G, A, C, D, Em, Cmaj7, D, B7, and Em. A text annotation "Entra textura arpegiada haciendo armonía" is placed above the final measures of the Ronroco staff.

Figura 6. *Partida del leprosario*

Finalmente, y como cierre de la película, Salles plantea una interesante secuencia en blanco y negro. Se inicia con las palabras de Ernesto: “pero ese vagar sin rumbo por nuestra mayúscula América, me ha cambiado más de lo que creí. Yo ya no soy yo, por lo menos no soy el mismo yo anterior” (Salles, 2004 min 1:54:55). Consiste en un montaje de los habitantes, de cada lugar que los personajes recorrieron, mirando fijamente a la cámara. Funciona como una recapitulación de las experiencias que motivaron a Ernesto a convertirse en “el Che”. Esta es una de las secuencias más representativas de la película. *De Ushaia a la*

Quiaca se utilizó para acompañar este montaje. Es una de las piezas más reconocidas del compositor y sintetiza todos los aspectos de su sonido característico. Si bien, no se compuso originalmente para la película, por su carácter emotivo, encaja perfectamente en el discurso musical planteado por Santaolalla y es el punto culmen ideal para la película.

2.4 Influencia en el cine social peruano

El reconocimiento internacional de Santaolalla con los premios de la Academia de Hollywood significó su consolidación como compositor de música para cine. Puso al cine latinoamericano en los ojos de todo el mundo y terminó por consagrar un estilo de *filmscore* distinto, con un lenguaje musical particular que encajaba perfectamente en el género cinematográfico en cuestión y que le aportó un sello distintivo. Si bien, el primer Oscar que ganó, fue por *Brokeback Mountain* (2005), un drama estadounidense, los *scores* de *Amores Perros* (2000) y *Diarios de Motocicleta* (2004), fueron bastante elogiados por la crítica. Tras su llegada, el cine social latinoamericano se apropió de esta forma de componer.

El cine nacional no estuvo ajeno a su impacto. Los realizadores optaron por este estilo a la hora de definir el planteamiento musical. Muchos de los *scores* de las películas de cine social peruanas que se estrenaron, posterior al trabajo de Santaolalla, tienen un estilo similar. Hay una clara diferencia estilística entre las bandas sonoras del cine social peruano antes y después del trabajo de Santaolalla. La música de películas previas, analizadas en el anterior capítulo, recogen influencias de distintos lenguajes como la música andina tradicional, música electroacústica, el neoclasicismo cinematográfico, etc.

No pretendo generalizar diciendo que todo el cine social peruano después de Santaolalla adoptó y utilizó su mismo estilo. Las bandas sonoras compuestas por Selma Mutal para *Madeinusa* (2005) o *La Teta Asustada* (2009), o la de *Paloma de papel* (2003), compuesta por Irene Vivanco, toman influencias de otros lados. *Madeinusa*, por ejemplo, utiliza elementos

melódicos de la música andina fusionados con aquel estilo de *filmscoring* minimalista, popularizado en Hollywood en la década de los noventa con exponentes como Thomas Newman y Michael Nyman, que usa el piano como principal instrumento. Lo cierto es que la gran mayoría de las producciones de este género utilizan recursos que se consolidaron con el paso del tiempo y que ahora son imprescindibles para el lenguaje del *filmscoring* social latinoamericano. Las dos películas peruanas escogidas para este trabajo fueron *Camino a La Hoyada* (2014), un documental sobre el conflicto armado interno, y la aclamada película *Retablo* (2017).

2.4.1 Camino a la Hoyada

Camino a la Hoyada es un largometraje documental dirigido por Andrés Cotler, estrenado en el año 2014. Presenta los testimonios de los sobrevivientes del conflicto armado interno en Ayacucho, principalmente de las mujeres lideresas del Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP), cuyas familias sufrieron represión por parte de los senderistas, militares y las rondas campesinas. A través de estas entrevistas, cuidadosamente estructuradas en tres capítulos llamados “La verdad”, “La memoria” y “La justicia”, el documental propone una larga reflexión acerca de estos años de violencia y genera conciencia y memoria en el espectador.

Karin Zielinski, compositora peruana, fue la encargada de realizar la banda sonora. Es reconocida por su amplio trabajo en el cine peruano independiente y comercial, recibiendo una nominación por mejor música original al Premio Platino del Cine Iberoamericano en el año 2014 por su trabajo en *El Limpiador* (2012) de Adrián Saba. Desde entonces, ha compuesto la música para películas como *Dos Besos* (2015) de Francisco Lombardi y *Django: Sangre de mi sangre* (2018) de Aldo Salvini.

La banda sonora tiene una instrumentación característica de este estilo latinoamericano de *filmscoring* pues son pocos los elementos utilizados, lo cual genera este

minimalismo que proponía Santaolalla. Además, tiene como eje principal del *score* a las cuerdas pulsadas, principalmente a la guitarra acústica. Las utiliza para ejecutar las melodías, el acompañamiento y para la exploración de texturas. Cuerdas frotadas como el chelo, también tienen presencia importante en la repetición de los temas, haciendo un contrapunto melódico o completando la armonía de la pieza. Instrumentos de viento andinos como la zampoña y el toyo refuerzan y acentúan partes de la melodía de los temas. La percusión menor, como palos de lluvia y cortinas, se usa para generar texturas etéreas más que para llevar el ritmo. Finalmente, hace una incursión muy interesante en los sintetizadores *pads*, que están enfocados exclusivamente en generar un aura cinematográfica. Para la cual, también son muy importantes los procesos de mezcla característicos de la sonoridad, como la reverberación y el *delay*. En la entrevista que le realicé, la compositora mencionó lo siguiente:

Sí, te entiendo. De hecho, Santaolalla influye porque el director lo puso de referente. Para ese documental me pusieron su música como principal referencia. Yo quise llevarlo hacia algo más personal y fue un poco lo que traté de trabajar con las cuerdas, guitarras y charangos. Trataba de que esos instrumentos te conectaran con esa sensación de tristeza. Esa era mi intención y lo demás era revestir para que tengan un aura cinematográfica. Porque si pones un charango solito puede funcionar, pero la idea era combinar un poco las dos sonoridades para darle onda cinematográfica y que tuviera mayor profundidad (2019, comunicación personal).

Similar a *Diarios de Motocicleta*, el *score* de *Camino a la Hoyada* presenta temas recurrentes, (*Camino a La Hoyada* (2017), *Los espíritus del monte* (2017), *Camino sin retorno* (2017)), temas independientes que no vuelven a ser citados en la película (*Voces que no se escuchan* (2017), *Nuevos vientos* (2017)) y piezas donde más que elementos melódicos, hay una exploración textural orientada hacia el *ambient music* (*Ventanas rotas* (2017), *El*

rincón de los muertos (2017)). No obstante, hay un mayor acercamiento en el *score* hacia la melodía por parte de Zielinski, incluso en las piezas donde hay una fuerte exploración textural, como el caso de *Infancia interrumpida* (2017). Las melodías presentadas son diatónicas, simples y, en su mayoría, en tonalidades menores, pues como ya se ha visto, son recursos que funcionan perfectamente en el género cinematográfico a tratar.

Por otro lado, es relevante destacar la utilización de modos eclesiásticos. En este caso, con el modo dórico, que se caracteriza por ser una escala menor con el sexto grado mayor.

Camino a La Hoyada, la pieza que da inicio al documental, usa este modo. Es una composición muy interesante y emotiva que acompaña efectivamente la secuencia de introducción del documental, mostrando fragmentos de entrevistas, fotografías de archivo y tomas actuales. Más adelante, se hace un análisis musical más detallado

Es necesario tener en cuenta que el largometraje es un documental. La narrativa es distinta, no hay una historia de ficción con personajes protagonista y antagonista como hilo conductor y, en consecuencia, el propósito de la música también es distinto. En el documental priman las secuencias de entrevistas a las lideresas del ANFASEP y a pobladores que sufrieron la represión militar. La música se utiliza mayormente para acompañar estas secuencias. Es interesante el efecto que cumplen, en el documental, los temas recurrentes ya que funcionan como una representación de memorias y sentimientos de las personas que se vieron afectadas por las desapariciones y asesinatos que trajo consigo el conflicto armado interno. A continuación, se hace una descripción, un análisis musical y otro de la relación música e imagen de los dos temas recurrentes, así como de las piezas más destacadas del *score*.

Camino a La Hoyada

Es uno de los temas más importantes y quizás la pieza más representativa de la banda sonora. Estructuralmente, la composición tiene tres secciones y están dispuestas de la siguiente manera: A-B-A-B-A'-C. Siendo la sección C una especie de Coda. En la segunda repetición del A-B hay variación melódica.

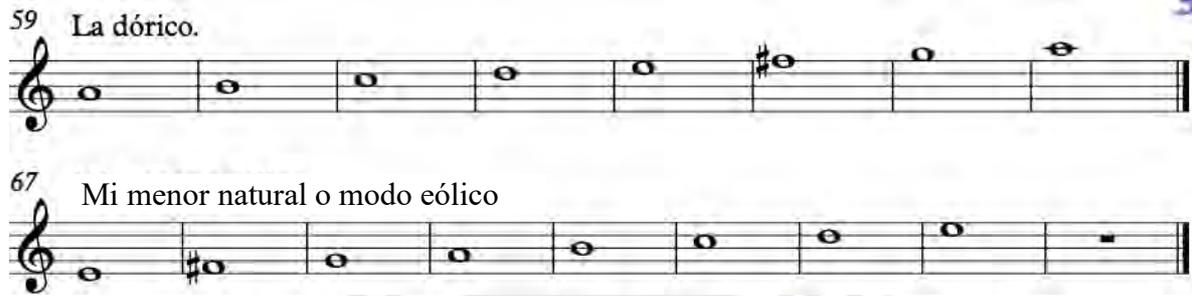


Figura 7. Escalas de La dórico y Mi menor natural

Esta composición utiliza tanto la escala de Mi menor natural como la armónica en la sección B. En la sección A, se explora con el modo dórico, en este caso el Fa natural se vuelve Fa sostenido. Vemos en la sección A, la alternancia entre los acordes de La menor y Re mayor, que genera esta sonoridad dórica. En la sección B, se utiliza por primera vez el acorde de Si mayor, el cual, por su cualidad de dominante, resuelve a la tonalidad de Mi menor. Finalmente, la sección C brinda estabilidad a la pieza pues se refuerza tras una serie de cadencias perfectas, a Mi menor como la tonalidad. Previamente no había estado tan claro porque la pieza inicia con el 4to grado de la escala y este se enfatiza con cadencias de subdominante haciendo creer momentáneamente que La menor es la tonalidad central.

The image displays a musical score for the piece "Camino a la Hoyada". It is organized into three sections: A, B, and C. Section A (measures 50-57) features guitar accompaniment with chords Am, D, Am, and D. Section B (measures 58-62) includes guitar and voice parts with chords C, G, C, G, and B. Section C (measures 63-71) features guitar, voice, and charango parts with chords Em, C, D, C, and D. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and articulation marks like "charango".

Figura 8. Camino a la Hoyada

La guitarra acústica inicia lentamente, alternando entre notas graves y armónicos agudos, para luego desarrollar un acompañamiento sobre una textura de sintetizador *pad*. La guitarra también se encarga de realizar la melodía que consta de un motivo rítmico claro, el cual Zielinski usa, con algunas variantes, para desarrollar la melodía y darle unidad. Son tres los instrumentos utilizados para el aspecto melódico: La guitarra que se encarga de la melodía principal, el charango que lleva la melodía en el registro agudo, la queña para

acentuar pasajes de la melodía y el chelo como contrapunto melódico. Esta suma de instrumentos (cuerda pulsada, viento andino, cuerda frotada) genera una textura muy característica de este particular estilo de *filmscoring*, empleada también por Santaolalla en el *score* de *Diarios de Motocicleta*, en piezas como *La muerte de La Poderosa*.

Como ya se mencionó anteriormente, *Camino a La Hoyada* es la pieza que acompaña a la secuencia introductoria del documental. Reaparece más adelante en el capítulo “La Memoria” que inicia con una entrevista a Gilver Cisneros, sobrino de una dirigente de la ANFASEP y víctima de la represión militar, quien se encargó de recolectar información relacionada al paradero de los desaparecidos. Al ser pensada como introducción del documental, cuando vuelve a sonar al inicio del capítulo se genera una sensación de nuevo comienzo y es un recurso para introducir un nuevo elemento a la historia sin generar disrupción. Vale aclarar que no hay dos piezas en el *soundtrack* que contengan este mismo tema, como sí ocurre en el caso de *Espíritus del Monte* (2017) y *Camino sin retorno* (2017), y que la recurrencia se genera al repetir la misma pieza en otras secuencias del documental.

Los espíritus del monte

Es el tema que representa el recuerdo de aquellas personas desaparecidas. Se escucha cada vez que se los menciona. Dentro de la banda sonora se encuentra en tres piezas: *Los Espíritus del Monte* (2017), *Los Espíritus del Monte 2* (2017) y *Ya vienen* (2017). Es una composición en tonalidad de La menor, aunque en la pieza *Ya vienen* la melodía está transpuesta a Si menor. Tiene un motivo claro de saltos de tercera, con el cual se desarrolla toda la melodía que, por su cualidad ondulada y su desplazamiento por distintos grados de la tonalidad, genera variedad en el contorno melódico usando el mismo motivo o pequeñas variaciones de este.

En el aspecto rítmico, lo más interesante del tema, a excepción de *Ya vienen* que se mantiene en 3/4, es el constante cambio de indicador de compás que fluctúa entre 4/4 y 3/4. La

frase está compuesta por cuatro compases: 4/4 en los extremos y dos de 3/4 en el medio. En escala macro podría interpretarse como compás compuesto de 7/4 con distintas acentuaciones.

Es un efecto que llama la atención porque se genera inestabilidad, una sensación de que la frase musical no termina.

Figura 9. *Los espíritus del monte*

La instrumentación varía en las tres piezas. Sin embargo, las tres tienen elementos comunes como la guitarra acústica, el chelo y el sintetizador. En *Los Espíritus del Monte* la guitarra se encarga del acompañamiento y de la melodía, sobre tres texturas: el sintetizador *pad*, el rasgueo del charango similar al estilo de Santaolalla y el toyo acentuando las notas graves. Hacia el final, aparece el chelo con una línea melódica contrapuntística con la guitarra, que le da peso a la conclusión de la composición.

En *Los Espíritus del Monte 2*, se mantienen los mismos recursos empleados en la anterior pieza. Se inicia con el característico rasgueo de charango en el acorde de La menor, sumado a un sintetizador que añade profundidad. La guitarra realiza el mismo acompañamiento en la misma progresión armónica. Empero la línea melódica varía y es ejecutada por el charango. En la segunda vuelta se añade, ahora sí, la melodía principal en la guitarra.

Ya vienen, por otro lado, establece una diferencia respecto a las dos anteriores. En esta versión del tema, Zielinski explora otras sonoridades, particularmente texturas más oscuras

como un bombo con bastante reverberación, combinado con una nota grave del sintetizador y la melodía en el registro grave del chelo. Tiene un carácter misterioso y sombrío.

En el documental, el tema se utiliza por primera vez con *Los espíritus del Monte*, en la presentación de las lideresas del ANFASEP, en una entrevista realizada en El Infiernillo, cerca de Huamanga. Es una quebrada donde se solía encontrar cadáveres de los desaparecidos. En esta secuencia, las lideresas describen las terribles situaciones que tuvieron que atravesar al encontrar estos cadáveres en descomposición, al presenciar desapariciones y acciones que violan los derechos humanos.

En la entrevista que se realizó a la madre Covadonga, una misionera, suena nuevamente el tema dentro de la pieza *Ya vienen*. El título de la pieza hace referencia a un fragmento de la entrevista donde la madre describe los momentos de terror que ocasionaron los sinchis, cuando irrumpían en las casas para secuestrar a jóvenes universitarios. Los niños anticipaban su llegada gritando: “ya vienen”.

Finalmente, en la secuencia de la llegada de las lideresas a La Hoyada, un santuario de la memoria en Ayacucho, se explican los métodos de tortura que se practicaban con los secuestrados. Hablan del horno del tubo de petróleo, del pozo de cemento, del criadero de chanchos y sobre cómo, después de torturarlos, empleaban estos métodos para desaparecer a los cadáveres. En esta secuencia suena *Los espíritus del Monte 2*.

En relación a la función clásica del *leitmotiv*, como una idea musical asignada a un concepto determinado, el tema de los *Espíritus del Monte*, es quizás su representación más clara y palpable dentro del universo sonoro del documental. Pues desde la primera escena en que aparece se plantea la asociación al recuerdo de los desaparecidos. Y a medida que se desarrolla el argumento la asociación se consolida.

Camino sin retorno

Es un tema muy emotivo que se utiliza para representar la pesadumbre y la angustia de

los entrevistados en escenas como la de la reunión y la secuencia final. Es una composición en La menor, estructurada de la siguiente manera: A-B-C-A-C-A. El tema, dependiendo del contexto en el que se utiliza, puede generar dolor, resentimiento, ímpetu y, en ocasiones, esperanza.

Las tres secciones del tema son variaciones del motivo inicial presentado en la sección A. Este es un motivo ascendente muy similar al de *De Ushuaia a La Quiaca* de Gustavo Santaolalla. La progresión armónica Im-VII-VI-V7, particularmente el Im al VII, es una progresión muy utilizada en *filmscoring* de éxitos de taquilla comerciales (*blockbusters*) hollywoodenses por su cualidad emotiva. Es un desplazamiento que desciende hasta llegar al acorde dominante que resuelve con mayor fuerza nuevamente a la tónica. La progresión armónica en este tema es crucial para lograr el carácter impetuoso.

The image shows a musical score for guitar, titled "Camino sin retorno". It consists of four staves of music, each labeled with a section letter (A, B, C) and a measure number. The chords are written above the notes. Section A (measures 17-23) has chords Am, G, F, E7, Am, G, F. Section B (measures 24-29) has chords Am, G, C, G, Am, G. Section C (measures 30-38) has chords C, E7, Am, Am, G, F, E7, Am. The final staff (measures 39-44) has chords G, F, E7, Am, G, F, Am. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature.

Figura 10. Camino sin retorno

El tema se usa por primera vez tras los testimonios de represión militar por parte de Gilver Cisneros y de Dionisia Calderón, en una corta secuencia que muestra el día a día en el distrito de Los Morochucos, en la provincia de Cangallo. Hablando del montaje, haber presentado esta secuencia automáticamente después de estos testimonios tan dolorosos, hace que se interprete el espacio, en el contexto actual, como un escenario trágico, como el resultado de tantos años de violencia. Y la música, debido a su carácter doloroso, establece una

relación entre el triste presente y todos los sucesos que conllevaron a este. Se produce una especie de efecto reminiscente. Se presenta únicamente la sección A.

Aparece nuevamente en la pieza *Hablan los que lloran* (2017), tras la escena de la reunión en la comunidad San Antonio de Cuchucancha, donde los pobladores presentan sus testimonios de desapariciones de seres queridos y su reclamo por justicia. Lo interesante es que, en esta pieza, antes de presentarse el tema hay una melodía ejecutada por el chelo y el toyo en una octava más baja, lo cual incrementa ampliamente la carga emotiva de la imagen. Como resultado, tenemos una escena muy conmovedora que acompaña a testimonios como: “no podemos olvidar, por eso lloramos al recordarlo. No nos vamos a olvidar que se los han llevado.” (Cotler, 2014). Nuevamente, del tema se usa solo la sección A.

The image displays a musical score for the piece 'Hablan los que lloran'. It consists of three systems of music. The first system, starting at measure 17, features a double bass (Vc.) line with a melodic line and a 'Toyo' line below it. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above and below. The second system, starting at measure 25, includes guitar (Guit.) and double bass (Vc.) parts. Chords Am, G, F, and E7 are indicated above the guitar staff. The third system, starting at measure 29, also includes guitar and double bass parts, with chords Am, G, F, and Am indicated above the guitar staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Figura 11. *Hablan los que lloran*

Finalmente, se presenta el tema completo en la pieza *Camino sin retorno* (2017), el cual acompaña la secuencia final del documental, en La Hoyada. Están presentes las madres y lideresas del ANFASEP alzando su voz de protesta contra la indiferencia de un Estado reacio a colaborar con su búsqueda de verdad, de memoria y de justicia. Una reflexión de Adelina García demuestra la intención de redimir a sus seres queridos:

Las autoridades o la gente misma dicen: ¿porque se victimizan? Pero no es así, para otras personas no es victimizarnos. Nosotros buscamos a nuestros

seres queridos. Eran personas. Si nosotros vamos a olvidar, va a haber otra vez esta violencia, estamos condenados a sufrir otra vez (Cotler, 2014).

En este determinado contexto, el tema, debido a la manera en que está planteado, tanto en la orquestación como en el ritmo, produce un carácter impetuoso y esperanzador que refleja muy acertadamente ese espíritu de lucha de las madres.

En *Camino sin retorno* (2017), se presenta la estructura completa: A-B-C-A-C-A. La guitarra nuevamente es la encargada de la melodía en las secciones A-B, con un acompañamiento de charango arpegiado. Al iniciar la sección C, el acompañamiento del charango es ahora rasgueado, lo cual produce este ritmo sincopado característico de la música andina. La intensidad crece y se le suma un contrapunto del chelo. En la repetición de la sección A, y hasta el final de la pieza, se mantiene la misma textura del charango rasgueado. La intensidad vuelve a crecer hacia el clímax de la pieza cuando, en la última repetición de la sección A, se añade el chelo, la textura del sintetizador y una capa de violines realizando también un contrapunto. Orquestalmente, esta añadidura produce un sonido lleno que incrementa la carga dramática de la imagen.

2.4.2 Retablo

Retablo es una película peruana dirigida por el cineasta Álvaro Delgado-Aparicio. Se estrenó en el año 2017 en el Festival de cine de Lima, aunque no tuvo estreno en salas comerciales sino hasta el 2019. La película cuenta la historia de Noé, un maestro retablista ayacuchano muy respetado por sus allegados, quien enseña a su hijo Segundo el arte de hacer retablos. Sin embargo, un secreto que guarda desencadenará una serie de tragedias irremediables en su familia. La película aborda, con sobriedad, la problemática de ser homosexual en comunidades campesinas sumamente conservadoras, las consecuencias que ocasiona en una familia y su entorno, así como también la dificultad que representa crecer idolatrando a los padres, sobre todo en plena adolescencia.

La película es un drama social dotado de una mirada muy introspectiva sobre los aspectos anteriormente mencionados y se ve muy bien reflejada en la música, que cumple un papel importante en la progresión de la narrativa. El encargado de realizar la banda sonora de la película fue el músico británico Harry Escott, compositor especializado en *filmscoreing*, con una sólida trayectoria habiendo participado en películas como *Shame* de Steve McQueen o *Hard Candy* de David Slade.

La banda sonora emplea el charango, el violín y la guitarra como principales instrumentos. Utilizando estos tres elementos, Escott es capaz de crear distintas texturas para distintos momentos de la película. Con un estilo muy similar al que empleó Gustavo Santaolalla años atrás, las melodías que constituyen los temas, así como la armonía utilizada son muy simples. Por lo que se puede considerar a la banda sonora como minimalista en todo sentido.

La banda sonora publicada en plataformas contiene 4 piezas en su totalidad. Se hará un análisis melódico armónico y de instrumentación de la música, para luego pasar a un análisis de escenas, que evalúa su desempeño en función a la imagen.

Innocence and Experience

Es la primera pieza de la banda sonora de la película. En ella, Escott plantea lo que podría considerarse como el tema principal y *leitmotiv* del filme. Es el tema que representa la relación de Noé y su hijo Segundo. Es una melodía diatónica, en tonalidad menor, que obedece a una progresión de acordes tradicionales de la armonía que se emplea en la música andina. Del acorde de tónica menor pasa al séptimo grado mayor –dominante del relativo mayor–, luego pasa al relativo mayor de la tónica menor –el cuál es el tercer grado–, al sexto grado mayor –dominante del IV grado–, a la subdominante menor, al V grado dominante y finalmente resuelve nuevamente a la tónica.



Figura 12. *Innocence and experience*

La pieza se inicia únicamente con el charango, que es el instrumento encargado de llevar el tema. No solo ejecuta la melodía, sino que también realiza un acompañamiento tocando las notas de los acordes respectivos. Tras haberse presentado el tema en su totalidad, aparecen varias capas de charango realizando arpeggios y rasgueos manteniendo la progresión armónica del tema. A esta textura se le suma el violín ejecutando notas largas subyacentes al charango y con bastante reverberación, lo cual genera una atmósfera etérea y flotante. Se genera un efecto similar al que utilizó Santaolalla para piezas como *Atacama* o *Iguazú*. Esta atmósfera se mantiene hasta el final, pero se le suman otros charangos realizando rasgueos que ascienden progresivamente en altura para incrementar la intensidad.

Noe y Segundo

Se vuelve a presentar el tema, pero de manera distinta. Nuevamente es el charango el instrumento elegido, pero solo para la melodía en su forma más pura y simple. Esta vez, debajo del charango hay una textura airosa que parece ser un sintetizador *pad*, una especie de sintetizador que se suele emplear para generar atmósferas debido a su característico sonido largo y reverberado. Sirve como base armónica para la melodía.

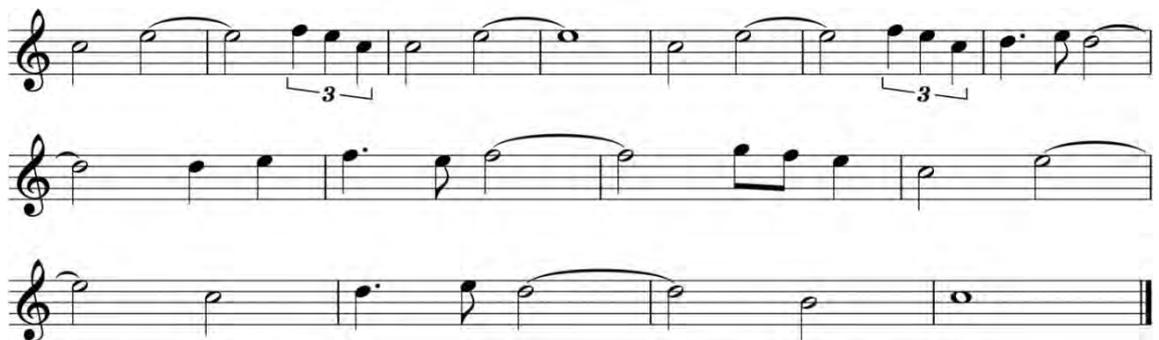


Figura 13. *Noé y Segundo*

Se toca el tema una segunda vez. En esta ocasión, entra la guitarra haciendo el soporte armónico. Se mantiene el *pad* y se le suma la textura del charango arpegiado. El tema se repite y en cada repetición se añade una nueva capa que no hace otra cosa que incrementar la intensidad de la música, emulando al *Bolero* de Ravel. Para la cuarta vuelta, se emplea la instrumentación completa, pues se le suma el violín realizando texturas similares al *pad*. Tras esa repetición, se queda únicamente el charango tocando la melodía, así como el acompañamiento.

Dream

Esta es quizás la pieza más peculiar de la banda sonora instrumentalmente hablando, pues Escott, para construir esta atmósfera en particular, se aleja de la guitarra y el charango, hasta ahora empleados en toda la música de la película, para quedarse únicamente con la textura de las cuerdas frotadas. A los violines se le suman el chelo y la viola logrando una sonoridad de cuarteto de cuerda. Emplea esta instrumentación de manera muy efectiva al darle a la música un carácter doloroso y lúgubre que se refleja con los *glissandi* descendentes y ascendentes de la viola al inicio de la pista.

Sucede algo bastante interesante en esta pieza en particular, pues los *glissandi* inicialmente ejecutados por la viola, descienden una octava y pasan a ser la línea del chelo. Sobre estos *glissandi*, Escott introduce las primeras notas del tema de Noé y Segundo en la viola manteniendo el carácter de la textura anteriormente presentada. Es decir, el salto inicial del tema, de tercera mayor, se logra mediante un *glissando* ascendente. La tensión se incrementa a medida que se desarrolla la pieza, pues aparecen notas disonantes entre los violines; armónicos los cuales se caracterizan por tener un sonido más metálico; trinos de semitono y técnicas extendidas como la sobrepresión del arco sobre la cuerda, lo cual distorsiona la altura, el tono y la intensidad, generando un sonido ruidoso e incómodo como un chirrido.



Figura 14. *Dream*

La decisión de hacer un contrapunto utilizando el tema de Noé y Segundo, sobre la atmósfera previamente generada, sirve como una reminiscencia a la relación de padre e hijo al inicio de la película, una relación de respeto y cariño mutuo. Escott al utilizar la violay al proveer a la música de ese carácter doloroso y lúgubre, logra que el tema pierda la inocencia que le daban las notas agudas del charango. La pista se utiliza precisamente en escenas de conflicto en la narrativa, momentos catárticos difíciles de afrontar para el personaje de Segundo.

Searching for Noe

Esta pieza es más que nada una exploración de texturas. Mantiene una sola nota tenida hasta el final, pero variando la instrumentación. Principalmente aparecen las cuerdas frotadas, textura que es luego fusionada con esporádicas apariciones de un sintetizador *pad* con bastante reverberación. Aunque no podemos definir una tonalidad, pues hay únicamente una nota, la intención con la que es ejecutada y el incremento de la intensidad hacia el final, le dan a la música un carácter bastante tenso y una sonoridad de tonalidad menor.



Figura 15. *Searching for Noé*

Para el análisis música-imagen se escogieron tres escenas en las que la música desempeña un papel indispensable. A su vez, estas escenas son los puntos más importantes en

la trama. Con lo cual podemos afirmar que la decisión de ambos, director y compositor, fue reservar el uso de la música para las escenas de mayor carga dramática en la película. El impacto en el público es mayor pues la música contribuye a generar la emoción particular que la escena quiere transmitir.

Fiesta tras la entrega del retablo

Esta escena es importante porque muestra cómo es la relación de padre e hijo hasta ese momento. Comienza con Noé y Segundo entregando el Retablo que una familia les había encargado. Hay una celebración tras el suceso, que se extiende hasta el día siguiente, por lo que se ven obligados a pasar la noche en el lugar. Segundo comparte la cama con su padre quien está pasado de copas. Tras cubrirlo con la frazada, lo abraza y duerme a su costado mientras suena la pieza *Noe y Segundo*. Automáticamente, se crea un vínculo directo entre esta melodía y la imagen. Como la película explora la relación entre padre e hijo, esta asociación la convierte en el tema principal de la película. Escott, para representar la pureza y el amor entre los dos, escoge la sonoridad cálida del charango en su registro agudo.

Segundo en el Taller

Es un punto dramático muy importante en la trama para Segundo, pues toda la comunidad ya se ha enterado de la orientación sexual de su padre. Cuando regresa a su casa lo encuentra golpeado en su cama. Su madre lo envía a buscar a su vecino Don Timoteo, pero le niegan cualquier tipo de ayuda. Noé ha perdido todo el respeto que alguna vez tuvo. La escena se inicia con Segundo caminando apresurado hacia el taller, mientras suena la pieza *Dream*. Un movimiento de cámara, en plano general, muestra los retablos que hizo junto a su padre. A medida que los planos se hacen más cerrados, incluido un *close-up* del rostro de Segundo, Escott vuelve a presentar el tema con el carácter y textura planteado en el análisis musical. La viola contribuye muy efectivamente a generar el dolor que siente el protagonista y el sonido aireado con mucha reverberación muestra el taller como un ambiente desolado. Es un contraste

muy fuerte a como estuvo planteado el lugar inicialmente.

La escena continúa con Segundo abriendo la puerta de un retablo, lo cual desencadena una serie de planos detalle de las figuras de los retablos con un ritmo bastante acelerado de edición. Sucede una interesante mezcla entre la música, que para este momento ya se incrementó en intensidad con los armónicos y los chirridos, y los sonidos de ambiente. Gritos y golpes que no suceden en tiempo real, pero se puede inferir que fue el momento en que castigaron a Noé por su “indecencia”. Esta mezcla, combinada con un rápido montaje, construye muy acertadamente la tensión que se mantiene hasta el corte brusco donde Segundo despierta de un mal sueño.

La Muerte de Noé

El clímax de la película es la culminación de un muy efectivo discurso musical planteado por Escott. Comienza con Segundo buscando desesperado a su padre. *Searching for Noe* es la pieza que da inicio a la escena. Un plano largo muestra a Segundo acercándose al pozo de agua, mientras la intensidad de la música se incrementa. Después de sacarlo del pozo,

Segundo abraza el cuerpo de su padre fallecido componiendo el mismo cuadro que la escena de la fiesta. Una interesante decisión, pues es una remembranza visual al pasado. La música funciona de manera similar, ya que Escott plantea nuevamente el tema de *Noe y Segundo* en el charango solo. El amor de Segundo hacia su padre, a pesar de todos los eventos ocurridos, nunca se perdió y la música refuerza esa idea.

La escena continúa con Segundo haciendo un último retablo, en el que aparecen él y su padre trabajando en el taller. La repetición del tema, ahora con mayor intensidad y la instrumentación completa, le dan a la música una carga emocional fuerte. Esto ayuda a construir el ambiente en una escena que expresa una clara intención catártica para el personaje de Segundo, cerrando de manera muy efectiva su arco dramático.

La música compuesta para las producciones recientemente mencionadas demuestra

claramente la tendencia estilística que ha adoptado el cine social nacional, en los últimos quince años. Hay que resaltar las distintas aproximaciones al estilo de *filmscoring* social latinoamericano que emplearon los compositores para sus respectivas bandas sonoras. Ambas presentan elementos característicos de cada compositor que terminan por dar una identidad propia al *score*. Harry Escott en *Retablo* explora con las sonoridades y texturas generadas puramente con las cuerdas frotadas, lo que refleja cierto grado de academicismo en la música. Por otro lado, el *score* de Karin Zielinski en *Camino a la Hoyada*, tiene una aproximación más melódica al estilo y mayor carga de sonidos de sintetizadores.



CONCLUSIONES

Del presente trabajo de investigación se puede concluir que, para entender el éxito que gozó el cine latinoamericano social en las últimas dos décadas, es necesario resaltar el aporte del productor musical y compositor Gustavo Santaolalla. Su propuesta musical forjó la concepción de un estilo que encajó perfectamente con el género cinematográfico descrito. Se puede entender, entonces, el impacto que generó posteriormente en el panorama del cine social latinoamericano, ya que cineastas y compositores vieron en su estilo una forma de generar una identidad colectiva mediante el *filmscore*. Era un estilo distinto, alejado de las clásicas tendencias del cine hollywoodense, que surgió debido a la continua búsqueda, que Santaolalla emprendió y cultivó durante toda su carrera, por encontrar en su música una identidad musical propia de Latinoamérica.

Respecto al surgimiento de un estilo de *filmscore* propio del cine social peruano tras el impacto de Santaolalla, quizás sea un poco impreciso. Podría hablarse, en todo caso, de la implementación y experimentación con ese estilo, en el contexto nacional. Los compositores, cuyos trabajos fueron analizados, se aproximan al *filmscore* de cine social latinoamericano, cada uno aportando su lenguaje propio y adaptándolo a sus necesidades. Otros ejemplos son: el *score* de Álvaro Balvin para el cortometraje *La ruta* y Pauchi Sasaki con su trabajo para *Canción sin nombre* (2019). Esto también tiene que ver hoy en día con la idea del compositor multifacético, y con la voz propia del compositor, en especial, en la industria nacional que recién empieza a crecer. Hay una fuerte tendencia que impone la idea de que el compositor de películas moderno tiene que saber acomodarse a cualquier terreno, es decir, a cualquier estilo que requiera la película y que represente la visión del director. Por lo tanto, más que compositores emulando a un género, se encuentran casos de compositores adaptando el género a su estilo.

De esta premisa, se deriva la siguiente conclusión relacionada a qué tanto afecta la visión del director y el estilo propio de cada compositor en la concepción de una banda sonora. Cuando se habla de la música para cine social en Latinoamérica, es inevitable pensar en Santaolalla. Hay una clara tendencia, por parte de los realizadores, de emplear este lenguaje. En las entrevistas que realicé a Karin Zielinski y a Álvaro Balvin, se manifestó este hecho. Se suele designar, incluso, sus *scores* como *temp music*. En este contexto, es interesante ver los resultados surgidos mediante el consenso preestablecido entre el director y el compositor en las sesiones de *spotting*. Vemos, por ejemplo, en el trabajo de Karin Zielinski para *Camino a la Hoyada* (2014), una aproximación más melódica al estilo, así como su incursión en la armonía modal y, sobre todo, en el significativo uso de distintas sonoridades de sintetizador para aportar un carácter cinematográfico; recurso que probablemente adaptó tras la banda sonora que compuso para *El limpiador* (2012) de Adrián Saba. En el caso de Harry Escott y *Retablo* (2017) es también necesario entender, teniendo en cuenta su filmografía previa, la importancia que le da a la orquesta de cuerdas y alas texturas que genera mediante estas, para entender su aproximación al estilo de Santaolalla. Por ende, este estilo termina siendo una fuerte influencia en el planeamiento musical al inicio del proyecto, pero la aproximación que cada banda sonora termina teniendo hacia dicho estilo, radica en el lenguaje propio de cada compositor.

Viendo el *filmscoreing* de cine social en el Perú como un fenómeno estilístico fuertemente afectado por las influencias (actualmente la música de Gustavo Santaolalla) y por el estilo propio de cada compositor, es interesante revisar la etapa previa. De esta manera, se entiende el trabajo de Arturo Ruiz del Pozo, compositor académico, en la banda sonora de *Gregorio* (1984). Vemos, en su música, elementos de una vanguardia musical peruana de la década de los setenta, donde destacaba la experimentación con la música concreta y electroacústica. Por otro lado, en *La boca del lobo* (1989), Bonezzi utiliza una clara

influencia de la sonoridad neoclásicahollywoodense con compositores como Ennio Morricone, Maurice Jarre o Jerry Goldsmith.

En relación al surgimiento del estilo *per se*, es interesante el hecho de que Santaolalla haya llegado a su faceta como compositor de música para cine, de manera fortuita. Partiendo del hecho de que era productor musical cuando publicó su disco *Ronroco* (1998), que marcaría el inicio de su carrera en el cine. Es válido decir que toda su experiencia previa como productor la supointegrar a su estilo de *filmscoring*. Esta interesante propuesta musical, minimalista respecto a los pocos elementos empleados en su instrumentación, que buscaba la mezcla de instrumentos tradicionales con sintetizadores, que no podía concebirse sin pensar en el proceso de post- producción de audio por el cual se terminaban de generar sus texturas características (ronroco reverberado), demuestra su innovación en el manejo de sonoridades. Y teniendo en cuenta que nunca estudió música formalmente, el resultado se debe mayoritariamente a sus influencias y experiencias previas como músico latinoamericano. Por esta razón, me atrevería a decir que, más que un compositor de *filmscores*, es un productor musical haciendo *filmscores*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, F. (Productor), & Aguilar, F. (Director). (2003). *Paloma de Papel* [Película]. Perú: Luna Llena Films.
- Almodovar, P. García, E. Mosteirín, M. Sigman, H. Almodóvar, A. Photiades, F. Rozín, G. (Productores), & Szifron, D. (Director). (1914). *Relatos Salvajes* [Película]. Argentina, España: Kramer & Sigman Films / El Deseo / Telefé.
- Anteparra, D. (Productor), & Cotler, A. (Director). (2014). *Camino a la Hoyada*. [Documental]. Perú: Cuadro 24, Doc Tv.
- Arias, B. (Director). (1975). *Allpa Kallpa* [Película]. Perú: Apurímac S.A.
- Audissino, E. (2014). *John Williams's Film music*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Balvin, A. (2020, 15 de junio). Entrevista para tesis de licenciatura de Rodrigo Vargas. [Comunicación vía Zoom]
- Barea, M. (Productora), & Espinoza, F. Legaspi, A. Kaspar, Stefan. (Directores). (1982). *Gregorio* [Película]. Perú: Grupo Chaski.
- Batievsky, B. (Productor), & Robles, A. (Director). (1972). *Espejismo* [Película]. Perú: Amaru Producciones Cinematográficas S.A.
- Bedoya, R. (1995). *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima.
- Brugge, P. Mann, M. (Productores), & Mann, M. (Director). (1999). *The Insider* [Película]. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Forward Pass, Blue Lion Entertainment, Digital Image Associates, Kaitz Productions, Mann/Roth Productions, Spyglass Entertainment.
- Campos, E. (Productora), & Delgado, A. (Director). (2017). *Retablo*. [Película]. Perú: SIRI Producciones.

- Clonney, G. Doumanian, J. Heslov, G. Traxler, S. Weinstein, B. Weinsten, H. (Productores), & Wells, J. (Director). (2013). *August: Osage County* [Película]. Estados Unidos: The Weinstein Company, Jean Doumanian Productions.
- Chambergo, J. (1984). *Gregorio* [Canción]. En Los Creadores del Ritmo Tropical Andino. Discos Horóscopo.
- Chion, M. (1985). *La música en el cine*. París: Librairie Arthème Fayard.
- Dancigers, O. Kogan, S. Menasce, J. Amerigo, F. (Productores), & Buñuel, L. (Director). (1950). *Los Olvidados* [Película]. México: Ultramar Films.
- Denegri, C. Saba, A. (Productores), & Saba, A. (Director). (2012). *El limpiador* [Película]. Perú: Flamingo Films, La Gris Films.
- Edelstein, N. Sweeny, M. (Productores), & Lynch, D. (Director). (1999). *The Straight Story* [Película]. Estados Unidos, Francia: Studiocanal, Les Films Alain Sarde, The Picture Factory, Film4 Productions, Asymmetrical Production, Ciby 2000.
- Escott, H. (2020). Innocence and Experience [Canción]. En *Retablo*. Manners McDade.
- Escott, H. (2020). Dream [Canción]. En *Retablo*. Manners McDade.
- Escott, H. (2020). Searching for Noe [Canción]. En *Retablo*. Manners McDade.
- Escott, H. (2020). Noe y Segundo [Canción]. En *Retablo*. Manners McDade.
- Harry Escott. (2020). *Retablo* [CD]. London: Manners McDade.
- Flores, S (2011). Sujetos en la historia: El nuevo cine latinoamericano y la frontalidad del discurso. *Consejo Nacional de Investigaciones Técnicas y Científicas*, 4 (2), pp. 20-31.
- Fonda, P. Hayward, W. Schneider, B. (Productores), & Hooper, D. (Director). (1969). *Easy Rider* [Película]. Estados Unidos: Raybert Productions, Pando Company Inc.
- Ford, F. Lucas, G. Schrader, L. Yamamoto, M. Luddy, T. (Productores), & Schrader, P. (Director). (1985). *Mishima* [Película]. Estados Unidos: American Zoetrope, Lucasfilm.

- Fox, R. Rudin, S. (Productores), & Eyre, R. (Director). (2006). *Notes on a Scandal* [Película].
Reino Unido: Fox Searchlight, DNA Films, UK Film Council, BBC Films.
- Golin, S. Kilik, J. Gonzales, A. (Productores), & Gonzales, A. (Director). (2006). *Babel*
[Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Paramount Vantage, Anonymous
Content, Zeta Film, Central Films.
- González, G. (Productor), & González, G. (Director). (2000). *Amores Perros* [Película].
México: Altavista Films.
- Herrero, G. Lombardi, F. (Productores), & Lombardi, F. (Director). (1988). *La boca del lobo*
[Película]. Perú: Inca Film, New People's Cinema, Tornasol Films.
- Karush, M. (2017). *Musicians in transit: Argentina and the globalization of popular music*.
Durham: Duke University Press.
- León, M. (Directora). (2019). *Canción sin nombre* [Película]. Perú: Perú, Suiza, Estados
Unidos: Bord Cadre Films, La Vida Misma Films, MGC, Torch Films.
- Lombardi, F. (Director). (2015). *Dos besos* [Película]. Perú: La Soga Producciones,
Sobras.com Producciones.
- Martin, M (2009, 8 de octubre). Oscar-Winning Musician Gustavo Santaolalla Talks Artistry
[Entrevista].
- Milchan, A. Mancini, C. (Productores), & Leone, S. (Director). (1984). *Erase una vez en
América* [Película]. Estados Unidos e Italia: The Ladd Company, Embassy
International Pictures, Producers Sales Organization (PSO), Rafran Cinematografica y
St. Petersburg Clearwater Film Commission.
- Morales, J. Chavarrías, A. Llosa, C. (Productores), & Llosa, C. (Directora). (2009). *La Teta
Asustada* [Película]. Perú, España: Oberón Cinematográfica, Wanda Visión, Vela
Producciones.
- Morales, J. Chavarrías, A. Llosa, C. (Productores), & Llosa, C. (Directora). (2006).

- Madeinusa* [Película]. Perú, España: Oberón Cinematográfica, Wanda Visión, Vela Producciones.
- Nozik, M. Tenenbaum, E. Tenkhoff, K. (Productores), & Salles, W. (Director). (2004). *Diarios de Motocicleta* [Película]. Alemania, Argentina, Chile, Estados Unidos, Perú, Reino Unido: Film Four, South Fork Pictures, Tu Vas Voir Productions.
- Ossana, D. Schamus, J. (Productores), & Lee, A. (Director). (2005). *Brokeback Mountain* [Película]. Estados Unidos: Focus Features, River Road Entertainment, Good Machine, Alberta Filmworks
- Pérez, M. (2013). El cine Latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas. *Boletín Americanista*, 1 (66), pp. 81-99.
- Prendergast, R. (1977). *Film music, a neglected art*. New York: The Norton Library.
- Ramírez, J. (2004). Una lectura semiótica de Amores perros. *Revista Comunicación*, 13 (2), pp. 56-62
- Rother, L. (2008, 15 de agosto). Gustavo Santaolalla: His film scores are spare, his tango newfangled. *The New York Times*.
- Rudin, S. Fox, R. (Productores), & Daldry, S. (Director). (2002). *The hours* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Miramax.
- Salinas, P. (2016). El mar en la representación cinematográfica de la migración interna en el Perú “Gregorio a La teta asustada”. *Confluencia*, 31 (2), pp. 113-127
- Sánchez, G. Ciccía, G. (Productores), & Salvini, A. (Director). (2018). *Django: Sangre de mi sangre* [Película]. Perú: La Soga Producciones.
- Santivañez, S. (2010). La generación del 60 y el cine del grupo Chaski. *Debates en Sociología* (35), pp. 95-106.
- Santaolalla, G. (1998). Coyita [Canción]. En *Ronroco*. Nonesuch Records.
- Santaolalla, G. (1998). Del pago [Canción]. En *Ronroco*. Nonesuch Records.

- Santaolalla, G. (1998). Atacama [Canción]. En *Ronroco*. Nonesuch Records.
- Santaolalla, G. (1998). Jardín [Canción]. En *Ronroco*. Nonesuch Records.
- Santaolalla, G. (1998). Iguazú [Canción]. En *Ronroco*. Nonesuch Records.
- Santaolalla, G. (1998). De Ushuaia a la Quiaca [Canción]. En *Ronroco*. Nonesuch Records.
- Santaolalla, G. (2004). Apertura [Canción]. En *Diarios de Motocicleta – Original Motion Picture Soundtrack*. Edge Music.
- Santaolalla, G. (2004). Lago frías [Canción]. En *Diarios de Motocicleta – Original Motion Picture Soundtrack*. Edge Music.
- Santaolalla, G. (2004). La partida [Canción]. En *Diarios de Motocicleta – Original Motion Picture Soundtrack*. Edge Music.
- Santaolalla, G. (2004). La muerte de la poderosa [Canción]. En *Diarios de Motocicleta – Original Motion Picture Soundtrack*. Edge Music.
- Santaolalla, G. (2004). Lima [Canción]. En *Diarios de Motocicleta – Original Motion Picture Soundtrack*. Edge Music.
- Santaolalla, G. (2004). Partida del leprosario [Canción]. En *Diarios de Motocicleta – Original Motion Picture Soundtrack*. Edge Music.
- Santaolalla, G. (2004). La salida de Lima [Canción]. En *Diarios de Motocicleta – Original Motion Picture Soundtrack*. Edge Music.
- Santaolalla, G. (2004). Círculo en el río [Canción]. En *Diarios de Motocicleta – Original Motion Picture Soundtrack*. Edge Music.
- Santaolalla, G. (1998). *Ronroco* [CD]. Los Angeles: Nonesuch Records.
- Santaolalla, G. (2004). *Diarios de Motocicleta - Original Motion Picture Soundtrack*. [CD]. Edge Music.
- Santaolalla, G. (1 de mayo de 2020). La historia detrás de la música de *The Last of Us* - Gustavo Santaolalla. [Archivo de video]. Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=4AKJdINDIL0&t=180s&ab_channel=GustavoSantaolalla [Consulta: 14 de Junio de 2020]

Santaolalla, G. (8 de mayo de 2020). Así compuse la música de *Secreto en la Montaña* - Gustavo Santaolalla [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=cZ6CJvuXXKc&t=115s&ab_channel=GustavoSantaolalla [Consulta: 14 de Junio de 2020]

Santaolalla, G. (15 de mayo de 2020). *Amores Perros* y el *Ronroco* - Gustavo Santaolalla [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=nLODL0jO_TQ&ab_channel=GustavoSantaolalla [Consulta: 14 de Junio de 2020]

Santaolalla, G.

(26 de mayo de 2020). El Tiempo: *De Ushuia a la Quiaca* - Gustavo Santaolalla [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=L6xWeFyUEO0&t=515s&ab_channel=GustavoSantaolalla [Consulta: 14 de Junio de 2020].

Thakkar, A (2014). Crash and Return: Choque, Allusion and Composite Structure in Alejandro González Iñárritu's *Amores Perros* (2000). *Quarterly Review of Film and Video*, 31 (1), pp. 11-26.

Varios (2000). Amores Perros [Canción]. En *Amores Perros (Soundtrack From The Motion Picture)*. Universal Music México.

Varios (2000). El Afiche [Canción]. En *Amores Perros (Soundtrack From The Motion Picture)*. Universal Music México.

Varios (2000). Quiebre, Fuego y Revelación [Canción]. En *Amores Perros (Soundtrack From*

- The Motion Picture*). Universal Music México.
- Varios (2000). Chivo Groove [Canción]. En *Amores Perros (Soundtrack From The Motion Picture)*. Universal Music México.
- Varios (2000). El Apartamento [Canción]. En *Amores Perros (Soundtrack From The Motion Picture)*. Universal Music México.
- Varios. (2000). *Amores Perros (Soundtrack From The Motion Picture)* [CD]. Mexico: Universal Music México.
- Vera, J., Bornay, J.A., Ruiz, V., & Romero, F. (Eds). (2013). *Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante:Letra de Palo.
- Villazón, A. (8 de octubre 2020). ENTREVISTA A GONZALO HERMOSA SOBRE EL RONROCO ¿ya existía? ¿Es el Machucharango de M. Nuñez lo mismo? [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=acgQ8PRIrB8&ab_channel=arielvillazon [Consulta: 01 de octubre de 2021].
- Zielinski, K. (2017). Camino a la Hoyada [Canción]. En *Camino a la Hoyada Original Soundtrack*. Karin Zielinski.
- Zielinski, K. (2017). Los espíritus del Monte [Canción]. En *Camino a la Hoyada Original Soundtrack*. Karin Zielinski.
- Zielinski, K. (2017). Voces que no se escuchan [Canción]. En *Camino a la Hoyada Original Soundtrack*. Karin Zielinski.
- Zielinski, K. (2017). Infancia interrumpida [Canción]. En *Camino a la Hoyada Original Soundtrack*. Karin Zielinski.
- Zielinski, K. (2017). Honrando a los muertos [Canción]. En *Camino a la Hoyada Original Soundtrack*. Karin Zielinski.
- Zielinski, K. (2017). Ya vienen (los espíritus del monte) [Canción]. En *Camino a la Hoyada*

- Original Soundtrack*. Karin Zielinski.
- Zielinski, K. (2017). Nuevos vientos [Canción]. En *Camino a la Hoyada Original Soundtrack*. Karin Zielinski.
- Zielinski, K. (2017). Ventanas rotas [Canción]. En *Camino a la Hoyada Original Soundtrack*. Karin Zielinski.
- Zielinski, K. (2017). Hablan los que lloran (camino sin retorno) [Canción]. En *Camino a la Hoyada Original Soundtrack*. Karin Zielinski.
- Zielinski, K. (2017). El rincón de los muertos [Canción]. En *Camino a la Hoyada Original Soundtrack*. Karin Zielinski.
- Zielinski, K. (2017). Espíritus del monte 2 [Canción]. En *Camino a la Hoyada Original Soundtrack*. Karin Zielinski.
- Zielinski, K. (2017). Camino sin retorno [Canción]. En *Camino a la Hoyada Original Soundtrack*. Karin Zielinski.
- Zielinski, K. (2017). *Camino a la Hoyada (Original Soundtrack)* [CD]. Lima: Karin Zielinski.
- Zielinski, K. (2019, 03 de octubre). Entrevista para tesis de licenciatura de Rodrigo Vargas. [Comunicación personal].
- Zuloaga, Y. (2020). Diarios de motocicleta de Walter Salles. Un reflejo del origen del espíritu revolucionario del Che. *Revista Escribanía*, 18 (1), pp. 133-138.