



2015

Comunicación no verbal: La banda sonora de Arroz y Tartana

Linda M. Willem

Butler University, lwillem@butler.edu

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.butler.edu/facsch_papers



Part of the [Comparative Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Willem, Linda M., "Comunicación no verbal: La banda sonora de Arroz y Tartana" *Journal of Blasco Ibáñez Studies* / (2015): 139-150.
Available at http://digitalcommons.butler.edu/facsch_papers/957

This Article is brought to you for free and open access by the College of Liberal Arts & Sciences at Digital Commons @ Butler University. It has been accepted for inclusion in Scholarship and Professional Work - LAS by an authorized administrator of Digital Commons @ Butler University. For more information, please contact omacisaa@butler.edu.

Linda M. Willem

Butler University

Comunicación no verbal: la banda sonora de *Arroz y tartana*

Arroz y tartana, la primera novela del ciclo valenciano de Blasco Ibáñez, fue escrita en 1894 para el folletín del diario *El Pueblo*, fundado por el autor. El director José Antonio Escrivá llevó esta obra decimonónica a la pantalla en el año 2003, y Enric Murillo compuso la música original. La adaptación televisiva dura 128 minutos y contiene media docena de temas musicales recurrentes. Cinco de ellos son de Murillo, y el otro es la famosa “Meditación” de la ópera *Thaïs*, de Jules Massenet. Todos los temas de *Arroz y tartana* funcionan al estilo de *leitmotifs* operáticos. Es decir, por asociación, cada tema musical se identifica con el determinado contenido de la primera escena que acompaña, y hará referencia a éste cada vez que suene. A nivel básico, un *leitmotiv* puede representar un personaje, por un lado, o un objeto, un lugar, o un concepto, por otro.

RESUMEN. La adaptación de *Arroz y tartana*, emitida en RTVE en 2003, emplea un sistema de *leitmotifs* musicales para comunicar información al espectador sobre los personajes e ideas centrales de la obra. Los cinco temas originales de Enric Murillo, en combinación con la “Meditación” de la ópera *Thaïs* por Jules Massenet, constituyen un lenguaje no-verbal que funciona con las imágenes y el diálogo para interpretar y modificar la novela de Blasco-Ibáñez. De esta manera, la banda sonora no sólo pone la música ambiental, sino que también tiene un papel fundamental en dar sentido a lo que el espectador ve en la pantalla.

Pero al nivel más complejo, un *leitmotiv* tiene la capacidad de desarrollarse, adquiriendo más asociaciones a lo largo de la obra, y conectando las escenas que acompaña en una cadena de significados múltiples, la cual puede combinarse con otros *leitmotifs* para establecer una red de interrelaciones entre los personajes, las emociones, los objetos, los lugares, y los conceptos. Un *leitmotiv* también puede repetirse con cambios de instrumentación y/o tiempo, y estas versiones distintas sutilmente sugieren diferencias de significado entre las varias repeticiones¹. En efecto, el sistema de *leitmotifs* constituye un lenguaje musical no verbal para comunicar información al espectador, como podemos ver en la adaptación de *Arroz y tartana*. Además, los temas, coordinados con las imágenes y el diálogo, sirven un papel fundamental al presentar las ideas centrales de la historia. Siguiendo un orden cronológico, los *leitmotifs* se analizarán de la siguiente manera².

¹ Quiero expresar mi sincero agradecimiento a Wayne C. Wentzel, profesor emérito de Jordan College of the Arts de Butler University, por su ayuda en identificar los elementos formales de las varias versiones.

² El CD de la banda sonora de *Arroz y tartana* contiene un ejemplo de cada tema, pero no incluye todas las variaciones presentes en la adaptación.

1. *Arroz y tartana*

1.1. La adaptación se abre con una escena que establece la posición de la protagonista, doña Manuela, dentro del ambiente social de Valencia durante la Restauración. La música que acompaña esta escena es el primer *leitmotiv* de la serie (0—2:48)³. La elegancia y la alegría de esta música corresponden perfectamente a las imágenes de personas bien vestidas que pasean por la Alameda, unas a pie, otras a caballo o en carruajes, y todas saludando a sus vecinos. Parece una escena de armonía social entre todas las personas, pero la voz en off al fin de la escena revela una distinción fundamental que no es evidente a primera vista:

Lo que atraía la atención de todos era el desfile incesante de coches, símbolos de felicidad y bienestar en un país donde el afán de enriquecerse no tiene más deseo que no ir a pie como los demás mortales⁴.

Es decir, la gente en la pantalla se divide en dos grupos, el uno superior y el otro inferior. Forma parte del grupo de distinción Manuela (desempeñada por Carmen Maura), y el tema que suena durante esta escena se identifica no sólo con ella sino también con el carruaje, el caballo, y el cochero que determinan su posición social y aseguran que ella no necesita “ir a pie como los otros mortales”. Para reforzar estas asociaciones, la música continúa en la siguiente escena, acompañando el movimiento de la cámara mientras que pasa por la fachada de la casa de Manuela y entra en su lujosa alcoba.

1.2. La primera repetición de este tema (30.46—32.31) ocurre cuando Antonio Cuadros mira a Manuela comprando alimentos en el mercado y la llama “una señora de categoría”. Vestida de terciopelo y con su cochero llevando la comida, Manuela se distingue visualmente de la gente humilde a su alrededor, pero la música sugiere un contraste aún más fuerte cuando acompaña la siguiente escena en la que Juanito encuentra a un chico en harapos y sin hogar. Este personaje no existe en la novela, pero en las primeras páginas del capítulo II Blasco Ibáñez cuenta la leyenda del *Pardalòt* y el engaño que los padres de las montañas de Teruel usan para abandonar a sus hijos enfrente de la fachada de la iglesia de los Santos Juanes. En la novela, el fundador de Las Tres Rosas, don Eugenio, fue uno de estos chicos, pero don Eugenio no forma parte de la adaptación. En su lugar Escrivá personifica la leyenda en el chico Suso (Jesús), y el *leitmotiv* funciona para subrayar la diferencia de clase social no sólo entre Manuela y la gente del mercado, sino también entre Suso y la “gente distinguida y chicos de buena familia” que Manuela ha invitado a celebrar la Nochebuena en su casa. Suso no pertenece a este grupo selecto, y por esto,

³ Indico los minutos y segundos de duración donde ocurre cada *leitmotiv* en el DVD oficial de *Arroz y tartana*.

⁴ Del capítulo 9 de la novela.

Juanito no se atreve a llevarlo a su casa por temor a la reacción de su madre. Para Manuela, la Nochebuena carece de todo sentido religioso. Sólo es un pretexto para presentar a sus hijas en la alta sociedad, y cuando Juanito deja a Suso en la casa de su tío Juan, éste comenta sobre la ironía de excluir al chico pobre de las celebraciones que marcan el nacimiento de su tocayo.

1.3. La siguiente repetición del *leitmotiv* (1:05:02—1:06:05) tiene lugar en la cuadra al lado de la casa de Manuela, donde el cochero (Nelet) se aloja y cuida del caballo (Brillante) y el coche. Esta versión del *leitmotiv* es más lenta y menos alegre que la primera (1.1), indicando la diferencia social entre el sirviente y su ama. La criada (Vicenta) entra en la cuadra para hablar con Nelet sobre sus quehaceres del día. Al terminar su conversación, Vicenta provoca un encuentro sexual con Nelet, pero por parte de él, no es cuestión de amor sino de dinero. Sus servicios sexuales cuestan un duro, y Vicenta lo abofetea cuando se da cuenta de que él la trata como si fuera una clienta. Esta escena no está en la novela pero es un añadido importante en la adaptación porque establece una conexión entre el dinero y el sexo, y este doble concepto ahora se asocia también con el *leitmotiv*.

1.4. La siguiente repetición tiene lugar en el patio de la cuadra (1:35:25—1:37:05). Esta vez vemos a Nelet aliviando el sufrimiento de Brillante, que está tumbado en la paja a punto de morir. Otra versión lenta y triste del tema suena, y su semejanza con la versión anterior en la cuadra vincula el contenido de ambas escenas y establece una triple identificación del *leitmotiv* con el sexo, el dinero, y la muerte del caballo. Es notable que el tema continúe durante el principio de la siguiente escena, cuando la esposa de Cuadros le muestra a Manuela una carta que confirma la infidelidad de su marido. Este puente musical que conecta las dos escenas sirve para asociar a Cuadros con todas las otras asociaciones del *leitmotiv*. De esta manera, la música anticipa el plan de seducción que Manuela va a usar para conseguir otro caballo.

1.5. Finalmente, el *leitmotiv* (1:53:32—1:56:16) se repite cuando Juanito va inesperadamente a casa y descubre a Cuadros en la cama de Manuela. Al contrario de las versiones lentas y sobrias que hemos oído en las escenas protagonizadas por Nelet, esta versión es apropiadamente elegante para una escena con Manuela. Pero debido a las asociaciones sexuales forjadas durante la escena en la cuadra (1.3), el *leitmotiv* ahora sugiere un paralelismo entre Nelet y Manuela: los dos venden sus favores sexuales, sólo el precio es diferente. También es notable que el *leitmotiv* haya empezado a sonar antes de la llegada de Juanito y que acompañe una escena breve que muestra la fuga de Nelet y Vicenta al robar el coche y caballo de Manuela. Esta escena no ocurre en la novela, pero sirve como contrapunto al primer uso del *leitmotiv* (1.1). Ahora Manuela pierde los símbolos de una elevada posición social de la que disfrutaba al principio de la historia.

2. La “meditación” de *Thaïs*

2.1. Se oye la “Meditación” de la ópera *Thaïs* por primera vez en la escena después del desfile (5:46—7:04). Manuela está en su alcoba, mirándose en un espejo, cuando su hijo Juanito entra. Ella se queja de dormir poco y mal a causa de preocuparse tanto por el dinero y los gastos de la casa. La “Meditación” empieza a sonar cuando Juanito intenta convencerla que prescindiera de tantos lujos, pero Manuela responde con una defensa de su estilo de vida, notando en particular la necesidad de tener un coche para mantener el estado social de la familia. Para entender cómo funciona este *leitmotiv*, es necesario tener en cuenta el contexto operístico de la “Meditación”. *Thaïs* de Massenet se estrenó en 1894, unos meses antes de la publicación de la novela *Arroz y tartana*. La protagonista epónima de la ópera es una cortesana que también recibe consejos de renunciar a su vida dedicada al placer y al lujo, pero Thaïs decide aceptar la propuesta. Su decisión ocurre en el segundo acto de la ópera. Thaïs contempla su cara en un espejo y entonces pasa la noche meditando sobre la vanidad de su vida y los beneficios de cambiarla. El uso del tema de la “Meditación” en la escena con Juanito y Manuela, combinado con la presencia de varios espejos en la alcoba, transmiten el mensaje implícito de que Manuela debe seguir el buen ejemplo de Thaïs.

2.2. La “Meditación” se repite brevemente (14:48—15:24) durante la siguiente escena en la alcoba de Manuela. Ella contempla su cara envejecida en el espejo y le dice a sus hijas que “el dinero es lo único que permanece joven, y hermoso, y simpático”. Esta escena refuerza la conexión entre Manuela y Thaïs porque es semejante al momento de la ópera en el que Thaïs mira su cara joven en el espejo y canta la fugacidad de la belleza física.

2.3. La “Meditación” vuelve a sonar cuando Manuela recibe más consejos sobre la necesidad de cambiar su vida pretenciosa (52:53—55:26). Esta vez es su hermano, el tío Juan, quien la reprocha por malgastar su dinero en lujos y por acumular deudas que no puede pagar. Puesto que el actor José Sancho no sólo desempeña el papel del tío Juan, sino que también sirvió como la voz en off durante el desfile, sus palabras aquí nos hacen eco al juicio crítico de la pompa y la vanidad que caracterizan el estado social al que Manuela aspira. La intensidad de la discusión entre los hermanos crece a lo largo de esta escena, con la voz del tío Juan cada vez más alta y enojada en su condenación a las falsas apariencias que Manuela sostiene, poniendo en riesgo la seguridad económica de su familia. La música también se intensifica, hasta llegar al clímax de la “Meditación”. Es la primera vez que oímos esta parte de la composición musical porque no fue incluida en las escenas previas (2.1 y 2.2). En este momento Manuela se desmaya, y su caída al suelo—presentada a cámara lenta y coordinada con la música—produce un efecto muy dramático. Su desmayo no forma parte de la novela, pero funciona aquí para anticipar otro des-

mayo que Escrivá añadiría más tarde para cambiar la dirección original de la novela.

2.4. La siguiente repetición del *leitmotiv* ocurre en fragmentos (1:20:38—1:21:22; 1:23:13—1:23:54; 1:27:48—1:28:23) a lo largo de otra conversación de Manuela y Juanito sobre gastos, deberes, y dinero. Esta vez Manuela le informa a Juanito de la necesidad inminente de pagar unas deudas de 15.000 pesetas en total. Ella usa el pretexto de pedirle consejos, pero descarta todas sus sugerencias. Igual que en la escena de su primera conversación (2.1), no se oye el clímax de la “Meditación”.

2.5. El penúltimo uso del *leitmotiv* ocurre inmediatamente después de que Juanito descubre que su jefe y su madre son amantes. La “Meditación” empieza a sonar cuando Juanito sale de la casa y sufre una crisis emocional (1:56:39—1:59:11). Camina por las calles de Valencia, distraído por lo que acaba de presenciar, y agobiado por la desesperación. La novela narra sus pensamientos, pero la adaptación usa la música para reflejar la desilusión que Juanito experimenta a causa de la conducta indecente de su madre en su búsqueda de apariencias falsas. Esta es la versión más larga del *leitmotiv*, y mientras suena, imágenes de Juanito en la calle están intercaladas en la pantalla con las de Manuela en su casa. Al darse cuenta de que Juanito sabe la verdad sobre su relación ilícita con Cuadros, Manuela se desmaya, y en un montaje especial de la escena, hay cuatro repeticiones del desplome, cada una sobrepuesta visualmente a la anterior, y todo narrado a cámara lenta y a vista de pájaro. Puesto que su desvanecimiento coincide con el clímax de la “Meditación”, hay un paralelismo obvio entre esta escena y la del primer desmayo de Manuela (2.3). Pero es importante notar que esta vez la caída física de Manuela está relacionada con su caída moral. La música sugiere un contraste irónico entre este punto álgido de la vida de Manuela y el momento correspondiente de la vida de Thaïs. En la ópera, el clímax de la “Meditación” indica el momento de salvación para Thaïs, cuando ella se libera de las vanidades del mundo. Al contrario, para Manuela este momento musical representa la pérdida que ella sufre a causa de tales vanidades.

2.6. El uso final del *leitmotiv* acompaña la última conversación entre Juanito y Manuela mientras que ella está en su lecho de muerte (2:01:19—2:03:09). Esta escena cambia radicalmente el fin de la novela⁵. La obra original de Blasco Ibáñez termina con el fallecimiento de Juanito, pero no es Juanito sino Manuela quien muere en la adaptación televisiva de Escrivá. Como Thaïs en la ópera, Manuela llega al fin de su vida, pero en vez de la paz y felicidad de que Thaïs disfrutaba durante sus últimos momentos, Manuela sufre preocupaciones y remor-

⁵ Para un análisis detallado del fin cambiado, vea Willem.

dimientos. Si Manuela hubiera seguido el ejemplo de Thaïs, habría evitado la deshonra y la vergüenza que causan su muerte.

3. Valencia con gente

3.1. El tercer *leitmotiv* se asocia con la vida diaria de la ciudad. Cuando suena por primera vez (9:43—10:50), es al principio de un día laborable, y las calles del centro están llenas de actividad. Vemos a Juanito dirigirse a la tienda Las Tres Rosas. El contraste entre Juanito y su madre se establece visualmente con el modo de transporte que prefiere cada uno. En vez del coche lujoso que se identifica con Manuela, Juanito usa el tranvía público. La música refuerza esta distinción. El tema es alegre y animado, y los instrumentos (castañuelas y *dolçaina*) reflejan el carácter popular de la escena. Juanito se asocia con esta música y con la gente que trabaja para ganarse la vida.

3.2. En una escena paralela, oímos el *leitmotiv* cuando Tonica va en tranvía a Las Tres Rosas (22:20—23:08). La música no sólo refleja la clase social de Tonica, sino que también indica su semejanza fundamental con Juanito.

3.3. La siguiente repetición del *leitmotiv* continúa su asociación con las actividades callejeras de la ciudad, pero esta vez se enfoca en Valencia por la noche. Empieza con una vista panorámica de la ciudad con fuegos artificiales que corresponden a los días del Carnaval (1:09:40—1:10:36).

3.4. El uso más significativo del *leitmotiv* ocurre en la escena en la que Manuela necesita pasear por la Alameda a pie a causa de la enfermedad de su caballo (1:33:30—1:34:38). Manuela no forma parte del desfile de coches, y por eso “Valencia con gente” suena en vez de “Arroz y tartana”. Pero esta versión de “Valencia con gente” es más elegante que las otras, sin castañuelas ni *dolçaina*. Este cambio de instrumentación señala que Manuela se siente superior a “los demás mortales” que andan a su lado. Es el *leitmotiv* de la gente común y corriente, pero comunicado desde el punto de vista clasista de Manuela. A pesar de ser el mismo paseo de siempre, Manuela lo experimenta por primera vez desde una perspectiva física situada al margen de la sociedad, y por lo tanto, todo le parece “muy raro” y “muy cursi”.

3.5. Otra vez *el leitmotiv* se asocia con las calles de Valencia (1:41:21—1:42:25). Ahora vuelve a sonar cuando vemos a Cuadros en su coche llevando el nuevo caballo a la casa de Manuela.

3.6. Se oye el *leitmotiv* por última vez durante los créditos finales (2:05:09—2:07:52). Para subrayar su identificación con la ciudad, empieza a sonar inmediatamente después de que la dedicación “A Valencia” apareció brevemente en la pantalla.

4. Angustia humana

4.1. Este tema musical se asocia con un solo tipo de angustia: la causada por la falta de dinero. Escrivá introduce este tema musical durante una visita de doña Clara, la corredora de prestamistas que Manuela suele usar. La primera vez que suena el tema, es muy breve y casi imperceptible (13:38-13:50), como un sonido oculto que acompaña la espera de Doña Clara mientras examina los valiosos objetos de Manuela. El *leitmotiv* se repite durante las negociaciones en la sala (16:19—16:58), pero no empieza a sonar hasta que doña Clara menciona un cuadro y unas joyas venecianas que Manuela, de momento, rehusa empeñar. La música termina cuando Manuela pide que doña Clara sea generosa, y ésta echa desdeñosamente sobre la mesa unos billetes y monedas. Es importante notar que las cinco primeras notas musicales de “Angustia humana” son iguales a las de “La Meditación” de *Thaïs*, lo que sugiere una conexión entre los dos temas musicales. En esta escena, y las siguientes con Manuela, “Angustia humana” se asocia con los intentos de Manuela de conseguir el dinero que necesita para mantener su vida ostentosa y pagar sus deudas. De esta manera, la “Meditación” y “Angustia humana” funcionan como *leitmotifs* complementarios. Es decir, por no renunciar a los lujos en las escenas con la “Meditación”, Manuela sufre varias humillaciones para solucionar sus problemas económicos en las escenas con “Angustia humana”.

4.2. “Angustia humana” no sólo se asocia con Manuela. Su primera repetición (27:13—28:38) acompaña la escena del abandono de Suso, y expresa el dolor profundo que su padre sufre cuando deja al chico en la calle después de mandar que mire el *Pardalòt* hasta que ponga un huevo de oro.

4.3. La siguiente repetición (36:19—37: 44) continúa esta asociación con Suso, pero pone al chico dentro de un contexto más amplio. Ocurre cuando Juanito lleva a Suso a la casa del tío Juan. Mientras que el *leitmotiv* suena, el tío Juan menciona que, de niño, el padre de Juanito, Melchor Peña, fue abandonado de la misma manera. Este cambio entre la novela y la adaptación transforma a Suso en un símbolo. El tío Juan explica en la siguiente escena que tomará al chico bajo su protección, pero solamente hasta que Juanito se case, porque Suso representa para Juanito la oportunidad de liquidar la antigua deuda moral de su padre. De la misma manera en que el comerciante generoso ayudó a Melchor Peña, Juanito debe ayudar a Suso. Es significativo que “Angustia humana” no suene cuando Juanito acepta esta responsabilidad. La manera honrada en que Juanito liquida su deuda contrasta con la manera indecente en que Manuela intenta pagar las suyas, y la ausencia del *leitmotiv* indica esta diferencia.

4.4. Se oye el *leitmotiv* durante el siguiente intento de Manuela para conseguir dinero (50:54—52:00). Manuela se aprovecha del buen humor de su hermano después de la cena del día de su santo para hablar con él en privado sobre

sus apuros económicos. La primera parte de la conversación no está acompañada de música. Es notable que el *leitmotiv* no empiece hasta el momento en que Manuela le pide 8.000 pesetas.

4.5. En una escena paralela a la del primer uso del *leitmotiv*, se oye “Angustia humana” (58:47—59:25) cuando Manuela necesita empeñar el cuadro y las joyas venecianas que doña Clara examinaba con interés pero no pudo conseguir entonces (4.1).

4.6. En la siguiente escena con doña Clara el *leitmotiv* empieza cuando ella se niega a prestarle a Manuela más dinero (1:17:29—1:19:02) y continúa sonando mientras que doña Clara le informa que su crédito está totalmente agotado, porque ningún prestamista quiere arriesgar ni una peseta más en sus promesas sin tener aval de otra persona responsable.

4.7. Un uso bien sofisticado del *leitmotiv* ocurre en la escena con Manuela y su hijo cuando ella necesita conseguir 15.000 pesetas. Mientras que ella le habla sobre sus deudas, se oye la “Meditación” (2.4), pero “Angustia humana” empieza a sonar en el momento en que Manuela le pide a Juanito que ceda su herencia como aval para garantizar más préstamos. Es decir, los *leitmotivs* funcionan independientemente y en combinación para ilustrar musicalmente el patrón que caracteriza las acciones de Manuela: por no seguir buenos consejos, ella necesita buscar soluciones cada vez más desesperadas para sostener su estilo de vida.

4.8. El uso más comunicativo de este *leitmotiv* ocurre durante una conversación entre Manuela y la esposa de Cuadros (Isabel). A diferencia de las otras escenas donde se oye “Angustia humana”, Manuela no pide ayuda financiera, a pesar de necesitarla para reemplazar el caballo que acaba de morir. Al contrario, esconde sus apuros económicos porque ha ideado un plan engañoso para aprovecharse de su amistad con Isabel para seducir a Cuadros y obtener de él la cantidad que le hace falta. En la novela, los pensamientos de Manuela le revelan sus motivos ocultos al lector, pero la adaptación utiliza la música para comunicarle esos motivos al espectador de una manera no verbal. Mientras que Isabel se queja de la infidelidad de su marido y le pide ayuda a Manuela, no hay música. Sólo empieza cuando Manuela le propone a Isabel su plan de usar su caballo muerto como pretexto para hablar en privado con Cuadros (1:39:55—1:41:19). Puesto que estamos acostumbrados a oír este *leitmotiv* en conexión con los intentos de Manuela de conseguir dinero, su presencia en esta escena nos avisa de la manipulación. Es decir, la música contradice las palabras amistosas de Manuela, y nos indica que su plan no es de fiar. Además, por sugerir los motivos de Manuela, este *leitmotiv* ahora se asocia con el concepto del engaño.

4.9. El *leitmotiv* emplea esta nueva asociación durante su siguiente repetición

(1:50:31—1:51:16). Empieza cuando un bolsista recibe una llamada telefónica sobre un problema con sus inversiones. La música continúa en la siguiente escena donde Cuadros habla con Ramón Morte sobre el dinero que ha perdido, y Morte lo molifica con la promesa de futuras ganancias. El *leitmotiv* no sólo indica el golpe financiero que Cuadros ha experimentado, sino que también anticipa la ruina total que Cuadros sufrirá cuando Morte desaparezca después de estar a sus clientes. De esta manera, el *leitmotiv* combina su asociación con la falta de dinero y su asociación con el engaño.

4.10. La seducción mercenaria de Cuadros por parte de Manuela alivia sus problemas financieros, pero resulta en su deshonor y muerte. Durante su entierro, el tema de “Angustia humana” vuelve a tocarse (2:03:13—2:05:08), pero en una versión retocada. Retiene la progresión armónica más básica, pero el tema musical ha sido transformado en un lamento funerario en el cual se repite su *motiv* fundamental de dos notas de la melodía, y se añade un continuo tocar de tambor. Esta versión del *leitmotiv* es testigo musical de la consecuencia final de la vida ostentosa y engañosa de Manuela. Ella está en el carruaje más lujoso de Valencia, pero su destino es la tumba.

5. Cena de navidad

5.1. Este *leitmotiv* tiene dos versiones. La primera es de carácter folclórico y suena mientras que Manuela pasa por el mercado durante el día de Nochebuena y compra comida para sus celebraciones navideñas (17:05—20:23; 21:05—21:13). Los instrumentos populares (especialmente la dolçaina) corresponden al ambiente de los campesinos que venden sus productos. Es significativo que la música deje de sonar cuando Manuela se encuentra con su hermano en el mercado y lo invita a cenar después del año nuevo. Como veremos a continuación, la versión folclórica del *leitmotiv* que acompaña el proceso de comprar comida en el mercado cambiará radicalmente cuando Manuela la sirva en su casa. Por eso, no oímos el *leitmotiv* durante la conversación, pero la música vuelve a sonar cuando el tío Juan sale y Manuela continúa con sus compras.

5.2. Se oye el mismo *leitmotiv* durante la cena para celebrar el día del santo de Manuela, pero esta vez es una versión sinfónica y sofisticada (41:14—43:24). La música evoca el ambiente de la alta sociedad, y el montaje presenta los numerosos platos de comida en una secuencia de tomas breves de primer plano. Éstas se desvanecen una tras otra en una serie larga de imágenes superpuestas y transparentes. Esta técnica no sólo condensa tres horas de acción en menos de tres minutos de representación, sino que también fija nuestra atención en cada detalle del ostentoso evento. El montaje apunta la artificialidad de la representación visual para comunicar la falsedad de apariencias que Manuela guarda. El lenguaje visual y el lenguaje musical se combinan para señalar que la cena es un espectáculo que Manuela presenta para mostrar su posición social.

5.3. La misma versión elegante del *leitmotiv* también suena durante la ceremonia anual de dar los aguinaldos a los criados (48:51—49:24). Con majestad teatral Manuela les presenta su mano a sus sirvientes—primero a Nelet, después a María, y finalmente a Vicenta—y después de recibir sucesivamente en la mano el beso de los tres, Manuela le da un duro a cada uno. Manuela transforma esta tradición popular en un espectáculo, y la versión sinfónica del *leitmotiv* indica que Manuela usa este acto de generosidad para glorificarse a sí misma en vez de beneficiar a sus criados.

6. Juanito y Tonica

6.1. Se inicia este *leitmotiv* cuando Juanito y Tonica se conocen en la tienda Las Tres Rosas (24:19—25:58). La música es romántica, con una dulce armonía de terceras paralelas, y empieza a sonar durante el apretón de manos de los jóvenes, indicando el amor puro y dulce que va a crecer entre ellos.

6.2. El *leitmotiv* se repite cuando Juanito le comunica a su tío Juan que desea casarse con Tonica (39:46—40:43). En esta versión del *leitmotiv*, las terceras paralelas están ausentes porque Tonica no está presente y porque ella ignora los sentimientos de Juanito. También es significativo que la música dure mientras que Juanito dice que Tonica no tiene dote ni es de “buena familia”, lo que la contrasta con la “rica heredera” con quien Manuela quiere que Juanito se empareje.

6.3. En una escena semejante a la primera (6.1), el *leitmotiv* con las terceras paralelas empieza (1:00:15—1:01:03) cuando las manos de los jóvenes se tocan en el mango del paraguas que Juanito le ofrece a Tonica durante una tormenta, pero esta vez el *leitmotiv* vuelve a sonar cuando Juanito le declara su amor, y Tonica responde con cariño (1:01:54—1:03:43). Esta repetición indica que el amor potencial (que existía entre Juanito y Tonica cuando oímos su tema musical por primera vez) ya ha madurado.

6.4. La última repetición del *leitmotiv* es una versión bastante cambiada. Se oye durante la escena en el techo de la casa de Tonica cuando los jóvenes hablan de su futuro (1:30:30—1:31:58). Tonica se preocupa por las diferencias sociales que los separan, pero Juanito reconfigura el concepto de la clase social, declarando que la verdadera diferencia no es la que existe entre él y Tonica, sino entre él y su familia. Dice que el ambiente social de su madre y sus hermanas no tiene nada que ver con su propia posición de comerciante rutinario, y le ofrece a Tonica una existencia tranquila y modesta que carece de los lujos y adornos que causan problemas. La versión folclórica del tema, con aire de habanera, corresponde a la gente común y corriente que Manuela desprecia y con la cual Juanito se identifica. De esta manera, la nueva versión del *leitmotiv* contrasta el ejemplo negativo de la vida de Manuela con el ejemplo positivo de la vida de Juanito. Además, prefigura los cambios del argumento original de *Arroz y tartana* que

Escrivá efectuó en su adaptación. Tanto en la novela como en la adaptación, Juanito es el modelo del pequeño burgués honrado y trabajador. Pero en el capítulo X de la novela, ocurre un cambio radical en el carácter de Juanito. Tentado por las ganancias fácilmente adquiridas en jugadas de Bolsa, Juanito empieza a pensar en ser millonario y en transformar a Tónica en “una señora elegante, con casa grande, carruaje, y todos los adornos de la riqueza”. Esta traición de sus propios valores lleva al joven a la ruina financiera y la muerte súbita en el relato de Blasco Ibáñez. Pero en la adaptación de Escrivá, Juanito no invierte en la Bolsa y queda firme en su deseo de alejarse socialmente de su familia y de ser dueño de Las Tres Rosas. Por evitar los problemas que Juanito mencionó durante la última repetición del *leitmotiv*, él puede disfrutar de un futuro feliz con Tónica a su lado.

*

En la serie televisiva de *Arroz y tartana*, el director José Antonio Escrivá y el compositor Enric Murillo combinaron sus talentos para crear una adaptación en la que las imágenes y la música funcionan de una manera interconectada y son de igual importancia. Sirviendo como *leitmotifs*, los temas musicales comunican mensajes implícitos sobre el contenido verbal y visual. Cada *leitmotiv* cuadra perfectamente con las escenas, no sólo proporcionando música ambiental, sino también contribuyendo una riqueza de significados. Los *leitmotifs* individuales reflejan emociones, revelan motivos ocultos, prefiguran acciones, indican clase social, encadenan escenas, forman conexiones extra-textuales, y comparan y contrastan a los personajes. La adaptación emplea la música para reforzar y también para contradecir lo que hay en la pantalla, y los cambios de instrumentación o tiempo sugieren nuevos matices de significado entre las repeticiones del mismo *leitmotiv*.

Los cinco temas musicales de Murillo funcionan en conjunto con la “Meditación” de *Thaïs* para establecer una red de asociaciones que informa y expresa las ideas centrales de la narración. Pero es importante notar que la música de Massenet no sólo sirve como *leitmotiv*, sino que también está relacionada con la manera en que Escrivá cambió el fin de la novela original. La decisión de terminar la vida de Manuela en vez de la de Juanito permitió que Escrivá siguiera el trayecto de la ópera hasta su final para contrastar la conversión espiritual y la muerte pacífica de *Thaïs* con la ruina material y la muerte angustiada de Manuela. El argumento de la ópera provee una estructura musical que sostiene el nuevo desenlace de la historia de Manuela. En este respecto, la música de Massenet y la de Murillo existen en una relación complementaria, con las composiciones originales interpretando la novela de Blasco Ibáñez y el tema operático presentando el cambio radical de Escrivá.

Bibliografía

Blasco Ibáñez, Vicente, *Arroz y tartana*, Madrid, Alianza, 1998.

Escrivá, José Antonio (dir.), *Arroz y tartana*, Valencia, Divisa Home Video, 2003.

Murillo, Enric (comp.), *Arroz y tartana: Banda sonora original de la serie de TV*, Valencia, Saimel, 2003.

Willem, Linda M., “Televisualizando *Arroz y tartana*”, en Francisca López, Elena Cueto Asín y David R. George, Jr. (eds.), *Historias de la pequeña pantalla: Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid, Iberoamericana, 2009, págs. 73-87.