

EL CORTOMETRAJE. VALORACIÓN Y GRANDEZA DEL FORMATO

Mercedes Miguel Borrás
Ana I. Cea Navas
(Editoras)



tirant humanidades
Valencia, 2020

Copyright * 2020

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y de los editores.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant Humanidades publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com.

Este libro ha sido editado por Tirant lo Blanch y por Filmoteca de Castilla y León, Semana de Cine de Medina del Campo y OCENDI (Observatorio del Ocio y el Entretenimiento Digital).

© VV.AA.

- © TIRANT HUMANIDADES
EDITA: TIRANT HUMANIDADES
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia
TELF.S.: 96/361 00 48 - 50
FAX: 96/369 41 51
Email: tlb@tirant.com
www.tirant.com
Librería virtual: www.tirant.es
DEPÓSITO LEGAL: V-1023-2020
ISBN: 978-84-18155-57-4
MAQUETA: Innovatext

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: atencioncliente@tirant.com. En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa nuestro Procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa: <http://www.tirant.net/Docs/RSCTirant.pdf>

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA EDITORIAL TIRANT HUMANIDADES

MANUEL ASENSI PÉREZ

*Catedrático de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada
Universitat de València*

RAMÓN COTARELO

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología
de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*

M.ª TERESA ECHENIQUE ELIZONDO

*Catedrática de Lengua Española
Universitat de València*

JUAN MANUEL FERNÁNDEZ SORIA

*Catedrático de Teoría e Historia de la Educación
Universitat de València*

PABLO OÑATE RUBALCABA

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración
Universitat de València*

JOAN ROMERO

*Catedrático de Geografía Humana
Universitat de València*

JUAN JOSÉ TAMAYO

*Director de la Cátedra de Teología y Ciencias de las Religiones
Universidad Carlos III de Madrid*

Procedimiento de selección de originales, ver página web:

www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales

Autores:

Emiliano Allende
Connie Badrines McGill
Yurima Blanco García
Joseba Bonaut Iriarte
Denis Brotto
Mario Brenta
José L. Cano de Gardoqui
Victoria Cavia-Naya
Jose Carreño Villada
Ana I. Cea Navas
Pablo Coca Jiménez
Luis Deltell Escolar
Miguel Ángel Díaz Monsalvo
Mikel Díaz-Emparanza Almoguera
Francisco J. Domínguez Burrieza
Patricia Durántez Stolle
María Lorenzo Hernández
Luis Mariano González
Begoña Gutiérrez San Miguel
Ignacio Lasierra Pinto
Víctor Hugo Martín Caballero
Teresa-Gema Martín-Casado
Raquel Martínez Sanz
Mercedes Miguel Borrás
Adriana Navarro Álvarez
Amparo Plaza Vidal
Juan Rubio de Olazabal
Cristina San José de la Rosa
Juan C. Sánchez Manso
Antonio Santos
Alberto Úbeda-Portugués
David Vicente Torrico
Carlos Villar-Taboada

Índice

PRÓLOGO.....	19
INTRODUCCIÓN, Alberto Úbeda-Portugués	21

Primera Parte

ESTÉTICA DEL FORMATO CORTO: ANÁLISIS

CORTOCIRCUITOS, Mario Brenta.....	29
-----------------------------------	----

EL FILM-INCHIESTA DE CESARE ZAVATTINI. CINE CORAL COMO CALEIDOSCOPIO QUE REFRACTA LOS MÚLTIPLES SENTIDOS DE UNA MISMA REALIDAD , Mercedes Miguel Borrás	39
--	----

1. INABARCABLE GRANDEZA DEL PENSAMIENTO DE ZAVATTINI
- 1.1. El essere neorrealista
- 1.2. El arte y la vida como partes de un todo.....
2. *FILM-INCHIESTA*
- 2.1. Lo Spettatore: *L'amore in città* (1953)
3. A MODO DE CONCLUSIÓN
- 3.1. La huella imborrable de Zavattini, un breve apunte
- 3.2. Imposibilidad de poner cierre a una forma poética abierta, sin límites

ROSA DE FUEGO. ORANGE INTENSE, Antonio Santos	63
---	----

1. EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL PLASMA: INTRODUCCIÓN.....
2. EL LABERINTO ROSADO
3. PUENTES SOBRE EL ABISMO
4. ÉXTASIS Y TRANSGURACIÓN 5G.....

ESTÉTICA DE LA FORMA BREVE. REFLEXIONES SOBRE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS, Denis Brotto	79
--	----

BREVEDAD Y ENSAYO AUDIOVISUAL: EL YO VERDADERO EN EL CORTOMETRAJE, Luis Deltell Escolar	95
---	----

1. CERCAR LO QUE NO QUIERE SER CERCADO
2. EL ENSAYO AUDIOVISUAL EN ESPAÑA: LA EXPERIENCIA DEL CORTOMETRAJE

3. LA PRECARIEDAD INDUSTRIAL DEL ENSAYO.....	99
4. EN BUSCA DE NUEVOS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN	101
5. MEMORIA Y VERDAD, EL ENSAYO ES BREVE.....	103
6. CIERRE: BREVE, LEVE SON	104
 CÓDIGOS DE MÚSICA, SILENCIO Y DANZA EN <i>TIMECODE</i> (2016), DE GIMÉNEZ PEÑA: SIGNOS NARRATIVOS EN UN ANÁLISIS DE LA LOGOESTRUCTURA AUDIOVISUAL, Carlos Villar-Taboada.....	
1. REFLEXIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA.....	108
2. <i>TIMECODE</i> , ANTE LA SOCIEDAD Y LA CULTURA	110
3. LOS SUJETOS EN <i>TIMECODE</i>	113
4. MÚSICA, SILENCIO Y DANZA EN <i>TIMECODE</i> (2016).....	115
5. HERMENÉUTICA DE UNAS RELACIONES INTERSEMIÓTICAS.	117
 FRAGANCIAS Y FRACTURAS EN LAS ESCALAS. PENTAGRAMAS Y FOTOGRAMAS (BREVE APROXIMACIÓN A LA MÚSICA PARA EL CINE), Emiliano Allende	
1. ESCALAS	124
2. LA ESCASA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX EN EL CINE.....	131
 Segunda Parte	
EL CORTOMETRAJE COMO INSTRUMENTO SOCIAL Y EDUCATIVO SOCIAL	
 EL RELATO BREVE CINEMATOGRAFICO, INSTRUMENTO PARA LA SENSIBILIZACIÓN SOCIAL: VISIÓN DE UN FALSO MATRIARCADO GALLEGO EN <i>MATRIA</i>, Ana I. Cea Navas.....	
1. INTRODUCCIÓN	139
2. DIVERSIDAD DE ENFOQUES PARA UN ANÁLISIS DE <i>MATRIA</i>	143
3. VOCES DEL MATRIARCADO: RE-VISIÓN PANORÁMICA...	144
4. <i>MATRIA</i> : NARRATIVA DE LO SOCIAL	146
5. A MODO DE CONCLUSIÓN	152
 EL CORTOMETRAJE, UNA HERRAMIENTA PARA LA EDUCACIÓN MEDIOAMBIENTAL: LOS TALLERES DE CLIMÁNTICA, David Vicente Torrico.....	
1. INTRODUCCIÓN.....	155
2. ESTUDIO DE CASO. LOS TALLERES DE CLIMÁNTICA.....	158
3. RESULTADOS DEL ANÁLISIS	161

Índice	13
4. CONCLUSIONES	165
EL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL COMO GÉNERO PERIODÍSTICO , Cristina San José de la Rosa.....	169
1. INTRODUCCIÓN	169
2. CARACTERÍSTICAS DE LOS GÉNEROS PERIODÍSTICOS	170
3. ANÁLISIS PERIODÍSTICO DE 'GAZA' Y 'KYOKO'	174
4. ESTRECHA RELACIÓN ENTRE CINE Y PERIODISMO TELEVISIVO	180
EL FORMATO SPOT NARRATIVO COMO REFLEJO DE LO SOCIAL: LA CUARTA OLA DEL FEMINISMO A TRAVÉS DE LA CREATIVIDAD PUBLICITARIA DE MÓNICA MORO Y EVA SANTOS , Teresa-Gema Martín-Casado	183
1. INTRODUCCIÓN	183
2. CREATIVIDAD PUBLICITARIA Y SPOT NARRATIVO	184
3. LA MUJER EN LA ESPAÑA ACTUAL: ¿CUARTA OLA DEL FEMINISMO?	186
4. DOS GRANDES CREATIVAS: MÓNICA MORO Y EVA SANTOS FRENTE A LA CUARTA OLA	190
5. LAS CAMPAÑAS A ANÁLISIS. LA CUARTA OLA REFLEJA EN LA CREATIVIDAD PUBLICITARIA	192
5.1. Campaña: <i>Deliciosa Calma</i> , de <i>Campofrío</i>	192
5.2. Campaña: <i>La muñeca que eligió conducir</i> , de <i>Audi</i>	195
6. CONCLUSIONES	197
COMUNICACIÓN PERSUASIVA Y CORPORATIVA EN CAMPAÑAS DE CONCIENCIACIÓN SOCIAL: UN ANÁLISIS DE SPOTS NARRATIVOS , Patricia Duránte Stolle y Raquel Martínez Sanz	201
1. INTRODUCCIÓN	201
2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	202
2.1. Lo social en lo audiovisual y el poder del spot narrativo en jóvenes.....	202
2.2. La comunicación audiovisual de las ONG y la responsabilidad social.....	203
3. MÉTODO.....	205
4. RESULTADOS DEL ANÁLISIS	206
4.1. Eslogan y propósito de los spots	206
4.2. Personajes.....	207
4.3. Recursos visuales.....	207
4.4. Código verbal	209
4.5. Código sonoro.....	209

4.5. Escenografía.....	210
4.6. Tono y tratamiento general del spot.....	210
5. CONCLUSIONES	210
BREVES ENCUENTROS CON LA MUERTE: UNA REALIDAD SOCIAL EN LA PEQUEÑA PANTALLA, Connie Badrines McGill	215
1. ¿QUÉ ES LO CONTRARIO A MORIR?	215
2. ¿SE PIENSA LA MUERTE EN LOS CORTOMETRAJES? ¿QUÉ NOCIÓN SE TIENE DE ELLA?	217
3. ¿CUÁL ES LA PRINCIPAL CONSECUENCIA DE ESTA RELACIÓN?	219

EDUCATIVO

LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LOS FUTUROS DOCENTES: RELATOS SOBRE LOS USOS Y ABUSOS DE LA TECNOLOGÍA DIGITAL, Yurima Blanco García Pablo Coca Jiménez	229
1. INTRODUCCIÓN.....	229
2. JÓVENES Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL EN LA POST-MODERNIDAD	232
3. PEQUEÑOS RELATOS AUDIOVISUALES: CREACIÓN DE CORTOS EN EL AULA UNIVERSITARIA	233
4. USOS Y ABUSOS DE LA TECNOLOGÍA DIGITAL	235
4.1. Temáticas vinculadas a la tecnología digital: lo que narran los cortos	237
4.1.1. Incomunicación.....	238
4.1.2. Educación vial	239
4.1.3. Acoso	240
4.1.4. Adicciones.....	241
5. CONCLUSIONES	243
LA REALIZACIÓN DE CORTOMETRAJES COMO PARTE DEL APRENDIZAJE COLABORATIVO EN EL MODELO EDUCATIVO TRANSVERSAL, José Carreño Villada y Miguel Ángel Díaz Monsalvo	247
1. INTRODUCCIÓN.....	247
2. EL DESARROLLO COMPETENCIAL EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO.....	249
3. METODOLOGÍA Y CASOS	255
3.1. Planificación del proceso de enseñanza-aprendizaje y preparación de contenidos.....	255
3.2. Diseño de la actividad y cronología.....	258
3.3. Evolución de la actividad y su evaluación	260

4. RESULTADOS.....	260
APROXIMACIÓN A UN CORTOMETRAJE QUE NO SUPERÓ LA CENSURA: SE VENDE UN TRANVÍA (JUAN ESTERLICH, 1959), Amparo Plaza Vidal	
1. INTRODUCCIÓN.....	265
1.1. <i>Se vende un tranvía: un filme marcado por la censura</i>	267
2. CONTEXTO HISTÓRICO.....	268
3. SE VENDE UN TRANVÍA: ANÁLISIS	269
3.1. Ficha técnico-artística y sinopsis	269
3.2. Una comedia negra con tintes neorrealistas.....	270
3.3. Retrato de la España de la posguerra	272
4. REFLEXIÓN FINAL.....	273
LECCIONES ANTICIPADAS DE ANDRÉI TARKOVSKI EN LOS ASESINOS (1956) Y EN EL VIOLÍN Y LA APISONADORA (1961): UNA COMPARATIVA ENTRE SU FILMOGRAFÍA ESTUDIANTIL Y SUS APUNTES DE PROFESOR, Juan Rubio de Olazabal.....	
1. INTRODUCCIÓN.....	277
2. LA OBSERVACIÓN COMO PRINCIPIO CREATIVO.....	279
3. CONTRADICCIONES.....	287
4. CONCLUSIÓN.....	288

Tercera Parte

PROCESOS CREATIVOS E INDUSTRIALES DEL CORTO

CREATIVOS

LA MIRADA DE LAS MUJERES EN LOS CORTOMETRAJES ESPAÑOLES EN LA ACTUALIDAD, Begoña Gutiérrez San Miguel.....	293
1. PRIMERAS REFERENCIAS INTERNACIONALES Y NACIONALES	293
2. LA ACTUALIDAD A TRAVÉS DE LOS DATOS DE LA INDUSTRIA.....	295
3. MUJERES CORTOMETRAJISTAS. RESULTADOS.....	296
4. DISCUSIÓN DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES	300
DIBUJANDO MELODÍAS. IMPROMPTU Y LA REALIZACIÓN DE UN CORTOMETRAJE MUSICAL, María Lorenzo Hernández	
1. INTRODUCCIÓN.....	305
2. LA PARTITURA COMO GUION CINEMATOGRAFICO	308
3. <i>PRELUDIO</i> Y LA RUEDA MÁGICA DE LA ANIMACIÓN.....	311

4. SERPENTINA Y LA DANZA PRIMIGENIA.....	313
5. ROSTROS Y LA ILUSIÓN DEL MOVIMIENTO.....	314
6. EL HOMBRE DEL TREN Y LA MISTERIOSA DESAPARICIÓN DE LOUIS LE PRINCE	316
7. LA OLA COMO FINALE ABSTRACTO	319
8. CONCLUSIONES	321
CARMENCITA TRIUNFA EN NUEVA YORK: LA DANZA ESPAÑOLA DESDE EL TEATRO DE LA DIVERSIÓN Y EL CINE PRIMITIVO, Victoria Cavia-Naya.....	325
1. INTRODUCCIÓN.....	325
2. CARMENCITA TRIUNFA EN NUEVA YORK: UNA TOP LI- NER DEL VODEVIL AMERICANO.....	326
3. CARMENCITA Y LA DANZA ESPAÑOLA.....	329
3.1. Repertorio	332
4. PIONERA EN EL CINE AMERICANO: "FIRST SCREEN DAN- CER"	335
4.1. Características estilísticas.....	336
5. CONCLUSIÓN.....	337
CUENTO MUSICALIZADO VERSUS CORTO MUSICAL ANIMADO: ORIGEN, SEMANTICIDAD Y CONSTRUCCIÓN SONORA EN LA MÚSICA DE EMILIO ARAGÓN PARA EL CUENTO "LA FLOR MÁS GRANDE DEL MUNDO", Mikel Díaz-Emparanza Almoguera	341
1. EL CUENTO MUSICAL.....	341
2. PRIMER NIVEL SEMÁNTICO: EL TEXTO ORIGINAL.....	343
3. SEGUNDO NIVEL SEMÁNTICO: EL CUENTO MUSICAL	345
4. TERCER NIVEL SEMÁNTICO: EL CORTO DE ANIMACIÓN	349
5. CONCLUSIONES	351
COLD (IVÁN MARTÍN RUEDAS, 2014): LA BLANCA SOLEDAD DE LA MUERTE, Francisco Javier Domínguez Burrieza, José Luis Cano de Gardoqui García, Víctor Hugo Martín Caballero y Juan Carlos Sánchez Manso	355
1. INTRODUCCIÓN.....	355
2. DIMENSIÓN ESPECTATORIAL Y LECTURA INTERPRETA- TIVA.....	357
3. TRABAJO DE FOTOGRAFÍA, PRODUCCIÓN, PUESTA EN ESCENA Y MONTAJE.....	362
4. ANÁLISIS BIOLÓGICO	365
4.1. Lo que el frío hace al hombre	365
4.2. Análisis médico-científico de las imágenes en <i>Cold</i>	367
5. LO QUE EL HOMBRE HACE CON EL FRÍO	369

INDUSTRIALES

DESARROLLO EN LA PRODUCCIÓN DEL CORTOMETRAJE EN ARAGÓN (2010-2019): RADIOGRAFÍA DE UNA EVOLUCIÓN , Ignacio Lasierra Pinto Joseba Bonaut Iriarte	375
1. ANTECEDENTES: EL CORTOMETRAJE ARAGONÉS DURANTE LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI (2000-2009) .	375
2. DESARROLLO EN LA PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJES EN ARAGÓN Y EN LA PROFESIONALIZACIÓN DEL SECTOR CINEMATOGRAFICO (2010-2019).....	377
2.1. Mejoras en la producción de cortometrajes	377
2.2. Mejoras en la difusión de cortometrajes	381
2.3. Aparición de agentes dinamizadores de la profesionalización del cortometraje.....	384
3. RESULTADOS DE LA EVOLUCIÓN DEL CORTOMETRAJE EN ARAGÓN Y PRINCIPALES CONCLUSIONES	385
LA PRODUCCIÓN DEL CORTOMETRAJE ANIMADO ESPAÑOL. PROGRAMAS AUTONÓMICOS PÚBLICOS DE PROMOCIÓN Y DISTRIBUCIÓN (2008-2018) , Adriana Navarro Álvarez	391
1. INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	391
1.1. Metodología.....	393
2. RESULTADOS DE LOS CORTOMETRAJES ANIMADOS EN LOS CATÁLOGOS AUTONÓMICOS.....	394
3. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES.....	396

CÓDIGOS DE MÚSICA, SILENCIO Y DANZA EN *TIMECODE* (2016), DE GIMÉNEZ PEÑA: SIGNOS NARRATIVOS EN UN ANÁLISIS DE LA LOGOESTRUCTURA AUDIOVISUAL

Carlos Villar-Taboada⁽¹⁾
Universidad de Valladolid

Cuando, en un discurso artístico, el tiempo –que siempre apremia– se revela como el mayor condicionante, se impone la adopción de estrategias narrativas que, en virtud de una óptima eficiencia de los recursos empleados, faculten para una depuración del código efectivo en su representación. No se trata entonces, precisamente, de resumir ni de abreviar el relato, sino de hallar refugio en planteamientos poéticos eficaces, capaces de formularlo –de un modo temporal redimensionado– en tanto catalizadores positivos de un evento comunicativo donde la atención del espectador quede, irremediablemente, prendada.

Eso es precisamente lo que ha sucedido cuando el público se ha acercado a *Timecode* (2016), de Giménez Peña, pieza particular cuyos procesos narrativos centran este artículo. Su elección se justifica, entre otros motivos, por su original tratamiento del encuentro entre sus dos protagonistas, tan inesperado como expresivo, a través de la danza. Consecuentemente, se parte de la hipótesis de que no sólo el componente visual de esta –el gesto coreográfico–, sino también sus

¹ Este artículo es resultado de las actividades desarrolladas en el marco del Grupo de Investigación “Música, Artes escénicas y Patrimonio (MAEP)”, de la Universidad de Valladolid.

elementos sonoros implícitos –la música y el silencio–, funcionan en *Timecode* como signos narrativos de primer orden. Los objetivos principales son explicar la articulación de la música, el silencio y el gesto coreográfico de la danza en la narración del filme y proponer una interpretación hermenéutica de dichos signos narrativos. El marco teórico para este ejercicio analítico es el paradigma de la logoestructura, cuya validación para el entorno audiovisual delimita el objetivo secundario. La exposición se organiza en varios apartados: una reflexión teórica y metodológica inicial, el examen de las interconexiones de *Timecode* con la sociedad y la cultura, con los individuos cuya implicación concita y con su propia articulación interna y, finalmente, una lectura hermenéutica sobre estas funciones expresivas.

1. REFLEXIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA

El examen analítico audiovisual constituye un ámbito de gran interés para la investigación musicológica, que asume el precedente interdisciplinar y fundacional de la audiovisión para explorar las implicaciones de conjuntar imagen y sonido en un discurso donde ambas partes se influyen y se transforman mutuamente (Chion, 1993). En el ámbito español, se ha señalado la necesidad de distinguir entre música de cine, inspirada en la imagen, pero autónoma, y banda sonora musical, cuya existencia se da en sincronía con lo visual (Lluís 2005: 150). Más recientemente se ha actualizado esa orientación con nuevos enfoques, que incluyen ponderar las técnicas y nociones teóricas de que se vale el compositor (Nieto, 1996), averiguar los procesos significativos audiovisuales (Román, 2008), o repensar el relato cinematográfico desde la estética (Amaba, 2019). Así, y otorgando un máximo relieve a la incidencia del contexto, siempre cambiante en los procesos artísticos, “en los nuevos análisis ya no se plantea la confrontación música-imagen, sino el nuevo significado que surge de la interacción de ambos” (Fraile, 2009, p.102).

El marco teórico y el plan metodológico finalmente utilizados se derivan del análisis de la logoestructura, nacido para estudios musicales (Villar-Taboada 2018a, 2018b) y aquí adaptado al entorno audiovisual. Es una propuesta teórico-analítica centrada en los procesos generadores de significados que subraya la doble dimensión de la comunicación artística: en el audiovisual, como en la música, adquieren un papel relevante lo objetual (los códigos creativos empleados y las técnicas con que se articulan) y lo experiencial (cómo dichos códigos y técnicas son vividos por el sujeto), en una interrelación dinámica donde, transformándose recíprocamente con el transcurrir del tiempo, condicionan la creación y la percepción.

El hábitat de relaciones intersemióticas en el análisis de la logoestructura parte de las estrategias compositivas (Villar-Taboada 2013, p. 196), adaptadas al contexto audiovisual como los conjuntos de decisiones mediante los cuales el cineasta, siguiendo a o desviándose de las pautas de actuación propias de un determinado formato y género audiovisual, establece las funciones con que organiza su relato. Se dan en tres ámbitos de actuación, según se verifique la relación del discurso cinematográfico con la sociedad y la cultura, a lo largo del tiempo (la figura del cineasta o de la obra según la crítica y los referentes estéticos manejados); con los sujetos implicados (el público y los profesionales); o con eventos propios del discurso (incluso medibles cuantitativamente, que patentizan los valores expresivos y las funciones narrativas). Esos tres entornos se denominan, respectivamente, semioestructura, logoestructura y morfoestructura y se definen de manera selectiva, privilegiando la atención a sus elementos más singulares –más *extraños*–, potencialmente más comunicativos.

Las pesquisas derivadas se presentan desde un sugerentemente híbrido terreno disciplinario donde la música se solapa con la imagen, con la convicción de que el medio audiovisual comparte con el musical el simple pero certero principio conforme al cual lo inesperado –que rige en esa *retórica de la extrañeza*– surge el mayor de los efectos expresivos. Ese nexos impulsa el afán por ahondar en los mecanismos comunicativos de lo musical en el lenguaje audiovisual.

2. TIMECODE, ANTE LA SOCIEDAD Y LA CULTURA

La semioestructura audiovisual examina el universo de referentes socioculturales con los que el director establece un diálogo que fundamenta la construcción de significados en su obra. Inmediatamente, se construye su figura pública (cultural) y se inspeccionan los modelos y los valores estéticos manejados en cuanto al formato del cortometraje y su temática argumental, así como su recepción crítica, ponderando sus reconocimientos dentro del medio.

La trayectoria de Giménez Peña, formado en el Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña, está muy vinculada al mundo de los cortos. La mayoría de su filmografía, creada desde 1993, se ha podido preservar digitalmente por tener los originales depositados en la Filmoteca de Cataluña (Giménez Peña, 2017). Habitualmente simultanea las funciones de director y guionista, así como la producción.⁽²⁾ Exhibió en 1994 su primera obra, *Hora de cerrar* que, como al año siguiente *Especial (con luz)*, circuló en festivales. Tras *Ella está enfadada* (1995), inauguró con su cuarto corto, *Libre indirecto* (1997), de ambiente futbolístico, un palmarés bien nutrido y una proyección internacional constantemente creciente, siguiendo una línea, proclive a la comedia, que continuó en *Máxima pena* (2005), con paralelismos en ese mismo entorno deportivo. En 2001 presentó *Nos hacemos falta (Tilt)*, el primero de sus largometrajes, al que siguieron el documental *Esquivar y pegar* (2010), sobre el boxeador Benito Eufemia, y *Tres* (2018), de ciencia-ficción, con rasgos elocuentes de una cierta voluntad experimentalista. No obstante, con *Nitbus* (2007) y *Rodilla* (2009) –de nuevo vinculada al fútbol–, siguió abundando paralelamente en el cortometraje, terreno que asume como un estimulante reto creativo (Gil, 2016):

El formato corto me permite experimentar y probar cosas diferentes. La menor presión financiera que supone levantar un cortometraje es también una ventaja. Puedo acortar los plazos entre película y película [...]. Que no se valore suficientemente al corto es simplemente un acicate para hacerlos cada vez mejores.

² Giménez Peña fundó en 1994 la empresa productora Salto de Eje, cuya actividad fue continuada, a partir de 2006, en Nadir Films.

En este su noveno cortometraje, el director rinde homenaje a la concisión de cuentistas como Raymond Carver o Ernest Hemingway o el documentalismo de Jane Rosenblatt (Law 2017), subrayando una premeditada analogía:

[...] es más contundente explicar una historia en un periodo corto. Es como un relato, tienes que ir al grano, tienes que enganchar al espectador desde el primer momento. En nuestro caso, con quince minutos, apenas puedo explicar la historia tras los dos protagonistas. La situación tiene que ser comprensible desde el primer momento y dar pistas de lo que sucede con herramientas que no tienes.⁽³⁾

Ciertamente, en el medio audiovisual, el cortometraje exige, como el cuento en el entorno literario, condensar los mensajes transmitidos y los recursos desplegados para ofrecer las mayores garantías sobre la eficacia de su propuesta. La clave de su éxito reside en hallar un mecanismo expresivo que cautive la atención del espectador y maximice el rendimiento de los recursos técnicos y artísticos invertidos. Y es un hecho objetivo, contrastable a través de los galardones recibidos por esta película, que el realizador barcelonés supo aplicar una fórmula más que adecuada, a juicio de la crítica y la industria del sector. Por sexta vez en la historia del cine, un cortometraje español fue seleccionado para los Oscar hollywoodienses, tras un recuento de reconocimientos europeos espectacular, culminado con la Palma de Oro al Mejor Cortometraje.⁽⁴⁾ Este incuestionable éxito avala su calidad artística y su relieve mediático en entornos culturales bien diversos, circunstancia cualitativamente significativa: los premios a

³ Juanjo Jiménez Peña, entrevistado en "Los Oscar en ABC: Juanjo Giménez, un español en el sueño de *La La Land*". ABC, 25/11/2017, p. 49 (también reproducido en la edición de Sevilla del mismo diario, en la misma fecha, pp. 79-80).

⁴ En el LXIX Festival de Cine de Cannes. Lo singular del logro: habría que remontarse décadas atrás para encontrar el único precedente español comparable, que se dio con el largometraje *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel. Cfr.: "Timecode, de Juanjo Giménez, gana la Palma de Oro de cortometrajes", <https://www.academiadecine.com/2016/05/23/timecode-de-juanjo-gimenez-gana-la-palma-de-oro-de-cortometrajes/>. El mismo año 2016, *Timecode* ganó los premios Gaudí y Forqué y en 2017 se añadieron el Goya y el Premio del Cine Europeo, entre otros.

ambas orillas del Atlántico, en Europa y Estados Unidos, ámbitos culturales con tradiciones artísticas habitualmente tan diferenciadas como los gustos de sus respectivos públicos, acentúan el elocuente acierto del director en el manejo de códigos narrativos audiovisuales.

El reconocimiento internacional, desde la meca del cine, a la capacidad artística de los cortometrajistas españoles resulta inequívocamente paralela a la registrada en otros ámbitos de nuestra cinematografía durante los últimos veinte años, cuando *Volver a empezar* (Garci, 1982) y *Belle époque* (Trueba, 1993) tomaron un relevo de los quizás menos mediáticos éxitos de los años setenta conseguidos por Néstor Almendros,⁽⁵⁾ Luis Buñuel⁽⁶⁾ o Gil Parrondo⁽⁷⁾ –quien sirve de nexo por su vinculación al cine de Garci⁽⁸⁾–. Los posteriores premios de dirección y guion a Pedro Almodóvar (*Todo sobre mi madre*, 1999; *Hable con ella*, 2002) y Alejandro Amenábar (*Mar adentro*, 2004), más los actorales a Javier Bardem (*No es país para viejos*, 2007) y Penélope Cruz (*Vicky Cristina Barcelona*, 2008) terminaron de concretar un contexto internacionalmente favorable, dentro del cual también el cortometraje español se ha integrado en la élite de la industria cinematográfica, con las nominaciones de *Esposados* (Juan Carlos Fresnadillo, 1996), *7.35 de la mañana* (Nacho Vigalondo, 2004), *Binta y la gran idea* (Javier Fesser, 2006), *Éramos pocos* (Borja Cobeaga,

⁵ Ganó en 1978 el Oscar a la mejor fotografía por *Days of Heaven* (Terrence Malick) y fue nominado por *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979), *The Blue Lagoon* (Randal Kleiser, 1980) y *Sophie's Choice* (Alan J. Pakula, 1982).

⁶ Tras el Premio al mejor director (*Los olvidados*, 1951) y la Palma de Oro (*Viridiana*, 1961) en el Festival de Cannes, *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972) obtuvo el Oscar a la mejor película de habla no inglesa y diversas nominaciones en los BAFTA y los Globos de Oro.

⁷ Obtuvo el Oscar a la mejor dirección de arte por sus colaboraciones con Franklin J. Schaffner, *Patton* (1970) y *Nicholas and Alexandra* (1971), y nominado por *Travels with My Aunt* (George Cukor, 1972).

⁸ Las colaboraciones con Garci en dirección artística le supusieron cuatro Goyas –*Canción de cuna* (1994), *You're the One* (2000), *Tiovivo 1950* (2004) y *Ninette* (2005)– y otras tantas nominaciones –*El abuelo* (1998), *Historia de un beso* (2002), *Luz de domingo* (2007) y *Sangre de mayo* (2008)–.

2006), *Aquel no era yo* (Esteban Crespo, 2013), *Timecode* (Juanjo Giménez, 2016) y *Madre* (Rodrigo Sorogoyen, 2017).

Cambiando la perspectiva –desde la sanción de prestigio estadounidense hacia el terreno patrio–, aunque sin excluir la proyección internacional, se evidencia cómo no es casual que esos mismos directores y guionistas de *cortos* hayan triunfado, durante el mismo periodo, con sus propuestas en gran formato: son éxitos de público y crítica a cargo de Fesser (*El milagro de P. Tinto*, 1998⁹), Camino, 2009¹⁰) y *Campeones*, 2018¹¹), Cobeaga (coguionista de *Ocho apellidos catalanes*, 2015, y *Ocho apellidos vascos*, 2014; y director de *Pagafantas*, 2009, y *Negociador*, 2014), Vigalondo (*Los cronocrímenes*, 2007; *Extraterrestre*, 2011; y filmes internacionales como *Open Windows*, 2014 y *Colossal*, 2016), o Sorogoyen (*El reino*, 2018¹²).

3. LOS SUJETOS EN *TIMECODE*

La logoestructura audiovisual articula la comunicación entre los sujetos implicados en la realización de la obra: es una red intersubjetiva de relaciones que incluye al público, pero también al personal técnico especialista (como actores, músicos, o guionistas, entre otros).

El director quiso contar con bailarines profesionales, aun sin experiencia fílmica previa, para los papeles protagonistas y los localizó, casualmente, cuando realizaban su espectáculo *Incognito*. Las consideraciones de la bailarina sobre su coreografía resultan aquí muy pertinentes, porque algunas partes de *Incognito* fueron incorporadas a *Timecode*.

Este dúo se centra en el cuerpo, en su fisicalidad y virtuosidad con su abstracción. A pesar de ser seres conscientes e inteligentes, hay cosas que no podemos explicar. Todo lo que nos rodea tiene un sistema. Nosotros somos un

⁹ Goya al mejor director novel.

¹⁰ Goya a mejor película, guion y dirección.

¹¹ Goya a mejor película.

¹² Goya a mejor guion original, montaje, dirección, sonido, música original y actores protagonista y de reparto.

sistema muy complejo y a veces las emociones y el sistema chocan. Detrás del maravilloso aspecto humano está el universo oculto de una maquinaria interconectada. Tenemos un cerebro de 200 gramos hecho del material más complejo que ha descubierto el universo. (Ayguadé, 2016)

Ayguadé subraya cómo, ante la complejidad de la comunicación, las emociones se traducen mediante un ejercicio de abstracción a partir de la plasticidad de esa realidad física que es el cuerpo, que no se puede explicar. Como se expondrá más adelante, esta orientación es muy reveladora de lo que Juanjo Giménez propone en *Timecode*.

Figura 1. Películas dirigidas por Giménez Peña

Título	Año	Formato	Género	Guion	Música	Duración
<i>Tres</i>	2018	Largometraje	Ciencia-ficción	Altamira Giménez	—	90'00"
<i>Timecode</i>	2016	Cortometraje	Drama		Iván Céster	15'00
<i>Contact Proof</i>	2013	Largometraje	Aventuras	Giménez	—	83'00"
<i>Esquivar y pegar</i>	2010	Largometraje	Documental	Giménez y Aliaga	Barrière	70'00"
<i>Rodilla</i>	2009	Cortometraje	Drama			18'00"
<i>Nitbus</i>	2007	Cortometraje	Experimental			9'33"
<i>Máxima pena</i>	2005	Cortometraje	Comedia			11'00"
<i>Nos hacemos falta (Tilt)</i>	2001	Largometraje	Comedia	Miguel Ángel Baixauli y Giménez	García Demestres	97'00"
<i>Libre indirecto</i>	1997	Cortometraje	Comedia	Giménez		10'00
<i>Ella está enfadada</i>	1996	Cortometraje	Drama		Galadriel	13'00"
<i>Especial (con luz)</i>	1995	Cortometraje	—		García Demestres	12'00"

Fuentes: Catálogo de cine español del Ministerio de Cultura, Filmaffinity, Filmin, IMDb

Además, durante su trayectoria, Giménez Peña ha forjado alianzas con colaboradores habituales: destaca primero Pere Altamira, coguionista de varios títulos. Y, para la elaboración de músicas originales, ha frecuentado la ayuda de Alfred García Demestres y Vincent Barrière, ambos compositores de sólida formación y amplia trayectoria en el audiovisual, demostrando una fidelidad elocuente del interés que para él tiene la parte musical de sus creaciones.

El baile ya había desempeñado un papel articulador en un relato de Giménez Peña: en *Ella está enfadada*, aunque en un contexto argumental desprovisto del aura de irrealidad de *Timecode*, cuando el pasodoble que suena hacia la mitad abre la veda a transgredir las normas interpersonales. La música también había evidenciado una función central en otros filmes previos. En *Rodilla* suena, en el clímax del relato, para dar continuidad a las escenas del encuentro entre los personajes principales, quienes, al abrigo del fondo musical que protege sus confidencias, comparten recuerdos en una conversación que el espectador ve, pero no puede escuchar. Mientras, en *Libre indirecto* la música irrumpe para acompañar el inesperado reencuentro amoroso de sus protagonistas. Ambos antecedentes, donde la música actúa como marca narrativa en un momento crucial del relato, evidencian el valor expresivo que Giménez Peña otorga al elemento musical y que en *Timecode* plantea

[...] un juego clandestino, que no es otro que el de liberar la fantasía y dejar que el cuerpo exprese, en una danza silenciosa en los acordes de una sorda música interior, los movimientos coreográficos que parecen creados para que nadie los observe, tan sólo las cámaras y la mirada vigilante del otro. (García Serrano 2017, p. 3)

La ponderación positiva de la música, por la fidelidad del director a los compositores y por su utilización climática en películas previas a *Timecode*, enmarcan el caso particular analizado a continuación.

4. MÚSICA, SILENCIO Y DANZA EN *TIMECODE* (2016)

La morfoestructura audiovisual se define mediante parámetros objetivables, que permiten identificar los eventos singulares, o sor-

prendentes, donde lo más excepcional habitualmente asume valores expresivos y funciones narrativas específicas. Las posibilidades de representación son múltiples y existen modelos analíticos muy sistematizados (Sánchez Noriega 2018, p. 58-72).

Los detalles técnicos de esta producción de quince minutos a cargo de Juanjo Giménez, Daniel Villanueva y Arturo Méndiz, con el primero asumiendo también guion –asistido por Pere Altamira– y dirección, cuentan con los bailarines profesionales Lali Ayguadé (Luna) y Nicolas Ricchini (Diego) como protagonistas, en un plantel actoral que rematan Vicente Gil y Pep Domenech. Completan el equipo artístico Silvia Tolosana (montaje), Pere Pueyo (fotografía) y Daniel G. Blanco (dirección artística). La música original es de Iván Céster, en su primera colaboración con Juanjo Giménez.

La sinopsis es sencilla, aunque el argumento posee un punto inverosímil: presenta la relación entre dos guardias de seguridad de un aparcamiento, Luna y Diego, quienes trabajan en turnos de día y noche respectivamente y tan sólo coinciden durante 10' 15" diarios en el cambio de turno. Sin embargo, su capacidad comunicativa aumenta gracias al baile, registrado por las cámaras de seguridad, y que identifican sucesivamente al otro mediante el "código de tiempo" de las grabaciones, que da título a la película.

Las estrategias compositivas en la pieza quedan marcadas a través de los tres signos ya comentados: música, silencio y danza, con implicaciones que se desarrollarán más adelante.

La música empleada en el corto es eminentemente no diegética. Se escucha, por primera vez, como *motivo a*, acompañando el trayecto a pie de la protagonista hacia su trabajo, durante el minuto inicial, para ambientarla historia que se va a contar a continuación. Sólo hay dos instrumentos y el ritmo sigue los pasos de la actriz, sugiriendo un carácter intimista, ligeramente melancólico por el uso del modo menor, inclinado hacia la visión subjetiva de Luna. El ritmo del paseo, en tres partes, sugiere una prefiguración de la danza, tradicionalmente ligada a patrones ternarios. Ya con su uniforme puesto, suena otra música, *motivo b* (ca. 1'58"-2'10"), cuando Luna alcanza

la cabina donde da el relevo a Diego, con quien apenas intercambia palabra. Esta otra música *b* es bien diferente a la anterior. Fortuitamente, descubre que su compañero ha bailado ante las cámaras y entonces decide no sólo guardarle el secreto, sino también compartirlo, “hablarle”: bailará para él y le dejará en el ordenador un *post-it* con el código de tiempo y de cámara donde ha grabado (bailado) su mensaje. Cuando él comprende el desafío y decide responderle, ambos han iniciado un proceso comunicativo cuya singularidad se ve subrayada porque no es verbal y porque inicialmente son bailes mudos, mímica. Los gestos de los protagonistas son coreografías aun en silencio, pues implican una música que solo ellos oyen: sus movimientos son rítmicos y esa danza, por el *extraño* silencio que la rodea, cobra intensidad expresiva. Cuando vuelve a brotar el *motivo a* del principio (ca. 9'43"-10'10"), se evidencia su naturaleza introspectiva, psicológica, que permite soldar sonoramente el lapso visual de varios días, con los correspondientes intercambios de notas mediante el código de tiempo anotado entre Luna y Diego. Tras una pausa, el *motivo a* regresa cuando falta, en un cambio de turno, el habitual código de tiempo: Luna, *extrañada*, sale a buscar a Diego (11'33"-12'00), pero la voz del jefe dando instrucciones la interrumpe.

Las coreografías incluidas en la película, de las cuales es responsable Lali Ayguadé a partir de *Incógnito*, siguen la idea de que “a veces hacemos cosas que no podemos explicar”. Una única sucesión de gestos se convierte en código por cuanto primero los realiza Diego, luego Luna los imita y después él los prosigue (ca. 8'00): esa coherencia en la gestualidad verifica la validez del código comunicativo que comparten los protagonistas y que no es otro que su espacio privado para el encuentro, más allá de las palabras y más allá de lo esperable.

5. HERMENÉUTICA DE UNAS RELACIONES INTERSEMIÓTICAS

La concepción expresiva de *Timecode* es singular –*extraña*– porque reside en algo tan contextualmente imprevisto como la danza. La

articulación narrativa se juega entre dos polaridades, una sonora y la otra visual: música y silencio, más el gesto (coreográfico) y su ausencia, utilizados como agentes dinamizadores de la acción dramática, en tanto despliegan un evento afirmativo o la tensión que simboliza, en negativo, su carencia. Las comunicaciones son definidas por el uso, como signo narrativo, de la danza, que se entiende, en este entorno audiovisual, proyectada a través de perspectivas polares, definidas mediante contrarios: en lo sonoro, se revela frente al silencio; mientras que, en lo visual, se manifiesta como seña conceptualmente opuesta al estatismo.

Timecode es un ejemplo excelente de la agilidad y la riqueza de perspectivas que el género del cortometraje aloja en su concepción sobre la narración filmica, lo cual viene avalado por los numerosos reconocimientos que se ha granjeado. En su contexto genérico, los recursos que inciden en la incubación de sorpresas frente a las expectativas previamente generadas son los que mejor marcan la elocuencia de cada evento audiovisual, pues fijan así un cauce, cautivador de la atención, sobre el que se vierten los nuevos procesos comunicativos. Más concretamente, Giménez Peña se ha apoderado de lo que podría denominarse una *retórica de la extrañeza* para dotar a la película –condicionada por sus limitaciones en cuanto a extensión cronométrica y, no menos primordialmente, modestia económica– de la capacidad para recalcar una huella expresiva original, por inesperada, por *extraña*, en la conciencia del espectador.

La logoeestructura integra en un único marco teórico la doble dimensión objetual y experiencial de las partes musical y visual del discurso cinematográfico y en *Timecode* revela los juegos que articulan la expresividad del relato entre las expectativas y frustraciones generadas por esta red de relaciones intersemióticas donde la música, el silencio y la danza son variantes de una misma idea, temporal o espacial, proyectada en positivo o en negativo.

Pero queda pendiente una última lectura en clave hermenéutica, que se operará mediante dos nociones transversales a la citada terna: la privacidad y la disonancia.

La música realiza una función narrativa clara: acota espacios, que son territorios más anímicos que físicos: el *motivo b* marca el sonido de un trabajo que no es psicológico ni privado, sino exterior y ajeno. De hecho, la protagonista se convierte en “ruido” cuando, con su mera presencia, lo interrumpe, y será simétricamente contestada por el ruido de la interrupción posterior del jefe (ca. 11’50”). A la inversa, el *motivo a* define un espacio privado, compartido por los protagonistas para comunicarse. La música sigue un planteamiento paradójico, disonante, porque nace del interior de los individuos (quienes incluso niegan –silencian– la diegética exterior). Y el empleo de la ausencia de música –del silencio– sigue una pauta análoga: se escucha cuando los personajes miran al exterior y salen de su privacidad. Incluso se les ve bailar en silencio durante los primeros bailes porque la música se presume imaginada en sus mentes.

La disonancia conceptual que plantea este medio de comunicación es evidente: jamás se esperaría de dos vigilantes semejante comportamiento; pero su código funciona. No obstante, su libertad individual choca con lo que el sistema –las normas del trabajo– les impone; hasta el punto de que el descubrimiento del secreto de Diego es causado porque él estropea un coche por bailar: el conflicto entre la libertad del individuo y las constricciones normativas de la sociedad queda así marcado como detonante de la historia, que hacia el punto final reúne los tres agentes.

Ciertamente, los protagonistas se entregan a sí mismos a través de una danza compartida ante diversas cámaras (12’58”). El avance de su relación por este viaje se refleja en esa multiplicidad de escenarios (encuadrados por las cámaras) de los que se van apropiando, traducidos musicalmente en variaciones sobre la idea inicial, ampliada, elaborada gracias a la incorporación de más instrumentos y de nuevas líneas melódicas. El choque máximo entre este baile, privado, y el espacio ajeno, carente de música, del trabajo (la sociedad) se concreta como el descubrimiento del jefe de estas aventuras secretas (14’27”), mientras los danzantes, en su mundo, amplifican sus discursos (multiplicándose en pantalla las secuencias de varias cámaras). El rico re-

sultado, visualmente atractivo, guarda analogías con el contrapunto audiovisual en obras de videoarte como el *Video Quartet* de Christian Marclay. Aunque en *Timecode* la música es única, el contrapunto existe visualmente, porque las imágenes son coreografiadas y portan un ritmo implícito.

El plan narrativo de *Timecode* no sólo se aproxima mucho a la música y la danza, sino que, a través de estas y del silencio, articula la historia mediante la acotación de unos espacios de privacidad progresivamente invasivos de ese exterior normativo y ajeno. Se trata de una gran disonancia poética, cuya arquitectura se eleva sobre varios planos diferentes: la música, que funciona cuando no es diegética, sino representación de las inquietudes emocionales de los protagonistas; el silencio, que no es un refugio de los individuos, sino el frío medio exterior que los envuelve y constriñe; y el gesto coreográfico, expresión máxima de un maravillosamente inesperado ejercicio de libertad personal, cuya inverosimilitud, precisamente, convierte esta historia inimaginable y *extraña* en una eficaz fábula hipnotizadora; relata un expresivo viaje al descubrimiento de una privacidad compartida en el espacio de la danza.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Amaba, R. (2019) *Narración y materia. Supervivencias de la imagen cinematográfica*. Valencia: Shangrila Ediciones.
- Ayguadé, L. (2016). "Incognito". En: *Laly Ayguadé Company*. En línea: <http://www.laliayguade.com/es/incognito/> [consultado: 30/4/2019].
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Frailé Prieto (2009). "De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica". *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española* (M. Olarte, ed.). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 83-103.
- García Serrano, F. (2017). "Timecode: el arte de atrapar los tiempos muertos". *El puente rojo. Publicación independiente de crítica y análisis filmico*. En línea:

- <https://www.elpuenterojo.es/wp-content/uploads/2017/12/Timecode.pdf> [consultado: 30/4/2019].
- Gil, M. (2016). "Juanjo Giménez: 'Me llevo sobre todo el trato que da Cannes a los cortometrajes'". *Academia. Revista del cine español*. En línea: <https://www.academiadecine.com/2016/05/25/juanjo-gimenez-me-llevo-sobre-todo-el-trato-que-da-cannes-a-los-cortometrajes/> [consultado: 30/4/2019].
- Giménez Peña, J. (2017). "[Firma invitada]". *Cortosfera. Todo el jugo del cortometraje*. En línea: <https://cortosfera.es/juanjo-gimenez-pena/> [consultado: 30/4/2019].
- Laws, Z. (2017). "Timecode director Juanjo Giménez Pena chats Oscar nominated film". *Gold Derby*, 8/II/2017. En línea: <https://youtu.be/u7Kjh0oyiPE> [consultado: 30/4/2019].
- Lluís i Falcó, J. (2005). "Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga". *La música en los medios audiovisuales* (M. Olarte, ed.). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 143-154.
- Nieto, J. 1996. *Música para la imagen: la influencia secreta*. Madrid: SGAE.
- Román, A. (2008). *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Vision Libros.
- Sánchez Noriega, J. L. (2018) [3ª ed.]. *Historia del Cine. Teorías, estéticas, géneros*. Madrid: Alianza Editorial.
- Villar-Taboada, C. (2013). "De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal". En: *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX* (L. Sánchez de Andrés y A. Presas, eds.). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, col. "Música y musicología" nº 1, pp. 161-205.
- Villar-Taboada, C. (2018a). "Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina". *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España* (V. Eli y E. Torres, eds.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 261-281.
- Villar-Taboada, C. (2018b). "'Canto a media voz': la obra para guitarra sola (1989-2002) de Claudio Prieto". *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, vol. 13, pp. 52-83.

CV Carlos Villar Taboada

Profesor Titular de Universidad, especializado en análisis musical, con formación ampliada en Paris IV-Sorbonne (París), Colum-

bia University (Nueva York) e IRCAM (París). Desde 2016, dirige las *Jornadas de Investigación Musicológica: siglos XVIII-XXI (JIMS)*, de convocatoria anual. Sus publicaciones más recientes se centran en el análisis de repertorio contemporáneo español (J.L. Turina, C. Prieto, E. X. Macías, X. Viaño, R. Soutelo) y en el desarrollo del modelo analítico de la logoestructura.