

DOS VERSIONES PARA “PICKPOCKET”: ESTUDIO ESTADÍSTICO DE LA PERCEPCIÓN MUSICAL EN UN FILM

Carlos Martínez de Ibarreta Zorita

INTRODUCCIÓN

¿Cómo afecta la música a la percepción psicológica e interpretación de una película? ¿Cómo serían las sensaciones acerca de los personajes o acerca de lo que va a suceder en una película o su tono general si en vez de una banda sonora hubiese tenido una diferente?

Este trabajo tiene como objetivo investigar de forma empírica estos aspectos. Para ello se han compuesto dos versiones de música diferentes para un fragmento de la película *Pickpocket*, de Robert Bresson del año 1959. Posteriormente, se ha diseñado un cuestionario para recabar información y se ha realizado el experimento consistente en proyectar a diferentes grupos de personas una de las dos versiones, pidiéndoles que posteriormente rellenen dicho cuestionario. Finalmente se ha procedido al análisis de los datos mediante el empleo de técnicas de análisis estadístico para obtener conclusiones.

El trabajo está estructurado de la siguiente manera: en el primer apartado se abordan todos los aspectos relativos a por qué se ha elegido la película *Pickpocket*, así como unas pinceladas acerca de la misma, su director y el fragmento seleccionado para el experimento; en el apartado segundo se realiza un breve análisis de la música de las dos partituras (la “clara” y la “oscura”) compuestas por el autor específicamente para este trabajo; el apartado tercero está dedicado a relatar los detalles del experimento realizado así como el contenido del cuestionario; finalmente, en los apartados cuarto y quinto se exponen los resultados y conclusiones alcanzados derivados del análisis de los datos procedentes de los cuestionarios.

I. LA PELÍCULA ELEGIDA: *PICKPOCKET*. PREPARACIÓN DE LA PRUEBA.

¿Por qué hemos elegido *Pickpocket*? Respecto esta cuestión pueden señalarse varias razones que han orientado al autor del presente trabajo a elegir como base del mismo la película *Pickpocket* en lugar de cualquier

otra. Lo que se estaba buscando de forma ideal era un fragmento de una película que cumpliera las siguientes características: en primer lugar, que la cinta fuese muy poco conocida por el espectador medio de hoy en día; en segundo lugar, que el fragmento elegido contuviera escenas de un carácter lo más neutro posible, en el sentido de que no estuvieran demasiado sesgadas hacia ningún género y que no dejaran excesivamente claro cómo iba a continuar la narración, amén de que se tratase de una buena película, un clásico, en la medida de lo posible y tuviera poca música original, sin tener por el contrario un exceso de diálogo, con la finalidad de facilitar el tratamiento técnico a la hora de poder incorporar nueva música.

Los dos primeros rasgos expuestos en el párrafo anterior eran requisitos necesarios para poder plantear y realizar el experimento objetivo del trabajo de forma correcta. Recuérdese que éste no es otro que intentar comprobar de forma empírica y experimental si, en el visionado de un fragmento de película y a igualdad del resto de elementos y factores, la música de la banda sonora de una película afecta de forma significativa a las percepciones, impresiones, sensaciones y opiniones acerca de lo que se cree que va a ocurrir en la misma que surgen en el espectador medio. Por esta razón, si se hubiera escogido un fragmento de alguna película conocida por la mayor parte del público, tales como “*El Padrino*”, “*La Guerra de las Galaxias*” o “*Casablanca*”, por citar tres exponentes paradigmáticos y de gran calidad dentro de géneros muy diversos, el experimento quedaría con seguridad contaminado, ya que predominarían en aquellos sujetos experimentales que ya hubiesen visto la película con anterioridad las sensaciones e impresiones que surgieron cuando la vieron por primera vez. Además, ya no tendría demasiado sentido indagar cómo influye la música en lo que se cree que va a pasar, puesto que estos espectadores ya conocerían el final de la película, al menos en términos generales¹. De este modo, este requisito descartaba como candidatos gran parte del reciente cine

1 Hacemos notar dos reflexiones acerca de segundos y posteriores visionados de una película: por una parte, el espectador, en muchas ocasiones, capta detalles interesantes de los que quizá no se dio cuenta la primera vez, incluso es capaz de entender el sentido de cuestiones que en su momento no apreció completamente; por otra, muchas veces sucede que, aunque el espectador recuerda en términos generales el argumento de la película y su resolución final, sin embargo no recuerda muchos detalles de la trama hasta que no vuelve a visionar el film.

denominado “*comercial*” presente en las carteleras durante los últimos años así como aquellos filmes que pudieran englobarse dentro de la categoría de “*grandes clásicos*”. El campo de búsqueda tenía que centrarse por tanto lejos del circuito comercial y del podio de honor de la historia del cine, rastreando quizá en la oscura filmografía de un desconocido director menos conocido por el gran público.

El segundo requisito expuesto anteriormente lo es más bien del fragmento de película a seleccionar que de la película en sí misma. El motivo de pretender emplear un fragmento de carácter lo más “neutro” posible es intentar que éste ofrezca las mínimas pistas de lo que va a suceder después, de manera que pueda estudiarse con rigor si las mismas imágenes, acompañadas de distinta música pueden o no sugerir desarrollos y desenlaces diferentes. Si, por el contrario, el fragmento elegido fuese demasiado claro, evidente y transparente acerca de cuál va a ser su continuación lógica, es difícil evitar que los propios mecanismos psicológicos y cognitivos del espectador, que intentan casi siempre, aunque sea de forma inconsciente, ofrecer una “*visión cerrada*” de los acontecimientos, no interfieran en el posible papel que pudiera jugar la música en sugerir un camino u otro.

Por esta razón, no eran adecuadas películas demasiado encuadradas en géneros concretos y que respetasen muy al pie de la letra las convenciones propias de cada uno de ellos, puesto que en ese caso, la experiencia personal de la mayoría de los espectadores sometidos al experimento, consistente en el recuerdo y el imaginario de lo esperable forjado por todas las películas vistas a lo largo de sus vidas, limitaría la libertad de influencia del factor musical que es precisamente lo que quiere ser sometido a experimentación.

El fragmento que idealmente se hubiera deseado utilizar sería uno en el que no pasara realmente nada importante y todo fuese lo suficientemente ambiguo para que la música pudiera tener el papel principal a la hora de que el espectador realice su interpretación cognitiva, deshaga las ambigüedades y de sentido a la acción. A priori, parece que pueden encajar más en este molde, si se considera el esquema de desarrollo narrativo clásico, las escenas pertenecientes al comienzo de una película, cuando todo se está planteando y aún no se

sabe el rumbo que van a tomar los acontecimientos, que escenas pertenecientes a la fase de desenlace²

Hay que indicar que se barajaron muchas opciones posibles, pero muchas de las películas candidatas fueron rechazadas por alguna de las dos razones señaladas anteriormente y además por tener incorporada música a su banda sonora, mezclada a su vez con situaciones de diálogo o con la banda de ruidos hace muy difícil eliminar ésta para incorporar una nueva compuesta para ella sin eliminar el resto de elementos sonoros que sí se deseaba mantener.

Todo este cúmulo de circunstancias adversas hizo que, en un determinado momento, los pasos estuvieran encaminados hacia alguna película encuadrada dentro del movimiento “*Dogma 95*” movimiento fílmico desarrollado en 1995 por algunos directores daneses, entre los que destaca *Lars von Trier*, y cuya meta era producir películas simples, sin modificaciones en la post-producción, poniendo el énfasis en el desarrollo dramático. Este movimiento entre sus principios rectores, contenidos en el llamado “*voto de castidad*”, propugna que las películas no tengan ningún tipo de música añadida que no sea de tipo diegético, ya que su regla segunda establece que “*no se puede utilizar música, salvo si esta está presente en la escena en la que se rueda*”. Aparentemente cumplían los requisitos necesarios: películas alejadas del circuito comercial, con argumentos no excesivamente convencionales o previsibles y con una cierta “aureola” de calidad. Sin embargo esta opción se desechó enseguida una vez visionadas algunas de estas películas, como por ejemplo “*La celebración*” de Thomas Vinterberg (1998), ya que su estilo y estética daban muy poco juego para añadir una partitura musical en general, y menos aún una partitura de carácter sinfónico en el estilo deseado por el compositor y autor del presente trabajo: estas películas suelen tener un carácter generalmente intimista, presentan abundancia de diálogos, y ofrecen un discurso narrativo bastante premioso.

Finalmente, y siguiendo la amable sugerencia de algunos amigos cinéfilos a los que el autor comentó los propósitos que perseguía con

² Es curioso comprobar que, en general, en todos los géneros cinematográficos existe una mayor riqueza de planteamientos argumentales previos, mientras que las posibilidades de desenlace son bastante más limitadas. Parece como si el desarrollo de situaciones en apariencia muy diferentes entre sí tuviera algún tipo de ley inexorable que las llevara a un abanico de finales en esencia poco variado.

este trabajo y sus tribulaciones por no acabar de encontrar la película adecuada, se tuvo noticia de que la película *Pickpocket*, de Robert Bresson podía ser la candidata adecuada. Efectivamente es de señalar que la película no es excesivamente conocida más allá de los círculos de cinéfilos expertos; de hecho, tanto ésta como su director son “*terra ignota*” para el espectador medio.

Este desconocimiento general, sumamente positivo para los fines de este trabajo, se produce a pesar de que, según muchos críticos de cine *Pickpocket* es una de las mejores películas de su director, cuando no la mejor. Pero se trata de un film del año 1959, está rodado en blanco y negro y no es una película americana perteneciente a la época del Hollywood clásico, hecho que sin duda podría haber incrementado su popularidad, sino que es de nacionalidad francesa; en consecuencia, posee todos los ingredientes para que, sin llegar a ser una cinta “*de culto*”, sea una gran desconocida para la inmensa mayoría de potenciales espectadores sujetos del experimento, todavía más si cabe hoy en día, una época en la que las películas recién estrenadas tienen un ciclo de vida efímero en exceso.

Puede decirse que *Pickpocket* es una película bastante personal y por tanto alejada de los lugares comunes de aquellos géneros a los que podría estar adscrita; no es una película estrictamente policíaca, ni una tragedia, ni un melodrama, ni un “*thriller*”, aunque pudiera compartir algunos de los rasgos de estos géneros.

Sin embargo, es necesario reconocer que, en general, toda la película está orientada hacia lo sombrío y lo trágico, en parte por su trama, en parte por la fotografía y en parte por la inexpresividad triste de su protagonista principal. Por esta razón, a pesar de que se han seleccionado para el experimento las primeras escenas de la película en las que se está planteando la trama, es justo reconocer que este fragmento está bastante alejado del ideal “neutro” y de la ambigüedad que en un principio se pretendía; al contrario, resulta muy difícil realizar una interpretación situada en lugares optimistas y luminosos dentro del espectro afectivo.

Algunas pinceladas sobre Robert Bresson

Robert Bresson (1901 -1999) ocupa en el cine francés un lugar completamente aparte: es inclasificable, y no se le puede asociar a ninguna escuela ni movimiento. Su filmografía es relativamente escasa, ya que consta tan solo de trece largometrajes. Aunque la mayoría de los admiradores de Bresson coinciden en considerar *Pickpocket* (1959),

como su obra más pura y más perfecta, otras obras maestras posteriores son *Le proces de Jeanne d'Arc* (1962), *Au hasard Baltazar* (1966) y *Mouchette* (1967).

Es de destacar que continuamente designa al Séptimo Arte con el término "cinematógrafo", para distinguirlo del "ciné", que para él es únicamente "teatro fotografiado". Según Bresson, hay dos tipos de películas: aquellas que emplean medios teatrales (actores, puesta en escena, etc.) y se sirven de las cámaras para reproducir, y aquellas que emplean los medios del cinematógrafo y se sirven de las cámaras para crear". Para él, el "cinematógrafo" es "escritura con imágenes en movimiento y sonidos". En su libro titulado "Notes sur le cinématographe" de 1975, Bresson reúne una colección de aforismos a través de los que expone sus principios artísticos³.

Pickpocket se muestra como la culminación de un proceso de ascesis que caracteriza a la estética de Bresson. En esta obra, suprime todas las impurezas de la representación para llegar a una estilización total de lo figurativo, sugiere (gracias a planos de detalle o inserciones) más que describe el mundo exterior que enmarca la acción, dejando a un lado toda psicología descriptiva.

Su rechazo a "toda psicología teatral o novelesca" se caracteriza a partir de dicha película por el recurso sistemático a actores no profesionales, elegidos entre sus amigos o en la calle por su apariencia física o por lo que su rostro refleja de vida interior. Elegía a aquellos que llamó sus modelos, no para hacerles interpretar un personaje, sino para extraerles la personalidad en función de la que les había elegido.

En cuanto a la temática general de su cine hay que destacar **el tema de la redención**, que recorre toda su obra como un hilo conductor. Bresson era cristiano jansenista⁴ y en consecuencia creía en la gracia que

3 A continuación se ofrecen de forma literal algunas de las reflexiones de Bresson contenidas en Bresson (1975), "Notes sur le cinématographe", traducción al español de 1979, ediciones Era, México D.F.

"El cine sonoro ha inventado el silencio. Nada de actores. (Nada de dirección de actores). Nada de papeles. (Nada de estudio de papeles). Nada de puesta en escena. Sino empleo de modelos tomados de la vida. SER (modelos) en lugar de PARECER (actores). Cuando un violón es suficiente, no emplear dos. Es necesario que los ruidos se conviertan en música. No se trata de interpretar "simple", o de interpretar "interior", sino de no interpretar en absoluto."

4 Los jansenistas son "seguidores de la doctrina de Cornelio Jansen, obispo flamenco del siglo XVII, que exageraba las ideas de san Agustín acerca de la gracia divina, al

permite a algunos seres excepcionales redimir sus faltas en el momento de la muerte, aceptada o deseada como una liberación. Este recorrido hacia la gracia, lo encuentra Bresson en Dostoyevski del que adapta dos de sus novelas en *Une femme douce* (1969) y *Cuatro noches de un soñador* (1971) y del que puede rastrearse su influencia inequívoca en *Pickpocket*.

Unos breves apuntes sobre *Pickpocket*

La película, encuadrada dentro del género dramático, tiene guión del propio Bresson y tiene una duración de setenta y cinco minutos. Los actores principales son Martín LaSalle, Marika Green, Jean Pégri, Dolly Scal y Pierre Leymarie ⁵.

Pickpocket cuenta la historia del carterista profesional Michel (*Martin LaSalle*), de su pasión por el robo y su compleja relación con la joven Jeanne (*Marika Green*), joven que cuida de la madre enferma del protagonista.

Michel vive en una sórdida habitación y no tiene trabajo ni dinero. Su madre está muy enferma pero él no la visita para que no vea su situación. Aunque su amigo Jacques (*Jean Pelegrin*) intenta ayudarlo para que pueda salir adelante y vaya por el buen camino, Michel se va adentrando poco a poco en el mundo de la delincuencia, convirtiéndose en un hábil carterista. En la película se describe el mundo interior y psicológico (casi se podría decir espiritual) de Michel, un personaje absolutamente *dostoienskiano* y abstracto, el cual busca una ocupación y un lugar en el mundo, algo que le apasione de verdad y que le ofrezca un sentimiento de riesgo elevado. Las escenas de carterismo, ya sea durante la clase magistral o en posteriores robos son de un virtuosismo pocas veces contemplado, lográndose un alto grado de sensualidad y suspense en algunas escenas.

Respecto al uso del sonido en la película, hay que destacar, en primer lugar que la música, tomada de fragmentos orquestales de Lully, compositor francés del siglo XVII sólo se usa en puntuales ocasiones mientras que se hace un empleo magistral de la voz en *off* para reflejar los pensamientos y el mundo interior del protagonista, así como una

considerar que esta resulta imprescindible para obrar el bien, con menoscabo de la libertad humana”, según aparece en la definición del DRAE consultado al respecto.

5 Fuente: IMDb: <http://www.imdb.com/title/tt0053168/combined>, consultada el 16/12/2013.

precisa ambientación exterior de los exteriores. Otra característica destacable del film es lo que no se cuenta; de esta manera es muy frecuente el uso de la elipsis, lo que acrecienta el valor estético de la película.

Como referencias en las que puede estar basada esta obra, suele considerarse que la película está inspirada en “*Crimen y Castigo*” de Dostoievsky. Pueden encontrarse referencias de *Pickpocket*, entre otras películas posteriores, en *Taxi Driver* así como también algunas similitudes con *Psicosis* de Hitchcock.

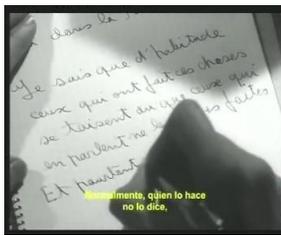
El fragmento seleccionado

Para la composición de las dos versiones de música como para la posterior realización del experimento se ha empleado un fragmento de la película de unos veintiún minutos de duración que se corresponde con el principio de la película, sin ningún tipo de corte o montaje posterior. Aunque puede parecer que un fragmento que dure veintiún minutos tiene una duración excesiva, hay que señalar que fue el punto de corte que se consideró óptimo para los objetivos propuestos, ya que en ese punto aún no se había desarrollado suficientemente la trama, dejando por tanto un amplio abanico de posibilidades abierto y, sin embargo, no se producía una sensación de corte más abrupta y más difícil de justificar, circunstancia que podría haber ocurrido si se hubiera establecido el corte al final de alguna escena anterior. Por lo tanto el fragmento, tal y como ha quedado, presenta una unidad en sí mismo y tiene un cierre más o menos lógico.

Este cierre lógico además, venía sugerido por la presencia de la música de Lully. En la película original la música se emplea en muy pocos lugares y es en esta escena, que supone el cierre del fragmento seleccionado, donde vuelve a aparecer tras la que había en la cabecera y créditos iniciales.

A continuación se ofrece un resumen de lo que acontece en el fragmento, con el fin de que pueda entenderse mejor todo lo realizado en este trabajo que guarde relación con el fragmento de película, acompañado por las inserciones de algunos fotogramas correspondientes a los diferentes momentos narrados.

Después de los títulos de crédito aparece una breve introducción en la que la voz en off de Michel, el protagonista presenta la historia, mientras se ve una mano escribiendo en un papel las palabras pronunciadas: “Normalmente, quien lo hace no lo dice y los que hablan no lo han hecho. Yo lo hice y lo cuento”.



A continuación se pasa a la primera escena, ambientada al aire libre durante un día de carreras en el hipódromo. Se ve a gente realizando sus apuestas y contemplando la carrera que comienza en esos momentos. No se ofrece ninguna imagen de la misma y los caballos, sino que todo está sugerido por el sonido ambiente y una voz de megafonía que va narrando cómo transcurre la carrera. Se ve cómo Michel se acerca a una señora y fija su atención en su bolso. Mientras la carrera va llegando a la meta, el protagonista duda si abrir el bolso y robar el dinero. Finalmente, y cuando el fragor y la emoción ambientales son mayores consigue hacerse con algunos billetes.



Sin embargo, cuando sale del hipódromo es detenido por la policía, aunque, en una breve escena, el inspector le deja libre puesto que no tiene pruebas suficientes, por lo que Michel vuelve a su casa a descansar.



Al día siguiente, va donde vive su madre enferma, encontrándose con Jeanne, una joven vecina que la cuida, en la escalera. Michel no se

10 *Dos versiones para Pickpocket: Estudio estadístico de la percepción musical en un film*

atreve a entrar donde su madre y da a la chica el dinero robado para que se lo entregue a ella. La escena siguiente se desarrolla en un animado café, en donde Michel se encuentra con su buen amigo Jacques, que intenta que sea un hombre de provecho y consiga un trabajo, ofreciéndole para ello una lista de direcciones. En el café aparece el inspector de policía y se desarrolla una conversación entre los tres, en la cual Michel sostiene que algunos tipos de ladrones no deberían ser perseguidos.

A continuación, Michel entra en el metro con la buena intención de buscar trabajo, pero en el trayecto observa cómo un carterista profesional roba la cartera a un hombre con la ayuda de un periódico. Michel no puede resistirse a la idea y se ve cómo en su humilde cuarto, con la puerta cerrada, intenta ensayar las técnicas de robo.

Ese ensayo se funde con la escena siguiente, en la que con un montaje que crea suspense y tensión se ve cómo Michel, visiblemente nervioso, comete su primer robo. Cuando se baja del vagón, coge los billetes y tira la cartera, alejándose después por la estación. Otra vez en el café con Jacques, Michel confiesa que aún no ha utilizado las direcciones que este le entregó.

Lo que sigue es una nueva escena en el metro, pero esta vez, al salir de la estación, el hombre al que Michel ha sustraído la cartera se encara con él y le amenaza con denunciarle a la policía si no se la devuelve. Asustado, el protagonista decide permanecer en su cuarto y esconderse un tiempo. Estando allí, se da cuenta de que debajo de su casa, en la calle hay un personaje sospechoso. En ese momento llegan Jeanne y Jacques para decirle que su madre está muy enferma y que desearía verle. Sin embargo Michel se niega y estos le afean su actitud y le llaman egoísta.

En la siguiente escena, Michel baja a la calle y pregunta que quién es al misterioso personaje, que le dice que le siga.



Finalmente, en la última escena del fragmento, en un café se ve como ese personaje, un ladrón profesional le enseña los trucos de carterista.



II. LA MÚSICA: LA VERSIÓN “CLARA” Y LA VERSIÓN “OSCURA”.

Compusimos dos partituras diferentes para el mismo fragmento de película, una versión que se denominará “oscura” de ahora en adelante y otra que se denominará “clara”. El objetivo pretendido al crear dos versiones diferentes del fragmento de película que difieren solamente en el tipo de música incorporada a su banda sonora, consistía que una vez proyectada una versión a un grupo de sujetos y la otra a otro grupo, sea posible analizar de forma científica experimental y mediante el empleo de métodos estadísticos si la percepción acerca de diversos aspectos de la película difiere o no de forma significativa entre las dos versiones.

Por este motivo, a la hora de componer las dos versiones, se ha procurado que la música difiera de carácter entre ellas lo más posible. De esta manera, la versión “oscura” trata de exagerar los aspectos sombríos y trágicos mostrados y sugeridos por las imágenes, remarcando el carácter atormentado del protagonista, mientras que la música de la versión “clara” se ha intentado que forme una visión más liviana de los acontecimientos, incidiendo en el aspecto más pícaro del protagonista y en el riesgo y belleza de la “profesión” de carterista.

Con el fin de que el único factor diferente entre las versiones sean los fragmentos musicales, pero no las escenas a las que acompañan, las dos partituras están referidas a las mismas escenas tanto en la versión “clara” como en la “oscura”, teniendo ambas composiciones de musicales la misma duración casi de forma exacta.

La tabla 1 presenta en qué escenas se encuentran los bloques de música de las dos versiones, la denominación abreviada que se ha dado a dichos bloques así como su duración aproximada.

Tabla 1. Grupos de escenas y ubicación de los bloques de música

Nº escena (o bloque)	Nombre	Comienzo	Bloque de música	Duración
1	Cabecera e introducción	0:00 – 0:24	CABECERA	0:00 – 0:24
2	En el hipódromo	0:25 -3:24	EN EL HIPÓDROMO	1:12 -3:24
3	En la policía	3:25 -4:00		
4	Vuelta a su cuarto	4:01 -4:40	EN SU CUARTO	4:01 -4:40
5	Visita donde vive la madre. Encuentro con Jeanne	4:41 -5:58		
6	En el café. Conversación con el inspector	5:59 -9:20		
7	Llegada al andén de metro	9:21 -10:02	EN EL METRO	9:21 -10:02
8	Testigo de un robo en el metro. Ensayo en el cuarto. Primer robo.	10:02 -14:10	ROBOS EN METRO Y ENSAYO EN SU CUARTO	10:14-14:10
9	Nuevamente en el café	14:11 -15:00		
10	Robo frustrado	15:01 -16:24		
11	En su cuarto. Llegan Jeanne y Jacques.	16:25 -19:06	EN SU CUARTO LLEGAN ELLOS	16:35 – 18:20 (17:52)
12	El hombre misterioso	19:07 -19:50	CALLE FINAL	19:07 -19:50
13	Conociendo los trucos del ladrón profesional	19:51 – 20:54	ESCENA FINAL	20:20 – 21:20

Hay 8 bloques de música, siendo su duración conjunta alrededor de 11 minutos y 20 segundos⁶. Si se tiene en cuenta que el fragmento tiene

6 En algunos casos los bloques de música no tienen la misma duración que las escenas cinematográficas. Cuando esto sucede, la música comienza unos segundos después que la escena, como surgida o derivada de la misma, de tal forma que su aparición es suave y paulatina.

una duración de unos veintiún minutos, la música está presente en algo más del 50% de su duración.

Instrumentación y orquestación

Las dos versiones están compuestas para orquesta sinfónica con maderas a dos. La plantilla empleada en la versión “oscura” es la siguiente:

2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Si b, 2 fagotes, 3 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, Timbales, Bombo, Arpa y Cuerda

El uso de las flautas está muy limitado en esta versión, teniendo un papel casi testimonial. La versión “clara”, por su parte, añade glockenspiel y plato suspendido en la sección de percusión y en ella las flautas recuperan su papel habitual en la sección de las maderas.

Obsérvese por lo tanto que las pequeñas diferencias entre las dos plantillas están pensadas a propósito para que la música de la versión clara logre más fácilmente un carácter más luminoso al incorporar timbres más agudos (flautas, glockenspiel) o “estridentes” (plato suspendido), mientras que la carencia de estos elementos en la versión oscura hace que se acentúe el carácter sombrío de su música.

Lenguaje armónico y tonal

El lenguaje armónico empleado en las dos versiones está dentro de la tonalidad, si bien con el empleo moderado de la disonancia y de agregados armónicos sin función aparente en algunos momentos. Podría decirse, a grandes rasgos, que la música creada se movería dentro del estilo romántico de finales del siglo XIX, con algunos elementos extraídos del impresionismo, como es el uso de acordes por novenas que no resuelven, el uso del modalismo en algunos pasajes o la indefinición tonal de otros debido al continuo cambio de base armónica o al empleo de armonía paralela. Esta estética ha sido elegida a propósito, ya que entronca bastante bien con la corriente principal de la música de cine de la época clásica.

Sin embargo, existen algunas diferencias armónicas entre la música de las dos versiones; así, en la “oscura” predominan los acordes tríadas menores y el enlace de los mismos a distancia de tercera, mientras que en la “clara”, estos enlaces a distancia de tercera se producen entre tríadas mayores. Además, en la versión “clara” se emplean profusamente elementos que sugieren el modo lidio, mientras que la

“oscura” se inclina más hacia modos más “cerrados” como el dórico o el eólico.

Un ejemplo muy claro de todo lo dicho puede verse si se compara el comienzo del bloque de cabecera de ambas versiones, tal y como se muestra en las partituras 1 y 2, limitadas a la sección de las maderas. Puede apreciarse que en la versión oscura se realizan los siguientes enlaces armónicos:

Sol m – Mi b m – Sol m

Por su parte, en el fragmento correspondiente a la versión clara, ya se aprecia que sobre una base de Si mayor aparece el Mi #, que aporta su inconfundible sabor lidio al conjunto.

Partitura 1. Cabecera versión “clara” (maderas)

Partitura 2. Cabecera versión “oscura” (maderas)

Elementos temáticos

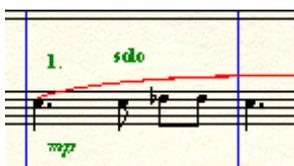
Puede decirse que las partituras realizadas tienen carácter temático, no limitándose apenas en ningún momento a proporcionar un colchón estático a las imágenes. Se ha pretendido emplear de alguna manera la técnica o recurso del “leitmotiv”, muy empleada por cierto en numerosas partituras de índole cinematográfica, entre otros aspectos para lograr la coherencia de la música a lo largo del fragmento.

De esta manera, pueden establecerse algunas pequeñas células tanto melódicas como rítmicas que aparecen a lo largo de los bloques de música y cuya aparición guarda incluso una clara asociación con algún personaje, acción o estado anímico.

A continuación se presentan algunos de estos motivos que, por supuesto, son claramente diferentes entre las dos versiones.

En la versión “oscura”, el motivo principal es el que sigue, cuya primera aparición se produce en el bloque de cabecera. En este caso la partitura 3 recoge su aparición en un solo de oboe al final del bloque del hipódromo.

Partitura 3. Leitmotiv 1 “oscura”



Este motivo, consistente en algo tan simple como el floreo superior de una nota a distancia de segunda menor, es empleado en figuración más rápida como figura de acompañamiento y temática en aquellos bloques en los que se busca un aumento de tensión dramática, como en el bloque del hipódromo o en el de los robos en el metro. Así, la partitura 4 muestra a violines primeros y segundos a distancia de octava realizando esta figuración un poco antes del punto culminante del bloque del hipódromo.

Partitura 4. Leitmotiv 1 oscuro transformado (bloque “hipódromo”)

Por su parte, la partitura 5 muestra en el bloque de los robos en metro cómo oboe y clarinete, fagot y trombón ejecutan simultáneamente diferentes versiones de esta célula temática.

Un segundo elemento temático está asociado al protagonista, resultando en una línea melódica algo más extensa en modo dórico. La

partitura 6 muestra su primera aparición en el bloque tercero de vuelta a su cuarto, estando encomendado al oboe en este caso.

Partitura 5. Leitmotiv 1 oscuro transformado (bloque “robos en metro”)

The image shows a musical score for Partitura 5. It consists of five staves. The top two staves feature a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *mf* and a first ending bracket. The bottom three staves show a simpler rhythmic pattern, also with a dynamic marking of *mf* and a first ending bracket. Vertical blue lines indicate the structure of the music, and red lines highlight specific melodic or rhythmic elements.

Partitura 6. Leitmotiv 2 “oscuro” (bloque “vuelta a su cuarto”)

The image shows a musical score for Partitura 6. It consists of a single staff with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* is present. Vertical blue lines indicate the structure of the music, and red lines highlight specific melodic or rhythmic elements.

Un último motivo a destacar es el que se identifica con la aparición de un personaje misterioso que resulta finalmente ser el ladrón profesional que va a enseñar a Michel todos los trucos. La partitura 7 recoge su segunda aparición en el bloque denominado “calle final”, interpretado por la pareja de fagots.

Partitura 7. Leitmotiv 3 “oscuro” (bloque “calle final”)

The image shows a musical score for Partitura 7. It consists of a single staff with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *fp* is present. Vertical blue lines indicate the structure of the music, and red lines highlight specific melodic or rhythmic elements.

En el Anexo I se presenta la partitura orquestal completa de los bloques de cabecera de ambas versiones, para poder comprobar con mayor detalle las diferencias de planteamiento entre una y otra.

III. LA INVESTIGACIÓN EMPÍRICA: EL XPERIMENTO.

Los objetivos de la investigación empírica

El objetivo principal que nos propusimos consistió en tratar de hallar evidencia empírica de si la música de la banda sonora de una película afecta significativamente o no a la percepción que el espectador medio pueda tener sobre la misma, una vez que se han controlado el resto de factores que pueden influir en la apreciación psicológica de un film, tratando de medir, en caso de que realmente existan, el sentido y la cuantía de tales efectos. Concretando más, es posible descomponer los aspectos relativos a la percepción de la película en varias categorías diferentes. El análisis de los posibles efectos provocados por la música para cada una de estas categorías se convierte así en el objetivo de este trabajo.

De esta forma y respecto de los aspectos contemplados en el trabajo, se ha analizado la posible influencia de la música según los siguientes apartados:

a) La percepción y comprensión de lo que ocurre en la película y dentro de este apartado, uno de sus componentes más primarios dentro de la escala de cognición: la memoria o recuerdo de determinados detalles básicos del film. Se desea estudiar si la música puede potenciar o resaltar dichos recuerdos o, por el contrario, puede causar interferencias provocando que, o bien esos recuerdos no queden lo suficientemente fijados o bien estos sean recuperados de forma errónea. Téngase en cuenta que la música puede utilizarse para subrayar a propósito alguna acción o detalle o bien, puede ir en contra de lo que dice la imagen, ya intencionadamente o ya por una composición deficiente. También es posible que en algunos casos, la partitura esté demasiado presente y domine en la película, haciendo que la atención del espectador se centre en ella descuidando el resto de aspectos del film.

b) La continuidad del discurso narrativo. Se considera interesante tratar de medir si la música añadida al fragmento influye en las creencias del espectador respecto al camino que va a seguir la historia comenzada a narrar, dado que sólo se proyecta en el experimento un fragmento de la película, que es poco conocida y por tener un carácter neutro, a fin de que no resulte demasiado obvio lo que va a suceder posteriormente.

c) El acabado de la construcción del perfil psicológico de los protagonistas y la actitud del espectador hacia los mismos. Es

interesante verificar de forma empírica hasta qué punto la música ayuda a completar el retrato psicológico de los personajes, sugiriendo aspectos no revelados explícitamente por la imagen o los diálogos o, actuando en contra de aquellos. Asimismo tiene sentido plantear hasta qué punto la música puede hacer que la actitud del “espectador medio” sobre tal o cual protagonista se vea modificada, influyendo en que resulte más antipático, más atractivo, más retorcido o más indefenso, por poner sólo algunos ejemplos.

d) La percepción subjetiva global acerca de la atmósfera del film. En otras palabras, si se considera la película desde un punto de vista global, prescindiendo de los detalles de las escenas, parece relevante estudiar en qué medida una música u otra pueden condicionar la percepción acerca del carácter de la cinta respecto a diferentes ejes o dimensiones anímicas subjetivas: más cercana a la comedia o a la tragedia, amable o sombría, grandiosa o íntima, más inverosímil o más creíble, más agradable de ver o menos, etc.

e) Las asociaciones sugeridas respecto de conceptos no explícitos en la película. En esta categoría, de contornos más difusos, se intentan incluir aquellos aspectos que pueden venir sugeridos por la película y que no están expresamente contemplados en ella; en cierta manera se pretende abrir una ventana a la exploración del mundo de la asociación libre regida por mecanismos de carácter subconsciente o irracional. Un ejemplo de estos aspectos podría ser el color con el que se asocia la película.

Requisitos metodológicos del experimento

Aunque el sentido común y la experiencia de cada uno como espectador de cine, más o menos experto, parecen apuntar en la dirección de que la música incorporada a la banda sonora de una película, al margen de cumplir otras funciones, afecta sin duda a esos aspectos, desde un punto de vista científico esa intuición no puede aceptarse como verdadera sin más. Por el contrario, habida cuenta de que se trata de una cuestión susceptible de medición empírica, de experimentación, el punto de partida adecuado es comenzar manteniendo la posición contraria, esto es, que la música de una película no produce ningún efecto psicológico. Y esta será la conclusión que se obtenga mientras no se demuestre lo contrario, esto es, hasta que

la realidad no muestre suficientes evidencias empíricas en contra de esa supuesta “neutralidad” de la música de cine.

De esta manera, se mantendrá la hipótesis inicial de “ausencia de efectos”, denominada *hipótesis nula* en el lenguaje estadístico y experimental mientras los resultados que se obtengan no sean prácticamente incompatibles con la misma, y sólo en ese caso, cuando la fuerza de la evidencia sea suficiente, la hipótesis nula será destronada, ocupando su lugar la denominada “*hipótesis alternativa*” o “*hipótesis de investigación*”, que en este trabajo no es otra, hablando en términos generales, que la de establecer que la música de cine es capaz de producir efectos psicológicos específicos en el espectador medio. Este sano escepticismo que impregna el método científico en todo su desarrollo es necesario para no dar por válidas de forma apriorística afirmaciones aparentemente verdaderas pero que pueden no ser ciertas en la realidad.

En este punto hay que señalar que uno de los grandes problemas prácticos dentro de la investigación experimental es cómo poder controlar el resto de factores que pueden afectar a las variables objetivo del experimento y que no son el factor o “*tratamiento*” cuyo efecto se desea estudiar. Hay que tener en cuenta que si ese control no es suficiente, la validez de los resultados que se obtengan quedará bastante en entredicho, puesto que será difícil separar o discernir qué parte de los efectos observados vienen causados por el tratamiento y qué parte depende del resto de factores, produciéndose por tanto “*contaminación experimental*”

Así, es posible clasificar las posibles fuentes de error⁷ no controlado o de “*contaminación*” en diferentes categorías, tal y como se expone a continuación:

- 1) Extracción de los grupos de sujetos
- 2) Composición y características de los grupos
- 3) Nivel de intervención de los experimentadores
- 4) Características del instrumento y procedimiento experimental
- 5) Circunstancias de tiempo y lugar en las que se desarrolla el experimento.

⁷ El desarrollo de este epígrafe está basado en diversos capítulos del libro de PEREDA, S. (1987) *Psicología Experimental: I Metodología*, ed. Pirámide

Así por tanto, para realizar el experimento con dos grupos de personas, en primer lugar se debiera buscar que la composición de ambos grupos sea parecida entre sí, siendo estos internamente variados; esto último puede lograrse mediante algún procedimiento de asignación aleatoria de los individuos a uno u otro grupo; en segundo lugar, es necesario procurar que las circunstancias bajo las que se realice el experimento sean lo más parecidas entre los dos grupos, tanto las de carácter externo (tiempo, lugar o modo) como las que afectan internamente a cada grupo (nivel de cansancio o atención por ejemplo). En tercer lugar, es interesante limitar al mínimo la contaminación provocada por el propio experimentador, o al menos que ésta sea la misma en ambos, para que así puedan compensarse sus efectos de algún modo. Finalmente y requisito fundamental, los instrumentos y aparatos de medida empleados tienen que ser comparables.

Respecto a la contaminación que puede causar el hecho de que los sujetos que participan en un experimento sepan cuáles son los objetivos pretendidos hay que señalar que lo habitual es que se emplee un diseño experimental denominado “ciego”, en el sentido de que los sujetos participantes, aunque saben que están siendo sometidos a experimentación, no conocen sus detalles ni en qué grupo están encuadrados. Si quienes aplican los instrumentos o cuestionarios tampoco lo saben, el experimento en cuestión se denomina “doble ciego”.

Por todo lo expuesto hasta aquí, el diseño del experimento realizado en el presente trabajo queda conformado por las siguientes fases o etapas que se exponen a continuación:

- 1) Se utiliza un mismo fragmento de una película, con las características comentadas en el capítulo correspondiente, para el que se han compuesto dos partituras diferentes, obteniéndose por tanto dos versiones del fragmento que tan sólo difieren entre sí en la música de su banda sonora. En este punto es interesante señalar que podrían haberse empleado otras opciones, como por ejemplo, haber compuesto solo música para una versión, para confrontarla con el fragmento original, que no tenía apenas. Con la opción elegida, lo que podrá medirse más que el efecto de una partitura concreta, serán los efectos diferenciales potenciales que puedan aportar dos músicas diferentes aplicadas a las mismas escenas.

- 2) Se proyecta una versión a un grupo de sujetos y la otra al otro grupo, siendo ambos grupos homogéneos entre sí y variados internamente, procurando que las circunstancias bajo las que se realiza la proyección sean lo más parecidas posible. No se revela el objetivo real del experimento ni, por supuesto, se dice a los sujetos participantes qué versión están visionando; es más, ni siquiera se da a entender que hay varias versiones. Es decir, se realiza el experimento en su modalidad *ciega*.
- 3) Se pasa un mismo cuestionario para que sea rellenado por cada uno de los sujetos de cada uno de los grupos, para posterior tabulación y análisis de los resultados y obtención de conclusiones generalizables.

La puesta en práctica del experimento

El trabajo de campo se realizó durante la semana del 21 al 25 de Mayo de 2007. Se administró a dos grupos de estudiantes de Administración de Empresas de la Universidad Pontificia Comillas de Madrid (ICADE)⁸ el cuestionario elaborado para recoger información suficiente para poder analizar de forma empírica los objetivos pretendidos en esta investigación. El análisis del contenido de este cuestionario se realiza en el epígrafe siguiente.

Respecto a cómo formar los diferentes grupos experimentales, hay que señalar que se barajó la opción de pedir voluntarios y después realizar el reparto entre los dispuestos a participar en la experiencia. Sin embargo, como los alumnos ya estaban organizados en clases de aproximadamente unas sesenta personas como máximo, se pensó que cada clase podía ser considerada directamente un grupo experimental. De esta forma, a algunos grupos se les proyectaría una versión y a otros la otra versión. Aquí podría argumentarse que no se ha cumplido con el requisito establecido anteriormente de que la asignación de los individuos a uno u otro grupo sea realizada mediante la intervención del azar de forma aleatoria, sino que se ha trabajado con grupos de personas ya existentes. Sin embargo, puede considerarse que, para el objetivo del trabajo, la composición de éstos se ha establecido como si se hubiese realizado de forma aleatoria ya que, de hecho, el que un

⁸ Era una opción accesible para el autor por trabajar en dicha Universidad como profesor de Estadística Empresarial y Econometría.

alumno esté encuadrado en un grupo u otro dependió exclusivamente de la letra por la que empiece su apellido.

Por otra parte, hay que considerar que el hecho de no pedir voluntarios y hacer que la realización del experimento fuese, en cierta manera “obligatoria” para los que estuvieran en clase cuando éste se llevara a cabo, aporta la ventaja de minimizar dos posibles fuentes de contaminación: por una parte, se evita el llamado problema de la “autoselección muestral”, que puede ser causado porque los que se presentaran como voluntarios tuvieran un perfil demasiado específico y se encontraran excesivamente motivados con el experimento en cuestión, y por otra, se evita el tener que revelar demasiados detalles acerca del objetivo perseguido, preservando lo más posible el carácter “ciego” de la experiencia.

Respecto de la conveniencia de la variedad interna dentro los grupos hay que indicar, sin embargo, que la mayoría de los alumnos sujetos del experimento presentaban características socioculturales mucho más homogéneas entre sí que las de la población en general, lo cual es necesario tener en cuenta para la generalización de las conclusiones: todos son estudiantes de 4º curso de una especialidad en la que se simultanean los estudios de Derecho con los de Administración y Dirección de Empresas, presentando edades entre 21 y 23 años y siendo, en su mayoría, de extracción social media-alta.

De esta forma, se proyectó la versión denominada “oscura”, al grupo 4º E-3 C, completando el cuestionario los 30 alumnos presentes en la hora de clase en la que se llevó a cabo la experiencia, mientras que la otra versión, denominada “clara”, se proyectó al día siguiente en la hora correspondiente al grupo 4º E-3 B, obteniéndose 37 cuestionarios debidamente cumplimentados.

El cuestionario⁹

Las tres primeras preguntas están orientadas a encontrar cuál ha sido el grado de percepción o recuerdo de algún detalle de la película. Es preciso señalar que las dos primeras preguntas son muy sencillas, ya que pretenden medir hasta qué punto el sujeto espectador ha estado prestando una mínima atención hacia lo proyectado: el idioma francés original del film es obvio, así como el nombre de la chica, Jeanne, que

⁹En el Anexo II aparece el modelo de cuestionario que se administró a los alumnos.

es pronunciado (y así aparece en los subtítulos) en varias ocasiones a lo largo del fragmento seleccionado. Sin embargo, el detalle relativo al nombre del periódico, “*Le Parisien*” es menos obvio, y se presume que su recuerdo exige un nivel de atención mayor, más aún si cabe si se tiene en cuenta que aparece como nexo o “*cortinilla*” entre dos escenas, tal y como se ve en el fotograma y además se ha buscado en las dos versiones que hubiese música en tal momento.

Los diez ítems siguientes, esto es, las preguntas de la número 4 a la 13 están diseñadas, sin embargo, para tratar de medir lo que antes se ha denominado “continuidad del discurso narrativo”, esto es, qué es lo que se cree que va a ocurrir en la película con posterioridad al fragmento visionado. El procedimiento empleado fue el siguiente: se han propuesto diferentes acontecimientos que pudieran ocurrir en la película más allá de lo visto, pidiendo al espectador que cuantifique su creencia subjetiva en que tales hechos sucedan o no, mediante un número entre 0 y 100. De esta forma, si el sujeto del experimento cree que lo que se propone es imposible que pase, debería asignar el valor cero, mientras que por el contrario, si está convencido de que la circunstancia propuesta se producirá de forma inexorable visto lo visto, el valor a asignar estaría próximo a 100.



Hay que señalar en este punto que, habida cuenta de que ningún sujeto participante en el experimento conocía esta película con anterioridad, parece lógico suponer que los juicios que se emitiesen acerca de la mayor o menor verosimilitud de los diferentes acontecimientos propuestos deberían estar basados, al menos en parte, en la influencia de lo visto y oído, incluida la música. En consecuencia, si al analizar los datos apareciesen diferencias relevantes entre los que han visto una versión y los que han visto la otra, estaría justificado atribuir dichas diferencias al influjo provocado por la diferente partitura incorporada a las mismas.

Siguiendo con el análisis del contenido del cuestionario, hay que señalar que los ítems 14 a 23 pretenden recoger la opinión subjetiva del espectador acerca de diversas características relacionadas bien con la película en su totalidad (aspectos que se pretenden medir mediante las preguntas 14 a 17), bien con el carácter de Michel, el protagonista de la cinta (ítems 18 a 23). De esta forma se ha querido recoger información

para poder evaluar los objetivos señalados anteriormente en cuarto y tercer lugar respectivamente, esto es, la impresión subjetiva sobre la atmósfera y carácter del film y la percepción de los rasgos psicológicos del protagonista, así como la actitud del espectador ante él y su personalidad.

La técnica empleada para este propósito está basada en el llamado “*diferencial semántico*”. De esta manera, se han planteado diferentes pares de conceptos que han quedado enfrentados entre sí como los extremos de un eje o dimensión sensitiva o afectiva, pidiéndoles a los sujetos sometidos al experimento que indiquen dónde se situarían a lo largo de cada uno de los ejes, señalando en consecuencia el valor numérico que mejor represente esa posición, dentro de una escala entera entre los valores 0 y 5.¹⁰

En otro orden de cosas, las preguntas 24 y 25 intentan indagar en las asociaciones sugeridas por el visionado de la película y no tan relacionadas directamente con aspectos concretos como todas las anteriores, tal y como propone el objetivo citado en quinto lugar al principio de este capítulo. De esta manera, la respuesta a las mismas es libre, siendo todas las opciones posibles igualmente válidas.

El cuestionario finaliza preguntando a los sujetos experimentales acerca de la valoración que dan a la película por una parte, a la banda sonora por otra y si les apetecería o no ver la película completa. Estas preguntas pretenden valorar de forma global los gustos de los espectadores y posibilitan medir, en caso de que existan, la diferente aceptación de las dos versiones, aspecto que estaría causado en parte por la unión entre las imágenes y la música empleada en cada una.

Un breve ejercicio de autocrítica

Existen algunos aspectos mejorables en la realización del experimento y que pueden haber afectado de alguna forma a los resultados obtenidos.

10 Para evitar el sesgo frecuente consistente en que los sujetos no se definan hacia ningún lugar del eje y se sitúen en el centro del mismo, la escala empleada tiene un número par de valores (0,1,2,3,4,5) para obligar a quien rellene la encuesta a que se defina e incline, aunque sea mínimamente, hacia un extremo u otro del eje en cuestión.

En primer lugar hay que referirse al tamaño de la muestra, que se hubiese deseado fuese mucho mayor.

En segundo lugar, lo ideal hubiese sido haber hecho el experimento en paralelo y de forma simultánea o casi en los dos grupos. Sin embargo ello no fue posible y el grupo que visionó la versión “clara” lo hizo al día siguiente del que vio la “oscura”. Este hecho hace que, al poder haber hablado unos alumnos con otros (ya que ocupan aulas contiguas en la Universidad), en cierta manera los que vieron la versión “clara” podían estar advertidos acerca de la experiencia, los rasgos generales de la película y lo que se les iba a preguntar.

Por otra parte, hay que mencionar el posible efecto contaminador producido por el autor del trabajo, que estuvo presente en los dos grupos, explicó las instrucciones y pasó los cuestionarios. Ese efecto puede provenir del hecho de que el autor era profesor del grupo que vio la versión “clara” mientras que no era conocido para el otro grupo; es posible que el interés y el tipo de respuestas obtenido en el grupo de los propios alumnos esté influido en cierta manera por la posible simpatía o antipatía que la figura del profesor haya despertado en los alumnos a lo largo del curso.

IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS.

En este apartado se realiza el análisis cuantitativo de la información recogida en los cuestionarios rellenados por los alumnos que participaron en el experimento descrito anteriormente.

Se ha limitado al máximo el lenguaje y términos técnicos de carácter matemático y estadístico, y se ha procurado incidir en qué es lo que se desprende de los cálculos al respecto y las conclusiones relevantes que pueden establecerse.

En primer lugar hay que indicar que las conclusiones que se ofrecen son de carácter general, esto es, están referidas al conjunto de la población de la que los individuos que han participado en el experimento constituyen una muestra suficientemente representativa. En este sentido, habida cuenta de que los participantes eran universitarios sin ningún tipo de relación especial con la música ni el cine, no parece descabellado suponer que la población de referencia a la que pueden generalizarse los resultados estará formada por la población

española joven y universitaria y, con un criterio algo más laxo, por la población española en su conjunto.

Esto es debido a que se considera que, según las características de la cinta, dado que se trata de cine rodado en blanco y negro y bastante alejado del estándar cinematográfico de hoy en día, las opiniones y reacciones de los sujetos experimentales son más fácilmente generalizables a la población joven, que no está acostumbrada a ver ese tipo de cine que a grupos de población de más edad, que pudieran haber tenido más contacto con él y que incluso, de forma hipotética pudieran haber acudido al estreno de la película en fechas inmediatamente posteriores a su realización en el año 1959.

En cuanto a los aspectos más metodológicos hay que señalar que las técnicas estadísticas principalmente utilizadas para realizar los análisis que se presentarán a continuación, al margen del empleo de las medidas descriptivas básicas (medias, proporciones, varianzas, desviaciones típicas), se encuentran encuadradas dentro del marco genérico de los contrastes de hipótesis y dentro de ellos de los que comparan la igualdad o desigualdad de parámetros entre dos poblaciones.

En este sentido hay que indicar que, a efectos metodológicos, se va a suponer que las 30 personas que vieron la versión “oscura” constituyen una muestra extraída de forma aleatoria de una población, denominadas a partir de ahora “*muestra oscura*” y “*población oscura*”, mientras que las 37 personas que vieron la versión “clara” forman otra muestra procedente de una población diferente, que serán llamadas consecuentemente “*muestra clara*” y “*población clara*”.

De cada una de estas poblaciones se van a estudiar una serie de características, medidas mediante diferentes variables aleatorias de tipo numérico. Un ejemplo de una de esas variables pudiera ser la que mide “*el grado de creencia en que la madre del protagonista muere en la película*”. Hay que entender que tienen la consideración de variables aleatorias puesto que cada uno de los individuos de la población pueden tomar un valor diferente en la variable que se trate; de hecho, si se selecciona al azar a una persona que forme parte de dicha población no puede saberse a priori en qué grado creerá que la madre del protagonista va a morir. No obstante esa aleatoriedad, el comportamiento de cada una de estas variables puede resumirse o caracterizarse mediante un número reducido valores denominados parámetros. Los dos más importantes y

en los que nos vamos a centrar son el parámetro “media poblacional”, que resume en un único valor central todo el comportamiento de la variable y el parámetro “varianza poblacional”, que mide el grado de dispersión existente en la población alrededor de su media, esto es, hasta qué punto los individuos son homogéneos y toman valores muy parecidos entre sí (varianza pequeña) o por el contrario, hay un alto grado de heterogeneidad, presentando grandes discrepancias entre ellos (varianza grande).

En un principio, se va a suponer para todas las variables que se estudien, que el valor de estos parámetros es igual en las dos poblaciones consideradas, esto es, la “población clara” y la “población oscura”. Esta va a ser la hipótesis nula de todos los contrastes de hipótesis que se realicen y se va a mantener mientras los resultados obtenidos en las muestras, esto es, surgidos de los datos de las encuestas, no muestren evidencias suficientes en contra de dicha hipótesis nula.

Volviendo al ejemplo anterior, salvo que los datos de las encuestas ofrezcan suficientes indicios en contra, se va a mantener la hipótesis de que el grado medio de creencia en la muerte de la madre es el mismo en la “población clara” que en la “población oscura”.

Es importante hacer notar que en todo momento se habla de evidencias “suficientes”. Por lo tanto, no basta que los resultados en la “muestra clara” no sean idénticos a los de la “muestra oscura”; es preciso para poder extrapolar los resultados a la población y extraer como consecuencia que los parámetros de ambas poblaciones son diferentes que esas diferencias sean relevantes, en otras palabras, sean suficientemente grandes o “significativas”¹¹, teniendo aquí esta palabra un significado preciso y técnico.

Expresado de otra manera, supóngase que el grado medio de creencia en la muerte de la madre fuese del 88% en la “muestra oscura” y del 86% en la “muestra clara”. De estos datos no podría extraerse como conclusión generalizada a la población que la música de la versión “oscura” hace que se crea con más fuerza en la muerte de la madre, ya

11 Cuánta diferencia es significativa depende de multitud de factores de índole técnica en los que no vamos a incidir, aunque sí puede señalarse que cuanto más información se tenga sobre la población, más homogénea sea ésta y mayor sea el tamaño de la muestra, menores precisan ser las diferencias observadas para ser consideradas estadísticamente significativas.

que las diferencias observadas no son significativas. Al contrario, si la realidad fuese que la música no tuviera efecto en dicho grado de creencia, habría muchas posibilidades de haber obtenido esas diferencias simplemente por efecto del azar y de la selección muestral.

De esta forma, en los contrastes de hipótesis que se muestran a continuación, sólo se considerará que existen efectos reales entre las dos versiones cuando la probabilidad de que los resultados que se han dado en las muestras sean fruto del azar sea muy pequeña. Esa probabilidad se llama “*p-valor*” y lo habitual en el campo de la investigación estadística es rechazar las hipótesis nulas cuando su valor sea inferior a 0,05 ¹².

Una vez expuestos todas estas consideraciones que pueden ayudar a entender lo que se va a exponer a continuación y su alcance es el momento de comenzar a presentar los resultados obtenidos.

Respecto del grado de recuerdo de diferentes detalles de la película, los resultados obtenidos aparecen reflejados en la tabla 2.

Tabla 2. Recuerdo de detalles

	%	Contraste t p valor
chica	87	0,042 **
	100	
idioma	100	NA
	100	
periódico	17	0,001 ***
	54	

Lo más recordado en la muestra es el idioma original de la película, puesto que el 100% de los participantes lo recordó de forma correcta, mientras que el nombre del periódico fue lo menos recordado, no llegando al 17% de sujetos de la “muestra oscura”. Por su parte, el nombre de la chica fue recordado correctamente por todos los

¹² Aunque en todo caso, para valores inferiores al 10% puede considerarse que hay indicios de significatividad. Si el *p-valor* es inferior al 1% se considera por su parte que hay evidencias bastante fuertes en contra de la hipótesis nula.

miembros de la versión “clara”, mientras que un 13% de la muestra oscura no fue capaz de recordarlo correctamente.

En general, el grado de recuerdo fue mayor en la “muestra clara” que en la “muestra oscura”.

Las diferencias en el grado de recuerdo son significativas (puede apreciarse que los p-valores toman cifras muy pequeñas, por lo que puede apuntarse que las características de la “versión oscura” hacen que se recuerden peor algunos detalles, y como lo único diferente entre ambas versiones era la música, puede afirmarse que **la música influye significativamente en el recuerdo de los detalles.**

El siguiente grupo de análisis se refiere al grado de creencia en lo que podría ocurrir en la película después del fragmento visionado. La tabla 3 ofrece el resumen de los resultados estadísticos.

Tabla 3. Creencias en lo que podría ocurrir después

		Media	Desviación típica	Contraste t p-valor
Michel ingresa en prisión	oscura	41,67	29,98	0,149
	clara	52,81	31,96	
Michel muere	oscura	18,00	23,54	0,937
	clara	17,54	23,51	
Michel acaba como ladrón profesional	oscura	68,50	29,68	0,699
	clara	71,27	28,40	
Desenlace fatal	oscura	50,50	32,33	0,835
	clara	52,16	32,27	
Michel se arrepiente	oscura	35,67	28,21	0,969
	clara	35,95	29,69	
La madre muere	oscura	85,00	22,20	0,115
	clara	92,16	11,15	
Michel hace las paces con su madre	oscura	48,17	32,70	0,994
	clara	48,11	32,11	
Michel se enamora	oscura	74,67	29,99	0,287
	clara	81,46	19,05	
La chica se convierte en delincuente	oscura	26,33	25,36	0,812
	clara	27,95	29,00	

Final feliz	oscura	32,67	26,90	0,343
	clara	39,19	28,49	

Puede apreciarse que existen grandes diferencias respecto al grado medio de creencia en que fuesen a suceder los diferentes acontecimientos propuestos en el cuestionario. Es preciso indicar que, en opinión del autor de este trabajo, todas las posibilidades ofrecidas eran plausibles, desde las más trágicas y luctuosas hasta las de carácter más feliz. A pesar de que podía parecer que los hechos apuntaban hacia alguna dirección (se dice varias veces que la madre está muy enferma, la cámara enfoca a la chica de forma diferente al resto), no se daban pistas suficientes y el desarrollo posterior podía ir perfectamente en cualquier dirección. Sin embargo, los sujetos del experimento han dado mucha verosimilitud a algunas de estas opciones mientras que otras se han considerado en promedio muy poco probables. En concreto, se han considerado como sucesos altamente probables en media la muerte de la madre (probabilidad media alrededor del 90%), el que el protagonista se enamore de la chica (75%) y el que el protagonista acabe convertido en ladrón profesional (70%). Por el contrario, los participantes en el experimento han considerado en media bastante poco probable la muerte del protagonista (18%), el que la chica pase al mundo de la delincuencia (27%), la existencia de “final feliz” (35%) y la posibilidad de que el protagonista acabe arrepentido (35%). Para el resto de opciones, en términos generales, parece tan probable el que sucedan o el que no sucedan.

Sin embargo, el grado medio de creencia no es significativamente diferente entre los grupos al contrario de lo que pudiera pensarse a priori. En todos los casos, los contrastes de hipótesis no permiten rechazar la hipótesis nula de igualdad de medias entre la versión “clara” y la versión “oscura”. Por lo tanto, las diferencias que aparecen en la muestra se deben exclusivamente al azar y no son indicio de nada más. En consecuencia, es necesario concluir que **no hay evidencias de que la música haya influido en el grado de creencia acerca de lo que pueda ocurrir finalmente en la película.**

La relativa sorpresa que suponen los resultados a los que se hace referencia en los dos párrafos anteriores viene motivada por la creencia inicial del autor en los que hubieran visto la versión “oscura”

estarían predispuestos a creer con más fuerza en el acaecimiento de aquellos sucesos de índole más trágica y sombría, como por ejemplo la muerte del protagonista o de la madre, mientras que la versión “clara” podría dar más plausibilidad a aquellos hechos de índole más luminosa y optimista (dentro de lo posible dado el tono general sesgado hacia lo sombrío que tiene la película), tales como el enamoramiento de la chica o el “final feliz”. Sin embargo, lo que ocurrió fue que no se observaron diferencias significativas entre las dos versiones, y además, algunas de las opciones propuestas fueron consideradas muy verosímiles por la mayoría mientras que otras no resultaron apenas creíbles. Si se busca alguna explicación para estos resultados, pueden apuntarse los siguientes argumentos como hipótesis: en primer lugar, hay que tener en cuenta que los bloques de música suponen en ambas versiones alrededor del 50% de tiempo del fragmento visionado en el experimento, por lo que hay bastantes escenas en las que no hay ningún tipo de música y por tanto, son iguales en ambas versiones. Si se tiene en cuenta que la duración total del fragmento, alrededor de 21 minutos, es suficientemente respetable, es posible que tantas escenas sin música puedan haber homogeneizado la percepción de ambas versiones, diluyendo la posible influencia de la música. En segundo lugar, y como explicación del hecho de que los acontecimientos más firmemente creídos por la mayoría sean “la muerte de la madre” y que el protagonista se enamora de la chica, a pesar de que otras opciones serían igualmente creíbles, hay que tener en cuenta su carácter de “arquetipos narrativos”; si se admite como cierto que los participantes en el experimento, personas jóvenes, en general no conocen lo suficiente el cine francés de 1960 ni conocen las características del estilo de *Bresson* ni de la corriente estilística denominada *Nouvelle Vague*, no es descabellado suponer que se han decantado en su mayoría por aplicar dichos arquetipos genéricos a un estilo de cine en general lejano y desconocido para la mayoría de ellos.

El tercer bloque de análisis se refiere a la percepción psicológica global del espectador sobre el carácter de la película, medida ésta respecto de su posición en los ejes definidos en sus extremos por los siguientes calificativos aplicados a la cinta: “*sombría-luminosa*”, “*comedia-tragedia*”, “*superficial-profunda*” y “*amable-dura*”. Recuérdese que la situación respecto de cada extremo del eje se ha representado en una escala de 0 (total identificación con el concepto presentado en el extremo izquierdo) y 5 (lo mismo con el extremo derecho del eje), por

lo que una valoración superior a 2,5 indicará tendencia hacia el concepto de la derecha en el recuadro y menor de 2,5 indicará mayor cercanía hacia el concepto de la izquierda. Los resultados se muestran en la Tabla 4.

En términos medios la película aparece percibida como muy “sombria” y bastante escorada hacia las calificaciones de “tragedia”, “profunda” y “dura”, ya que los valores medios obtenidos en la muestra están en el primer caso muy cercanos a 0 y en el resto, por encima del valor 3.

Es preciso señalar que no se aprecian valoraciones significativamente diferentes entre los dos grupos respecto ninguno de los ejes propuestos. En consecuencia puede afirmarse que **no hay evidencias de que la música haya influido en la percepción global del carácter de la película.**

Estos resultados también resultan sorprendentes respecto de lo esperado a priori, y la explicación a los mismos puede ir en el mismo sentido de lo apuntado anteriormente: la larga duración del fragmento exhibido con muchas escenas sin música y el influjo de los arquetipos en los juicios vertidos por los sujetos experimentales.

Tabla 4. Percepción del carácter global de la película

		Media	Desviación típica	Contraste t p-valor
sombria - luminosa	oscura	0,87	0,68	0,744
	clara	0,81	0,70	
comedia - tragedia	oscura	3,27	1,48	0,94
	clara	3,30	1,78	
superficial - profunda	oscura	3,60	1,00	0,362
	clara	3,30	1,38	
amable - dura	oscura	3,07	1,29	0,308
	clara	3,35	0,89	

El siguiente bloque de resultados está relacionado con las valoraciones subjetivas realizadas sobre diversos rasgos del carácter del protagonista, realizadas según el mismo procedimiento de posicionamiento a lo largo de un eje entre dos conceptos contrapuestos

(no necesariamente antónimos naturales entre sí). Estos pares de rasgos de personalidad aplicables al protagonista evaluados en el trabajo son los siguientes: “*simpático-antipático*”, “*frívolo-atormentado*”, “*malvado-buen corazón*”, “*pícaro-calculador*”, “*cobarde-atrevido*” y “*sin remordimientos-con culpa*”.

Los resultados del análisis aparecen presentados en la Tabla 5, que permiten decir que en términos medios los espectadores juzgan el carácter del protagonista como muy atormentado y bastante calculador, antipático y con sentimiento de culpa, yendo algo a menos la intensidad de tales juicios según el orden en el que han sido citados.

No aparecen diferencias significativas entre las dos poblaciones respecto al juicio medio respecto de los siguientes ejes: “*simpatía-antipatía*”, “*maldad-buen corazón*”, “*picardía-cálculo*” y “*sin remordimientos-con culpa*”; en consecuencia puede establecerse que tanto la población clara como la oscura juzgan en media a *Michel*, el protagonista, igualmente, antipático, calculador, con sentimiento de culpabilidad y ligeramente más cercano al buen corazón que a la maldad.

Tabla 5. Percepción del carácter del protagonista

		Media	Desviación típica	Contraste t p-valor
simpático - antipático	oscura	3,10	0,92	0,301
	clara	3,43	1,64	
frívolo - atormentado	oscura	3,63	1,43	0,014**
	clara	4,43	1,07	
malvado – buen corazón	oscura	3,17	1,05	0,381
	clara	2,92	1,21	
pícaro – calculador	oscura	3,57	1,01	0,268
	clara	3,24	1,30	
cobarde – atrevido	oscura	2,97	1,13	0,002***
	clara	1,95	1,37	
sin remordimientos – culpable	oscura	3,23	1,31	0,843
	clara	3,30	1,31	

Por el contrario, sí aparecen diferencias significativas entre las dos poblaciones respecto del juicio medio acerca de si el carácter del protagonista es más frívolo o más atormentado y si muestra una

personalidad más cobarde o más atrevida. Concretamente, la “población clara” lo juzga en términos medios como de carácter mucho más atormentado que la “población oscura”, mientras que respecto al atrevimiento o cobardía, el juicio de la “población clara” se inclina más bien hacia la cobardía mientras que el de la oscura se inclina hacia el atrevimiento. En consecuencia, puede concluirse que **la música añadida a la película produce percepciones diferentes respecto a algunos rasgos psicológicos del carácter del protagonista.**

Una vez más estas diferencias resultan algo sorprendentes, no sólo porque éstas se hayan producido solamente respecto de algunos rasgos y no respecto de otros, sino porque el sentido de estas diferencias es opuesto al que a priori pudiera haberse pensado. En este sentido, se pensaba que la “versión clara”, con una música de carácter en general más luminoso, podría hacer que el protagonista fuera percibido menos atormentado que en la “oscura”, así como más atrevido. Sin embargo, los resultados muestran exactamente la situación inversa. Una posible explicación de esta aparente contradicción es que es posible que en la versión “clara” se cree una mayor disonancia entre lo que se ve y lo que se escucha, y este hecho puede tener dos consecuencias respecto a la interpretación afectiva del personaje, con su expresión facial siempre imperturbable, inexpresiva y seria. Por una parte, tal disonancia puede, simple y llanamente alterar la lógica de lo que el espectador esperaría percibir globalmente, y ese hecho influiría en un juicio estético más negativo sobre diversos aspectos de la película, lo cual podría llevar a juzgar al protagonista en términos más “sombrios”, “estáticos” o “negativos”¹³. Constituiría un caso en el cual las consideraciones estéticas influyen en los juicios éticos. Por otra parte, es posible que dicha disonancia tenga precisamente el efecto de acentuar el rasgo psicológico aparentemente contradicho por el carácter de la música. Aunque no se trata de la misma circunstancia, viene al punto en este caso recordar la existencia del recurso estilístico bastante habitual en el cine (a veces excesivamente manido) de añadir música de carácter completamente distinto al de la escena a la que se acompaña para,

13 Nos referimos aquí a un sentido estético más que ético, puesto que sería muy discutible juzgar si la frivolidad o el atrevimiento son éticamente mejores que el estado atormentado o la cobardía. No obstante, no parece descabellado señalar que el concepto “cobardía” presenta unas connotaciones más oscuras y estáticas que el concepto “frivolidad”, que parece más liviano y cinético.

mediante ese contraste, realzar más si cabe la naturaleza pretendida de la misma. Ejemplos prototípicos de este recurso del lenguaje cinematográfico pueden ser el empleo de melodías infantiles en escenas que presagian que algo terrorífico va a ocurrir o de música amable y equilibrada ante escenas de gran violencia y sadismo.¹⁴

Si se pasa a analizar los resultados relativos a las preguntas en las que se pedía nombrar el color y la estación del año sugerida por la película, se obtienen los resultados descriptivos que aparecen resumidos en las tablas 6 y 7.

Tabla 6. Porcentajes de colores sugeridos por las versiones.

	Versión	
	Clara	Oscura
gris	46,7	59,5
negro	43,3	27,0
otros	10,0	13,5
Total	100,0	100,0

Tabla 7. Porcentajes de estación del año sugerida.

	Versión	
	Clara	Oscura
otoño	67,6	66,7
invierno	24,3	
primavera		23,3
otros	8,1	10

Puede apreciarse que en la muestra el color más citado como sugerido por la película es el gris, seguido del negro¹⁵. Asimismo se observa que la proporción de personas que citaron el color negro es muy superior entre los que vieron la versión oscura, produciéndose en este caso prácticamente un empate entre gris y negro. Este resultado podría llevar a pensar que, a grandes rasgos, la versión “oscura” sugiere un ambiente más oscuro, valga la redundancia, mientras que en la

14 Recuérdese en este sentido la contraposición entre las “*Variaciones Goldberg*” de J.S.Bach y el terrible crimen de canibalismo del doctor Annibal Lecter en “*El Silencio de los Corderos*”, que acentúa aún más el carácter inhumano de la escena.

15 No deja de sorprender la escasa variedad cromática en las respuestas de los participantes en el experimento. Da la impresión de que pesó sobre ellos en exceso el hecho de que la cinta estuviese rodada en blanco y negro. Es posible aventurar que, para unas personas jóvenes y por tanto, acostumbradas toda su vida a contemplar la inmensa mayoría de las veces los productos audiovisuales en color, ya se trate de películas, programas de televisión o videojuegos, el visionado de un film en blanco y negro no sea nada habitual y les condicione para que el rango cromático que les sugiera esté en el entorno de los colores reales que aparecen en la cinta, esto es, el blanco, el negro y, por encima de todo, el gris en todas sus gamas.

“clara” esa oscuridad sugerida es menor; sin embargo, llevado a cabo un contraste formal de independencia estadística con el fin de analizar si existe relación entre los colores sugeridos y la versión visionada, los resultados no han acabado de ser lo suficientemente concluyentes en sí mismos como para elevar esta conclusión a la población y ofrecerla como una conclusión general sólidamente basada en la evidencia. Sin embargo, es muy posible que esto sea así si se tiene en cuenta que, entre los colores citados de forma minoritaria, en la muestra clara aparecen el blanco, el azul y el añil, mientras que en la muestra oscura dichos colores claros no aparecen, ocupando su lugar el blanco y negro, el sepia o el verde.

Respecto a la estación del año sugerida por la película, la mayoría de los participantes en el experimento hicieron referencia al otoño, siendo esta proporción de 2/3 tanto en la muestra clara como en la oscura. Sin embargo, sí se aprecian diferencias entre las dos muestras, ya que casi todo el resto de los individuos se decantó hacia la primavera en el caso de la muestra “oscura” y hacia el invierno en el caso de la muestra “clara”. Estas diferencias sí parecen significativas en sí mismas y por tanto, extrapolables a la población en general, a la vista de los resultados proporcionados por el contraste de independencia estadístico llevado a cabo.

Puede afirmarse, por lo tanto, y con cierta cautela, que **hay evidencias de que la música puede influir en algunas asociaciones sugeridas por la película.**

El último bloque de análisis se refiere por una parte, a la valoración realizada por los participantes de la película acerca de la película como un todo y la banda sonora en particular y por otra, a si les apetecería o no ver la película completa. La valoración de la película está medida en una escala de 0 a 100, de forma que el valor 0 indica que no ha gustado nada en absoluto mientras que el valor 100 expresa la máxima satisfacción posible.

Tabla 8. Juicio global sobre la película y la banda sonora

	Valoración		Contraste t
	Media	Desviación Típica	p-valor
Película	57,9	12,7	0,019**
	47,9	20,8	

Música	58,0	22,2	0,14
	49,1	25,7	

Respecto a la valoración global de la película puede decirse que en términos medios esta ha sido más valorada en la muestra “oscura” que en la clara, si bien la calificación obtenida no supera el “aprobado alto” (un 5,8 en una escala de 0 a 10). Por su parte, la versión “clara” no llegaría al “aprobado” (se quedaría en un 4,8). Hay que indicar que estas diferencias sí resultan significativas, por lo que pueden generalizarse a la población y establecer que **hay evidencias de que la versión oscura ha gustado más que la clara.**

En lo tocante a la valoración de la banda sonora hay que señalar que, en términos medios, sucede algo bastante parecido a lo que ocurre con la valoración global de la película; esto es, la música de la versión “oscura” recibe una calificación media superior a la de la “clara” (un 5,8 frente a un 4,9). Sin embargo, en este caso, debido a la mayor dispersión existente entre las respuestas de los individuos y a que las diferencias son algo menores entre una muestra y otra, no aparecen evidencias suficientes como para poder generalizar estos resultados a la población a no ser que se asuma un poco más de riesgo del habitual de rechazar la hipótesis nula de igualdad de valoración media y sea esta hipótesis realmente cierta.¹⁶

Es interesante señalar que, de media, película y banda sonora reciben una valoración muy similar entre sí, tanto en la muestra “clara” como en la “oscura”. Sin embargo, esto no se traduce en que, de forma sistemática, aquellas personas que hayan valorado muy bien la película hayan valorado muy bien la música y viceversa, ya que existen bastantes casos en los cuales las valoraciones no son coincidentes, pudiéndose valorar la película en alto grado y sin embargo, asignar una calificación muy baja a la música o al revés. Dicho de otra manera, la relación existente entre ambas magnitudes, si bien de carácter directo o positivo, es bastante inferior a lo que pudiera imaginarse a priori, tal y como puede apreciarse en el valor del coeficiente de correlación lineal entre ambas variables que toma un valor de 0,41 muy alejado de 1, su valor máximo.

¹⁶ Obsérvese que el p-valor en este caso está en torno al 14%, mostrando un nivel de riesgo algo superior al 5% ó 10% habituales.

Respecto al interés en ver la película completa que, puede considerarse un indicador indirecto bastante efectivo de si el fragmento visto de ella ha gustado y ha parecido realmente interesante hay que indicar que los resultados obtenidos en la muestra “clara” y en la “oscura” son muy diferentes entre sí, ya que más de las tres cuartas partes de los que vieron la versión “oscura” desearían ver la película completa mientras que, en la muestra “clara” son ligera mayoría aquellos no interesados en tal circunstancia. A tenor de los resultados del contraste de independencia realizado, hay que señalar que estas diferencias observadas entre las dos muestras, no pueden atribuirse al azar y son por tanto significativas, por lo que puede concluirse una vez más, que **hay evidencias de que la versión oscura ha gustado más que la clara.**

Si se tienen en cuenta de forma global todos los resultados obtenidos en este epígrafe, y si se recuerda una vez más que la diferencia entre versiones viene dada exclusivamente por la diferente partitura incorporada a su banda sonora, es posible concluir que **la música de la versión oscura gusta de media más que la de la versión clara.**

Tabla 9. Interés en ver película completa

%	Oscura	Clara
Sí	76,7	45,9
No	23,2	54,1
Total	100	100

En este punto tiene sentido plantearse una posible explicación al hecho de que la versión “oscura” y su música sean más valoradas que la “clara”. Al margen de que los gustos del espectador son soberanos y muchas veces impredecibles, los resultados obtenidos pueden venir en parte explicados por el hecho de que la música de la versión “oscura”, en opinión del autor, encaja mejor que la de la “clara” con el auténtico carácter de la película, sus situaciones y sus personajes. La música de la versión “clara”, compuesta con el objetivo de tener un carácter bastante diferente a la de la “oscura”, se encuentra con el inconveniente de que su encaje con el resto de elementos de la película resulta algo más forzado y menos natural. De esta manera, podría considerarse que la partitura “oscura” se integra mejor en el conjunto de la obra que la “clara”, haciendo que, en consecuencia, su valoración sea

significativamente superior y que la proporción de quienes se sienten animados a ver el film completo sea también netamente mayor.

Insistiendo en el argumento expuesto anteriormente, es posible que algunos de los resultados “sorprendentes” puedan también venir provocados por esa menor adaptación de la música “clara” con la estética de las imágenes y la historia del film.

V. CONCLUSIONES

Tras los resultados del experimento las principales conclusiones obtenidas sobre qué aspectos han resultado influidos y qué aspectos no lo han sido por el hecho de que las escenas de la película tuvieran incorporada una música u otra son las siguientes:

- Sí se ha encontrado evidencia empírica de que la música ha influido en ...
 - El mayor o menor recuerdo de detalles de la película.
 - La percepción de algunos rasgos psicológicos del carácter del protagonista.
 - Las asociaciones y connotaciones subjetivas que provoca.
 - El juicio global acerca de si la película ha gustado más o menos.
- No se ha encontrado evidencia de que la música haya influido en...
 - La percepción global del carácter de la película.
 - El grado de creencia acerca de lo que pueda ocurrir finalmente en la película.

ANEXO I. PARTITURA ORQUESTAL DE LAS VERSIONES OSCURA Y CLARA DEL BLOQUE DE CABECERA

PICKPOCKET B (oscuro): BLOQUE I Cabecera

Carlos Martínez de Torreeta Zorita

The image displays a detailed orchestral score for the 'Pickpocket B (oscuro)' version, specifically the 'Bloque I Cabecera' section. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Flauta, Oboe, Clarinete en si, Fagot, Corno en fa, Trompeta en do, Trombón, Tuba, Timbales, Bombo, Arpa, Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *f*, *pp*). Performance instructions like 'rit.' and 'divisi' are present. The score is divided into measures, with some measures containing multiple measures of music. The overall layout is professional and typical of a printed musical score.

This musical score is for a symphony orchestra and a vocal soloist. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in Bb.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timb.), Snare Drum (Bombo), Soprano Saxophone (saxo sup.), Glockenspiel (Glock.), Alto Saxophone (Sax. Alt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 2/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The vocal line (Cor.) has lyrics in Spanish: "El FNGtAb / CIDe". The score includes various musical notations such as dynamics (mf, mp, p, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "Crescendo" with a hairpin). The piece concludes with a repeat sign and first and second endings. The page number 43 is located in the top right corner.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Flute (Fl.):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Oboe (Ob.):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Clarinet in B-flat (Cl. m.):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Bassoon (Fag.):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Cor Anglais (Cor. a.):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Trumpet (Tpt.):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Trombone (Tbn.):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Tuba (Tuba):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Timpani (Timp.):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Snare Drum (Bombo):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Cymbals (C. sup.):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Glockenspiel (Glock.):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Piano (Ar.):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line. Includes dynamic markings *mf* and *crescendo*.
- Violin I (Vln. I):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Violin II (Vln. II):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Viola (Vla.):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Violoncello (Vc.):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.
- Contrabasso (Cb.):** Part 1, starting at measure 10 with a melodic line.

The score is divided into measures, with a measure number '10' indicated at the beginning of each system. Dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) are used throughout. A *crescendo* marking is present in the piano part.

ANEXO II. CUESTIONARIO ADMINISTRADO A LOS ALUMNOS PARTICIPANTES EN EL EXPERIMENTO

PICKPOCKET							
1.- ¿Cuál es el nombre de la chica que aparece en la película? _____							
2.- ¿Cuál es el idioma original de la película? _____							
3.- ¿Cómo se llama el periódico con el que el protagonista practica los robos en su cuarto? _____							
¿Qué crees que va a pasar después en la película? No lo pienses demasiado. Indica el grado de probabilidad (en una escala de 0 a 100) que das a los siguientes acontecimientos							
4.- El protagonista acaba en la cárcel ____ (probabilidad de 0 a 100)							
5.- El protagonista muere _____							
6.- El protagonista se hace ladrón profesional sin escrúpulos _____							
7.- Todo acaba mal _____							
8.- El protagonista se acaba arrepintiendo de sus robos y es un ciudadano de provecho _____							
9.- La madre del protagonista muere _____							
10.- El protagonista acaba reconciliándose con su madre _____							
11.- El protagonista se enamora de la chica _____							
12.- La chica es arrastrada también al mundo de la delincuencia _____							
13.- Hay final feliz _____							
Valora la impresión subjetiva que se te ha quedado sobre el carácter de la película, respecto a los siguientes ejes.							
14. SOMBRÍA	0	1	2	3	4	5	LUMINOSA
15. COMEDIA	0	1	2	3	4	5	TRAGEDIA
16. SUPERFICIAL	0	1	2	3	4	5	PROFUNDA
17. AMABLE	0	1	2	3	4	5	DURA
Valora la impresión subjetiva que te ha quedado sobre el carácter del protagonista .							
18. SIMPÁTICO	0	1	2	3	4	5	ANTIPÁTICO
19. FRÍVOLO	0	1	2	3	4	5	ATORMENTADO
20. MALVADO	0	1	2	3	4	5	BUEN CORAZÓN
21. PÍCARO	0	1	2	3	4	5	CALCULADOR
22. COBARDE	0	1	2	3	4	5	ATREVIDO
23. SIN REMORDIEMENTOS	0	1	2	3	4	5	CON CULPA
24. ¿Con qué COLOR asocias la película? _____							
25. ¿qué estación del año te sugiere la película (primavera, verano, otoño, invierno)? _____							
26. valoración de la película (de 0 a 100) _____							
27. valoración de la banda sonora (de 0 a 100) _____							
28. con base al fragmento que has visto, ¿te apetecería ver la película completa? (SI/NO) _____							