

LA MÚSICA EN EL LENGUAJE AUDIOVISUAL

Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática

Teresa Fraile  Eduardo Viñuela
(Eds.)

ArCiBel  Editores

FRAILE, Teresa; VIÑUELA, Eduardo (eds.).

LA MÚSICA
EN EL LENGUAJE AUDIOVISUAL:
APROXIMACIONES MULTIDISCIPLINARES A UNA
COMUNICACIÓN MEDIÁTICA

Arcibel Editores

© La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática
Teresa Fraile, Eduardo Viñuela (eds.)

© 2012, de los autores
(Este libro reproduce fielmente el archivo proporcionado por los autores)
© 2012, ArCiBel Editores s.l.

Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-15335-24-5

www.arcibel.es
editorial@arcibel.es

Impresión Publidisa - España
Deposito legal: SE-2842-2012

ÍNDICE

Prólogo	9
----------------------	---

1. Música y cine en España: reconstruyendo nuestra historia

Singin' in Spain. <i>Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929-1934)</i> . Julio Arce.....	15
<i>Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX</i> . Joaquín López González.....	41
<i>¿Melodías prohibidas?: El jazz en el cine del primer franquismo (1939-1945)</i> . Iván Iglesias.....	61
<i>La banda sonora musical de Ernesto Halffter para Viaje romántico a Granada (1955)</i> . Leopoldo Neri de Caso.....	75
<i>La música de Antón García Abril y las adaptaciones de literatura española en los medios audiovisuales</i> . Francisco Peña Sánchez.....	95
<i>Val del Omar y el edén de los visionarios</i> . Manuel Martínez Nieto y Juan Francisco de Dios Hernández.....	111
<i>Habitando el ruido: la dialéctica de los sonidos no musicales en el cine español</i> . Esteban Martínez González y Javier Mateo Hidalgo.....	121

2. Música y lenguaje audiovisual en España: perspectivas metodológicas.

<i>La banda sonora sale del armario: música, narración y proceso de colaboración en Sin límites (2009)</i> . Miguel Mera.....	137
<i>La voluntad del compositor desechada. La reutilización de la música de Libertarias en Los fantasmas de Goya</i> . Alejandro González Villalibre.....	153
<i>Análisis musivisual: una propuesta metodológica para el estudio de la música en Los otros, de Alejandro Amenábar</i> . Alejandro Román.....	165
<i>Santa Teresa de Jesús: historia, música y arte cinematográfico</i> . Matilde Chaves de Tobar.....	185

<i>Voces del infierno: la composición coral en el ideario sonoro de lo demoníaco y el precedente español de la tetralogía templaria.</i> Marcos Sapró Babiloni.....	193
<i>El flamenco en los medios audiovisuales. Apuntes para una aproximación metodológica a su estudio.</i> Juan Pedro Escudero Díaz.....	207

3. Géneros musicales y cultura audiovisual: música, cine y autores.

<i>Visiones contemporáneas de la ópera en el audiovisual.</i>	
Jaume Radigales.....	223
<i>Apuntes sobre la “música visual” de la ópera D.Q. (Don Quijote en Barcelona).</i> Rebeca Ríos Fresno.....	245
<i>Dos versiones cinematográficas del mito de Salomé desde el teatro (O. Wilde-K. Russell) y desde el ballet (A. Gómez-C.Saura).</i> José M. García Laborda.....	257
<i>El cine musical en el siglo XXI: los años cero.</i>	
Carlos de Pontes-Leça.....	273
<i>Cine documental italiano años 50: ¿cine perdido? ¿músicas perdidas?</i> Joan Padrol.....	289
<i>La música en el cine neorrealista de Luchino Visconti: de Ossessione a Le notti bianche.</i> Víctor Solanas Díaz.....	307
<i>El sonido de la Teoría Crítica: Alexander Kluge.</i>	
María Ayllón Barasoain y Antonio Notario Ruiz.....	315
<i>Saraband de Ingmar Bergman, un testamento músico-cinematográfico.</i> Marcos Azzam Gómez.....	333

4. Músicas populares en los medios audiovisuales.

<i>La descripción musical del héroe: realzando los temas populares desde la creación incidental.</i> Matilde Olarte.....	347
<i>La reinterpretación del pachuco a través del humor: el caso de Tin Tan. Una aproximación desde las dimensiones auditiva y visual.</i> Mauricio Durán Serrano.....	359
<i>El desarrollo del fonograma: cambios de la música en Brasil.</i> Téó Massignan Ruiz y Estrela Ruiz Leminski.....	371
<i>Swing: visiones etnográficas de la comunidad Manouche.</i>	
David García Freile.....	385
<i>‘Canción Prohibida’. Simulacros musicales y otros mundos en Barrio de Fernando León de Aranoa.</i> Elena Boschi.....	399
<i>Hip-hop, medicina contra la inmoralidad. Ghost Dog: el camino del Samurai, una película de Jim Jarmusch.</i>	
Lola San Martín Arbide.....	407

María Antonieta (2006): <i>conversaciones entre el contrapunto clásico visual y la música contemporánea. Aproximaciones para el entendimiento del eclecticismo sonoro.</i> Yaiza Bermúdez Cubas.....	419
<i>La llegada del pop a la música cinematográfica: el caso de El graduado.</i> César Rivadeneyra.....	435

5. Estudios interdisciplinares en la música para audiovisual: música, publicidad y videojuegos.

<i>Nuevos códigos identitarios en la música publicitaria actual: estrategias comerciales.</i> Judith Helvia García Martín.....	449
<i>Más allá del film. La reutilización de la música de cine en la publicidad española.</i> Virginia Sánchez Rodríguez.....	463
<i>La música como reclamo publicitario: aproximación al estudio de la música en los spots de publicidad.</i> Cristina González Díaz.....	475
<i>Modelos de música y silencio en la persuasión electoral.</i> Daniel Torras i Segura.....	489
<i>Características compositivas de la música sinfónica en los videojuegos.</i> Julio Montero.....	503
<i>La influencia de los videojuegos en la música popular.</i> Israel V. Márquez.....	511

6. Música y medios audiovisuales para la educación: aplicaciones didácticas de la música en el audiovisual.

<i>La música de concierto en el cine de Woody Allen: Análisis y aplicaciones didácticas.</i> Vicente Galbis López.....	525
<i>¿Por qué le gusta Shrek a mi papá? Comprensión y trabajo didáctico sobre los referentes sonoros en el cine infantil.</i> Juan Carlos Montoya Rubio.....	547
<i>Tecnoaula audiovisual: un nuevo espacio educativo en la improvisación musical.</i> M ^a Elena Hidalgo Sánchez.....	573
<i>Buenas prácticas docentes en educación musical: la banda sonora como recurso melódico para el aprendizaje de la flauta de pico con alumnos en formación de las titulaciones de maestro.</i> María Esperanza Jambrina Leal.....	583
<i>La música en publicidad como herramienta educativa en la ESO.</i> María Pardavila Neira.....	593

PRÓLOGO

El presente volumen es una recopilación de artículos y trabajos de investigación realizados en su mayoría desde el ámbito académico con el objetivo de analizar el papel de la música en el lenguaje audiovisual. A pesar de que el siglo XXI parece haberse inaugurado como la era de las tecnologías y de la cultura visual, no cabe duda de que en realidad dicha cultura es, casi siempre, *audiovisual*. Lo sonoro forma parte consustancial del entorno tecnológico cotidiano, participa de sus códigos y se integra en la manera en la que comprendemos la realidad. Por lo tanto, la música es incapaz de sustraerse a los cambios a los que acontecemos: hoy pertenece y constituye un elemento imprescindible del lenguaje audiovisual.

Siguiendo la estela de los cambios culturales, las disciplinas científicas van adecuándose a los nuevos tiempos. Así, si hace unos veinte años aún podía ser poco habitual encontrar en España investigaciones que abordasen profundamente la inclusión de la música en los medios audiovisuales, hoy es evidente que nos encontramos ante un avance creciente de este campo de estudio. El mérito en gran parte se debe a los investigadores que desde hace dos décadas han tratado de manera seria esta cuestión y a los pioneros que antes que ellos se aventuraron a tratar un tema considerado muchas veces menor, en publicaciones divulgativas y ediciones aisladas. Progresivamente, a las iniciativas particulares se fue sumando el impulso de las instituciones de enseñanza públicas, que incluyeron entre su docencia el análisis de la música en el audiovisual desde perspectivas tan diversas como la musicología, la comunicación audiovisual, la sociología o la estética.

En este contexto nace este libro, continuando la huella de los anteriores *La música en los medios audiovisuales* y *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*, editados en 2005 y 2009 respectivamente por la doctora Matilde Olarte de la Universidad de Salamanca. Como éste, ambos volúmenes fueron una compilación de trabajos de distintos estudiosos, agrupados por temáticas. La diversidad de procedencia de los autores demuestra también la extensión del interés investigador sobre el tema en las diversas instituciones españolas. En esta ocasión contamos con aportaciones que provienen de todos los rincones

del entorno estatal, así como con investigadores de fuera de nuestras fronteras, en concreto del Reino Unido, Portugal, México y Brasil. Aún así, esta obra pretende ofrecer un panorama general de los estudios que se han realizado en España en los primeros años del siglo XXI. Los bloques en los que se divide sintetizan muy bien las tendencias de investigación que sobre esta temática están más en boga en nuestro país.

Por esta razón hemos querido comenzar el volumen con un bloque dedicado a España. La historia de la música en el cine español está siendo gradualmente reconstruida gracias a investigaciones minuciosas e incluso a varias tesis doctorales, que progresivamente van rellenando las lagunas existentes. Además de los estudios que se acercan a diversos momentos del recorrido del siglo XX, ya se han realizado distintos trabajos sobre compositores consagrados, pues resulta necesario poner su obra para la gran pantalla en el lugar que merece. Esta primera sección parte de un punto de vista historiográfico, puesto que aborda momentos concretos de la historia de la música en el cine español, así como algunos de sus grandes nombres. Se abre con un interesante estudio sobre el periodo de la implantación del sonoro y las versiones en castellano que se realizaron en los Estados Unidos, pasando a la música que se escuchaba en las pantallas a mediados del siglo XX y al género jazzístico a comienzos del franquismo. A éstos les siguen estudios concretos en torno a las figuras relevantes de Ernesto Halffter, García Abril y Val del Omar, para terminar con un recorrido por algunos de los filmes más experimentales en lo que respecta al sonido.

El segundo bloque atiende a cuestiones más precisas del repertorio audiovisual español, tanto cinematográfico como de series televisivas. Así, se afrontan diferentes temáticas que permiten formular distintas maneras de acercamiento al análisis de la música en el lenguaje audiovisual, desde el análisis propiamente dicho de la partitura, hasta los procedimientos necesarios para trabajar la relación música-imagen con la historia, con la identidad sexual y de género, con lo demoníaco o con los valores asociados al flamenco.

La tercera sección se acerca a géneros musicales y géneros cinematográficos definidos, o casi sería más exacto decir pendientes de definición debido a los cambios a los que están siendo sometidos en el presente. Es el caso de la ópera, y de otros géneros escénicos como el teatro o el ballet, cuya relación con el contenido audiovisual, con la tecnología y el mundo virtual, es cada vez más estrecha. Además, ponemos nuestros ojos y nuestros oídos en el cine musical más reciente, así como en autores y corrientes pasados (Visconti y el neorrealismo, Kluge y la teoría crítica, Lavagnino y

el documental italiano, Bergman y su particular imaginario) cuyo estudio resulta de máxima actualidad.

Uno de los focos de investigación que está ganando terreno dentro del interés por la música en los medios audiovisuales es la inserción de las músicas populares. Cargadas de significados previos, estas músicas aportan al audiovisual grandes posibilidades connotativas que el público recibe de buen grado. En este caso, los ensayos agrupados en la cuarta sección realizan un sugerente recorrido por géneros que van desde el swing y las músicas folclóricas hasta el hip-hop y la música latina, pasando por los “clásicos” del pop.

Además, aunque es cierto que la presencia de la música en el cine sigue siendo un tema prioritario en este volumen (y en el resto de las publicaciones en este campo), no podía faltar un bloque dedicado a la música en géneros audiovisuales actuales, de máxima repercusión como objetos culturales de nuestros días: la presencia de la música en la publicidad y en los videojuegos es un magnífico ejemplo de sus funciones en el audiovisual.

Para cerrar el volumen, recogemos los artículos relativos a la aplicación pedagógica de los medios audiovisuales. La didáctica también parece haberse forjado un lugar en estos estudios y hoy se constituye como uno de los flancos fuertes de la disciplina de la música en el lenguaje audiovisual. Más allá del simple visionado de películas, las aportaciones de estos autores realizan propuestas prácticas de adquisición de conocimientos musicales, sonorización, interpretación e improvisación en el aula, utilizando para eso diversos repertorios audiovisuales.

La variedad de esta panorámica demuestra la buena salud de los estudios en torno a *La música en el lenguaje audiovisual*. Se le augura además un futuro prometedor, gracias a la implantación en las universidades y en los conservatorios de este campo científico y gracias al interés que despiertan estos temas entre los jóvenes investigadores que cada vez son más en el ámbito español.

Teresa Fraile Prieto y Eduardo Viñuela Suárez

1. Música y cine en España: reconstruyendo nuestra historia

SINGIN' IN SPAIN.
MÚSICA Y MÚSICOS EN EL HOLLYWOOD MULTILINGÜE
(1929-1934)

Julio Arce¹
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Las primeras películas sonoras en castellano se hicieron en Estados Unidos. Desde 1929 la mayor parte de las productoras de Hollywood llevaron a la práctica un plan para la realización de filmes en nuestro idioma destinados a los mercados español y latinoamericano. Este periodo coincide con la transición desde el cine mudo al sonoro, en el que la música tuvo que negociar con los diálogos y el resto de los elementos sonoros su papel en el discurso cinematográfico. En este artículo analizaremos las tres modalidades de cine musical en castellano producido en Norteamérica desde finales de los veinte hasta mediados de la década siguiente del siglo pasado: el cortometraje musical, la revista de variedades y la opereta.

A comienzos del mes de noviembre de 2010 Televisión Española anunciaba la localización en la Library of Congress de Washington (Estados Unidos) de una película fechada en 1923 en la que Concha Piquer, que tenía entonces diecisiete años, interpreta varios números musicales. La cinta se emitió dentro del programa *Imprescindibles* de La 2 de Televisión Española y se calificó como “la primera película sonora en español de la historia del cine”. El diario *El País* en su edición del 3 de noviembre de 2010 iba aún más lejos en la valoración del descubrimiento al anunciar que “la primera película sonora era española” y nos recordaba que *El cantor de jazz*, considerada por los expertos como la primera producción cinematográfica sonora, se estrenó cuatro años después.

Si bien es cierto que en el lenguaje periodístico las noticias deben redactarse de tal forma que conciten el interés de los lectores y, por tanto, los

¹ La elaboración de este artículo ha sido posible gracias a la concesión de una Beca Complutense Del Amo para desarrollar un proyecto de investigación en la University of California Los Angeles (UCLA).

titulares tienen que contener con brevedad y claridad el mensaje, la información de *El País* puede llevarnos a equívocos. Es cierto que el cortometraje producido por el científico estadounidense Lee de Forest en el que aparece la artista valenciana es el primero en el que se oye cantar y hablar en español mediante el sistema de sonido óptico que el propio De Forest había desarrollado unos años antes, sin embargo, podemos remontarnos a principios del siglo XX para encontrar en España experiencias de sonorización cinematográfica utilizando diferentes procedimientos de almacenamiento y grabación del sonido². Ya lo advertía Richard Barrios en su estudio sobre el nacimiento del musical cinematográfico: aunque la historia popular se empeñe en destacar eventos para ser etiquetados como “los primeros”, el cine sonoro no surgió de la noche a la mañana. Evolucionó en distintos lugares y a lo largo de mucho tiempo a través de variadas tecnologías³.



Cartel anunciador en el que aparece la película *Conchita*

2 La idea de sincronizar las imágenes en movimiento con sistemas de grabación y reproducción mecánica del sonido se remonta a los experimentos de Edison y Dickson de 1895. En España se realizaron espectáculos combinando imágenes y música grabada desde 1901. ARCE, Julio. “El sonoro antes del cine sonoro”. OLARTE, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.

3 BARRIOS, Richard. *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*. Nueva York: Oxford University Press, 2010, p. 13.

La cinta titulada *Conchita* se enmarca en la campaña promocional que Lee de Forest llevó a cabo para dar a conocer su sistema de sonorización patentado como Phonofilm. El 15 de abril de 1923 y durante las tres semanas siguientes, De Forest presentó en el teatro Rivoli de la ciudad de Nueva York varios cortometrajes con sonido óptico incorporado en el mismo celuloide que las imágenes. Las cintas se ofrecían junto a largometrajes silentes, a modo de intermedio, y por su contenido se parecerían más a los actuales videoclips que a los largometrajes de ficción que hoy en día calificamos como películas. Al igual que hizo Edison en 1895 para promocionar su Kinetoscopio, De Forest rodó a intérpretes de variedades y del teatro musical que actuaban en Broadway. Concha Piquer, que se encontraba en Manhattan participando en la producción de *El gato montés* del maestro Penella, se puso delante de la cámara para interpretar varias canciones entre las que se incluyen un cuplé andaluz y un fado en portugués. Por extraño que parezca, el científico norteamericano no consiguió convencer a las grandes productoras californianas de que el futuro del cine pasaba por la incorporación del sonido en el celuloide. El Phonofilm ha quedado en la historia como un sistema de sonorización más, como tantos otros que desde comienzos del siglo habían aparecido periódicamente. Habrá que esperar hasta 1927, tras el éxito de *El cantor de jazz*, para situar el pistoletazo de salida, no tanto del cine hablado, sino de la apuesta de las grandes productoras por los nuevos sistemas de sincronización del sonido.

La película de Concha Piquer puede ser considerada como uno de tantos ensayos y tentativas y se enmarca en un largo proceso de transición que culminará a comienzos de los años treinta del siglo pasado. Es entonces cuando las películas se presentan con una banda sonora fotografiada en el propio celuloide. Los diálogos, la música y los ruidos negociarán su espacio con las imágenes y el cine dejará de ser el espectáculo de las sombras para convertirse en un producto audiovisual. Michel Chion calificó este nuevo cine como el “sincronocinematógrafo audiovisual”, es decir, la aplicación de “nuevos dispositivos mejorados, como el sonido sobre soporte óptico montable, que permitían asegurar esa sincronización de manera absoluta y con una mayor duración asociándola, por el milagro de la amplificación eléctrica, a una mejor calidad y potencia de restitución del sonido”⁴.

4 CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 67.

Sobrepasando la barrera del sonido

El cine, como expresión del gesto y la pantomima, se fue transformando hacia una forma de representación en la que los diálogos cada vez tuvieron mayor importancia. La configuración del cine a partir de los años treinta como texto audiovisual centrado en la palabra, ha hecho que nos olvidemos de que la implementación del sonido grabado en el filme fue concebido para la música y no tanto para los diálogos⁵. La mayor parte de los experimentos de sonorización mecánica –desde la película experimental de Dickson en 1895, en la que se combina un fonógrafo con una cinta destinada al kinetoscopio, hasta *El cantor de Jazz*, de 1927– se hicieron privilegiando a la música sobre otros elementos sonoros. De hecho, el primer largometraje totalmente sonorizado con el sistema Vitaphone de sincronización con discos fue *Don Juan*, de Alan Crosland, producido por la compañía Warner Bros. en 1926. La película carece de diálogos hablados y es, en realidad, una producción muda con un acompañamiento musical grabado. La Warner eligió para la siguiente producción sonora un argumento que narraba la vida de un aspirante a cantante de jazz, pese a la oposición de su padre, cantor en una sinagoga. De nuevo se prescinde de los diálogos y el sistema mecánico de acompañamiento sonoro se aplica mayoritariamente a las músicas de fondo, sin embargo, también se utiliza para los cantos religiosos y las canciones jazzísticas que interpretan los personajes. El público pudo así oír el sonido real de la diégesis filmica e, incluso, escuchar a Jackie Rabinowitz (encarnado por Al Jolson) cómo hablaba a su público y cómo suplicaba a su madre. La inclusión del sonido “natural” de la escena en los números musicales de la película, fue percibida como una novedad y determinó su éxito. *El cantor de Jazz* obtuvo tantos ingresos en proporción a la inversión realizada, que dio lugar a que el resto de las productoras se interesasen comercialmente por la utilización del sonido grabado y no hubiera marcha atrás en el proceso.

La transformación del cine mudo en sonoro fue, como indicamos al comienzo de este trabajo, un proceso más o menos largo dependiendo del país al que nos refiramos. En Estados Unidos las grandes productoras adaptaron rápidamente sus equipos para proporcionar al mercado películas con sonido grabado desde 1927, aunque fue más lenta la adaptación de las salas. Esto hizo que durante algún tiempo convivieran las películas mudas y las sonoras y, por consiguiente, las prácticas de sonorización en vivo y los nuevos procedimientos eléctricos. Un problema añadido fue la

5 *Ibidem*, p. 66.

variedad de los sistemas que, básicamente, respondían a dos modos distintos de almacenar el material sonoro. Por un lado, estaban los sistemas de sincronización con discos –como el Vitaphone utilizado por Warner Brothers– que fue el que tuvo un mayor éxito en primera instancia. Por otro, se desarrollaron sistemas de sonorización óptica que consistían en “fotografiar” el sonido e incorporarlo en una banda alojada en uno de los lados del celuloide donde también estaban las imágenes. El Phonofilm, procedimiento desarrollado por Lee de Forest con el que rodó la película de Concha Piquer a la que nos referíamos al comienzo de este artículo, fue un sistema de este tipo⁶.

Aunque el Vitaphone y el resto de sistemas de sonorización con discos sincronizados ofrecían una mayor calidad, tenían algunos inconvenientes. La sincronización no siempre era perfecta pues bastaba con suprimir unos pocos fotogramas deteriorados (algo que ocurría muy a menudo) para que el sonido no se ajustara a las imágenes. La distribución de los discos y la película por separado era más costosa, además los discos se estropeaban fácilmente y había que sustituirlos tras veinte reproducciones. El éxito del Vitaphone se debió a su facilidad de instalación que convirtió de la noche a la mañana a cientos de teatros norteamericanos en modernos cinemas sonoros. Sin embargo su reinado fue efímero. Antes del comienzo de la década de los treinta fue sustituido por los procedimientos que incorporaban el sonido en el celuloide. De los tres sistemas de *sound on film* que se habían desarrollado años atrás, el Phonofilm de Lee de Forest, el Movietone de la Fox y el Photophone de la RCA General Electric, fue este último el adoptado por la industria estadounidense y por las cinematografías europeas.

La llegada del cine hablado –aunque sería más propio hablar en un primer momento de un “cine cantado”– fue celebrada por unos y criticada por muchos otros que consideraban al sonido como una amenaza que ponía en peligro la propia esencia del cine. Pero el público demandaba películas de entretenimiento y el lema “All talking, all singing, all dancing” resume las estrategias de las productoras de Hollywood para hacer frente a la grave crisis económica derivada del crack del 29. Sin embargo, la poderosa industria estadounidense se encontró con un problema para colocar sus productos en el extranjero: el idioma.

6 CRAFTON, Donald. *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound (1926-1931)*. Los Angeles: University of California Press, 1997, p. 63.

La nueva Babel

Uno de los aspectos más interesantes del proceso de transición del cine mudo al sonoro lo constituye la producción de versiones multilingües en Hollywood. Desde 1929 hasta mediados de los años treinta, aproximadamente, las compañías de cine estadounidense produjeron decenas de películas en lenguas distintas del inglés. *Cinelandia*⁷, nombre con el que Ramón Gómez de la Serna bautizó a Hollywood, se convirtió en una torre de Babel, adonde acudieron actores, escritores, técnicos, músicos y gentes del oficio cinematográfico de todas las partes del mundo. El español fue una prioridad, no sólo por la cercanía y la influencia de la cultura hispana en California, sino por las expectativas de negocio que ofrecían los mercados español y latinoamericano. Este fenómeno, aunque breve, es fundamental para entender el desarrollo posterior de la producción cinematográfica no sólo en los Estados Unidos, sino en otros países europeos y americanos. No obstante, nuestro interés se centrará únicamente en el ámbito sonoro y, sobre todo, en la gestión de la música con el resto de los elementos audiovisuales.

Destaca Natasa Durovicová que el escaso interés que ha dedicado el mundo académico al Hollywood multilingüe es fruto de tomar la brevedad del fenómeno como prueba de su insignificancia, sin embargo, pone en evidencia la concepción que se tenía del cine como nuevo espectáculo audiovisual y es ahí donde radica su mayor interés⁸.

En el caso concreto de las películas en español contamos con una relevante colección documental e importantes trabajos previos. En primer lugar hay que hacer mención al UCLA Film and Television Archive, uno de los centros pioneros en la recuperación, preservación y difusión del cine y la televisión en Estados Unidos, y que atesora no sólo la mayor parte de las películas conservadas de este periodo, sino los documentos administrativos de la industria del cine en Hollywood. Es por su tamaño el segundo archivo del país de esas características, precedido únicamente por la Library of Congress de Washington. Tiene una colección de más de doscientos mil títulos entre los que se incluyen películas de ficción, documentales, cortometrajes y programas de televisión. Los largometrajes provienen de las colecciones de la 20th Century Fox, Paramount, Warner

⁷ *Cinelandia* es el título de una novela publicada en 1923 por Ramón Gómez de la Serna.

⁸ DUROVICOVÁ, Natasa. "Traslating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933". ALTMAN, Rick (ed.). *Sound Theory, Sound Practice*. Routledge: London, 1992, p. 139.

Bros., Sony/Columbia, Republic, Orion, etc. También posee varias colecciones donadas por el American Film Institute, la Academy of Motion Picture Arts and Sciences, el Directors Guild of America y la Stanford Theatre Foundation. El archivo ha recibido también los fondos de las colecciones privadas de William Wyler, Stanley Kramer, Hal Wallis, King Vidor, George Pal, Tony Curtis, Hal Ashby, Charlton Heston y Rock Hudson. Todo ello hace de este archivo una referencia para el estudio no sólo del cine, sino de la historia del siglo XX⁹.

En segundo lugar, disponemos también como fuente de indudable valor del trabajo periodístico de Florentino Hernández Girbal, quien publicó entre febrero de 1935 y julio de 1936 en la revista *Cinegramas* una serie de entrevistas con el título genérico de *Los que pasaron por Hollywood*. En el año 1992 Juan B. Heinink y Robert G. Dickson publicaron las veinte entrevistas y documentaron ampliamente el periodo¹⁰. Los mismos autores habían publicado dos años antes el catálogo de las películas en español producidas por la industria norteamericana, junto con una introducción que detalla todo el proceso¹¹.

La música fue el elemento sonoro más relevante en el proceso de transición hacia la configuración de la banda sonora tal y como hoy la conocemos. Este trabajo, por tanto, quiere analizar la significación de la música en la producción hispana realizada en Hollywood desde 1929 hasta la primera mitad de la década de los treinta. Para ello analizaremos, en primer lugar, los condicionantes tecnológicos, industriales y estéticos que determinaron este proceso. En segundo lugar, nos serviremos de algunas producciones significativas para su análisis pormenorizado.

Heinink y Dickson señalan el año 1929 como fecha clave para situar el origen de la producción continuada de películas en español en los Estados Unidos. Antes de finalizar aquel año los responsables de las principales productoras cinematográficas norteamericanas decidieron volcarse en el cine sonoro y dejar de hacer películas mudas¹². Se puso fin así, al menos en los Estados Unidos, a un periodo en el que convivieron distintos sistemas

9 UCLA Film and Television Archive. <<http://www.cinema.ucla.edu/collections/collections.html>> [Consulta: 1 de diciembre de 2010].

10 HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino; HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Los que pasaron por Hollywood*. Madrid: Verdoux, 1992. Existe una versión en Internet en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12826400880173731865846/index.htm>> [Consulta: 1 de diciembre de 2010].

11 HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*. Bilbao: Mensajero, 1990.

12 HEININK y DICKSON, *op. cit.*, p. 17.

y prácticas de sincronización y sonorización. Las mayor parte de las compañías optaron por el *sound on film* comercializado por General Electric y los estudios se adaptaron para capturar el sonido al mismo tiempo que se rodaban las imágenes. Las cámaras tuvieron que aislarse en grandes cajones para que no se registrara el ruido de su mecanismo y se prefirió el rodaje en el estudio para controlar mejor el sonido. A diferencia de lo que ocurre hoy en día, la banda sonora contenía una única pista en la que convivían los diálogos con el resto de los elementos sonoros. Eso hizo que raramente se superpusieran la música y los diálogos y que no se optara por el doblaje, pues supondría la reelaboración de todo el material sonoro de la película¹³.

Son varias las razones que explican por qué la industria estadounidense se lanzó a la producción de películas en español. Hollywood dominaba el mercado cinematográfico mundial y la incorporación del diálogo como elemento narrativo de primer orden constituía un problema para los espectadores de habla no inglesa. Las películas mudas habían podido distribuirse sin grandes problemas por todo el mundo, sin embargo, inmediatamente se constató que no se podía aplicar la misma política de producción y distribución con los filmes dialogados. En Francia los espectadores causaron graves destrozos en un cine porque la película se proyectaba en inglés¹⁴. Los primeros problemas en España fueron de orden técnico. La primera vez que se proyectó *El cantor de jazz*, en enero de 1929, por ejemplo, se hizo sin el acompañamiento del sonido de los discos grabados para la película, pues el cine del Palacio de la Prensa de Madrid carecía del sistema Vitaphone. La cinta fue acompañada por una orquesta de quince profesores dirigida por el maestro Coronado¹⁵. Cuando los cines instalaron sistemas de sonorización normalizada se encontraron con la barrera idiomática; en el mes de septiembre de 1929 el cine Coliseum de Barcelona estrenó la película *La canción de París*, protagonizada por la estrella masculina del momento, el cantante y actor Maurice Chevalier; durante la proyección únicamente se ofrecieron sonorizados los números musicales, prescindiendo de los diálogos¹⁶. Al mes siguiente el Real Cinema de Madrid instalaba el Photophone de la RCA.

Hubiera sido una buena ocasión para que la industria cinematográfica española aprovechara esa circunstancia y emprendiera la producción de

13 CHION, *op. cit.*, p. 82.

14 HEININK y DICKSON, *op. cit.*, p. 20.

15 *La Gaceta Literaria*, nº 51, 1-II-1929, p. 6.

16 HEININK y DICKSON, *op. cit.*, p. 20.

cine en español, sin embargo, el sector nacional fue incapaz de hacer frente a la demanda de películas habladas al carecer de medios técnicos o de recursos económicos para actualizar sus equipamientos. Fue tal la crisis que en el año 1931 tan sólo se produjo una película en nuestro país y la mayoría de las producciones en español se hicieron en Gran Bretaña, Francia, Alemania y Estados Unidos. La situación fue mejorando y a mediados de los años treinta España ya contaba con una productora, CIFESA, que pretendía emular a las empresas de Hollywood y era capaz de producir un cine sonoro de calidad aceptable.

En los primeros años de la década se consumió en España cine hecho en el extranjero en castellano. Este fenómeno no sólo afectó a nuestro país; Hollywood también produjo cine en francés, alemán e italiano, pero en pocos años las versiones multilingües dejaron de hacerse porque los avances tecnológicos hicieron posible el doblaje. Fue hacia 1932 cuando se inició la grabación en pistas separadas, de esta manera, la sustitución de unas voces por otras en diferente idioma no perjudicaba al resto de los elementos sonoros. Sin embargo, el doblaje de las voces tardó tiempo en ser una práctica habitual¹⁷. La industria norteamericana no consintió, al menos en un primer momento, la suplantación de la voz real del actor por otra. De haberlo hecho no se hubieran malogrado las carreras de muchos actores que, por problemas de dicción o acento, no tuvieron fortuna en el cine sonoro¹⁸. Prefirieron contratar a actores de habla hispana y reelaborar la película a partir de la versión original en inglés, utilizando los mismos decorados y medios técnicos. Otras veces produjeron directamente en castellano, lo que explica la realización de películas como *Mamá* (Benito Perojo, 1931) cuyo guión fue firmado por Gregorio Martínez Sierra¹⁹, o *Angelina, o el honor de un brigadier* (Louis King, 1935), basada en la comedia del mismo título de Enrique Jardiel Poncela.

17 Según Michel Chion el filme de efectos especiales de Cooper y Schoedsack *King Kong*, estrenado en 1933, fue un banco de pruebas para esta nueva técnica. CHION, *op. cit.*, p. 83.

18 HEININK, Juan B. "El transcurso del cine mudo al sonoro como motivo generador de contradicciones". VV.AA. *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid: Editorial Complutense, 1993, pp. 3-24. Existe una versión en Internet en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/56813954323447228765679/index.htm>> [Consulta: 1 de diciembre de 2010].

19 Numerosos autores han puesto en evidencia que la mayor parte de la producción literaria de Gregorio Martínez Sierra fue obra de su mujer María Lejárraga. Véase GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009.

Las razones que explican la producción en castellano en Hollywood no son únicamente de índole económica y técnica. La mayor parte de los especialistas que han analizado la música durante la transición del mudo al sonoro ponen de relieve la percepción del nuevo cine como transmisión de la realidad y no como representación²⁰. La influencia de la experiencia auditiva de la radiodifusión, que se inicia también en los años veinte, hizo que las primeras *talkies* se concibieran como transmisiones, por lo que privarlas de su sonido real hubiera sido falsear su propia esencia. Los códigos narrativos del largometraje mudo no pudieron ser aplicados al nuevo cine sonoro, puesto que oír y ver a los personajes hablando producía la sensación de inmediatez y presencia. Así, algunos de los primeros largometrajes hablados parecen obras de teatro transmitidas en tiempo real²¹.

El primer cine en español hecho en Hollywood puso en evidencia un problema “sonoro” que la prensa calificó como “la guerra de los acentos”²². La utilización de actores hispanos de diferentes países provocaba que en la ficción cinematográfica un padre de familia hablara con acento español, su hijo sonara a cubano y su hermana tuviera un acento argentino. Esto provocaba la crítica airada de los comentaristas de cine y las risas del público. En otras ocasiones las traducciones de los guiones en inglés se hacían sin especial cuidado y se utilizaban expresiones mexicanas que el público español no comprendía o interpretaba de manera diferente.

Las productoras tomaron en cuenta este problema al comprobar el fracaso económico de algunas películas y decidieron incorporar escritores de prestigio para supervisar los guiones. Es así como llegaron a Hollywood Edgar Neville, Miguel de Zárraga, Antonio de Lara “Tono”, Paul Pérez, Eduardo Ugarte, José López Rubio, René Borgia, Enrique Jardiel Poncela o Gregorio Martínez Sierra.

Buscando un lugar para la música

Los cambios técnicos y estéticos conllevarán una redefinición de la música en el contexto del producto cinematográfico. Un aspecto que, por obvio, no debe de ser olvidado es que la música deja de ser interpretada en la sala en el momento de la proyección y pasa a ser música grabada. Para una persona del siglo XXI la palabra música está ligada a sus sistemas de reproducción; su adquisición, almacenamiento y escucha se hace

20 ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

21 CHION, *op. cit.*, p. 70.

22 HEININK y DICKSON, *op. cit.*, p. 51.

mayoritariamente a través de aparatos mecánicos e informáticos, pero el público de la segunda mitad de la década de los años veinte no estaba familiarizado con la música grabada y amplificada. Debemos de tener en cuenta, además, que la adopción de los sistemas de reproducción mecánica supuso una pérdida de la calidad sonora respecto del acompañamiento en vivo, si bien es cierto que la calidad de los músicos que acompañaban el cine mudo debía ser muy variable. Chion coincide con Altman en señalar la importancia que tuvo el medio radiofónico para familiarizar a los espectadores con la audición de la música grabada amplificada²³. Cuando en los años treinta el cine sonoro se estableció en España, la mayoría de los espectadores del ámbito urbano ya constituían la audiencia de la radio que se había expandido vertiginosamente desde mediados de los veinte.

Otro de los aspectos a tener en cuenta sobre la música en este periodo es su peso cuantitativo. En el cine mudo el *cotinuuum* musical raramente era interrumpido por otros elementos sonoros como los ruidos o los explicadores, que habitualmente se superponían a las piezas tocadas en la sala. Ahora los diálogos y los efectos sonoros competirán con la música. La presencia de la música será cuantitativamente menor, pero adquirirá una mayor importancia al convertirse, en muchos de los casos, en un elemento central de la narración.

La presencia de la música en las primeras películas sonoras se justifica de dos maneras principalmente: en primer lugar como elemento narrativo visible y audible (lo que comúnmente denominamos música diegética) y, en segundo lugar, recurriendo a formas preexistentes del teatro o los espectáculos musicales como la opereta, el music-hall, la revista, las variedades, etc.

El cine musical hecho en Hollywood en castellano no difiere del resto de la producción norteamericana. En su mayoría las películas responden a tres modalidades. A la primera, cronológicamente la más temprana, pertenecen los cortometrajes que presentan números musicales. Estos solían tener un carácter promocional de los distintos sistemas del cine sonoro y completaban los programas cinematográficos acompañando a largometrajes. En segundo lugar, destacaremos las películas que toman su estructura de la revista teatral, es decir, presentan una sucesión de números musicales de variedades engarzados por una presentación o trama muy sencilla. Por último, nos referiremos a las películas protagonizadas por Ramón Novarro y José Mojica, las dos grandes estrellas del cine musical en español de la primera mitad de los años treinta, que se apartan de la revista y se inspiran en argumentos propios de otro género teatral, la opereta.

23 CHION, *op.cit.*, p. 70.

Hollywood comienza a hablar (y a cantar) en español

Si exceptuamos la película rodada por Lee de Forest en 1923 con Concha Piquer y los cortometrajes que Raquel Meller rodó en 1926 para la Fox²⁴, deberemos esperar hasta 1929 para encontrar producciones en español en los Estados Unidos. Las primeras de esta nueva etapa en la que la elaboración de películas en castellano dejará de ser testimonial, se realizaron en Nueva York y consistieron, en su mayoría, en cortometrajes musicales en los que participaron, entre otros, los cantantes españoles Fortunio Bonanova y Juan Pulido²⁵. También en Nueva York se creó la America Movitonal Films que produjo cortometrajes musicales en los que participó la madrileña Carmen Rodríguez, quien declaró a Hernández Girbal que hacia 1930, después de ofrecer bastantes recitales, realizó aquellas películas sonoras “que fueron seguramente de las primeras que se grabaron en español”²⁶.

Los primeros intentos en Hollywood de hacer un cine en español fueron un tanto desalentadores. El actor cubano René Cardona, después de producir varios cortometrajes musicales para la Universal produjo en 1929 el primer largometraje hablado en castellano que fue dirigido por Cliff Wheeler y titulado *Sombras habaneras*. La película tuvo muchos problemas de producción y la crítica fue muy desfavorable.

El primero de febrero del año 1930 se estrenó *Sombras de gloria*. Está considerada como la primera película rodada en Hollywood con el método de doble versión²⁷. Fue el producto de una pequeña compañía, Sono-Art, que tenía la intención de abrirse a nuevos mercados. Se convino que la mejor manera de abaratar costes era realizar la película en inglés durante el día y la versión en castellano por la noche. Tradujeron el guión de *Blaze O' Glory* y contrataron para el papel protagonista al cantante, actor, director y productor José Bohr²⁸. *Sombras de gloria* tuvo

24 En 1926 Raquel Meller inició una gira por Estados Unidos y en Nueva York fue contratada por la Fox-Case Movietone para rodar el primer cortometraje sonoro que exhibió la productora. Richard KOSZARSKI. *Hollywood on the Hudson. Film and Television from New York from Griffith to Sarnoff*. Nueva York: Rutgers University Press, 2008, p. 151.

25 Fueron realizadas por la Empire Productions Inc, una pequeña empresa independiente asociada al Latin American Underwriter Syndicate. Se filmaron en la segunda mitad de 1929 en los estudios Metropolitan de Fort Lee (Nueva Jersey). Al año siguiente la productora interrumpió su ambicioso proyecto al trasladarse a México. HEININK y DICKSON, *op. cit* p. 25.

26 HERNÁNDEZ GIRBAL, *op. cit*. HEININK y DICKSON, *op. cit*.

27 HEININK y DICKSON, *op. cit.*, p. 27.

28 Aunque nació en Alemania en 1901, se trasladó a Sudamérica en 1904 y residió en Argentina, Chile, México y Estados Unidos. TORRES ALVARADO, Rodrigo. “José Bohr”. En: Emilio Casares (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999.

una buena acogida y proporcionó fama a su protagonista por toda Latinoamérica.

Hacia finales de 1929, coincidiendo con la instalación en España de los primeros cines preparados para exhibir películas sonoras, se iniciaron en Hollywood los primeros proyectos para hacer películas en español. Prácticamente todas las grandes compañías (Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Fox, United Artist, Warner, Columbia, Universal y RKO) rodaron en español; también hubo un porcentaje menor de pequeñas productoras que siguieron la misma política de rodajes multilingües.

Esta situación generó una gran demanda de actores y profesionales del cine de habla hispana. Algunos ya estaban en Hollywood, como el mexicano Ramón Novarro o el madrileño Antonio Moreno, ya que desde la década de los veinte la mayoría de los estudios tenía en su nómina actores latinos, la mayor parte de ellos mexicanos, para cubrir los papeles de galán exótico, a la manera de Rodolfo Valentino, o de mujeres con rasgos y caracteres muy distintos al de las actrices europeas y estadounidenses, como Lupe Vélez o Dolores del Río.

Las noticias sobre la inminente producción en castellano que hicieron las grandes compañías sirvieron para que muchos actores de Latinoamérica y España se desplazaran a Hollywood a comienzos de los años treinta. Muchos actores consagrados fueron contratados y se desplazaron a Norteamérica; incluso se convocaron concursos y se publicaron anuncios en los periódicos para buscar caras nuevas, como éste que apareció el diez de noviembre de 1929 en *La Vanguardia*: “Señoritas de buena sociedad y de inmejorable presentación se necesitan para filmar película. Sueldo hasta mil pesetas. Informará: Agente de la California Films USA”. La Fox organizó un concurso en Barcelona y contrató a María Alba, que triunfó en Hollywood y a Antonio Cumellas, que tuvo menor fortuna.

También Hollywood produjo en 1929 cortometrajes musicales en español similares a los que se habían realizado en Nueva York. En ellos se puede ver y escuchar a José Bohr, Rodolfo Hoyos, Alfredo Cuadra o Tito Schipa. En el mes de marzo de 1930 la revista mensual interna de la Paramount cita también como obras de su catálogo en español dos películas a cargo de la bailarina madrileña Luana Alcañiz, *La serenata* y *Flor de mal*, y *Mosaicos líricos*, por Fortunio Bonanova y Dolores Casinelli²⁹.

Poco sabemos de la recepción de estas películas en España. Los cortometrajes solían ofrecerse como complemento a otros filmes como ocurrió con *La Paloma*, una película de animación de los hermanos Dave y Max

29 HEININK y DICKSON, *op. cit.*, pp. 25-26.

Fleischer³⁰ que ilustraba la canción de Yradier interpretada en esta ocasión por Julián Oliver y la Rondalla Usandizaga³¹. Este cortometraje se estrenó en Madrid el 21 de mayo de 1930 como complemento a la película de la Paramount *El cuerpo del delito*, hablada en español y con actores hispanos (Antonio Moreno, María Alba, Andrés de Seguro, Ramón Pereda y Carlos Villarías, entre otros). Completaba el programa una pequeña cinta en la que Maurice Chevalier, la estrella del cine sonoro del momento, era entrevistado. El cortometraje *La Paloma* fue un éxito y, según un periódico madrileño, el público coreó la canción (una práctica participativa muy habitual en el cine mudo) y la película volvió a proyectarse³².

El cine de revista

El primer cine musical tomó prestado del teatro el género revisteril y la mayor parte de las grandes productoras hollywoodienses elaboraron películas que consistían en una sucesión de números musicales de variedades. La Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) marcó la pauta con *Hollywood Revue* (1929). Por su parte, la Paramount mostró todas las estrellas de la compañía en *Paramount on Parade*. Esta película fue dirigida por once realizadores (entre ellos Ernst Lubitsch) y mostraba diferentes escenas engarzadas por un guión de Joseph L. Mankiewicz. Se estrenó en Estados Unidos en el mes de abril de 1930 pero, a diferencia de las películas del mismo género de las otras productoras, la Paramount realizó diferentes versiones en distintos idiomas, conservando la mayor parte de la filmación original e incluyendo presentaciones y números con actores y cantantes del país al que iba destinada. Las versiones destinadas a países europeos se realizaron en los estudios de la Paramount en Joinville (París) y fueron obra del realizador Charles de Rochefort; sin embargo, la versión en castellano fue realizada en Hollywood por Geoffrey Shurlock y Eduardo Venturini, que se encargó de los bloques adicionales. La película se rebautizó como *Galas de la Paramount* y los actores Ramón Pereda, Barry Norton y Rosita Moreno hicieron las presentaciones. No obstante, hay variaciones determinadas por el país de destino. Así por ejemplo, en la versión española Juan Pulido canta flamenco mientras que en la destinada a México canta canciones populares de aquel país. También Encarnación

30 Dave y Max Fleischer fueron los creadores de series de cortometrajes de animación tan populares como Betty Boop, Popeye, Koko el Payaso y Supermán. Documentado en <www.imbd.com> [Consulta: 1 de diciembre de 2010].

31 HEININK y DICKSON, *op. cit.*, p. 37.

32 *El Heraldo de Madrid*, 22-V-1930.

López Júlvez “La Argentinita” canta y baila acompañada a la guitarra por Luis Yance y Rosita Moreno baila un fado³³. Tras su estreno en la capital madrileña, que sirvió para inaugurar el cine Rialto de la Gran Vía, el periódico *El Imparcial*, resumía así el contenido de la película: “potpurri de habilidades destacadas de cada uno de los astros destacados de la predicha marca. [...] Números fáciles, escenas divertidas, parlamentos sugestivos, constituyen el total del espectáculo recibido óptimamente por el público, que en algún momento hubiese saboreado la repetición de determinada escena o motivo musical”³⁴.



Cartel de la película *Galas de la Paramount*

En los años sucesivos aparecieron otras producciones similares hasta que la fórmula se fue agotando y se plantearon nuevas maneras de presentar los números musicales. Como hemos mencionado anteriormente la producción en castellano de este tipo de películas se limitó a la adaptación y reelaboración de producciones en inglés. No obstante, hay que mencionar una producción original de Xavier Cugat de 1929, *Charros, gauchos y manolas*, que utiliza el esquema de la revista.

Francisco de Asís Javier Cugat Mingall de Bru y Deulofeu nació el primer día del año 1900 en Girona, pero a los pocos años se trasladó con su familia a Cuba. Allí estudió violín y se dedicó después a tocar en cafés y salas de concierto como músico profesional. En los años veinte se

33 HEININK y DICKSON, *op. cit.*, pp. 47-49.

34 *El Imparcial*, 18-X-1930.

instaló en Los Ángeles donde comenzó a trabajar eventualmente como caricaturista de las estrellas de Hollywood en el diario *Los Angeles Times*. Al parecer, intervino en papel de extra como violinista en la película *The Four Horsemen of the Apocalypse*, de Rex Ingram, basada en la popular novela de Vicente Blasco Ibáñez *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Sin embargo, fue alcanzando notoriedad en el mundo del espectáculo norteamericano por adecuar los ritmos cubanos y latinos a la estética de las bandas de *swing*. Por aquellos años formó su propia orquesta de música de baile que llamó Xavier Cugat and His Gigolos. Su formación alcanzó gran notoriedad pues, además de sus cualidades como *showman*, eligió jóvenes y atractivas cantantes y bailarinas como Rita Cansino, conocida años después como Rita Hayworth³⁵.

Aunque Cugat adquirió notoriedad en las películas musicales de la MGM de los años cuarenta y cincuenta interpretándose a sí mismo, en 1929 produjo dos películas en Hollywood para el público hispano. La primera fue un cortometraje titulado *Un fotógrafo distraído*³⁶ y la segunda un largometraje titulado *Charros, gauchos y manolas*. En esta película se utilizan las acuarelas de un pintor bohemio que aspira a ganar un concurso de arte convocado por el magazine *Paintings of the People* como excusa para mostrar tres estampas musicales. Sus pinturas cobran vida y nos llevan, en primer lugar, a contemplar un número musical en Xochimilco (México); después, en Buenos Aires un italiano y un gallego rivalizarán por el amor de una joven criolla; la última estampa nos mostrará el trágico romance entre una joven sevillana y un torero que se obstina en permanecer en el ruedo a pesar de haber sido herido³⁷. La película, en opinión de Heinink y Dickson, fue “un repaso de lo hispano haciendo un viaje de tópico en tópico”. Podría haber sido la iniciadora de la revista en español. Se pensó, incluso, en hacer una versión en inglés titulada *Hollywood Spanish Follies*, pero pasó por las carteleras sin pena ni gloria y Xavier Cugat no volvió a aventurarse en empresas parecidas. Fue estrenada sin éxito en Barcelona en marzo de 1931.³⁸

35 “Xavier Cugat”. En: LARKIN, Colin (ed.). *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*. Chester: New England Pub. Associates, 1992.

36 El cortometraje fue dirigido por Xavier Cugat e interpretado por el cómico Romualdo Tirado junto a los actores mexicanos Carmen Guerrero, Don Alvarado y Delia Magaña. Documentado en <www.imbd.com> [Consulta: 1 de diciembre de 2010].

37 Documentado en <www.imbd.com> [Consulta: 1 de diciembre de 2010].

38 HEININK y DICKSON, *op. cit.*, pp. 31 y 32.

Novarro, Mojica y la opereta cinematográfica

La figura más destacada del “star system” latino en el Hollywood de los años veinte y treinta fue Ramón Novarro³⁹. Tras la muerte de Rodolfo Valentino en 1926, se convirtió en el “latin lover” por excelencia. Se llamaba en realidad Juan Ramón Gil Samaniego, había nacido en Victoria de Durango (México) en 1899 en una familia de clase media. Su padre era dentista de profesión y sufrió los avatares de la revolución mexicana comenzada en 1910. Aunque en su juventud abrazó la idea de hacerse sacerdote, su deseo de convertirse en estrella del espectáculo motivó su viaje a los Estados Unidos. Llegó a Los Ángeles junto con su hermano en 1915; tres años más tarde llegaron sus padres y el resto de sus hermanos. Antes de trabajar como actor profesional desempeñó diversas tareas para ganarse la vida como dependiente, modelo en una escuela de arte, acomodador en el antiguo auditorium Clune y actor ocasional en el Magestic Theater en Los Ángeles. Después trabajó como extra en varias películas de Cecil B. DeMille y en 1919 entró a formar parte de la compañía de baile de Marian Morgan, a pesar de que no se había dedicado con anterioridad al baile como profesional. Su primera aparición en los créditos de una película tuvo lugar en 1922 en *Mr. Barnes of New York*, una cinta producida por Samuel Goldwyn. Ese mismo año participó en la producción de Rex Ingram *The Prisoner of Zenda* y en 1923 intervino en *Scaramouche*, del mismo director. El papel que lo consagró fue, sin duda alguna, el de Ben-Hur en la segunda versión de la película del mismo título que fue producida por la MGM en 1925 y dirigida por Fred Niblo. Con la llegada del sonoro Novarro se mantuvo durante algunos años en la primera línea del cine de Hollywood aunque poco a poco su estrella de galán latino se fue apagando y desde mediados de los años treinta realizó papeles de menor importancia en producciones secundarias.

Novarro había estudiado música desde niño; tocaba el piano y la guitarra, y había recibido lecciones de canto y baile. La llegada del sonoro le permitió aprovechar esos conocimientos y participar en varias producciones musicales, tan de moda en aquellos años; además fue uno de los pocos actores latinos que participó en películas en inglés. En el intervalo de dos años participó en tres películas musicales de la MGM que contaban con la

39 Sobre Novarro se han escrito varios trabajos biográficos. Frank Javier García Berumen escribió en 2001 *Ramon Novarro: The Life and Films of the First Latino Hollywood Superstar* (Nueva York: Vantage Press). André Soares realizó la biografía titulada *Beyond the Paradise. The Life on Ramon Novarro* (Nueva York: St. Martin's Press, 2002) que hemos utilizado para este artículo; y Allan R. Ellenberg ha escrito *Ramon Novarro. A biography of the Silent Film Idol, 1899-1968* (Jefferson, McFarland, 2009).

participación del músico Herbert Stothart⁴⁰ y el letrista Clifford Grey, que tras haber triunfado en Broadway, fueron contratados por la productora americana. La idea era aprovechar el tirón de Novarro como galán del cine mudo y convertirlo en una estrella del cine musical con una serie de películas con argumentos y ambientaciones similares a los de la opereta centroeuropea⁴¹.

Tras participar en 1929 en *Devil May Care* –una historia ambientada en la época napoleónica con atractivas inserciones musicales de Herbert Stothard–, Novarro protagonizó al año siguiente la película dirigida por Robert Z. Leonard *In Gay Madrid*. A pesar de ser una producción en inglés destacamos esta película, en primer lugar, por ser una adaptación cinematográfica de la novela de Alejandro Pérez Lugín publicada en 1915 *La casa de la Troya*⁴². Desconocemos de quién partió la idea y cuál fue la razón de llevar la popular novela al cine. El guión fue firmado por Bess Mederyth, Salisbury Field y Edwin Justus Mayer⁴³. Al parecer la MGM anunció una versión en español que nunca llegó a realizarse⁴⁴. Además de tener una ambientación hispana, esta película cuenta en sus créditos musicales con el violinista, compositor y actor Xavier Cugat.

In Gay Madrid debió ser, si no la inaugural, una de las primeras intervenciones de Cugat en el cine como compositor. Participó en dos canciones, *Santiago* y *Dark Night*, que compuso en colaboración con Herbert Stothard, aunque desconocemos cuál fue su labor concreta pues los créditos de la película no distinguen las funciones musicales de los compositores citados. Una marcha acompaña a los títulos de crédito con los giros

40 Herbert Stothard nació en Wisconsin en 1885 y murió en Los Ángeles en 1949. Compuso comedias musicales y operetas para Broadway en donde trabajó con el escritor Glifford Grey. Con la llegada del sonoro se instaló en California y fue uno de los compositores en nómina de la MGM. “Herbert Stothard” y “Xavier Cugat”. En: LARKIN, Colin (ed.), *op. cit.*

41 BARRIOS, Richard, *op. cit.*, pp. 277-278.

42 Esta novela se ha llevado varias veces al cine. La primera vez en 1925 en una producción dirigida por Manuel Noriega y el propio autor; fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 28 de enero de 1925; fue un extraordinario éxito en España y en América, sobre todo entre los emigrantes gallegos. La segunda es esta producción de la MGM a la que modificaron el título de la novela original. En 1936 dirigieron una nueva versión Adolfo Aznar y Juan Vilá Vilamala, mientras que Carlos Primelles se encargó de la adaptación de la novela; esta versión no se estrenó hasta 1939. Carlos Orellana se ocupó de otra versión en 1948 realizada en México. Por último, Rafael Gil dirigió la última de las adaptaciones en 1959. En PÉREZ LUGÍN. *La casa de la Troya* (edición de M^a Ángeles Gómez Abalo). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2008, p. 47.

43 Documentado en <www.imdb.com>. [Consulta: 1 de diciembre de 2010].

44 HEININK y DICKSON, *op. cit.*, p. 38.

musicales característicos de lo considerado como hispano (utilización de la escala y cadencia andaluzas, floreos al finalizar las melodías, alternancia de la modalidad mayor y menor, utilización de instrumentos como la guitarra y las castañuelas, etc.). Al final de los créditos se muestra un rótulo que dice “Madrid, the heart of Spain; a modern city which still hears musical echoes at night of another and more colorful age”⁴⁵. Vestida de gitana aparece Goyita (Lottice Howell) en un salón de variedades madrileño (aunque el escenario nos recuerda más a un music hall americano) que interpreta en inglés una canción con los típicos acentos flamencos habituales, por ejemplo, en el repertorio de las cupletistas. Cuando la acción se traslada a Santiago de Compostela, los números de la estudiantina poco tienen que ver con las canciones de una tuna; más bien son números corales en el estilo de la comedia musical americana. Novarro interpretará dos canciones diegéticas (a modo de serenata); la primera *Into my heart*, está escrita con el ritmo de la habanera. La segunda, *Dark Night*, es, supuestamente, la canción de Cugat. Como solía ser habitual en las películas de esta época, la música no suele mezclarse con los diálogos y se justifica como música de fuente o diegética, o como número a la manera del teatro musical.



Fotogramas de la película *Call of the Flesh*

La última de la serie fue *Call of the Flesh* (qué podríamos traducir como *La llamada de la carne*). Se rodó con el título provisional de *The Singer of Seville*, que era el título del guión original de Dorothy Farnum, pero la productora consideró que sonaba demasiado a musical y se buscó

45 “Madrid, el corazón de España; una ciudad moderna en la que todavía se oyen en la noche los ecos musicales de otro tiempo más colorido”.

un título alternativo⁴⁶. Fue dirigida por Charles Brabin y, junto a Navarro (que interpretaba el papel de Juan de Dios), participaron Dorothy Jordan (como María Consuelo Vargas) y Renée Adorée (en el papel de Lola). La película cuenta la historia de una joven sevillana de familia aristocrática que huye del convento antes de tomar los hábitos al escuchar en una “cantina”⁴⁷ contigua la voz del cantante Juan de Dios, un joven mujeriego que aspira a triunfar en la ópera en Madrid. La película tuvo un discreto éxito, probablemente, como apunta Richard Barrios, porque la voz y los ademanes de Ramón Navarro resultaban demasiado dulces y ligeros para un personaje que debía destilar masculinidad. Navarro fue apartado de la primera línea, al igual que otros actores homosexuales, cuando se vio que su imagen carecía de una contundente aura de heterosexualidad⁴⁸.

El tratamiento de lo español queda resumido en esta frase del periodista de *La Vanguardia* con motivo de la presentación de la versión española: “[*Call of the Flesh* ya estaba hecha] por un norteamericano que, como suele ocurrir entre los escritores extranjeros derrochó fantasía e ignorancia al ofrecer a su público una pintoresca producción que él supuso de la más pura índole española”. Así, por ejemplo, nada más comenzar la película las campanas de una iglesia sevillana suenan como el Big Ben de Londres, el baile que interpretan al comienzo los protagonistas poco, o nada, tiene que ver con el flamenco y su acompañamiento se hace con una peculiar orquesta formada por violines, guitarras, contrabajo y mandolina.

Call of the Flesh fue una de las primeras películas de la que se hicieron versiones en otros idiomas. Se utilizaron los mismos decorados pero varió el equipo y los actores, aunque Navarro protagonizó y dirigió las dos nuevas versiones, en español y en francés, y adaptó las letras de las canciones que había compuesto Herbert Storhart. La versión española se tituló *Sevilla de mis amores*. Conchita Montenegro, como coprotagonista, hizo el papel de María Consuelo Vargas. Junto a ella participaron otros actores españoles como José Soriano Viosca o Rosita Ballesteros. Se estrenó en el Teatro California Internationale el 5 de diciembre de 1930. Fue la primera vez que Navarro hacía una película en su lengua materna. También se hizo una versión en francés titulada *Le Chanteur di Séville*, estrenada en el Théâtre de la Madeleine de París el 21 de febrero de 1931. Estaba proyectada una versión en alemán que al final no pudo realizarse por problemas financieros⁴⁹.

46 SOARES, André. *Beyond Paradise: The Life of Ramon Navarro*. Nueva York: St. Martin's Press, 2002, p. 160.

47 El término cantina se aplica en California a los establecimientos mexicanos.

48 BARRIOS, Richard, *op. cit.*, p. 278.

49 SOARES, André, *op. cit.*, p. 163.



Fotograma de *Sevilla de mis amores*

Sevilla de mis amores se estrenó en España el 4 de abril de 1931 en el cine Fémina de Barcelona y tuvo, al menos para la crítica, un extraordinario éxito. El periódico *La Vanguardia* recoge la noticia de que la prensa cinematográfica barcelonesa mandó un telegrama al actor y director felicitándole y agradeciéndole la “exactitud y propiedad del ambiente hispano”⁵⁰.

El otro gran protagonista del cine musical hecho en español en el Hollywood de los años treinta fue José Mojica. Su vida, como la de Novarro, parece estar sacada de un argumento de opereta. Nació en San Gabriel (Michoacán, México) en 1896. Era hijo ilegítimo de una mujer que gozaba de cierta solvencia económica. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música y en la Academia de Artes Plásticas de la Ciudad de México desde 1915. En la capital descubrió su pasión por la ópera y comenzó a estudiar con José Pierson, que le ayudó a entrar en el mundo de la ópera ofreciéndole pequeños papeles en su Compañía Impulsora de Ópera. En 1919 fue contratado para cantar en la Compañía de Ópera de Chicago que dirigía Mary Garden. También actuó en las óperas de San Francisco, Ciudad de México y en el festival de Ravinia. Los críticos de la época alabaron su disposición a asumir tanto papeles principales como secundarios y, sobre todo, su interés por el vestuario⁵¹.

50 *La Vanguardia*, 17-IV-1931, p. 19.

51 John Koegel recoge una crónica del crítico de ópera Ronald L. Davis que cuenta que Mojica estaba tan espléndidamente vestido en el papel de Nicías de la ópera *Thäïs* que una pareja que no asistía habitualmente a la ópera se quedó sorprendida cuando apareció Mary Garden en el papel protagonista, pues ellos habían asumido que Mojica era la dama



José Mojica

En 1929 fue contratado por la Fox para participar en varias películas musicales en español. En opinión de Koegel fue su excelente voz de tenor lírico, su aire de galán de matiné y su grata habilidad como actor lo que motivó el requerimiento de la productora. Al igual que la MGM, el resto de las compañías buscaron actores entre los intérpretes de ópera⁵². Se trataba de ofrecer unos productos cinematográficos de mayor calidad sobre todo en el aspecto musical. Si en las primeras producciones sonoras las películas “de cantante” y las producciones que reunían diversos números musicales a modo de revista teatral habían copado la oferta del cine sonoro, a partir de 1930 las productoras recurrieron a los argumentos de la opereta: asuntos amorosos en los que se intercalan canciones de corte romántico situados en ambientes exóticos y aristocráticos.

principal. En KOEGEL, John. “Del Rancho Grande y a través del Río Grande: Músicos mexicanos en Hollywood y en la vida musical norteamericana, 1910-1940”. En: *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, enero-junio 2003, n° 128. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical. México, p. 68.

52 La MGM contrató a Lawrence Tibbett y Grace More, estrellas del Metropolitan Opera House de Nueva York. Más adelante trabajaron en Hollywood Lily Pons, Gladys Swarthout, Nino Martini, Kirsten Flagstad, Lauritz Melchior, etc. KOEGEL, John, *op. cit.*, p. 69.



Fotograma de la película *El precio de un beso*

José Mojica participó en once películas para la Fox entre 1930 y 1934. La primera fue una producción en inglés titulada *One Mad Kiss* (1930). Fue dirigida por Marcel Silver y James Tinling y su guión estaba basado en el relato de Adolf Paul *Lola Montez, the Spanish Dancer*. Al parecer, los productores, insatisfechos con el resultado decidieron rehacer una parte del material rodado con Silver y filmar simultáneamente secuencias habladas en castellano para editar una versión española que estuvo lista en pocos meses. La nueva versión se tituló *El precio de un beso* y fue tal el éxito entre la población hispana de Estados Unidos, Latinoamérica y España que sirvió para que la Fox continuase produciendo en español. Las siguientes películas que protagonizó Mojica fueron *Cuando el amor ríe* (1930), *Hay que casar al príncipe* (1931), *La ley del harem* (1931), *Mi último amor* (1931), *El caballero de la noche* (1932), *El rey de los gitanos* (1933), *La melodía prohibida* (1933), *La cruz y la espada* (1934), *Un capitán de Cosacos* (1934) y *Las fronteras del amor* (1934). Los números musicales de estas películas consistían básicamente en canciones de corte romántico. El propio actor y cantante participó en la creación de algunas de ellas junto a Troy Sanders, su acompañante al piano. Las grabaciones discográficas de José Mojica también tuvieron un extraordinario éxito de ventas. Grabó canciones mexicanas y del resto de Latinoamérica, así como fragmentos de ópera y canciones italianas y francesas, además de los temas popularizados por sus películas. Fue particularmente conocido por la grabación de la canción *Júrame* de María Grever.

Desde mediados de la década de los treinta sus apariciones en la pantalla fueron cada vez menos frecuentes. En 1939 participó en México en

la versión cinematográfica de la ópera cómica de Manuel Penella *Don Gil de Alcalá*, que se tituló *El capitán aventurero* y que fue dirigida por Arcady Boytler sobre un guión de Salvador Novo. La película fue la más cara realizada hasta la fecha en aquel país y, a pesar de contar con el reclamo de Mojica, no consiguió cubrir los gastos de producción.

En la década de los cuarenta José Mojica se fue retirando de la vida pública. Había ingresado en la Tercera Orden Franciscana para hombres legos y en 1947 se ordenó sacerdote franciscano en Lima. Bajo el nombre de fray José Francisco de Guadalupe Mojica publicó en 1956 su autobiografía titulada *Yo, pecador*, que se convirtió rápidamente en un *best-seller*⁵³.

53 *Ibidem*, pp. 70-75.

Bibliografía

- ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- ARCE, Julio. “El sonoro antes del cine sonoro”. Matilde OLARTE (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.
- BARRIOS, Richard. *A Song in the Dark. The Birth of the Musical Film*. Nueva York: Oxford, 2010.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.
- CRAFTON, Donald. *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound (1926-1931)*. Los Angeles: University of California Press, 1997.
- DUROVICOVÁ, Natasa. “Local Ghosts: The Human Body and Early Sound Cinema”. QUARESIMA, Leonardo y VICHI, Laura (eds.). *Il film et suoi multipli*. Udine: Faculta degli Studi, 2003.
- DUROVICOVÁ, Natasa. “Traslating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933”. ALTMAN, Rick (ed.). *Sound Theory, Sound Practice*. Routledge: London, 1992.
- ELLENBERG, Allan R. *Ramon Novarro. A biography of the Silent Film Idol, 1899-1968*. Jefferson: McFarland, 2009.
- GARCÍA BERUMEN, Frank Javier. *Ramon Novarro: The Life and Films of the First Latino Hollywood Superstar*. Nueva York: Vantage Press, 2001.
- GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009.
- HEININK, Juan B. “El transcurso del cine mudo al sonoro como motivo generador de contradicciones”. En: *Actas del IV Congreso de la AEHC*. Madrid: Editorial Complutense, 1993.
- HEININK, Juan B. y DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*. Bilbao: Mensajero, 1990.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino; HEININK, Juan B. y DICKSON, Robert G. *Los que pasaron por Hollywood*. Madrid: Verdoux, 1992.
- KOEGEL John. “Del Rancho Grande y a través del Río Grande: Músicos mexicanos en Hollywood y en la vida musical norteamericana, 1910-1940”. En: *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, enero-junio 2003, n° 128. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical. México.
- KOSZARSKI, Richard. *Hollywood on the Hudson. Film and Television from New York from Griffith to Sarnoff*. Nueva York: Rutgers University Press, 2008.

PÉREZ LUGÍN, Alejandro. *La casa de la Troya* (Edición de M^a Ángeles Gómez Abalo). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2008.

SOARES, André. *Beyond Paradise: The Life of Ramon Novarro*. Nueva York: St. Martin's Press, 2002.

ENTRE EL CASTICISMO Y EL SINFONISMO: MÚSICA CINEMATográfica EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS CENTRALES DEL SIGLO XX

Joaquín López González
Universidad de Granada

Resumen

El presente trabajo aborda el estudio del estilo musical en la banda sonora cinematográfica española entre los años cuarenta y sesenta del pasado siglo XX. El objetivo fundamental es profundizar en sus rasgos musicales y manifestar las que consideramos son sus dos características principales: variedad y versatilidad. Tras una contextualización, desde el punto de vista musical y cinematográfico, se plantean y ejemplifican las cuatro sendas estilísticas en la música cinematográfica del periodo franquista: el sinfonismo clásico cinematográfico, la influencia de la tradición musical española, los ritmos de moda de las músicas urbanas y, finalmente, la tímida inclusión de un estilo más experimental.

La aproximación a la música cinematográfica del periodo que va desde la conclusión de la Guerra Civil española hasta el inicio de la transición a finales de los años sesenta puede realizarse desde muy diversos enfoques: audiovisual, musicológico, sociológico e incluso ideológico¹. En el presente trabajo se ofrece un estudio más cercano al estilo musical que a la interacción audio-visual, si bien en el caso de la banda sonora cinematográfica resulta muy difícil disociar ambos elementos. El objetivo fundamental es profundizar en los rasgos musicales de las bandas sonoras del periodo y poner de manifiesto las que constituyen sus dos características principales: variedad y versatilidad. “Variedad” porque, pese a lo que pueda pensarse, no existe un estilo único en la música cinematográfica del periodo, sino que

1 Véase: LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Granada: Universidad de Granada, 2009. <http://hdl.handle.net/10481/2178> En esta tesis doctoral se aborda el estudio de la música cinematográfica española del periodo franquista a través de la figura de un compositor paradigmático intentando combinar todos los enfoques mencionados. En el presente trabajo se recoge y matiza la clasificación estilística expuesta en dicha tesis (pp. 465-466).

son muchas las tendencias y variantes estilísticas que vamos a encontrar en la nutrida filmografía española de los años centrales del pasado siglo XX. “Versatilidad” por la meritoria capacidad de los compositores de este periodo para adaptarse a los distintos estilos requeridos por la producción filmica. Aunque predomina el estilo sinfónico de raíz tardorromántica, estándar cinematográfico aplicable a buena parte de los géneros, la mayoría de los autores se desenvuelve también con soltura en la música de raíz folklórico-casticista o en la moderna influida por los ritmos urbanos importados de Estados Unidos o Latinoamérica. Ambas características se subordinan a un único objetivo, implícito en la propia naturaleza de la creación cinematográfica: la eficacia narrativa. Todos los elementos del film (incluida su música) deben contribuir eficazmente a la comprensión del desarrollo narrativo. La música es uno de los que mejor contribuye a este fin, por lo que no es de extrañar que su presencia sea muy abundante en el cine denominado “clásico”. En la filmografía española de la posguerra, esta presencia se hace aún más notable, dada la necesidad de apoyar, a través de la música, el desarrollo argumental del film y dotar al conjunto “audiovisual” de una potencia narrativa que la imagen por sí sola era incapaz de alcanzar.

1. Hacia una clasificación estilística

Carlos Colón Perales define de la siguiente manera el estilo de la música cinematográfica española durante la posguerra:

El modelo músico-cinematográfico imperante en los años cuarenta es el del primer sinfonismo norteamericano –Joaquín Turina tenía como modelo cinematográfico a Alfred Newman–, con dilatadas intervenciones a cargo de formaciones sinfónicas. El estilo *noble* (motivos histórico-religiosos) mezcla elementos del nacionalismo casticista y del zarzuelismo; el popular-cotidiano (motivos costumbristas o de *teléfonos blancos*) toma referencias de la música ligera, desde la revista a la copla².

A continuación establece una clasificación de los músicos cinematográficos del periodo basada en un criterio en cierto modo jerárquico, pero también genérico o estilístico. Bajo el título “La visita de los maestros” incluye a los compositores consagrados que “visitaron” el medio cinematográfico durante los años cuarenta. Comienza por algunos nombres destacados de lo

2 COLÓN PERALES, Carlos / LOMBARDO ORTEGA, Manuel / INFANTE DEL ROSAL, Fernando, F. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, pp. 82-83.

que podríamos llamar la música culta de mediados del siglo XX, como Jesús Guridi, Joaquín Turina, José Muñoz Molleda, Salvador Ruiz de Luna y Ernesto Halffter. Después cita a los zarzuelistas Federico Moreno Torroba, Jacinto Guerrero y Fernando Díaz Giles. Finalmente, presenta a los autores que centraron su actividad en la composición de canciones, revista y copla, como José Padilla, Fernando Moraleda y Manuel López Quiroga. En el siguiente epígrafe -“El sinfonismo casticista”- se ocupa, en primer lugar, de los compositores dedicados a producciones de mayor empeño (patriótico o dramático-literario): Juan Quintero, Manuel Parada y Jesús García Leoz. A continuación, se centra en la línea de comedia, representada por Joan Duran i Alemany, José Ruiz de Azagra y Ramón Ferrés. Por último cita a los que considera como compositores menos reconocidos de los años cuarenta: Rafael Martínez del Castillo, Juan Álvarez García, Pedro Braña, Fidel del Campo, Josep Casas i Augé, Joan Dotras Vila, José Fornés, Manuel García de Cote, Pascual Godes, Emilio Lehmborg, Federico Martínez Tudó, Modesto Rebollo, Modesto Romero y Ramón Usandizaga.

El especialista en cine franquista Gerard Dapena señala -en un interesante artículo publicado en un número monográfico que la revista *Music in Art* dedicó a la música en el arte y el cine ibéricos³- la existencia de dos tendencias musicales en el cine español de los años cuarenta. Una línea tendía hacia la música popular americana, especialmente las canciones del Tin Pan Alley y el Big Band Light Jazz popularizados por las orquestas de Benny Goodman y Harry James, entre otros. Principalmente proporcionando acompañamiento musical a las comedias románticas, los foxtrots y la música swing de músicos como José Durán Alemany, Luis Rovira y Rafael Medina entre otros, conjugaba el paso acelerado, la energía frenética y los placeres consumistas desenfrenados asociados con un moderno estilo de vida cosmopolita. La otra tendencia dio -según Dapena- preeminencia a las tradiciones musicales nacionales, principalmente al pseudo-flamenco y a otras variedades de la música andaluza, pero también al folklore de las restantes regiones de la península ibérica. Efectivamente, la llamada “españolada” cinematográfica presenta, como parte fundamental de su universo semántico, el predominio de la referencia a la música popular andaluza, si bien en algunas de sus bandas sonoras podemos encontrar rasgos del folklore musical de diversas regiones. La feliz colaboración entre los letrados Rafael de León y Antonio Quintero y el músico sevillano Manuel

3 DAPENA, Gerard. “Spanish film scores in early Francoist cinema, 1940–1950”. En: *Music in Art. International Journal for Music Iconography* (New York), XXVII / 1-2 (2002), pp. 141–151.

López Quiroga suministró muchas de las canciones más populares de las películas folklóricas del primer Franquismo, protagonizadas por estrellas de la “canción española” como Concha Piquer, Juanita Reina, Imperio Argentina o Estrellita Castro: *La Dolores* (Florián Rey, 1940), *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1942), *Goyescas* (Benito Perojo, 1942) y *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943), entre otros muchos títulos. Dapena no menciona, sin embargo, una tercera vía (posiblemente la más valiosa), que adoptó el lenguaje sinfónico internacional de tipo tardorromántico, tal y como lo hicieron los grandes compositores cinematográficos de la industria norteamericana del momento (Max Steiner a la cabeza). Compositores como Juan Quintero Muñoz, Manuel Parada, José Muñoz Molleda o Jesús García Leoz representan esta línea que adaptó el sinfonismo hollywoodiense a las necesidades del cine español de los años cuarenta utilizando, siempre que el guión lo exigiese, códigos culturales como el folklore regional y la música popular española.

El problema es que, si repasamos la filmografía de estos autores, cualquier clasificación se nos antoja difícil de justificar. Por ejemplo, Juan Quintero fue un extraordinario sinfonista pero muchas de sus bandas sonoras musicales no tienen nada de “casticistas” –utilizando el término empleado por Carlos Colón-. Quintero compuso música para comedias ligeras (o “de teléfonos blancos”) en las que se aprecia la influencia de las músicas urbanas y los ritmos de moda (desde el jazz hasta el foxtrot). También hizo -aunque menos- cine casticista inspirado en el lenguaje musical de la zarzuela, la copla, el flamenco o la música popular andaluza. Y lo mismo podemos decir de la mayor parte de los autores citados. Se hace necesario, por tanto, afrontar una clasificación más completa (y compleja), en la que siempre debemos ser conscientes de la versatilidad de los compositores y de que las líneas estilísticas no son compartimentos estancos, sino que la música del cine español del periodo está llena de híbridos, fusiones y combinaciones diversas. Antes de abordar nuestra propuesta de clasificación estilística, resulta pertinente hacer una mención somera al contexto musical y cinematográfico en el que se desarrolla nuestro objeto de estudio: la banda sonora española en los años centrales del siglo XX.

2. Contexto musical y cinematográfico

Durante muchos años la historiografía ha considerado la cultura artística del primer Franquismo como una laguna o un paréntesis creativo, como si tras la traumática fractura bélica el país hubiera perdido cualquier capacidad para desarrollar una producción cultural de cierto valor. Sin embargo

-como explica Javier Suárez-Pajares-, “es un tanto ilusorio defender y aún pensar que una guerra civil, por más catastrófica y devastadora que sea –como fue la nuestra-, pueda destruir la cultura y, menos aún, seccionarla y repartirla de forma desigual entre los distintos contendientes”⁴. Bien es cierto que, al menos en el ámbito musical, se produjo una ralentización del avance estético que sólo conseguiría superarse a partir de la nueva generación de músicos de los años cincuenta (la llamada Generación del 51 y sus consecuencias). Pero lo más curioso es que ese “bloqueo” en la evolución estilística se produjo tanto en los compositores que permanecieron en España como en los que marcharon al exilio (salvo honrosas excepciones). Según Emilio Casares Rodicio:

Si exceptuamos los casos de Rodolfo Halffter y de Roberto Gerhard –y parcialmente Julián Bautista- a los que el exilio no impidió la evolución, el resto de miembros, tanto los que salieron de España como los que quedaron, entraron en una especie de vida musical repetitiva, cuando no desapareció ésta [...] Ni el exilio, ni la vida musical que vive la España de los años cuarenta y cincuenta eran circunstancias oportunas para una reafirmación musical y para una línea de evolución creacional lógica⁵.

Resulta significativo que dos de los compositores de la Generación del 27 citados -Rodolfo Halffter y Julián Bautista- se dedicaron ampliamente a la música cinematográfica durante sus respectivos exilios en México y Argentina⁶. Entre los que se quedaron, muchos fueron los que se aproximaron al cine: Ricardo Lamote de Grignon y Jesús García Leoz (ambos depurados por el Franquismo), pero también Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo, Conrado del Campo, Ángel Barrios o Joaquín Turina. La composición cinematográfica no fue una actividad primordial en sus carreras (exceptuando el caso de García Leoz), pero la mayor parte de los músicos destacados del periodo realizaron incursiones en este espacio de creación,

4 SUÁREZ-PAJARES, Javier. “Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura española de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño”. SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: SITEM / Glares, 2005, p. 15.

5 CASARES RODICIO, Emilio. “La generación del 27 revisada”. SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *La música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 37.

6 Véase: LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine”. LOLO, Begoña (ed.) *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinares de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 771-784.

discreto a la vez que lucrativo. En este contexto surgirá un grupo de músicos especializados en el medio cinematográfico. Nombres como Juan Quintero, Manuel Parada, Salvador Ruiz de Luna, Joan Duran i Alemany o José Ruiz de Azagra, se integraron perfectamente en la industria cinematográfica española e hicieron de la composición para la gran pantalla su medio de vida fundamental. Curiosamente, algunos de estos compositores responden a un mismo prototipo biográfico: poseen una formación musical clásica reglada en el ámbito del conservatorio, pasan después a la interpretación y composición de música ligera o teatral para, finalmente, recalcar en el mundo del cine como compositores de bandas sonoras musicales.

En cuanto al contexto cinematográfico, el primer rasgo destacable de la filmografía franquista nos lleva a reconocer la existencia de una clara herencia del periodo anterior (los años treinta y el cine de la República). Siguen proliferando géneros como la comedia, el musical folklórico (o zarzuelístico) y el drama, pero se añaden novedades como el cine bélico o “de cruzada” (lógica consecuencia de la Guerra Civil y la Guerra Mundial), el religioso y el histórico. Resulta sorprendente la notable recuperación del cine español en los años inmediatos al conflicto, que se explica, entre otras razones, por el apoyo gubernamental y legislativo que incentivó la producción propia y estableció un sistema dirigista y de férreo control ideológico a través de la censura. No se desarrolló en nuestro país un sistema de producción similar al de los estudios norteamericanos, en el que las grandes productoras dominaban la industria mediante un modelo de control de todas las fases productivas. La adaptación española a este modelo lo constituyeron productoras de importancia como CIFESA (en los años cuarenta) y Suevia Films (en la segunda mitad de los cuarenta y los cincuenta). Durante la década de los cincuenta se producen notables avances en la cinematografía española, que conviven con las rémoras del pasado. Dos son las principales novedades de la década: por un lado, destaca la aparición de un grupo de jóvenes cineastas (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, entre otros), que encabeza una línea “disidente” en la temática y resolución de los filmes. Por otro lado, a partir de 1952 la apertura legislativa permite el inicio de las coproducciones internacionales bajo el auspicio del sistema español de protección. Algunas de nuestras estrellas cinematográficas adquieren una dimensión internacional y la industria filmica española se enriquece con la llegada de profesionales de otras partes del mundo. Finalmente, los años sesenta se caracterizan por la irrupción de los llamados “Nuevos Cines”, que en España conviven con una producción comercial doméstica, muy centrada en el terreno de la comedia, a la que se ha dado en llamar “desarrollista”.

Durante el Franquismo, la búsqueda de una identidad cultural, claramente orientada a la legitimación de un modelo ideológico, tuvo en la música cinematográfica a un imprescindible aliado. Especialmente en los géneros con una carga ideológica evidente (cine bélico o “de cruzada”, cine religioso o histórico), el uso de determinadas músicas o estilos claramente identificables por el espectador (marchas militares, himnos patrióticos o religiosos), constituye una práctica bastante frecuente. Sin embargo, resulta aún más interesante el uso de la música desde una perspectiva más sutil en otros géneros cinematográficos, como el folklórico o la comedia, bajo los que a menudo también subyace un mensaje ideológico subliminal de claro corte conservador y nacionalista.

3. Las cuatro sendas estilísticas

A partir de este panorama, podremos establecer cuáles fueron las líneas estilísticas mayoritarias en la música cinematográfica de los años centrales del siglo XX. Debemos insistir en que no son compartimentos estancos ni exclusivos: estas cuatro sendas están rodeadas de caminos intermedios e híbridos, algunos de los cuales estudiaremos a través los ejemplos que mencionaremos. Tampoco existe una correspondencia estricta de las opciones estilísticas con las posibles tipologías de compositores: procedentes de la creación culta (e.g. Ernesto Halffter), especializados en el cine (e.g. Manuel Parada) o modelo intermedio (e.g. García Leoz). Por el contrario, solía ser habitual que un mismo compositor cultivara más de una de las opciones estilísticas (o incluso todas). De hecho, buena parte de los ejemplos que serán objeto de comentario proceden de un mismo compositor⁷, aunque su caso es trasladable a muchos de sus contemporáneos.

3.1. Sinfonismo clásico cinematográfico

El llamado sinfonismo clásico cinematográfico nos remite al estándar internacional de la banda sonora musical. Era el estilo que proliferaba en la industria filmica norteamericana, a la sazón dominante del mercado internacional, por lo que fue el modelo a seguir por la mayoría de los cineastas españoles. La música orquestal tardorromántica de clara armonía tonal configurada a través de temas melódicos identificados con los diversos personajes o elementos argumentales del film, la presencia de bloques descriptivos vinculados a la acción filmica (convergencia semántica) o el

⁷ Juan Quintero Muñoz (1903-1980), cuya filmografía se estudia con profundidad en la tesis mencionada en la nota 1.

desarrollo de motivos expresivos de fuerte arraigo sentimental, son rasgos habituales de este modelo estilístico. Triunfó especialmente en los años cuarenta y cincuenta, perdiendo fuelle a partir de los sesenta, con la influencia de los llamados Nuevos Cines, la crisis del modelo clásico de producción y la consolidación de las músicas urbanas en el medio cinematográfico.

El estándar del modelo sinfónico en el cine español puede ilustrarse perfectamente a través de la película *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Tras el estreno del film británico *Christopher Columbus* (David MacDonald, 1949) protagonizado por Fredric March, y ante la disconformidad de quienes lo vieron fuera de nuestras fronteras, el gobierno franquista promulgó un concurso público para la producción del un film nacional sobre el descubrimiento de América en el que se restituyese la dignidad histórica de la madre patria. La concesión fue a parar a CIFESA, que en aquel momento se esforzaba por reflotar su producción, en lo que se ha denominado “el canto de cisne” de la empresa de Vicente Casanova. Amparándose en el éxito obtenido por *Locura de amor* en 1948, CIFESA quiso recuperar, a comienzos de la década de los cincuenta, el liderazgo perdido a través de la producción de filmes históricos grandilocuentes y patrióticos, en los que se contaba con los mejores equipos artísticos y técnicos, bajo las órdenes del realizador Juan de Orduña. Títulos como *Pequeñeces* (1950), *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1951) y *La Leona de Castilla* (1951) constituyen auténticos emblemas de este modelo de superproducción española de “cartón-piedra”. Para ellos compuso Juan Quintero Muñoz sus mejores partituras sinfónicas. Se trata de filmes con una presencia musical realmente prominente: así, un 74% del metraje de *Alba de América* contiene música, y una cifra similar puede aplicarse al resto de los títulos citados. Al tratarse de una gran producción de temática histórica requería una música ampulosa y heroica, como lo eran las pretensiones del film. La plantilla orquestal utilizada responde al modelo más habitual en Quintero: una gran orquesta sinfónica, en la que puede destacarse el refuerzo en la sección de metales (3 voces de trompas, 3 de trompetas y 3 de trombones) para las escenas de carácter épico o de acción. Por lo demás, la sección de cuerda domina en la mayor parte de los bloques, asumiendo los violines las melodías principales (especialmente en el tema de Colón). Esta banda sonora musical está configurada a partir de una estructura de temas musicales (un total de siete), aunque sobre todos ellos predomina el tema principal de la película vinculado al personaje de Colón. Estos temas característicos son fundamentalmente motivos melódicos reconocibles, sencillos y sugestivos que el espectador asimila de inmediato. En otro tipo de bloques (como los de acción o sus-

pense) el compositor opta por la inestabilidad del cromatismo, las escalas y los arpeggios. La textura es predominantemente homofónica o de melodía acompañada, muy meridiana, especialmente en la exposición de los diversos temas. No obstante, en algunos bloques el compositor presenta un contrapunto, incluso de tipo imitativo, de cierta calidad en su construcción. Desde el punto de vista armónico, nos encontramos ante una música plenamente tonal, en la que predominan algunas tonalidades características como sol mayor (tema de Colón) y do mayor.

Junto con el modelo anterior, merece la pena señalar la existencia de híbridos en los que se combinan diversas tendencias o matices estilísticos. Tal es el caso de *Suite Granadina* (Juan de Orduña, 1940), uno de los primeros trabajos de Juan Quintero para el cine tras la Guerra Civil, en el que ya puede verse su versatilidad estilística. Se trata de un cortometraje documental basado en la propia música de Quintero, sobre la que se superponen imágenes de Granada. Inicialmente era una obra para piano, y fue Orduña quien animó a Quintero para que la orquestase con objeto de realizar esta película. La partitura, que presenta una plantilla orquestal reducida en la que destaca la presencia del piano solista, tiene cuatro partes con diferentes influencias estilísticas. La “Introducción” que se usa para los títulos de crédito es una combinación de los temas de las tres partes restantes, a modo de resumen. Le sigue el “Nocturno”, con un tema principal de estilo sinfónico posromántico en el que domina una melodía ascendente por grados conjuntos –realizada por las cuerdas- que será muy recurrente en otras obras de Quintero. En la tercera parte, titulada “Las fuentes”, el protagonismo pasa al piano solista. Se trata de un fragmento de estilo claramente impresionista, coincide con las imágenes del fluir del agua y la recitación de unos versos simbolistas de Francisco Villaespesa por parte de Juan de Orduña. La cuarta parte es un número musical de baile pseudo-flamenco realizado por la joven bailarina Mary Paz. Su música, que el propio compositor denomina “Bulerías”, posee un carácter totalmente andalucista y folklórico. La partitura de esta obra se encuentra en proceso de recuperación⁸.

Otra variante del modelo sinfónico –encaminado hacia una estética decididamente más avanzada- la podemos encontrar ya en los años cincuenta, en la extraordinaria banda sonora musical que Jesús García Leoz

8 La parte orquestal se ha recuperado a través de la transcripción de las particellas localizadas en el archivo personal del compositor. Sin embargo, permanece desaparecida la partitura pianística, de especial protagonismo, por lo que se está procediendo a su transcripción a partir del sonido original del film, bastante deteriorado.

compuso para *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953). Leoz fue posiblemente el compositor de mayor talento en el cine de la época. Discípulo predilecto de Joaquín Turina, aunque ideológicamente más cercano a la izquierda, tras la Guerra Civil fue “depurado” por el Régimen, lo que le llevó a centrar su actividad en la composición cinematográfica. Fue increíblemente prolífico en este ámbito, llegando a participar en más de noventa largometrajes antes de su prematura muerte en 1953 a la edad de 49 años. Curiosamente, la génesis de *Bienvenido...* tiene más que ver con un argumento “cómico-andaluz” que político. Fue una producción de la empresa UNINCI, que incorporaba a los jóvenes cineastas Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, recién salidos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (después Escuela Oficial de Cinematografía), para “preparar –según rezaba el contrato-, en el más breve plazo posible, el guión de una película, de carácter cómico y de ambiente andaluz”, con el objetivo fundamental de promocionar a una estrella de la canción andaluza: Lolita Sevilla. Recordemos que el film nos cuenta cómo un pueblo castellano decide transformarse en una villa andaluza para recibir a los representantes de una “hipotética” delegación norteamericana. Algunos historiadores han interpretado esta transformación a la andaluza del pueblo manchego como una metáfora del cambio de fachada del Régimen franquista, poco antes pro-nazi y después pretendidamente pro-americano. Para la banda sonora García Leoz emplea un lenguaje musical peculiar en el que ironiza (al igual que se hace en el argumento de la película) con el falso tipismo andaluz y se sirve también de la influencia casticista castellana. Julio Arce habla de la modernidad de esta banda sonora en estos términos: “hace uso de la disonancia, de la politonalidad, del impulso rítmico de Stravinsky, del Neoclasicismo de Falla o de la reelaboración del folklore de Bela Bartok”⁹. García Leoz obtuvo en siete ocasiones el premio anual del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor partitura, llegando incluso a proponerse una eliminación futura tras concederle el diploma de “compositor fuera de serie”¹⁰.

9 ARCE, Julio C. *Clásicos del cine español. Vol. 2. Jesús García Leoz* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1999, p. 11.

10 PELLEJERO PALOMO, Carlos Javier. “García Leoz, Jesús”. En: *Catálogo de compositores iberoamericanos*. Madrid: Fundación Autor. www.catalogodecompositores.com [Consulta: 05/05/2010].

3.2. Referencias al folklore y la tradición musical española

Dentro de esta corriente prevalece especialmente la referencia a lo andaluz, que llega a convertirse en una metonimia de lo español. En el cine musical, la copla (o canción andaluza), las alusiones al flamenco y al componente racial de las músicas del sur llegaron a acaparar una cuota importante de las bandas sonoras del periodo. También se cultivaron en menor medida otros estilos del folklore patrio, como la música tradicional aragonesa (la jota), gallega (la muñeira, el alalá), vasca (el zortziko), madrileña (el chotis) o catalana (la sardana), pero no tanto como ejes básicos de la configuración musical del film, sino como alusiones (a modo de cliché) de elementos argumentales concretos. Mención aparte merecen las alusiones a una de las más ricas tradiciones musicales españolas, la zarzuela, cuya presencia en el cine fue demandada y apoyada por la crítica desde los inicios de la dictadura.

El ejemplo más obvio en esta senda folklórica lo vamos a encontrar en el cine musical del tipo “españolada”, a cuya producción se lanzó una todavía incipiente industria cinematográfica franquista, cuando todavía ni siquiera había terminado la contienda civil. Nos referimos a las coproducciones cinematográficas que, entre los años 1938 y 1939, realizó la España franquista con la inestimable colaboración de la Alemania nazi. Recordemos que los dos grandes centros de producción cinematográfica española (Madrid y Barcelona) se mantuvieron en zona republicana desde que se produjo la sublevación militar hasta casi el final de la guerra. Por ello, se decide solicitar la ayuda de otros países afines al bando sublevado, sobre todo la Alemania de Hitler, aunque también la Italia de Mussolini. Es así como en el año 1937 se crea la Hispano Film Produktion, una empresa híbrida entre la española CIFESA y la germana UFA, que realizó en Berlín cinco largometrajes en los que se potenciaba una visión pretendidamente folklórica y racial de la cultura española a través de Andalucía y su música: *El barbero de Sevilla*, *Suspiros de España* y *Mariquilla Terremoto* (dirigidas por Benito Perojo y protagonizadas por Estrellita Castro) y *Carmen la de Triana* y *La canción de Aixa*, dirigidas por Florián Rey y protagonizadas por Imperio Argentina. La música de *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938) fue encargada al compositor sevillano Juan Mostazo, que para algunos bloques se basó lógicamente en el célebre pasodoble compuesto por el maestro jiennense Antonio Álvarez Alonso hacia 1900. En los créditos iniciales se nombra también al compositor alemán Walter Sieber (habitual de la UFA), cuya labor puede tener más que ver con la dirección orquestal o los arreglos para la versión

alemana, teniendo en cuenta que todos estos filmes se realizaban en doble versión.

La presencia del estilo andalucista, más o menos combinado con otros como el sinfónico o el popular urbano, se mantendrá durante todo el periodo franquista, siendo además muy del gusto del público, que aclamaba especialmente a las estrellas de la llamada “canción española” que al fin y al cabo era “canción andaluza”. En 1961 Juan Quintero se pone por primera vez a las órdenes de Luis Marquina, veterano realizador que, tras muchos años dedicados a la producción, volvía en los años sesenta a ponerse tras las cámaras. Para Marquina compuso Quintero la música de *Ventolera* (1961), película inspirada en una obra de los hermanos Álvarez Quintero y protagonizado por Paquita Rico y Jorge Mistral. En el archivo personal de Juan Quintero se conserva, no sólo la partitura orquestal de la banda sonora sino también el guión musical que le facilitó Marquina, uno de los más completos con los que tuvo la oportunidad de trabajar el compositor. Aquí el estilo es deliberadamente andalucista por lógicos motivos del guión (el argumento del film transcurre en Sevilla), pero también por indicación expresa del director de la película:

NOTA PREVIA.- Salvo en algunos bloques, como el nº 1 (Títulos) y el nº 24 (final) no me gustaría emplear lo que podríamos llamar “gran orquesta”. Quisiera que se encontrara una composición orquestal que reforzara y complementara el sonido de la guitarra; una composición solo de cuerda: violines, chelos, arpa, contrabajos... tal vez piano también y, claro es, guitarra o guitarras. Le llamaremos a esta orquesta, Orquesta B.

--

Hay un tema fundamental que podríamos llamar el tema de “MANUEL” y, mejor aún, el del amor de ella por Manuel. Un tema lírico con resonancias a “cante popular” y que se preste a variantes nostálgicas y dramáticas. En contraposición a éste tema -vida interior de Cristina- tendremos el “mundo exterior”, la alegría de los demás, el ambiente de la feria, etc.

--

Naturalmente, la composición orquestal antes indicada, no reza con los bloques correspondientes a los bailables que realmente intervienen en la acción¹¹.

11 “Guión Musical” mecanografiado (4 páginas) con indicaciones del director Luis Marquina al compositor Juan Quintero Muñoz. Fuente: Archivo personal de Juan Quintero.

Efectivamente a lo largo de la banda sonora musical encontramos esos dos temas predominantes: el de Manuel -más andalucista y nostálgico- y el del “mundo exterior” -más optimista y clásico- que curiosamente retoma la melodía del “Nocturno” de la *Suite Granadina*. Ambos temas se presentan combinados en el primer bloque de la película, acompañando a los títulos de crédito. La influencia del flamenco y de la música andaluza envuelve -como no podía ser de otra forma- toda la banda sonora musical de *Ventolera* y se aprecia en rasgos que van desde la instrumentación (uso insistente de la guitarra, uso del piano a modo de guitarra) hasta las figuraciones rítmicas influidas por el flamenco (hemiohía), pasando por la configuración melódico-armónica (cadencia frigia, por ejemplo en el “tema de Manuel”).

Aunque de manera más excepcional y puntual, podemos encontrar referencias directas a otras tradiciones del folklore regional español en el cine del periodo franquista, lógicamente siempre justificadas por el argumento o el guión del film. Tal es el caso de *Zalacaín el aventurero* (Juan de Orduña, 1955), adaptación de la obra de Pío Baroja que transcurre en el País Vasco y para la que Juan Quintero compuso una banda sonora inspirada en los elementos del folklore vasco, especialmente en el tan reconocible ritmo asimétrico del zortziko (compás de amalgama 5/8). Mucho más evidente es la presencia del folklore aragonés en la riquísima banda sonora musical de *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), posiblemente la mayor partitura, en número de páginas y variedad temática, de la filmografía de Quintero. En ella encontramos bloques absolutamente sinfónicos tardorrománticos, mientras que otros aluden a la música militar¹², a la música francesa y, por supuesto, un tema principal inspirado en la jota aragonesa. En la secuencia de la resistencia heroica del pueblo zaragozano ante el asedio francés, Quintero aborda incluso una adaptación coral de la jota con un texto alusivo al momento argumental, pero con una profunda carga ideológica: “Levántate Zaragoza / en pie tu brío y tu saña / que vienen a encadenarte / los enemigos de España”. Un recurso curioso dentro de la configuración de esta banda sonora musical es la introducción de la sardana catalana en algunos bloques, a través de un personaje inicialmente cómico -un guerrillero catalán apodado “Escudella” (interpretado por Fernando Sáncho)-, que plantea una cierta “rivalidad amable” entre catalanes y aragoneses (o dicho en música, entre la jota y la sardana). Sin embargo, a partir de la muerte de este personaje se resuelve el conflicto proporcionán-

12 En el bloque de los títulos de crédito Juan Quintero cita la célebre fantasía militar *El sitio de Zaragoza* de Cristóbal Oudrid.

donos un nuevo momento de clara exaltación ideológica nacional rematado por una jota sobre Cataluña y Aragón: “Cataluña es Cataluña / Aragón es Aragón / pero cuando llega el caso / son un mismo corazón”.

Mención aparte merece la tendencia, especialmente notable a partir de finales de los años cuarenta, que se esfuerza por difundir la música clásica española y el repertorio de la zarzuela. En este contexto puede enmarcarse el *biopic* sobre Isaac Albéniz *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947), pero especialmente las películas vinculadas a la zarzuela y el género chico, algunas de las cuales contaron con la participación de Juan Quintero. *Teatro Apolo* (Rafael Gil, 1950) está ambientada en los tiempos gloriosos del “género chico”, precisamente en su catedral, el ya entonces desaparecido Teatro Apolo. Carlos F. Heredero considera este film como “un homenaje global hacia el escenario, los profesionales y la atmósfera de sus representaciones”¹³. Protagonizada por los cantantes María de los Ángeles Morales y Jorge Negrete, la película estaba salpicada de fragmentos de las zarzuelas madrileñas más populares: *La Gran Vía*, *El Guitarrito*, *La Verbena de la Paloma*, *El puñao de rosas*, *El niño judío* y *Molinos de viento*, entre otras. Quintero se ocupó de coordinar toda la banda sonora, de adaptar las piezas de Bretón, Luna, Caballero, Arrieta, Chueca y Chapi, y además, de componer cuatro números incidentales para orquesta titulados “Sinfonía”, “Polka”, “Dúo” y “Canción-Café”. También realizado por Gil, se estrena en 1952 *De Madrid al cielo*, otro film musical y castizo protagonizado de nuevo por la soprano madrileña María de los Ángeles Morales. Para los cantables se recurre a la cita directa de célebres compositores de zarzuela (Chapi, Caballero, Chueca, Barbieri, Serrano), si bien se encargó a Juan Quintero la composición de los fondos musicales y de un número vocal original: el chotis “De Madrid al cielo” (con letra de Enrique Llovet), que fue el mayor éxito de la película y llegó a independizarse de la misma pasando al repertorio habitual de la cantante.

3.3. Ritmos de moda y músicas urbanas

También será frecuente la aparición en los filmes del periodo franquista de músicas no ligadas directamente a la tradición hispánica. Estilos procedentes de Norteamérica como el foxtrot o el one-step proliferaron en los años cuarenta, dando paso en las décadas posteriores a alusiones más directas al jazz, al rock y al pop. También podemos encontrar numerosos

13 HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo: cine español, 1951 – 1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Madrid: Filmoteca Española, 1993, p. 181.

ejemplos de los llamados estilos “latinos” como la samba, la bossa-nova, el tango o el bolero. Todos ellos se introducen habitualmente de forma diegética en los filmes a través de números musicales (cantables y bailables), pero también pueden aparecer (con menor frecuencia) como músicas de fondo.

Este tipo de músicas aparece en los años cuarenta muy a menudo en forma de números musicales diegéticos (cantables o instrumentales), especialmente en las comedias sofisticadas o “de teléfonos blancos”, donde nunca falta alguna secuencia que transcurra en una sala de fiestas, en la que una orquestina interpreta en directo canciones de moda. Sirva como ejemplo *Deliciosamente Tontos* (Juan de Orduña, 1943), una de estas comedias para la que Juan Quintero compone una rumba de sonoridad caribeña titulada “Vana ilusión” y el foxtrot “Pensar en ti”. Buena parte de la película transcurre en un lujoso barco trasatlántico, en cuya sala de fiestas vamos a escuchar los dos números musicales como trasfondo de la acción de la trama romántica protagonizada por Alfredo Mayo y Amparo Rivelles. La rumba es interpretada por José Valero, mientras que el foxtrot corre a cargo de la popular Rina Celi. Recordemos que en este periodo Juan Quintero está triunfando en el ámbito de la comedia musical con la composición de este tipo de canciones de “ritmo moderno”, por lo que no es de extrañar el interés de los productores por incluir algunos números musicales que pudieran convertirse en éxitos y ayudar a promoción del film¹⁴.

A partir de los años cincuenta las músicas urbanas adquieren un mayor protagonismo, llegando ya en los sesenta a desplazar al estilo sinfónico, no sólo a través de apariciones diegéticas, sino también en los fondos musicales o incidentales. El foxtrot o el one-step van dejando paso al jazz, el rock o el pop. Un ejemplo interesante lo encontramos en *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963). Se trata de una película con poca música, pero de gran calidad. Su autor, el barcelonés Miguel Asins Arbó¹⁵ compuso el bloque musical de clara inspiración jazzística con el que se abre la película. Para la secuencia final García Berlanga recurre de forma diegética a un

14 De hecho, estas canciones fueron grabadas y editadas en disco. No hemos localizado la referencia original de esta grabación pero la prueba de que existió es su reciente reedición en formato CD: *Melodías populares del cine español de los años 40*. Vol. 2. Barcelona: Blue Moon, 1997. 1 disco (CD). Incluye los tracks: 12. “Vana ilusión” (rumba): José Valero con orquesta y 13. “Pensar en ti” (foxtrot): Rina Celi con orquesta.

15 Véase: SANZ GARCÍA, José Miguel. *Miguel Asins Arbó: música y cinematografía*. Valencia: Universidad de Valencia, 2008. <http://www.tdx.cat/TDX-0111110-090527> [Consulta: 20/06/2010]

twist titulado “El verdugo”, compuesto para la ocasión por el argentino Adolfo Waitzman, quien también hará carrera en el cine y los medios audiovisuales españoles a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta.

3.4. Atisbos experimentales

Mención aparte merece la tímida inclusión de las nuevas tendencias de la música contemporánea y experimental, desde finales de los años cincuenta y muy especialmente en los sesenta y setenta. Los ejemplos son escasos, aunque meritorios, y tienen que ver con la llegada al cine de las nuevas generaciones de compositores cultos: la llamada Generación del 51 y sus consecuencias.

No falta algún ejemplo sorprendentemente temprano, como el uso de la serie de doce sonidos por parte de Joaquín Rodrigo en la banda sonora musical de *La Guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953). Algunas fuentes afirman que Rodrigo se hizo cargo de la composición de la música de este film tras la muerte de García Leoz, destinatario original del encargo. Sea como fuere, hasta entonces Rodrigo sólo había compuesto algunos bloques puntuales en colaboración con Juan Quintero para una película titulada *Sor Intrépida* (Rafael Gil, 1952). Sin embargo, cuando el compositor del *Concierto de Aranjuez* recibe por primera vez el encargo de concebir una banda sonora musical en solitario decide innovar estilísticamente. Para el tema principal de la película Rodrigo parte de una melodía compuesta por los 12 sonidos de la escala cromática, a continuación transporta la serie e inicia una serie de superposiciones que hacen más densa la textura original. Es decir, el maestro experimenta tímidamente con un lenguaje y un procedimiento al que nunca se aproximó en su música “de concierto”¹⁶.

Algo similar –aunque quizá más esperable– nos encontraremos un año después con la obra de Cristóbal Halffter, un compositor joven, que acababa de recibir el Premio Nacional de Música por su *Concierto para piano y orquesta*. Su segunda banda sonora musical, *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954), pertenece a un drama con trasfondo político que se inicia con el viaje de unos niños españoles que durante la Guerra Civil fueron trasladados (según el film, secuestrados) a Rusia. Halffter recurre también a la atonalidad, presentándonos una melodía casi dodecafónica, sobre la que va tejiendo un entramado contrapuntístico absolutamente aje-

16 Para un estudio más profundo sobre la relación de Joaquín Rodrigo con el cine puede verse: LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. “La magia de la sala oscura: Joaquín Rodrigo y el cine”. SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. Valladolid: SITEM / Glares, 2009, pp. 143-169.



Ilustración 1: Cristóbal Halffter: tema de cabecera de *Murió hace quince años* (1954)

Un terreno interesante en el que se introdujo de forma “menos traumática” la música contemporánea y experimental fue el del documental. Y hablar de documental en el periodo franquista nos lleva inevitablemente a hablar de No-Do, noticiario documental español, que nace por orden gubernamental en 1942 como único y exclusivo noticiario de proyección obligada en todo el territorio nacional. Como agencia de noticias y organismo de producción de documentales, No-Do generó un sistema bastante eficaz y consolidado a lo largo de cuarenta años¹⁷. Fueron muchos los compositores del periodo que trabajaron para No-Do. Juan Quintero, por ejemplo, tiene una gran cantidad de títulos registrados en SGAE de estas pequeñas películas, si bien en su archivo no hay ni rastro de sus partituras. La explicación puede encontrarse en el propio sistema de producción y sonorización de No-Do. La agencia encargaba habitualmente a los compositores distintas músicas de fondo, con el requisito de que durasen entre 90 y 120 segundos. El compositor entregaba la partitura y ésta se grababa en estudio con orquesta. Una vez grabada, la música pasaba a formar parte del archivo musical de la casa, con lo que se fue creando un fondo de recursos sonoros que se fue utilizando y mezclando a lo largo de los años. Los compositores fueron muchos y de distintos estilos: al principio Manuel Parada, José Solá, Julio Mengod, José Torregrosa o Moreno Torroba, y después, encontramos nombres jóvenes, de la llamada generación musical del 51, como Carmelo Bernaola o Antón García Abril.

A partir de los años sesenta encontramos sonoridades cada vez más avanzadas, no sólo con influencia de los ritmos urbanos como el jazz y el

17 Véase: TRANCHE, Rafael / SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. *No-Do. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 156-157.

pop, sino con una creciente presencia del estilo experimental, lo que también iba en consonancia con el perfil de las noticias. Así, por ejemplo, el reportaje que informaba sobre el *Lanzamiento primer cohete español*, que tuvo lugar en Huelva en Octubre de 1966, se acompaña con una música de percusión y viento metal, ágil, disonante, llena de ostinatos y notas a contratiempo que nos remite al carácter dinámico y “futurista” de la noticia. Recientemente el sello discográfico Verso ha editado un CD con la música del compositor salmantino Gerardo Gombau para conjunto instrumental¹⁸. Se trata de un compositor que por edad pertenece a la Generación del 27, pero que tuvo un contacto muy fluido con los jóvenes compositores de la Generación del 51, el grupo Nueva Música, Alea y las primeras experiencias de la vanguardia española con la música electroacústica. En este disco se incluyen unos registros sonoros del año 1968 de breves composiciones de estilo experimental y vanguardista para noticias de No-Do (composiciones originales para una noticia concreta). Se ha dejado incluso la voz original de Gombau, que “canta” las claquetas de las tomas del estudio: “Metalúrgica”, “Textiles”, “Esquema A”, “Acústica”, “Maestoso” y “Orientalismo”.

Conclusión

Como única conclusión, tan sólo podemos insistir en las ideas apuntadas inicialmente: variedad y versatilidad, como claves del estilo musical en el cine del periodo franquista. Los investigadores tenemos que seguir aproximándonos a este cine, estudiarlo y conocerlo mejor, analizar las películas y buscar las fuentes que nos permitan complementar dicho análisis (partituras, grabaciones, documentación) haciéndolo cada vez más completo y riguroso. En definitiva, el estudio de este periodo nos depara hallazgos siempre interesantes y sobre todo nos ayuda a pintar un cuadro en el que ya no todo es blanco o negro (sinfonismo o casticismo) sino que hay un amplia escala de grises que enriquecen nuestra visión del cine, la música y en general la cultura artística de los años centrales del siglo XX en España.

18 Taller de Música Contemporánea de Salamanca (Dir. José Luis Temes). 2006. *Gerardo Gombau. Obra completa para conjunto instrumental*. Verso.

Bibliografía

ARCE, Julio C. *Clásicos del cine español. Vol. 2. Jesús García Leoz* [notas al CD]. Madrid: Fundación Autor, 1999.

COLÓN PERALES, Carlos / LOMBARDO ORTEGA, Manuel / INFANTE DEL ROSAL, Fernando. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.

DAPENA, Gerard. "Spanish film scores in early Francoist cinema, 1940–1950". En: *Music in Art. International Journal for Music Iconography* (New York), XXVII / 1 - 2 (2002), pp. 141 – 151.

HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo: cine español, 1951 – 1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Madrid: Filmoteca Española, 1993.

LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine". LOLO, Begoña (ed.) *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 771-784.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Granada: Universidad de Granada, 2009. <http://hdl.handle.net/10481/2178>

PELLEJERO PALOMO, Carlos Javier. "García Leoz, Jesús". En: *Catálogo de compositores iberoamericanos*. Madrid: Fundación Autor. www.catalogode-compositores.com [Consulta: 05/05/2010].

SANZ GARCÍA, José Miguel. *Miguel Asíns Arbó: música y cinematografía*. Valencia: Universidad de Valencia, 2008. <http://www.tdx.cat/TDX-0111110-090527> [Consulta: 20/06/2010]

SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. Valladolid: SITEM / Glares, 2009.

SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: SITEM / Glares, 2005.

SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *La música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002.

TRANCHE, Rafael / SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. *No-Do. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, 2005.

¿MELODÍAS PROHIBIDAS?: EL JAZZ EN EL CINE DEL PRIMER FRANQUISMO (1939-1945)

Iván Iglesias
Universidad de Valladolid

Resumen

Durante la Segunda Guerra Mundial, la actitud de la dictadura hacia el jazz y el cine norteamericano estuvo mediatizada por un discurso fascistizado y autárquico que estimuló la identificación con las políticas culturales alemana e italiana y el descrédito de las manifestaciones musicales de los países democráticos y capitalistas. No obstante, la oposición franquista a las películas norteamericanas con música de jazz distó de ser unitaria e inequívoca, oscilando entre su condena como cultura degenerada, su tolerancia como sustento económico y su naturalización como entretenimiento masivo. Este artículo analiza algunas de estas particularidades y contradicciones en relación con sus diversos factores condicionantes: la considerable difusión que tanto el jazz como el cine habían alcanzado entonces en España y sus estrechos vínculos creativos, las difíciles circunstancias políticas y diplomáticas que atravesó la dictadura, y las diferencias en la censura y en las condiciones de proyección que sufrieron las películas a nivel local.

En abril de 1939, con la definitiva victoria del bando nacional en la Guerra Civil, el nuevo régimen autoritario del general Franco inició una restauración de la identidad española basada en la tradición, el nacionalismo, el catolicismo y el desprecio por la anterior etapa republicana. Esta empresa tuvo lugar en el marco del sistema político más intervencionista y represor de la España contemporánea. Por otra parte, el apoyo de Alemania e Italia al bando nacional durante la Guerra Civil y el auge de ambos países en la Segunda Guerra Mundial estimularon la identificación de la dictadura de Franco con el fascismo, y esa empatía política se tradujo en numerosos convenios e intercambios musicales. Pero las aspiraciones fascistas afectaron también al plano institucional. En 1941 se creó la Vicesecretaría de Educación Popular, un organismo dependiente de Falange y establecido a imagen y semejanza del Mi-

nisterio de Propaganda de la Alemania nazi. En su seno se fundaron la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, y un año después el Sindicato Nacional del Espectáculo. El gobierno de Franco decidió repartir las responsabilidades cinematográficas entre dos de las familias del régimen, según sus aspiraciones: la Iglesia se ocupó principalmente de la censura, y Falange del diseño administrativo y del control de las importaciones.

La acogida dispensada al jazz y al cine norteamericano estuvo pues mediatizada por el discurso filofascista, por un lado, que estimuló la identificación con las políticas culturales alemana e italiana y el descrédito de las manifestaciones musicales y cinematográficas de los países capitalistas, y por el rechazo autárquico de las costumbres y expresiones artísticas extranjeras no fascistas, por otro. El jazz fue homologado a la música negra norteamericana, definido como la antítesis de la música española y establecido como el principal referente negativo de la musicografía franquista¹. Desde la revista *Ritmo*, el gaditano Francisco Padín declaró que no era de agrado “que a nosotros los españoles nos guste imitar a los negros, que precisamente recibieron el bautismo y la civilización cristiana de nuestros conquistadores y de nuestros evangelizadores”². Eduardo López Chavarri fue otro de los muchos que vieron el jazz como una seria amenaza racial, en forma de conspiración, y añadió una identificación de Europa y de la élite musical con los países fascistas:

¿A quién le gustan esos ritmos interjectivos, que no tienen la menor relación con el espíritu de España ni de Europa? Da la casualidad de que España, Alemania e Italia son los grandes países musicales del mundo. ¿Por qué hemos de continuar rindiendo tributo a lo que se concierta bien con el alma de los negros y de los bárbaros de Norteamérica, pero hiere la sensibilidad de pueblos que hasta en su arte popular han llegado en el orden musical a cimas sublimes? Acábense ya los *fox-trots* de una vez. Forman parte del arsenal de almas judaicas puestas en juego para envilecer a las razas selectas³.

1 IGLESIAS, Iván. “(Re)construyendo la identidad musical española: El jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial”. En: *Historia Actual*, Núm. 23 (Otoño, 2010), pp. 119-135.

2 PADÍN, Francisco. “Nuevamente en favor de la buena música”. En: *Ritmo*, 157 (julio-agosto de 1942), p. 8.

3 LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo. “Sigue la ‘matanza’ de grandes maestros”. En: *Ritmo*, 153 (febrero-marzo de 1942), p. 4. Para un estudio reciente de la imagen oficial de judíos y masones en el primer franquismo, véase: DOMÍNGUEZ ARRIBAS, Javier. *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista (1936-1945)*. Madrid: Marcial Pons, 2009.

Lo español incorporaba indefectiblemente también el catolicismo como uno de los ejes centrales de la raza. El jazz fue entendido desde algunos medios tradicionalistas como un engendro “arrancado de la música negra y por ende pagana, recogido y exportado por masones y anticatólicos” que desafiaba la moralidad cristiana y entrañaba “una malicia satánica”⁴. Por otra parte, la radio difundió invectivas nacionalistas y xenóforas semejantes a las de la prensa. Sus responsables dejaron claro en una circular obligatoria de 1941 que:

En estos años gloriosos, que marcan gozosa y útilmente el renacimiento de todos los valores morales de la raza, no podía faltar el responsable reconocimiento del papel trascendentemente social y político que cerca de los hombres cumple la música. Por esto se ve con fundada preocupación el desarrollo que puede alcanzar la llamada *música negra*, por esto es fundamental motivo de estudio la fórmula que deberá atajar su perniciosa influencia. [...] Lo que queremos desterrar es la ola de “jazz” arbitraria, antimusical y pudiéramos decir antihumana, con que América del Norte hace años que ha invadido a Europa. Nada más alejado de nuestras viriles características raciales que esas melodías muertas, dulzanas, decadentes y monótonas, que, como un lamento de impotencia, ablandan y afeminan el alma, adormeciéndola en una enfermiza languidez. [...] España es rica como ninguna otra nación en música popular y en bailes castizos y tradicionales danzas y melodías que responden a una legítima expansión de nuestro temperamento, [...] y no ha de dejarse ganar, ni transitoriamente, por la desconcertada algarabía de un “jazz” sin justificación artística alguna, ni tampoco por el insinuante reptar de unas melodías que en su ondulante dejadez parecen no tener otra finalidad que la de remover ocultos pozos del subconsciente, secos en nosotros, gracias a Dios, por el luminoso sol meridional y latino, que, para la eternidad cristiana, ha forjado a la luz y el fuego nuestra alma⁵.

Si a ello sumamos que tanto falangistas como ultracatólicos vieron en el cine norteamericano a un importante agente de la confabulación internacional “judeo-masónica” y una perversión de la incólume moral española,

4 RUIZ ENCINA, Justo. “Concepto ‘hot’ sobre la vida y la muerte”. En: *El Correo Catalán*, 11 de enero de 1944. Citado parcialmente en: PUJOL BAULENAS, Jordi. *Jazz en Barcelona (1920-1965)*. Barcelona: Almendra Music, 2005, p. 161.

5 “Por qué combatimos la música negra”, Circular nº 79, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 25 de junio de 1943, Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA) (3) 49.1 21/808.

es fácil deducir que las películas con jazz contaron con la permanente prohibición del nuevo régimen. Sin embargo, la oposición franquista al jazz distó de ser unitaria e inequívoca, y dependió de multitud de circunstancias políticas, económicas, culturales y humanas. De hecho, el jazz no sólo sobrevivió en la España del primer franquismo, sino que ganó espacios y amplió sus adeptos; y ello fue posible, en buena medida, gracias al cine.

Las películas norteamericanas eran entonces importantes medios de difusión del jazz, ya que Hollywood había iniciado años antes una relación cada vez más estrecha con distintos estilos, particularmente el de las grandes orquestas blancas y el *swing*, que iba a prolongarse durante años. Fueron muchos los directores y compositores españoles que se animaron a imitar aquella exitosa fórmula. El cine musical proporcionó trabajo a numerosas agrupaciones de jazz durante aquella primera década del franquismo. Tanto las películas norteamericanas como, en menor medida, las numerosas réplicas que copiaron su fórmula desde España superaron ampliamente el discreto éxito de público de muchas de las películas patrióticas franquistas y de los filmes alemanes e italianos importados masivamente por el falangista Departamento Nacional de Cinematografía. La escasez de largometrajes norteamericanos hasta 1943 implicó, de hecho, un considerable número de comedias musicales españolas de éxito. No obstante, raramente pudieron competir con las pocas películas estadounidenses que lograron llegar a las pantallas, lo que motivó algunas reacciones de artistas a favor de la creación autóctona. Algunos proyectos cinematográficos españoles, como el filme *Música de hot*, tuvieron como objetivo “demostrar que nosotros también tenemos buenos compositores de hot y conjuntos musicales tan estimables como pueda haber en el extranjero”⁶. Esta película de 1941, que en principio contaba con la participación de algunas de las agrupaciones (Orquesta Plantación, Orquesta Rovira, Quinteto Albalat) y de las cantantes (Rina Celi, Lina Doria) más destacadas del panorama jazzístico español, finalmente nunca llegó a rodarse.

Hay que señalar que el concepto general de “jazz” era entonces en España considerablemente más amplio y menos esencialista que el que suelen tener sus historiadores actuales. La crítica contaba sin excepciones a Jerome Kern, Cole Porter, Harry Warren o Irving Berlin, fundamentalmente recordados actualmente por sus canciones para el cine o los musicales, entre los mejores compositores del género. En cuanto a los intérpretes, conocidos cantantes y bailarines como Fred Astaire y Ginger Rogers fueron habitualmente vinculados al jazz “auténtico”. Los actores y vocalistas

6 “Música de Hot”, noviembre de 1941, AGA (3) 121 36 / 04659.

Judy Garland y Dick Powell, que no figuran en ninguna de las historias generales del género escritas hasta la actualidad, fueron calificados también por la crítica barcelonesa como “verdaderos cantantes de jazz”⁷. A lo largo de los años cuarenta, el jazz mantuvo en España un significado plural, englobando a multitud de estilos que, lejos de desarrollarse de manera sucesiva, orgánica y antitética, tal y como suele presentarlos la historiografía, coexistieron y formaron parte del repertorio básico de los mismos conjuntos. Entre ellos figuraban varios estrechamente relacionados con el cine: el *one-step* y el charlestón, que entraron en su definitiva decadencia; el *fox-trot*, que se mantuvo como un reiterado nombre genérico; también el blues, cuyo nombre no hizo referencia a una forma o un género independiente, como lo conocemos hoy, sino a los ejemplos más introvertidos y melancólicos del jazz; y dos estilos habituales en la posguerra: el *hot*, que aludía a un particular modo de interpretación que enfatizaba la improvisación; y el recién llegado *swing*, cuyo nombre tenía que ver con el frenético baile que a menudo acompañaba la música.

El jazz ciertamente salió perjudicado de las tensas relaciones entre la España de Franco y la industria cinematográfica norteamericana. Los filmes estadounidenses estuvieron siempre bajo sospecha, y fueron sometidos a una férrea censura en dos fases: sobre guión y sobre película acabada. Pero varios factores mediaron en los dictámenes, entre ellos los sustanciosos ingresos que proporcionaba el sector al Estado y a los empresarios que le habían dado su apoyo político y militar, o el éxito de público del cine norteamericano frente al italiano y al alemán. De hecho, los mandatarios nacionales no impidieron que se proyectasen las películas norteamericanas con jazz incautadas en 1939 tras la conquista de las grandes ciudades, siempre y cuando pasaran la censura. Fue lo que ocurrió con *El Rey del Jazz*, el ostentoso filme de 1930 con la famosa orquesta de jazz sinfónico de Paul Whiteman, que pudo verse ya en el cine Splendid de Barcelona en marzo y pasaría al cine Arenas en julio de aquel año. Parecida suerte corrió la película *El sombrero de copa*, la más célebre y exitosa colaboración entre Fred Astaire y Ginger Rogers, todo un símbolo de Hollywood desde 1935 gracias en buena medida a los *fox-trots* de Irving Berlin. Al día siguiente de la toma de Madrid ya fue proyectada en el cine Panorama, en sesión continua y acompañada de un programa de variedades, mientras en Barcelona se vio en pocos meses en el cine Talía, en el Arnau y en el

7 “A medianoche”. En: *Destino*, 307 (5 de junio de 1943), p. 13; “La vuelta de Dick Powell”, *La Vanguardia Española*, 25 de agosto de 1945.

Victoria. Las llamadas “Semanas de Jazz Hot” (con las películas de Louis Armstrong, Duke Ellington, Fats Waller o Cab Calloway, entre otros), que durante la Guerra Civil habían formado parte varias veces de festivales republicanos a favor de la Internacional Comunista, fueron presentadas también como uno de los principales espectáculos cinematográficos de la posguerra. Se sucedieron en la Barcelona de 1939 a un ritmo vertiginoso, en sesión continua y con considerable éxito: en julio y agosto en el Cine Iris, en septiembre en el Metropol y en el Nuria, y en octubre nuevamente en el Iris y en la Sala Vergara. En el cine Volga se proyectaron *Esto es música*, con la orquesta del británico Jack Hylton, y *Todo es ritmo*, con la de Harry Roy. Tampoco se prescindió de los filmes de producción española que contenían música de jazz, como *Rumbo al Cairo*, que contó con sesión continua en el cine Dos de Mayo de Madrid en julio. La mayoría de estas películas fueron sometidas a censura a lo largo de 1939. Todas fueron aprobadas por unanimidad, sin cortes, y normalmente autorizadas para todos los públicos. La única que se había proyectado habitualmente en las ciudades republicanas y que fue prohibida por las autoridades franquistas fue *¡Abajo los hombres!* (1936), en la que aparecían las orquestas Crazy Boys, Mata’s Band, Casanovas Jazz, Napoleon’s Jazz y Montoliu Jazz. Pero esa proscripción no se debió a su música sino a que, según el informe de la Junta de Censura, era “francamente pornográfica”⁸.

La extendida y reiterada idea de la inflexible condena franquista al jazz y sus medios de difusión es indiscutible, como ya he señalado, pero debería tener en cuenta numerosas variables y atender a casos y situaciones particulares. El propio sistema de censura cinematográfica era un proceso fragmentado con abundantes discrepancias. A veces se autorizaba el rodaje tras revisar el argumento, el guión y las canciones adjuntas en el proyecto, pero más tarde se suprimían partes en el visionado del filme acabado. Si conseguía superar ambos dictámenes, la película todavía estaba a merced de los críticos cinematográficos locales, que enviaban sus dictámenes a la Vicesecretaría de Educación Popular y solían influir en los resultados comerciales de la cinta. Desde luego, este largo y complejo proceso resultaba enojoso y poco alentador para las productoras y los directores de cine. Un caso paradigmático de aquella complejidad fue el de la cinta *Melodías prohibidas*. Es la historia del

8 En el Archivo General de la Administración (AGA) se conservan los expedientes de censura de: *El Rey del Jazz*, AGA (3) 121 36/03155; *Abajo los hombres*, AGA (3) 121 36/03156; *La melodía de Broadway*, AGA (3) 121 36/3155; *Todo es ritmo*, AGA (3) 121 36/03168 y 36/03170; Cortos de “Jazz Hot”, AGA (3) 121 36/03163-03177.

director de una orquesta sinfónica de prestigio que en la sombra es un exitoso compositor de jazz y de música de baile. Si bien en un principio intenta ocultar esta última actividad, acaba reconociéndola con orgullo ayudado por su hija, sus músicos y su público. La Junta de Censura autorizó su rodaje en noviembre de 1941, incluidas todas las canciones. Sin embargo, en Ciudad Real, el crítico del diario Lanza envió a la Delegación Provincial una valoración muy negativa, considerando que:

A la lista interminable de estupideces hemos de agregar hoy una nueva, *Melodías prohibidas*. Sentimos en el alma tener que hablar así del cinema nacional; más que nadie deseamos su desarrollo y engrandecimiento, pero con producciones como ésta no lo conseguiremos. La lucha que en esta película quieren establecer entre la música clásica y la moderna no tiene lógica. Han querido hacer algo educador y ridiculizan precisamente la buena música, dándole una importancia ilimitada a la melodía negra de jazz, que en este caso es monótona, insulsa y estúpida⁹.

Como consecuencia, la Delegación de Ciudad Real prohibió la proyección de la película en la provincia. En Barcelona, por el contrario, se autorizó, pero se suprimió uno de los *fox-trots* cantados por Luis Prendes, “Triunfar, gozar”, porque uno de los censores encargados de su visionado lo consideró “indecoroso”. Sin embargo, el disco se distribuyó sin problemas y la canción siguió sonando en la radio¹⁰.

Pero las discordancias iban incluso más allá. Uno de los mejores ejemplos de la contradictoria actitud del régimen hacia el jazz, y de la distancia que a menudo separa discurso y práctica, es el que quizás sea el producto cultural ideológica y propagandísticamente más emblemático del primer franquismo: la película *Raza*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1941¹¹. El propio general Franco escribió el guión, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, supervisó la cinta y asistió al estreno ante el cuerpo diplomático en enero de 1942. El filme narra de manera ficticia, pero

9 Para la aprobación del guión, sin alteraciones, véase: “Melodías prohibidas”, 17 de noviembre de 1941, AGA (3) 121 36/3185. El informe de la Delegación Provincial de Ciudad Real y la crítica periodística sobre su estreno, en: “Melodías prohibidas”, 26 de noviembre de 1943, AGA (3) 121 36/4551.

10 Sobre las incidencias del estreno en Barcelona, véase: PUJOL BAULENAS. *Jazz en Barcelona, op. cit.*, pp. 106-107.

11 *Raza*. 2002 [1941]. Dir. José Luis Sáenz de Heredia. DVD. Filmoteca Española. Véase la Consigna nº 49 de la Vicesecretaría de Educación Popular: “Material para la Campaña de Propaganda de ‘Raza’”, 19 de diciembre de 1941, AGA (3) 49.1 21/76.

con claras alusiones a la vida del general, la historia de España desde el conflicto de 1898 contra los Estados Unidos hasta 1939, y está orientado a glorificar la actitud de Franco y sus partidarios durante la Guerra Civil. Como manifiesta explícitamente el título, la idea de la naturaleza diferencial y de la superioridad biológica y moral española es una constante.

La música de la película, cuidadosamente compuesta por Manuel Parada (1911-1973) tomando como base distintas melodías célebres como la tradicional *Marcha Real*, el *Cara al sol* de Juan Tellería o el *Sitio de Zaragoza* de Cristóbal Oudrid, se acomodaba bien a los sucesivos momentos patrióticos y militares que formaban la trama. Pero una de las escenas, la fiesta celebrada en 1928 con motivo de la boda de Isabel Churruca y Luis Echevarría, necesitaba de un acompañamiento musical distinto: durante más de tres minutos, aunque discretamente, los acordes de una orquesta de baile sirven de fondo a los diálogos en casa de la honorable e íntegra familia Churruca¹². La utilización de una gran orquesta dividida en secciones (metal, madera y sección rítmica), el protagonismo casi absoluto de los saxofones, la melodía cantable y sincopada, la homofonía combinada con los efectos de pregunta-respuesta, la ausencia de improvisación colectiva y el ritmo bailable dejan claro que se trata de una combinación de elementos del jazz sinfónico y del *swing*. Lo incongruente es que este último estilo de jazz se había difundido en los Estados Unidos sólo desde mediados de los años treinta y, a causa de la Guerra Civil, no fue acogido extensivamente por las orquestas españolas hasta 1939. El notable anacronismo que supone situar el *swing* como música de baile en 1928 dice mucho sobre el éxito de esta música, ya naturalizada, en la época de la película. Más curioso resulta todavía que el jazz formase parte de la música de un filme de clara ideología falangista, dedicado a enaltecer a la raza española, sobre todo teniendo en cuenta que a mediados de 1942, cuando la película atravesaba su momento de mayor plenitud comercial y propagandística, una circular de la Vicesecretaría de Educación Popular informaba a todas las emisoras de radio de que:

Queda terminantemente prohibido transmitir por medio de discos o por especialistas que actúen en el estudio la llamada música “negra”, los bailarables “swing”, o cualquier otro género de composiciones cuyas letras estén en idioma extranjero, o que por cualquier concepto puedan rozar la moral

12 Este momento musical no aparece mencionado en el análisis de la banda sonora de *Raza* realizado por MÁLAGA GIL, Álvaro y GARCÍA PÉREZ, Amaya Sara. “La música en el cine de propaganda: *Raza*”. OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 471-484.

pública o el más elemental buen gusto. [...] Las emisoras podrán dedicar una sección especial a la música de baile, pero eliminando de ella todas las obras comprendidas en la prohibición que antecede¹³.

No debería darse por supuesto que el régimen franquista tuvo siempre muy claros sus criterios musicales y los mantuvo invariables. Muchas de estas incongruencias de la censura, tanto en los medios sonoros como en los audiovisuales, se explican por las dificultades de la dictadura a la hora de establecer qué prohibir. En un principio, el recurso fácil para un reglamento que afectase fundamentalmente a la envilecida música norteamericana fue el veto a las letras en lengua inglesa. Pero este precepto no se aplicaba a la música instrumental, a la que por ley era imposible aplicarle la censura, y por tanto el *swing* norteamericano podía seguir escuchándose sin problemas en las salas de baile, la radio y el cine. Las películas necesitaban al menos un argumento para ser examinados por la Junta de Censura, y por ende los documentales musicales quedaban exentos de juicio alguno. Un buen ejemplo fue la citada película *Música de Hot*, de 1941, que presentaba la actuación de varias orquestas de jazz y que, como reflejó el informe, “por tratarse de un asunto documental en el que no hay argumento, no ha podido ser enviado a la Censura”¹⁴.

A pesar de una ligera indulgencia por parte de muchas autoridades hacia el jazz, por tanto más inconsciente o inevitable que voluntaria, las numerosas medidas contra él se erigían en considerables obstáculos para su difusión y para su libre práctica. Otro impedimento para su divulgación procedía de la política cinematográfica de la dictadura, cuyo órgano fundamental, el Departamento Nacional de Cinematografía, se había propuesto seriamente excluir del mercado español al cine procedente de Estados Unidos¹⁵. Si inmediatamente antes de la Guerra Civil las películas norteamericanas constituían casi el 70% del total de largometrajes importados por España, entre la segunda mitad de 1939 y la primera de 1942 no llegaron al 10%¹⁶. El cine de Hollywood era entonces uno de los vehículos

13 “Emisiones musicales”, Circular nº 95, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 17 de septiembre de 1942, AGA (3) 49.1 21/701.

14 “Música de Hot”, s/f [principios de 1941], AGA (3) 121 36/4659.

15 LEÓN AGUINAGA, Pablo. *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: Relaciones internacionales, comercio y propaganda*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 68-78.

16 DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, 2003, p. 141.

principales del jazz, como he mencionado, y cualquier disposición que afectara al primero solía tener consecuencias para la música. La asociación mental de ambos para las autoridades franquistas quedó clara cuando el editorial que inauguró la revista *Primer Plano*, el medio impreso oficial del Departamento Nacional de Cinematografía, advirtió de los riesgos “de adoptar el ritmo americano” y de bailar “al son de su música”¹⁷. Estados Unidos no recuperó unos porcentajes de exportaciones cinematográficas a España cercanos a los de anteguerra hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. Por ende, los espectadores españoles disfrutaron de un número importante de aquellas películas con jazz sólo desde 1943, precisamente en un momento en el que el jazz estaba dando en los Estados Unidos sus primeros pasos hacia un concepto radicalmente distinto de sí mismo y alejándose progresivamente del entretenimiento. Peter Townsend ha relacionado sugerentemente este cambio con los complejos factores económicos y culturales que derivaron de la participación norteamericana en la Segunda Guerra Mundial, y que iban a alejar definitivamente el jazz de la mera diversión, haciendo del *swing* un estilo anacrónico¹⁸. En España, por el contrario, la transformación del jazz en una música de elevada distinción social y alto valor artístico sería más tardía; durante los años cuarenta fue inseparable de las comedias románticas y los musicales, de las revistas y de las salas de baile, donde el *fox-trot* mantuvo su importancia y el *swing* y el *boogie-woogie* triunfaron como bailes de especialistas y aficionados.

En su difusión en España como música de masas, el jazz se benefició del triunfo de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial, que originó desde 1945 un período de insólita tolerancia franquista a su defensa y a su práctica como símbolo norteamericano y de modernidad. El desembarco de los Aliados en el norte de África a finales de 1942 y la caída de Mussolini en el verano de 1943 llevaron a Franco a iniciar maniobras políticas y propagandísticas hacia la neutralidad. En 1944, presionada por el desembarco de Normandía y por el embargo de petróleo impuesto por Estados Unidos, la dictadura decidió sobrevivir al hundimiento del fascismo en Europa. Eliminó su restante ayuda económica y militar a los alemanes y se sometió a las exigencias anglo-americanas. Los medios de comunicación iniciaron entonces una operación propagandística destinada a mostrar a Franco como gran aliado de Occidente (y muy especialmente de los Estados Unidos) en su

17 GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto. “Manifiesto a la cinematografía española”. En: *Primer Plano*, 1 (20 de octubre de 1940), p. 3.

18 TOWNSEND, Peter. *Pearl Harbor Jazz. Change in Popular Music in the Early 1940s*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

lucha contra el comunismo. La política musical pro-norteamericana avanzó al mismo tiempo que Hollywood recuperaba su hegemonía en el mercado cinematográfico español: las importaciones de películas procedentes de los Estados Unidos pasaron, entre mediados de 1942 y finales de 1945, del 10% a dos tercios del total. Paralelamente, esta ampliación contó con el interés y los esfuerzos de la propia industria cinematográfica norteamericana, que se mostró muy interesada en España porque en 1942 era el país europeo con más salas de cine *per cápita* (más de 2600, para 25 millones de habitantes). Hollywood dejó de producir películas ofensivas contra el franquismo y largometrajes comerciales sobre la Guerra Civil española desde 1943, algo que no hicieron ni el Reino Unido ni Francia.

En ese doble proceso de interés extraoficial y de indulgencia estatal, la música de baile estadounidense se consolidó como uno de los principales entretenimientos de la población española, y con ello se vinculó estrechamente al sistema capitalista. A ello contribuyeron sin duda, desde mayo de 1945, el bloqueo a los bienes procedentes de las potencias del Eje, la ley de exenciones tributarias a las empresas productoras de energía eléctrica (lo que mejoró notablemente las condiciones de la radiodifusión y de las empresas discográficas) y, en fin, la favorable coyuntura económica que tuvo lugar en los dos años siguientes. Puede decirse que buena parte de las pervivencias del (oficialmente despreciado) capitalismo durante los primeros años de dictadura se centraron fundamentalmente en la música de baile y en el cine, dos de los soportes privilegiados del jazz de esta época. Empresarios, productores, estrellas, micrófonos, grabaciones, radio, salas de cine, salones de baile y consumidores jóvenes, todos ellos símbolos de la cultura de masas, fueron los agentes, medios y espacios sobre los que se apoyó el jazz en la España de los cuarenta. Parte de esa tecnología había sido particularmente desarrollada por las necesidades propagandísticas de la Guerra Civil y la inmediata posguerra.

Las películas norteamericanas con jazz que Hollywood había comercializado durante la Segunda Guerra Mundial llegaron a España sólo una vez terminada la contienda. En el caso de *La canción del amanecer* (*Reveille with Beverly*, 1943) y de *Sueños de gloria* (*Follow the Boys*, 1944), el retraso de más de dos años se había debido, según los críticos, a que ambas eran fruto de una “propaganda de circunstancias” que se refería “a los momentos pasados en que Norteamérica hervía en fervorosa emoción patriótica con motivo de su guerra contra las naciones del Eje”¹⁹. Una de las películas emblemáticas del *swing*, *Orchestra Wives*

19 DONALD. “Rex: ‘La canción del amanecer’”, *ABC (Madrid)*, 19 de diciembre de

(1942), sorprendentemente traducida como *Viudas del jazz*, fue aprobada sin cortes por la censura el 7 de febrero de 1946 y estrenada días después en las grandes ciudades españolas²⁰. A partir de entonces, esta tendencia ya no se detendría.

Conclusión

Tras la Guerra Civil, el jazz y el cine norteamericano se convirtieron en dos de los principales referentes negativos del régimen franquista a la hora de definir la cultura española bajo los preceptos de la tradición, la austeridad y el elogio del totalitarismo. No obstante, en la práctica, la actitud de la dictadura hacia las películas norteamericanas con jazz no fue categórica, previsible ni coherente; osciló entre su condena como música degenerada, su tolerancia como sustento económico y su naturalización como entretenimiento masivo. Desde 1943, cuando el curso de la Segunda Guerra Mundial amenazó la integridad del régimen de Franco y su posición internacional, las referencias positivas a la música y el cine norteamericanos en los medios sirvieron como ejemplo de la tolerancia, la renovación y la postura aliadófila de la dictadura. Conocer mejor el régimen franquista pasa por definirlo más allá de una mera oposición a la modernidad: debemos analizar cómo la negoció y la administró. El jazz y el cine norteamericanos, por separado y en conjunto, cumplieron un importante papel como agentes activos y mediadores en los procesos de resistencia y adaptación de la dictadura.

1946; RODENAS, Miguel. “Capitol: ‘Sueños de gloria’”, *ABC (Madrid)*, 14 de mayo de 1946.

20 “Viudas del jazz”, AGA (3) 121 36/3248; “Fantasio: ‘Viudas del jazz’”, *La Vanguardia Española*, 19 de febrero de 1946.

Bibliografía

DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, 2003.

DOMÍNGUEZ ARRIBAS, Javier. *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista (1936-1945)*. Madrid: Marcial Pons, 2009.

IGLESIAS, Iván. “(Re)construyendo la identidad musical española: El jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial”. En: *Historia Actual*, Núm. 23 (Otoño, 2010), pp. 119-135.

LEÓN AGUINAGA, Pablo. *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: Relaciones internacionales, comercio y propaganda*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

MÁLAGA GIL, Álvaro y GARCÍA PÉREZ, Amaya Sara. “La música en el cine de propaganda: *Raza*”. OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 471-484.

PUJOL BAULENAS, Jordi. *Jazz en Barcelona (1920-1965)*. Barcelona, Al-mendra Music, 2005.

TOWNSEND, Peter. *Pearl Harbor Jazz. Change in Popular Music in the Early 1940s*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

LA BANDA SONORA MUSICAL DE ERNESTO HALFFTER PARA *VIAJE ROMÁNTICO A GRANADA* (1955)

Leopoldo Neri de Caso
Universidad de Valladolid

Resumen

La producción musical de Halffter para el cine ha recibido una escasa atención musicológica, si bien representa una parte significativa de su catálogo. El propósito del presente artículo es describir el posicionamiento halffteriano sobre la funcionalidad de la música en el cine y abordar en profundidad las estrategias narrativas e influencias musicales manejadas por el compositor para la composición de la banda sonora de este “documental de arte”.

Introducción

La generación del 27 vivió un idilio con el joven arte cinematográfico, que representaba la modernidad estética y el arte para masas. Ernesto Halffter (1905-1989) no fue ajeno a este influjo y fue el miembro más joven del Grupo de los Ocho madrileño en colaborar musicalmente en un proyecto cinematográfico: *Carmen* (1925), dirigida por Jacques Feyder. Este artículo pretende acercarse, primeramente, al catálogo de música cinematográfica de Halffter y a sus opiniones sobre el séptimo arte; posteriormente, nos centraremos en el origen, estreno y recepción de *Viaje romántico a Granada* (1955) y analizaremos su banda sonora musical (BSM)¹. Todo ello permitirá aproximarnos al mundo creativo de Halffter y obtener una posición crítica sobre su producción musical en la década de los cincuenta.

Ernesto Halffter y el cine

Todavía no existen muchos estudios dedicados a las composiciones de Halffter para el cine². Esta producción consta de once películas y dos

1 De aquí en adelante utilizaremos la abreviación BSM para referirnos a la banda sonora musical de la película.

2 Véase: ACKER, Yolanda. “Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos Españas”. ACKER, Yolanda y SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.). *Ernesto Halffter (1905-1989)*.

documentales. A diferencia de otros compositores del Grupo de los Ocho, como su hermano Rodolfo Halffter o Fernando Remacha que iniciaron sus colaboraciones cinematográficas en la década de los treinta³, la mayor parte de las BSM de Halffter se concentran en las décadas de los cuarenta y cincuenta. A su vez, gran número de películas fueron dirigidas por José Luis Sáenz de Heredia y Rafael Gil⁴.

□ □ □	□ □ □ □ □	□ □ □ □ □ □ □
1925	Carmen	Jacques Feyder
1945	Bambú	José Luis Sáenz de Heredia
1947	Don Quijote de la Mancha	Rafael Gil
1949	El amor brujo	Antonio Román
1951	La señora de Fátima	Rafael Gil
1954	Historias de la radio	José Luis Sáenz de Heredia
1954	La princesa de Éboli	Tibor Revesz
1954	Todo es posible en Granada	José Luis Sáenz de Heredia
1955	Viaje romántico a Granada	Eugenio Martín
1955	También hay cielo sobre el mar	José María Zabalza
1967	La mujer del otro	Rafael Gil
1970	Los gallos de la madrugada	José Luis Sáenz de Heredia

Tabla 1. Listado de música para cine compuesta por Ernesto Halffter⁵.

El interés de Halffter por el cine le llevó a solicitar la equiparación de la música cinematográfica con otros géneros compositivos. Además, las

Músico en dos tiempos. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1997, pp. 25-90; LLUÍS FALCÓ, Josep. “Los compositores de la Generación de la República y su relación con el cine”. LOLO, Begoña (ed.). *Campos Interdisciplinares de la Musicología*. Madrid: SEdeM, 2002, Vol. 2, pp. 771-784; GAN, Germán. “Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter”. LOLO, Begoña (ed.). *Cervantes y el Quijote en la música*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 373-398; PERALES, Carlos David. “Ernesto Halffter frente a Jacques Ibert: dos compositores para el cine de *El Quijote*”. Olarte, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2009, pp. 375-388.

3 LLUÍS FALCÓ, *op. cit.*, pp. 775-780.

4 Actualmente, en la colección particular de Manuel Halffter tan solo se conserva el manuscrito de *Viaje romántico a Granada*. Comunicación de Manuel Halffter a Leopoldo Neri, Madrid, 17-IV-2010.

5 En este listado no se ha incluido *Costas del Sur* (1956) ya que, a pesar de que su nombre figura al comienzo de la película como co-director junto a José María Hernández, el documental no tiene propiamente una banda sonora sino tan solo una canción flamenca. Algo parecido sucede con el documental *Música de América y España 1965* (1965) en el que Halffter aparece fugazmente dirigiendo un ensayo. *La princesa de Éboli* es la versión española de *Esa señora* (*That Lady*, 1954), dirigida por Terence Young y con música de John Addison. Agradezco a Manuel Halffter estos comentarios.

características estéticas del neoclasicismo halffteriano encajaban perfectamente con la claridad demandada por la música para cine:

Yo siempre he sentido una gran atracción por el cine. He visto una serie de posibilidades y de experiencias que la llamada música de fondo nos puede proporcionar. Mi primer contacto con el cine fue, cuando tenía dieciocho años, con *Carmen*, que dirigió Jacques Feyder y que tuvo por protagonista a Raquel Meller. Desde entonces sólo indirectamente he participado en él. La música de cine no es un género inferior. Puede y debe ser tan bueno como la música sinfónica. El ejemplo nos lo dan tantos compositores extranjeros que han compuesto para el cinema. Bien sé que el cinema vive del gran público y un arte muy complicado podría perjudicar al éxito de una gran película. Se debe escribir una música clara y al alcance de la mayoría⁶.

Por otra parte, el compositor encontraba la relación música-imagen un campo fértil de novedosas posibilidades técnico-musicales:

Viendo el film, estudiando el guión con la duración exacta de las diferentes escenas que requieren música. Diga usted que la música para el cine no tiene por qué ser inferior a cualquier otra música. Tenemos que servir simplemente a la imagen, y en esto puede hacerse cosas admirables. El cine, además, da al compositor posibilidades únicas para conseguir efectos nuevos: dramáticos, rítmicos, etcétera⁷.

Viaje romántico a Granada (1955)

Este proyecto fílmico nació en la primera etapa creativa de Eugenio Martín, mientras éste cursaba estudios de Derecho en la Universidad de Granada⁸. Por aquel tiempo, el joven estudiante sentía debilidad por la poesía⁹ y frecuentaba las tertulias en torno al catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada, Alfonso Gámir¹⁰, el cual mostraba un

6 DIEGO, Gerardo, RODRIGO, Joaquín y SOPEÑA, Federico. *Diez años de música en España: Musicología, intérpretes, compositores*. Madrid: Espasa-Calpe, 1949, p. 159.

7 GÓMEZ, Mariano. "Ernesto Halffter cuenta su vida". En: *Pueblo*, 13-I-1961. Cf. ACKER, *op. cit.*, p. 78.

8 Eugenio Martín Márquez nació en Ceuta el 15 de mayo de 1925 pero, al poco de terminar la Guerra Civil, su familia decidió instalarse en Granada donde cursó el bachillerato.

9 Martín publicó poemas en varias revistas y tiene editado el libro *Por una calle cualquiera* (1949). AGUILAR, Carlos y HAAS, Anita. *Eugenio Martín, un autor para todos los géneros*. Granada: Retroback-Séptimo Vicio, 2008, p. 26.

10 Otros integrantes de la tertulia fueron José Martín Recuerda, Gregorio Salvador Caja, Anita Ros, y Benigno Vaquero Cid. AGUILAR, HAAS, *op. cit.*, pp. 26-27.

gran interés por los viajeros extranjeros en la Granada del siglo XIX¹¹. El director recuerda que “una tarde, bajando él [Alfonso Gámir] y yo de “Villa Paulina” fue cuando nació la idea”¹², pero sin pretensión de llevarla al cine¹³. Paralelamente, Martín organizó el primer cine-club en la Universidad, seleccionando películas que eran proyectadas en el aula Magna¹⁴. La iniciativa fue tomando cuerpo gracias a la ayuda del que luego sería Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Emilio Orozco, y, sobre todo, la del director del Museo y Archivo de la Alhambra, Jesús Bermúdez, el cual le facilitó el acceso a todos los grabados que fueron la base del documental¹⁵, y le ofreció “valiosísimos consejos” para la obtención de la primera versión en 16 milímetros en la que Martín trabajó casi un año:

Creo que tuvimos verdadera suerte. Para colmo, don Miguel Olmedo puso una habitación de su casa a nuestra disposición, para instalar en ella su equipo cinematográfico, que en el terreno amateur de 16 milímetros es, indiscutiblemente, el mejor de Granada.¹⁶

Por otra parte, Eugenio Martín invirtió casi “cuatro meses”¹⁷, junto con el operador Francisco Sánchez y el jefe de producción Rafael Casado, en la realización de ampliaciones y reproducciones de más de “trescientos grabados” de Doré, Lewis, Girault, entre otros, de los que se utilizaron aproximadamente “unos ciento veintitantos”¹⁸. Las primeras pruebas, hechas “de modo artesanal”¹⁹, tuvieron muy buena acogida por parte del rector de la Universidad, Luis Sánchez Agesta, el cual les concedió unas

11 GÁMIR, Alfonso. *Cómo vivieron la vida granadina del siglo XIX los visitantes extranjeros*. Granada: Escuela Social de Granada, 1954; *Idem. Los viajeros ingleses y norteamericanos en la Granada del siglo XIX*. Anejos del Boletín de la Universidad de Granada. Granada: Universidad de Granada, 1954. Este autor también tradujo: FORD, Richard. *Granada: An Account Illustrated with unpublished original drawings*. Granada: Publicaciones de Patronato de la Alhambra, 1955.

12 CONDOMINA, Eusebio de la. “Viaje romántico a Granada. Un bello documental realizado completamente por granadinos”. En: *Sacromonte*, suplemento dominical del diario *Patria*, 26-VI-1955, p. 1.

13 Entrevista a Eugenio Martín, Madrid, 30-III-2010.

14 AGUILAR y HAAS, *op. cit.*, p. 29.

15 CONDOMINA, *op. cit.*, p. 1.

16 *Ibid.*, p. 8.

17 *Ibid.*, p. 8.

18 MARTÍN, Gonzalo. “Viaje romántico a Granada”. *Ideal*, 22-VI-1955, p. 9.

19 AGUILAR y HAAS, *op. cit.*, p. 33.

subvenciones para sufragar los gastos surgidos en la producción²⁰, y gestionó la concesión de una beca a Eugenio Martín para ampliar estudios cinematográficos en Madrid²¹. Un copión de la primera versión de *Viaje romántico a Granada* sirvió al joven director para poder ingresar en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid en 1953. Este copión todavía no tenía la banda sonora de Halffter ya que lo “proyectaba añadiendo música con discos”²². Al año siguiente se decidió producir una segunda versión, en 35 milímetros, gracias al apoyo de Rafael Casado²³, uno de los primeros socios de la productora Studio Films para la que trabajó Eugenio Martín. Para esta versión, el director pensó que era “crucial” la incorporación de una banda sonora “ya que no había diálogo ni mucha voz en *off*”²⁴. Para ello acudió “directamente” a Ernesto Halffter por ser el compositor que más “sonaba en la tertulia intelectual de Granada”²⁵ y “el mejor músico que había entonces”²⁶. En aquel momento, Halffter emprendía la finalización de la cantata escénica *Atlántida* de Manuel de Falla, lo que le permitió -según Yolanda Acker- obtener una “visión extraordinariamente madura del pensamiento y del lenguaje musical del compositor”, lo que, por otra parte, pudo influir en sus composiciones originales²⁷. En el bienio 1954-55, Halffter compone la canción *Alhambra y tú* (1954), para voz y piano, los ballets *El cojo enamorado* (1955) y *Panaderos de la tertulia* (1955) y las bandas sonoras musicales para las películas *Historias de la radio* (1954), *La princesa de Éboli* (1954) y *Todo es posible en Granada* (1954). Al compositor madrileño “le gustó tanto [el proyecto] que aceptó componer la música por el poco dinero que podíamos pagarle”²⁸ -recuerda Eugenio Martín-, “el que me pidió”²⁹. El primero de marzo de 1955 Ernesto Halffter, Eugenio Martín y Rafael Casado llegaron a un acuerdo por el que el compositor recibiría la cantidad de cinco mil pesetas por la composición de la partitura -que debía ser entregada antes del quince de abril-, así como por su dirección y grabación:

20 CONDOMINA, *op. cit.*, p. 8.

21 AGUILAR y HAAS, *op. cit.*, p. 30.

22 *Ibid.*, p. 33.

23 Rafael Casado fue propietario de unos cines en Granada y, también, estudió en el IIEC. CONDOMINA, *op. cit.*, p. 8.

24 AGUILAR y HAAS, *op. cit.*, p. 34.

25 Entrevista a Eugenio Martín, Madrid, 30-III-2010.

26 AGUILAR Y HAAS, *op. cit.*, p. 34.

27 ACKER, *op. cit.*, p. 84.

28 AGUILAR y HAAS, *op. cit.*, p. 34.

29 Entrevista a Eugenio Martín, Madrid, 30-III-2010.

ENTRE LOS ABAJO FIRMANTES

D. Ernesto Halffter Escriche, de una parte y en su nombre y de otro D. Eugenio Martín Márquez y D. Rafael Casado Hermoso, en nombre de Studio Films,

SE HA CONVENIDO LO SIGUIENTE:

1º Se establece entre ambas partes firmantes el acuerdo de que D. Ernesto Halffter Escriche escribirá una partitura, que deberá entregar antes del día QUINCE de abril del presente año, para fondo musical del documental “Viaje Romántico a Granada” producido por D. Eugenio Martín Márquez y D. Rafael Casado Hermoso bajo la razón Studio Films.

2º D. Ernesto Halffter Escriche, llegado el momento dirigirá a los componentes de la orquesta que habrá de interpretar la música para su registro en la banda sonora.

3º. Los derechos de esta partitura para todos los efectos cinematográficos quedarán de exclusiva propiedad de D. Eugenio Martín Márquez y D. Rafael Casado Hermoso.

4º. Para cualquier otro efecto ajeno al cinematográfico, D. Ernesto Halffter conservará la propiedad de la partitura citada.

5º. D. Ernesto Halffter Escriche recibirá la cantidad de Ptas.-5.000- (Cinco mil), que cubrirá el importe de la partitura realizada y su dirección ante la orquesta que verifique el registro.

6º. Ambas partes se someten a la jurisdicción de los tribunales de Madrid.

En prueba de conformidad los firman ambas partes, por duplicado en Madrid a 1 de marzo de 1955³⁰

El proceso de sincronización entre la partitura y el documental fue largo y complejo; Halffter obtuvo las duraciones exactas de cada escena estudiando el guión y visionando numerosas veces la película³¹:

Ha sido quizás el más extenso. He trabajado con el maestro durante varios meses para establecer una partitura medida al segundo casi, como es esta. Y aún ahora todavía encuentro momentos que debieran habernos ocupado más tiempo. Es este un campo de enormes posibilidades. La gran pena aquí no pasa como en un poema, que se coge la pluma y siempre podemos añadir la palabra que faltaba. Esto llega un momento en que no tiene arreglo³².

El director se mostró siempre “satisfecho” del resultado y consideró la

30 Colección particular de Eugenio Martín, Madrid.

31 GÓMEZ, *op. cit.*, p. 6.

32 MARTÍN, *op. cit.*, p. 9.

partitura como una de las “más inspiradas” que había escrito el compositor para el cine³³. Por su parte, Ernesto Halffter sintetizó su ilusión por este proyecto en las notas al programa de mano del estreno en sesión privada:

Ha sido para mí una verdadera satisfacción que Eugenio Martín me encargase la parte musical de su película *Viaje romántico a Granada*. Sin hablar para nada de la inmensa belleza de Granada, esta ciudad guarda para mí quizá los más hondos recuerdos y nostalgias de mis mejores años de vida profesional, junto al que fue mi querido maestro Manuel de Falla. El trabajo de Eugenio Martín ha servido para confirmar la razón de la gran ilusión que puse en este documental, ya que la película me parece que llega a crear un mundo poético de la más bella y embriagadora tristeza. Un mundo poético que nos cautiva totalmente desde los primeros instantes hasta ese último y maravilloso adiós a la Granada romántica. Para mí, este documental puede situarse a la altura de los más importantes que en este género moderno he visto en Europa, y no quiero dejar de expresar mi vehemente deseo de continuar trabajando con artistas como su director, que junto a los de su joven generación –Berlanga, Bardem– sienten y aman el cine, considerándole como un arte verdadero que no admite concesiones³⁴.

El compositor madrileño dedicó el manuscrito a Regino Sainz de la Maza, el cual interpretó la parte de guitarra de la partitura:

Tengo siempre presentes los momentos de intensa colaboración con Regino Sainz de la Maza en la música que compuse para el documental *Viaje romántico a Granada* dirigido por Eugenio Martín e inspirado en dibujos de Gustavo Doré. Tanto valor di a su participación que le dediqué y regalé la partitura original, compuesta para dos sopranos, varios instrumentos de madera, una viola, arpa y guitarra³⁵.

Por su parte, Eugenio Martín dedicó el documental a la memoria de Washington Irving por ser la “representación más pura del romanticismo y del pintoresquismo”³⁶ y por “inmortalizar a los hijos de la Alhambra,

33 *Ibid.*, p. 10.

34 Notas al programa de mano del estreno, Archivo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Una reproducción del texto se puede consultar en: AGUILAR y HAAS, *op. cit.*, p. 39.

35 HALFFTER, Ernesto. “Regino Sainz de la Maza”, texto manuscrito, [s. f.]. Colección particular Manuel Halffter, Madrid.

36 AGUILAR y HAAS, *op. cit.*, p. 34.

los últimos y más humildes habitantes de estos desiertos palacios granadinos³⁷. El argumento se articula en torno a la atracción que sintieron los viajeros extranjeros del siglo XIX³⁸ por una Granada exótica y romántica: “Esta película recoge el viaje que desde los Pirineos lleva a uno de ellos en rápida diligencia, hasta la ciudad olvidada, perdida en el lejano sur de España”³⁹. En este sentido, el propio director señaló la clara orientación estética de la cinta:

Era el enfoque justo, porque en el siglo □□ hubo una verdadera irrupción de escritores románticos en Granada, principalmente ingleses y franceses, así como de dibujantes, como Doré y Roberts. En mucha mayor medida que en cualquier otro sitio de España [...] Lo que mucha gente ignora es que entonces la Alhambra no era precisamente un foco turístico sino una zona casi ruinoso, abandonada por todos, y llena de mendigos, de gitanos, de gente de mal vivir. Cuando llegaba un escritor extranjero, lo que veía entre aquellas maravillosas ruinas era gente mísera, tirada por el suelo, pidiendo limosna, intentando robar o, a lo sumo, tocando la guitarra⁴⁰.

El documental acabó estrenándose en sesión privada en el cine Aliatar el 22 de junio de 1955, dentro del IV Festival Internacional de Música y Danza de Granada. La crítica destacó la “técnica modernísima que se utilizó en su rodaje” al conseguir “un verdadero mundo viviente” a partir de la “plástica inmóvil” de los grabados⁴¹, obteniendo un documental de “estilo moderno” y “ritmo adecuado”, especialmente en las secuencias dedicadas al baile⁴². Tras el estreno, hubo intención de registrar la BSM con la colaboración de la actriz Aurora Bautista⁴³, así como el rodaje de otro documental titulado “Homenaje a Falla”, también con música de

37 Texto escrito en los títulos de cabecera del documental.

38 Sobre este tema existe una extensa bibliografía pero destacamos las siguientes referencias: FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. *Granada en la literatura romántica*. Madrid: Real Academia Española, 1951; GARCÍA MERCADAL, José (ed.). *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar, 1952-1959; VINES, Cristina. *Granada en los libros de viaje*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1982; *Idem*. *La Alhambra que fascinó a los románticos*. Córdoba: Tinta Blanca, 2007.

39 Texto escrito en los títulos de cabecera del documental.

40 AGUILAR y HAAS, *op. cit.*, p. 34.

41 “Mañana, estreno en sesión privada, de la película *Viaje romántico a Granada*”. *Ideal*, 21-VI-1955, p. 15.

42 “Fue un éxito el estreno de *Viaje romántico a Granada*”. *Patria*, 23-VI-1955, p. 20.

43 *Ibid.*

Halffter⁴⁴; ambos proyectos no llegaron a realizarse⁴⁵. Al año siguiente, el documental fue galardonado en los Premios Nacionales de Cinematografía⁴⁶, dentro de la modalidad de cortometrajes, con el segundo premio dotado con 35.000 pesetas⁴⁷, así como en el Festival de San Sebastián de ese mismo año⁴⁸. A pesar de ello, la difusión de la cinta fue muy limitada⁴⁹: en las sesiones de Cine Documental organizadas por el Grupo de Cine de la Sección Universitaria del Círculo Sabadellés en abril de 1964⁵⁰ y en la Exposición “España 64”, dentro de la proyección titulada *Un viaje por España*⁵¹; más recientemente se ha repuesto en el Festival Internacional de Cine Clásico de Granada el 28 de enero de 2009⁵² y, tres meses más tarde, en la programación del madrileño Cine Doré⁵³.

44 MARTÍN, *op. cit.*, p. 10.

45 Entrevista a Eugenio Martín, Madrid, 30-III-2010.

46 El Jurado estuvo integrado por José María Cano Lechuga, por la Dirección General de Cinematografía; Manuel Casanova, como jefe nacional del Sindicato de Espectáculos; Victoriano López, representante del Ministerio de Industria; Antonio Mazarabroz; Gaspar Gómez de la Serna, en representación del Ministerio de Educación Nacional; Miguel Echarri, secretario nacional del Sindicato del Espectáculo; Antonio Hernández Navarro, como secretario técnico del grupo de “cine”; y por la industria privada, los señores Guilló, Mezquiri y Villalba. Véase: “Premios nacionales de Cinematografía”. *Abc*, 31-I-1956, pp. 39-40.

47 El primer premio, de 40.000 pesetas, fue otorgado a *Ronda y Pedro Romero*, del No-Do, que al ser entidad oficial percibió el 20%, lo que permitió conceder dos accésits de 16.000 pesetas cada uno; el tercer premio, de 25.000 pesetas, fue para *Idilio en Ibiza*; el primer accésit fue para *Por los prados del sur* y el segundo accésit a *Estrella mora*. Véase: “Premios a la producción cinematográfica”. *La Vanguardia*, 31-I-1956, p. 7.

48 “Clausura del Festival de San Sebastián”. *Abc*, 25-VII-1956, p. 37.

49 En la prensa del momento se anunció el pase en los festivales de Sao Paulo, Edimburgo y Venecia, pero este hecho no llegó a producirse. Véase “Mañana, estreno en sesión privada...”, *op. cit.*, p. 15; “Hoy, estreno de la película *Viaje romántico a Granada* en sesión privada”. *Ideal*, 22-VI-1955, p. 9; “El *Viaje romántico a Granada* a Edimburgo”. *Patria*, 24-VI-1955, p. 4.

50 “Cine documental en Radio Sabadell”. *La Vanguardia*, 12-IV-1964, p. 50.

51 “Mañana, clausura de la Exposición *España 64*”. *La Vanguardia*, 16-I-1965, p. 23.

52 “Eugenio Martín vuelve en un viaje romántico a Granada”, *El Ideal* (edición personalizada), 28-I-2009, pp. 1, 3.

53 Esta proyección se realizó con motivo de la presentación de la monografía *Eugenio Martín un autor para todos los géneros*, editada por el Festival Internacional de Cine Clásico de Granada-Retroback 2009. Véase “Cartelera, Cines especiales” *Abc*, 17-III-2009, p. 73; también puede consultarse en la página del festival: <<http://www.retroback.es/festival/noticias/retroback-presenta-una-de-sus-publicaciones-en-filmoteca-espanola/>> [Consulta: 6 de marzo de 2010].

Análisis de la BSM de *Viaje romántico a Granada* (1955)

Ficha técnica: Director: Eugenio Martín. Música: Ernesto Halffter. Interpretación musical: Orquesta Nacional; solista: Regino Sainz de la Maza; voces: Blanca María Seoane, Isabel Penagos. Cante flamenco: Manolo Manzanilla; guitarra flamenca: José Motos; letras: Eugenio Martín. Argumento y guión: Eugenio Martín. Director de fotografía: Francisco Sánchez. Montador: Eugenio Martín. Supervisor artístico: Emilio Orozco. Jefe de producción: Rafael Casado. Productora: Studio Films. 35 milímetros. Blanco y negro. Duración: 21 minutos.

Desarrollo de la BSM en el film (spotting)

Viaje romántico a Granada tiene una duración de 21 minutos en los que la música suena ininterrumpidamente, excepto en los dos interludios flamencos. Para este análisis⁵⁴ se han utilizado dos fuentes primarias: el manuscrito orquestal conservado en la colección particular de Manuel Halffter y la cinta guardada en la colección particular de Eugenio Martín⁵⁵. Los títulos de los bloques son los que figuran en la partitura, salvo los que van entre corchetes que han sido añadidos para una mejor comprensión del análisis. La numeración de los bloques es de elaboración propia a partir del estudio del manuscrito y la película.

□ □□□□□	□ □□□□□	□ □□□□□□□ □□□□□□	□□□□□□□□ □□□□□
#1	[Títulos de crédito]	1' 43''	1' 43''
#2	[Los Pirineos/El primer pueblo]	1' 47''	3' 30''
#3	[La posada oscura]	11''	3' 53''
#4	[Al amanecer]	32''	4' 25''
#5	[Castilla]	1' 15''	5' 40''
	[Primer interludio flamenco]	1' 02''	6' 42''

54 La propuesta analítica se ha basado en KARLIN, Fred. *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. Nueva York: Schirmer, 1994.

55 En esta colección también se conservan las *particelas* utilizadas para la grabación, a excepción de la de guitarra que se encuentra en la colección particular de Paloma Sainz de la Maza.

#6	[Por fin, Granada]	1' 31''	8' 13''
#7	[Una pequeña capilla]	1' 23''	9' 36''
#8	[Pareja de músicos]	22''	9' 58''
#9	[El baile: Fandango]	1' 21''	11' 19''
#10	Serenata	1' 23''	12' 42''
#11	[Subida a la Alhambra]	4' 19''	17' 01''
	[Segundo interludio flamenco]	2' 05''	19' 06''
#12	[Final]	1' 03''	20' 09''

Tabla 2. Resumen del *spotting* de *Viaje romántico a Granada* (1955)

#1. [Títulos de crédito] (1' 43''). Aparece la dedicatoria a Washington Irving y una síntesis del argumento sobre un fondo de estampas y hojas de libros de viajes por España de autores románticos. La introducción instrumental se articula a partir de un tema expuesto por el oboe, acompañado por la guitarra.

#2. [Los Pirineos/El primer pueblo] (1' 47''). El viaje comienza al “atravesar los Pirineos”⁵⁶, que quedan en la lejanía. Los viajeros caminan entre valles profundos hasta que “aparece el primer pueblo, hosco, sombrío”, utilizando estampas de intensa negrura; mientras, se escucha (1' 5'') un tema tocado por la viola que es retomado por las sopranos. La segunda sección (25'') refleja la algarabía de la aldea, “con mendigos que se abalanzan y exigen imperiosos”, arremolinándose en torno a la fachada de la posada por la que pasa un burro con sus alforjas. Este gentío es plasmado musicalmente con movimientos melódicos de seisillos de semicorcheas interpretados por una viola y la sección de viento madera.

#3. [La posada oscura] (11''). Al desenganchar la diligencia, todos los viajeros entran en la posada oscura. Un solo de guitarra suena en la concurrida y destartalada venta al finalizar “la primera etapa del viaje”.

#4. [Al amanecer] (32''). Un perro se acurruca a los pies de unos peregrinos de rostros cansados y arropados con mantas. Todos observan el vuelo de una hilera de pájaros negros: “la marcha debe proseguir”.

#5. [Castilla] (1' 15''). Unos carruajes tirados por caballos inician la

56 Los comentarios entrecomillados del *spotting* proceden de la voz en *off*.

jornada, porque “Castilla es larga”; mientras, los *ostinati* (23”) de clarinetes, oboe, guitarra y arpa, unidos a las sonoridades de las castañuelas y el látigo, acompañan una jubilosa melodía en el registro sobreagudo de la flauta. A lo largo del viaje, los peregrinos sufren inesperadas enfermedades, mal tiempo y la muerte de un viajante representado con el sombrío lamento de las sopranos (32”) acompañadas por el oboe y la viola. Pero, el viaje continúa (20”) con la repetición musical de la primera sección.

[Primer interludio flamenco] (1’ 02”). Para la llegada a Andalucía -“Y una tarde se ven los primeros olivos de Andalucía”-, suena “la primera canción solitaria” y flamenca:

*Pasa callando,
pasa callando,
lleva triste la cara,
lleva triste la cara,
se va alejando,
se va alejando,
se va alejando*⁵⁷.

#6. [Por fin, Granada] (1’ 31”). Para la llegada a la ciudad se utilizan bellas estampas de la Alhambra y Sierra Nevada; se prosigue en el “Albáicín humilde” donde suena una melodía tocada, nuevamente, por el oboe. Un solo de guitarra en trémolo se une a las campanadas de las principales iglesias de la ciudad, terminando “el viaje en la puerta de la vieja posada”, cerca de Puerta Elvira.

#7 [Una pequeña capilla] (1’ 23”). Los viajeros acuden a la Capilla Real de los Reyes Católicos, junto a la Catedral, “porque el primer rezo es para las tumbas de Isabel y Fernando”. La sección de viento madera interpreta, como un coro de voces, un solemne coral homofónico.

#8 [Pareja de músicos] (22”). En esta secuencia breve se ve aparecer un “pobre matrimonio de músicos ambulantes” en una pequeña plaza donde van a ofrecer un espectáculo público: un fandango.

#9 [El baile: Fandango] (1’ 21”). Una serie de grabados muestran primeros planos de diferentes elementos del baile: los movimientos, los pasos, las castañuelas, el punteo de las guitarras y al público con panderetas. Al final del baile solo queda pedir una limosna y “el recuerdo”. La estructura musical del pasaje es simple (*a-b-a-b*): en la parte *a* aparece un tema tocado por el oboe que es acompañado homofónicamente por el resto de instru-

57 La letra de ambos interludios flamencos fue escrita por el propio Eugenio Martín.

mentos; en la parte *b* se interpreta un solo de guitarra a modo de ritornelo.

#10 Serenata (1' 23). Los solitarios paseos nocturnos por jardines y calles de Granada traen “tristeza de amor”, contemplando enrejados ventanales en los que nadie se asoma o se “esconden miradas celosas”. Los *ostinati* de todos los instrumentos acompañan una melodía modal y melancólica interpretada por el oboe, y que es repetida por la guitarra al final del bloque.

#11 [Subida a la Alhambra] (4' 19"). Al día siguiente, la subida a la Alhambra es mostrada con movimientos de cámara ascendentes sobre diferentes grabados que desembocan en la Puerta de la Justicia. A continuación se recorre la Puerta del Vino, las estancias del Palacio de Comares (Madraza de los Príncipes, Patio de Machuca, Patio de los Arrayanes, Salón de Comares) para desembocar -por la Sala de los Mocárabes y la Sala de los Abencerrajes- en el Patio de los Leones. Amplios movimientos arpegiados de clarinetes, arpa y guitarra dan paso a una melodía interpretada por la viola que desemboca en el motivo principal del bloque cantado por las sopranos.

[Segundo interludio flamenco] La voz en *off* evoca el atardecer nostálgico en Granada -“por que siempre parece que el día que se va es el último”- e introduce el segundo corte flamenco:

*Ay la tarde.
Tú lejos en tu ventana
yo viendo caer la tarde.
Ay cuando llega esta hora
no quisiera recordarte.
Tú lejos en tu ventana.
Ay conmigo.
Cuando me vaya esta noche
nadie se vendrá conmigo.
Con tu nombre entre mis labios
que largo será el camino.
Cuando me vaya esta noche.*

#12 [Final] (1' 03"). El documental concluye con un primer plano de la luna que prelude el anochecer en la vega de Granada. Un estático pasaje homofónico tocado por la flauta, los clarinetes y la viola da paso al motivo del bloque anterior tocado por la viola, acompañado por el punteo de la guitarra en el registro grave y una melodía ascendente de la flauta.

Breve comentario analítico

Ernesto Halffter compuso la BSM de *Viaje romántico a Granada* para la siguiente plantilla instrumental: flauta, oboe, dos clarinetes, clarinete bajo, dos sopranos, arpa, guitarra, viola y percusión. Esta selección instrumental, realizada en función del timbre y la tesitura, se aleja sustancialmente de la concepción romántica del sinfonismo clásico cinematográfico⁵⁸ de los años cuarenta y cincuenta, ya que pudo estar influenciada por la austeridad de medios instrumentales del *Concerto* (1923-1926) de Manuel de Falla⁵⁹. A su vez, destaca la introducción de la guitarra en el grupo instrumental; a lo largo del siglo XX, los guitarristas españoles estuvieron más preocupados por generar un repertorio solístico (lo que derivó en la incorporación de la guitarra a la forma concertante) que camerístico para que el instrumento poseyera un mayor protagonismo. No obstante, entre los compositores españoles contemporáneos de Halffter, encontramos ejemplos aislados en los que la guitarra participa dentro de un grupo de cámara, pero que han tenido una escasa difusión musical⁶⁰.

Halffter conocía bien los recursos de la música cinematográfica cuando abordó la composición de *Viaje romántico a Granada*; pero la libertad creativa que ofrecía un documental en el que no era tan dependiente de la imagen y el diálogo debió seducirle ya que, de esta manera, la BSM no violentaba tanto la relación música-cine como le había ocurrido en proyectos cinematográficos anteriores⁶¹. El neoclasicismo⁶² de la BSM viene marcado por la utilización de estructuras formales breves y sencillas para los diferentes bloques como, por ejemplo, el bloque 1 (*a-b-a*) o el bloque 9 (*a-b-a-b*). Las secciones contrastantes están yuxtapuestas en cada bloque,

58 Véase: COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, pp. 107, 109.

59 Esta obra fue compuesta para clave (o piano), flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo.

60 Hay que mencionar el Cuarteto en re mayor, para violín, viola, violonchelo y guitarra (1952) y *La Antequeruela* (1972) de Rafael Rodríguez Albert, *El viejo celoso/La guarda cuidadora* (1947) de Julián Bautista, *Libra* (1968) de Robert Gerhard, *Sagitari* (1976) y *L'Absència* (1992) de Joaquín Homs. De la generación posterior destaca el *Quinteto con guitarra* (1975) de Manuel Castillo. Además, a diferencia de la pieza de Halffter, todas ellas no están asociadas a lo cinematográfico.

61 *Don Quijote de la Mancha* (1947) o *Historias de la radio* (1954). ACKER, *op. cit.*, p. 76.

62 Véase: PIQUER, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Doble J, 2010; *Idem*. "Aspectos estéticos del Neoclasicismo musical en la obra de Ernesto Halffter". En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 11, 2006, pp. 51-82.

rechazando procedimientos compositivos románticos como el desarrollo temático o la variación. En este sentido, los criterios de simplificación formal son una referencia a la esencia del pensamiento de Manuel de Falla⁶³. Por otra parte, la organización temática se establece a partir de líneas melódicas caracterizadas por el diatonismo, la horizontalidad, el ámbito reducido, la brevedad y la concisión. El motivo del bloque 1 (ejemplo 1), de una enorme sencillez, está escrito en modo frigio de *si* y combina ritmos largos y breves (dáctilo); interpretado al inicio de la cinta por el oboe sobre un acompañamiento de guitarra, es imitado inmediatamente por la flauta a la octava (c. 3):



Ejemplo 1. Motivo del bloque 1. [Títulos de crédito], cc. 1-3.

Estos mismos rasgos melódicos los encontramos en el motivo del bloque 2 (ejemplo 2), tocado por la viola; escrito en modo dórico de *si*, destaca el salto de cuarta justa ascendente que marca el ámbito melódico del motivo.



Ejemplo 2. Motivo del bloque 2. [Los Pirineos/El primer pueblo], cc. 33-35.

También encontramos melodías de corte nacionalista. El bloque 9 recrea un característico baile español, el fandango, que ya había sido utilizado por Halffter en su “Danza de los jóvenes”, del ballet *Sonatina* (1928). El motivo (ejemplo 3) está tocado por el oboe y reforzado por la viola; escrito en la tonalidad de *sol* Mayor y en compás de 3/4, se conforma con un inicial ritmo dáctilo, el puntillado posterior y un giro melismático en semicorcheas; el acompañamiento homofónico de la guitarra y los instrumentos de la sección de viento están subrayados con *ostinati* rítmicos de panderetas y castañuelas. Todo ello proporciona un carácter enérgico, alegre, de danza, pleno de expresividad y lirismo melódico.

63 FALLA, Manuel de. “Introducción a la música nueva”. En: *Revista musical hispano-americana*, diciembre, 1916, pp. 2-5.



Ejemplo 3. Motivo del bloque 9. [El baile: Fandango], cc. 193-194.

En los bloques 6 (ejemplo 4), interpretado por el oboe y el clarinete, y 11 (ejemplo 5), cantado por las sopranos, aparecen otros elementos destacables como el típico tresillo andaluz, giros melismáticos, ritmos acéfalos y finales femeninos:



Ejemplo 4. Motivo del bloque 6. [Por fin, Granada], cc. 125-127.



Ejemplo 5. Motivo del bloque 11. [Subida a la Alhambra], cc. 297-298.

En este último ejemplo podemos observar, además, la reutilización de material temático de otra obra de Halffter: *Alhambra y tú*. Este bolero para voz y piano fue compuesto en 1954 e incluido en la banda sonora de *Todo es posible en Granada* (1954)⁶⁴. Por otra parte, el compositor no pasa por alto la utilización de otro de los tópicos melódicos de la música española: la cadencia frigia o andaluza (tretacordo inferior del dorio griego o en su denominación pseudogriega de frigio)⁶⁵. Un ejemplo lo encontramos en el *ostinato* final de la guitarra:



Ejemplo 6. Cadencia frigia. [Final], cc. 329-331.

64 LOXA, Juan de. *Granada en el lienzo de plata*, Discurso de ingreso a la Academia de Buenas Letras de Granada, 2006. Versión *online*:

<<http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org/DISCURSO%2026%20pdf.pdf>> [Consulta: 13 de julio de 2010].

65 Véase: BLASCO, Julio. “Acerca de la cadencia frigia, la cadencia andaluza y la tonalidad menor: aproximaciones fundamentales”. En: *Neuma*, año 2, 2009, pp. 80-95.

En definitiva, Halffter despliega una amplia gama de recursos rítmico-melódicos procedentes, en gran medida, de su profundo conocimiento del cancionero popular español, y en particular, del folclore andaluz. El compositor se sirve del folclore, al igual que Falla, como detonante de sus propias ideas compositivas para, posteriormente, elaborarlas, transformarlas y adaptarlas al estilo cinematográfico:

Los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos...el folclore es la fuente del nacionalismo musical [...] pero este nacionalismo, no debe ser estrecho, como repudiaba Falla, sino resplandeciente, ya que el carácter nacionalista de la música no debe reducirse a la canción popular⁶⁶.

Por otra parte, el marco armónico de la BSM bascula entre la modalidad y la tonalidad. La primera -predominante en la partitura- recurre a criterios estilísticos característicos del neoclasicismo como la abundancia de notas añadidas, el gusto por la disonancia, la utilización de *ostinati* rítmicos de influencia stravinskiana, movimientos paralelos de terceras y austeridad en los dibujos contrapuntísticos que producen un tejido sonoro transparente. Por su parte, los bloques tonales adoptan un estilo nacionalista moviéndose, principalmente, entre las regiones armónicas de tónica y dominante que funcionan como ordenadores estructurales básicos -generadores de la forma-, además de emplear cadencias tradicionales y *ostinati* rítmicos homofónicos en los instrumentos acompañantes. En definitiva, esta unión entre clasicismo y folclore es un ejemplo de la tradición culta y popular de la música española que Halffter asimila junto con las herencias musicales de Falla, Stravinsky y Ravel.

Conclusiones

Viaje romántico a Granada supone una recreación extraordinaria del exotismo decimonónico de la ciudad andaluza. La relación música-imagen es en todo momento equilibrada debido a las particulares características del documental: la ausencia de diálogos permite articular un discurso musical con altas dosis de libertad creativa. Halffter finalizó la *Atlantida* del compositor gaditano entre 1954 y 1960, lo que influyó en su producción musical de la década de los cincuenta y -según Emilio Casares- ralentizó su evolución estética con obras que no estaban “a la altura del

66 HALFFTER, Ernesto. “La eterna novedad del folclore”. En: *La Gaceta del Libro*, febrero, 1984, p. 9.

camino estético andado” como *El cojo enamorado* (1955) y *Fantasia galaica* (1956)⁶⁷. Si bien la huella de Falla es evidente en la BSM de *Viaje romántico a Granada*, por el contrario, creemos que la adecuación de los medios compositivos de la BSM al fin cinematográfico es, más que un estancamiento estético, un preludio a la etapa de madurez del compositor madrileño en la década de los sesenta, caracterizada por la depuración del estilo compositivo, la utilización de un lenguaje clasicista y el alejamiento de un constante vanguardismo musical que ya podemos apreciar tanto en el *Concierto para guitarra y orquesta* (1969)⁶⁸ como en su producción de música sacra⁶⁹.

67 CASARES, Emilio. “Ernesto Halffter”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 6, 2000, pp. 192-198.

68 FRANCO, Enrique. “Ernesto Halffter, última obra, *Concierto para piano y orquesta*”. En: *Arriba*, 18-□ □1972, p. 18.

69 *Canticum in Papam Johannem XXIII* (1964), *Canticum elegiacum in memoriam Pierre Polignac, Praeclarissimi Principis* (1966), *Dominus Pastor meus* (Salmos XXII y CXVI) (1967).

Bibliografía

- ACKER, Yolanda. “Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos Españas”.
ACKER, Yolanda y GAN, Germán. “Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter”. LOLO, Begoña (ed.). *Cervantes y el Quijote en la música*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 373-398.
- AGUILAR, Carlos y HAAS, Anita. *Eugenio Martín, un autor para todos los géneros*. Granada: Retroback-Séptimo Vicio, 2008.
- BLASCO, Julio. “Acerca de la cadencia frigia, la cadencia andaluza y la tonalidad menor: aproximaciones fundamentales”. En: *Neuma*, año 2, 2009, pp. 80-95.
- COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.
- CONDOMINA, Eusebio de la. “Viaje romántico a Granada. Un bello documental realizado completamente por granadinos”. En: *Sacromonte*, suplemento dominical del diario *Patria*, 26-VI-1955, p. 1.
- DIEGO, Gerardo, RODRIGO, Joaquín y SOPEÑA, Federico. *Diez años de música en España: Musicología, intérpretes, compositores*. Madrid: Espasa-Calpe, 1949.
- FALLA, Manuel de. “Introducción a la música nueva”. En: *Revista musical hispano-americana*, diciembre, 1916, pp. 2-5.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. *Granada en la literatura romántica*. Madrid: Real Academia Española, 1951.
- FRANCO, Enrique. “Ernesto Halffter, última obra, *Concierto para piano y orquesta*”. En: *Arriba*, 18-VI-1972, p. 18.
- GARCÍA MERCADAL, José (ed.). *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar, 1952-1959.
- HALFFTER, Ernesto. “La eterna novedad del folclore”. En: *La Gaceta del Libro*, febrero, 1984, p. 9.
- CASARES, Emilio. “Ernesto Halffter”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 6, 2000, pp. 192-198.
- KARLIN, Fred. *Listening to Movies: The Film Lover’s Guide to Film Music*. Nueva York: Schirmer, 1994.
- LLUÍS FALCÓ, Josep. “Los compositores de la Generación de la República y su relación con el cine”. LOLO, Begoña (ed.). *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: SEdeM, 2002, Vol. 2, pp. 771-784.

PIQUER, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Doble J, 2010.

_____. “Aspectos estéticos del Neoclasicismo musical en la obra de Ernesto Halffter”. En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 11, 2006, pp. 51-82.

PERALES, Carlos David. “Ernesto Halffter frente a Jacques Ibert: dos compositores para el cine de *El Quijote*”. Olarte, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2009, pp. 375-388.

SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.). *Ernesto Halffter (1905-1989) Músico en dos tiempos*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1997, pp. 25-90.

VIÑES, Cristina. *Granada en los libros de viaje*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1982;

_____. *La Alhambra que fascinó a los románticos*. Córdoba: Tinta Blanca, 2007.

LA MÚSICA DE ANTÓN GARCÍA ABRIL Y LAS ADAPTACIONES DE LITERATURA ESPAÑOLA EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Francisco Peña Sánchez
Universidad de Granada

Resumen

El compositor Antón García Abril en torno a los años 80 del pasado siglo XX compone para películas y series de TVE en un momento, cercano a la Transición Española, en el que la cadena orienta sus esfuerzos tanto en retratar a personajes relevantes para la ciudadanía española, como Cervantes o Ramón y Cajal, así como en establecer mitologías simbólicas a base de conectar el pasado con el espacio social presente, mediante la adaptación de obras relevantes de la literatura española, como es el caso de *Fortunata y Jacinta* o *La colmena*. Nuestro cometido es doble: de un lado, repasar la música para medios audiovisuales de García Abril en este período; de otro lado, analizar con detalle la banda sonora de una adaptación literaria: *Los santos inocentes*, del escritor Miguel Delibes, dirigida en el cine por Mario Camus.

Antón García Abril: Un compositor en las producciones de TVE

Antón García Abril tiene la gran oportunidad de componer en lo que se conoce como la edad de oro de las producciones de TVE, que cronológicamente correspondería a la segunda mitad de la década de los 60, la década de los 70 y los comienzos de la década de los 80. Esto significa que trabajó en la música de películas y series de televisión en un momento en que TVE era la única televisión del país, y este lugar hegemónico le permite disponer de los medios económicos y humanos suficientes para desarrollar unas producciones de gran calidad, en las que se cuidaban todos los aspectos, incluida la música.

Tras la Transición, entre las directrices básicas por las que se rigen las nuevas producciones de TVE cabe destacar el esfuerzo por crear series con personajes con los que se identifique el pueblo español o que aboguen por la creación de un imaginario colectivo. En esta línea podemos encontrar, entre otras, las series *Cervantes* (Ungría, 1981), *Ramón y Cajal* (Forqué, 1982) o *Anillos de Oro* (Masó, 1983). Asimismo, Pilar Miró, di-

rectora de la cadena en los años ochenta, trató de impulsar películas sobre adaptaciones de literatura española de calidad. En este contexto se sitúan largometrajes como *La plaza del diamante* (Betriu, 1982), sobre la novela del escritor Mercé Rodoreda, *La colmena* (Camus, 1982), de Camilo José Cela o *Los santos inocentes* (Camus, 1984), de Miguel Delibes.

Se trataba de crear mitologías simbólicas a base de conectar el pasado con el tiempo y el espacio social presente. Para ello se escogía la vida de un hombre ejemplar para hacer su biografía (Cervantes, Ramón y Cajal) o bien se adaptaba una obra literaria (Fortunata y Jacinta y otros muchos). Durante la transición, la creación de mitologías se basó en personajes del siglo XIX y más específicamente en el tiempo de la llamada Guerra de la Independencia tal como ocurre en Curro Jiménez, La máscara negra y Los desastres de la guerra¹.

El método compositivo principal de García Abril en los medios audiovisuales es elaborar una idea temática asociada a personajes o situaciones especiales con el objeto fundamental de evitar la dispersión de la música. El principio básico con el que trabaja este *leitmotiv* o tema principal no es la repetición, sino la transformación temática o variación.

En una partitura cinematográfica es fundamental que aparezca una idea temática que vaya tomando distintas formas de ser, a través de un desarrollo y de una transformación. Yo lo he practicado mucho: partir de un tema, y luego ir transformándolo y tratándolo en función de las necesidades de cada secuencia. Así, un mismo tema se puede convertir en jubiloso, dramático, infantil o misterioso. Creo en este proceso para que la partitura tenga coherencia y unidad, una unidad basada no en la repetición sino en la transformación².

Esto significa que un mismo motivo puede ser transformado de tal manera que tenga utilidad para momentos alegres, tristes, apacibles u otras situaciones que se presenten. El uso de la variación de los materiales musicales es una de las cualidades de toda la obra de García Abril. Junto a ella, también toma muy en consideración las variables a la hora de componer para cine o para televisión.

1 PALACIO, Manuel. *Historia de la televisión en España*. Madrid: Gedisa, 2001, p.73

2 GARCÍA ABRIL, Antón. *Entrevista. 06.04.2002*, en HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PEREZ RUBIO, Pablo. *Antón García Abril. El cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación Provincial, 2002, p.96.

El concepto es diferente: en el cine sólo se ve la pantalla, es un santuario en oscuridad, y el grado de concentración es mucho mayor. Ello afecta también a la audición de la música: en el cine el recogimiento es más alto, y en televisión la distorsión sonora es mayor³.

AÑO	SERIE DE TELEVISIÓN	DIRECTOR
1972	<i>Cuentos y leyendas</i>	Varios directores
1973/74	<i>Los camioneros</i>	Varios directores
1974	<i>Cantando se hace camino</i>	Enrique Martín Maqueda
1974/81	<i>El hombre y la tierra</i>	Félix Rodríguez de la Fuente-Joaquín Vera
1976	<i>Curro Jiménez</i>	Varios directores
1978	<i>La España de los Botejara</i>	Alfredo Amestoy
	<i>Los comuneros</i>	José Antonio Páramo
1979	<i>Escrito en América</i>	Miguel Lluch
1980	<i>Fortunata y Jacinta</i>	Mario Camus
1981	<i>Cervantes</i>	Alfonso Ungría
1982	<i>La máscara negra</i>	Varios directores
	<i>El español y los siete pecados capitales</i>	José María Forqué
	<i>Ramón y Cajal, historia de una voluntad</i>	José María Forqué
	<i>Juanita la larga</i>	Eugenio Martín
1983	<i>Anillos de oro</i>	Pedro Masó
	<i>Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer</i>	Mario Camus
	<i>Los desastres de la guerra</i>	Mario Camus
1985	<i>Madrid, ciudad cultural</i>	Mario Camus
	<i>El baile</i>	Pedro Amalio López
1986	<i>Segunda enseñanza</i>	Pedro Masó
1987	<i>Nuestro mundo. Venezuela</i>	Joaquín Vera
1989/90	<i>Brigada Central</i>	Pedro Masó
1990	<i>La naturaleza habló. Félix Rodríguez de la Fuente</i>	Joaquín Vera
1991	<i>Réquiem por Granada</i>	Vicente Escrivá
	<i>Narradores de ayer</i>	Pedro Amalio López
1992	<i>Brigada Central II</i>	Pedro Masó

3 *Ibidem*, pp. 89-90.

1994	<i>Calígula</i>	Pedro Amalio López
1999	<i>El arca de Félix</i>	Borja Cardelus

Tabla 1. Selección de las series de televisión con música de Antón García Abril

La tabla 1 ofrece un apretado resumen de las series de TVE en las que participó García Abril. De entre ellas, va a merecer un comentario más detallado la serie *Fortunata y Jacinta* de 1980 por un doble motivo: la calidad literaria de esta obra de Galdós, que se adapta para la televisión, y la repercusión de su banda sonora. En efecto, *Fortunata y Jacinta*, dirigida por Mario Camus, es la primera superproducción de televisión española. Basada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós, es una serie que no escatima en medios a la hora recrear los escenarios y la vida del Madrid del siglo XIX. Con este objetivo, Antón García Abril crea una inspirada banda sonora que pone de manifiesto el perfecto acoplamiento entre los escenarios galdosianos y su música. La partitura posee ese aire romántico y melancólico que se aúna con la presencia de temas específicos o *leitmotiv* para cada uno de los personajes principales: Fortunata, Jacinta y Maxi.

Ciertamente, es una pieza inspirada y con capacidad para llegar al gusto del público, con esos rasgos melancólicos –conseguidos a través del piano– [...] Hay un loable intento de recrear el universo sonoro del Madrid decimonónico –acompañado con la esmerada reconstrucción visual de Camus y Palmero– y una inteligente utilización de los *leit-motiv* musicales asociados a los principales personajes⁴.

Tuvo tal éxito la música que fue la primera banda sonora de García Abril llevada a un disco (*Fortunata y Jacinta*. 1980. Hispavox, LP). Es oportuno señalar cómo la música del compositor va a tener una amplia difusión, merced precisamente a ser la música para un producto audiovisual.

Respecto a las producciones cinematográficas desde el final de los 70 y en los 80 en las que Antón García Abril participa como músico, hay que decir que son más escogidas, esto significa que elige directores y proyectos cinematográficos de carácter más artístico o intelectual, evitando el cine de corte más comercial en el que había trabajado anteriormente. El propio músico manifiesta que directores como Mario Camus o Pilar Miró son de los pocos que cuentan plenamente con el compositor a la hora de realizar la película y otorgan a la música una importancia capital dentro del hecho cinematográfico.

4 HERNÁNDEZ RUIZ y PÉREZ RUBIO, *op. cit.*, p. 76.

El compositor aragonés había llegado a una situación creativa en la que ya no le satisfacía profesionalmente con plenitud el hecho de trabajar de manera un tanto destajista en el cine más comercial. [...] Es el momento en el que nuestro autor puede, por fin, poner en práctica esa filosofía de la música que aprendió en Italia y que difiere en buena medida de la imperante, basada en el modelo clásico norteamericano⁵.

Esto explica que en esta época, el compositor vaya abandonando, paulatinamente, los planteamientos de música de tipo más ecléctico para el cine comercial y tienda a pensar como una unidad la música de una película. El director con el que García Abril colabora más asiduamente en esta faceta es Mario Camus. Con este director y con otros el compositor realiza sus trabajos de mayor interés: *El perro* (Isasi Isasmendi, 1977), *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), *Gary Cooper que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980), *Los pájaros de Baden-Baden* (Mario Camus, 1975), *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977), *La colmena* (Mario Camus, 1982), *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), *La rusa* (Mario Camus, 1987), *La vieja música* (Mario Camus, 1985).

El análisis de la música de todas las anteriores películas mencionadas desbordaría la extensión de un artículo, por ello se ha considerado más interesante optar por el estudio detallado de una de ellas: *Los santos inocentes* (Camus, 1984). Los motivos de esta elección derivan de que el filme es uno de los más representativos de este período, ya que es una adaptación literaria formidable de la novela homónima de Miguel Delibes y posee, al mismo tiempo, una gran calidad cinematográfica, es por ello que está presente en la sección oficial del Festival de Cannes de 1984, y reciben sus actores principales, Paco Rabal y Alfredo Landa, la Palma de Oro a la mejor interpretación masculina.

Análisis de la música de una adaptación literaria: *Los santos inocentes*

El director de cine Mario Camus cuenta con Antón García Abril para la música de *Los santos inocentes* (1984). Habían colaborado recientemente en la película *La colmena* (1982), otra adaptación literaria, y en muchas otras anteriormente: *Al ponerse el sol* (1967), *Digan lo que digan* (1968), *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1972), *La joven casada* (1975), *Los pájaros de Baden-Baden* (1975), *Los días del pasado* (1977).

5 HERNÁNDEZ RUIZ y PÉREZ RUBIO, *op. cit.*, p. 54.

Argumento y adaptación literaria

La película refleja la vida en un cortijo extremeño de la década de los años sesenta del siglo XX. En este cortijo concurren un mosaico de personajes que se pueden agrupar en tres categorías básicas: los dueños del cortijo, entre los que se encuentran el señorito Iván, la señora marquesa y su hija; los capataces del cortijo, don Pedro y doña Pura; los siervos del cortijo, Paco, apodado “el bajo”, y su familia, compuesta de Régula, su mujer, Azarías, su cuñado con problemas mentales, y sus tres hijos, un chico, “el quirce”, y dos chicas, una de ellas apodada “la niña chica”, que presenta una total invalidez física y mental.

<p>Título: Los santos inocentes. Director: Mario Camus. Nacionalidad: España, 1984. Productor: Julián Mateos para Ganesh, P.C. y para Televisión Española. Guión: Antonio Larreta, Manuel Matji y Mario Camus. Argumento: basado en la novela homónima de Miguel Delibes. Director de fotografía: Hans Bürmann. Montaje: José M^a Biurrun. Música: Antón García Abril. Empresa distribuidora: United International Pictures, S.L. Calificación: No recomendada para menores de 13 años.</p>	<p>Intérpretes: Alfredo Landa (Paco, el bajo), Francisco Rabal (Azarías), Maribel Martín (Miriam), Terele Pávez (Régula), Ágata Lys (Dña. Pura), Agustín González (D. Pedro), Juan Diego (Señorito Iván), José Guardiola (Señorito de la Jara), Mari Carrillo (Señora Marquesa), Belén Ballesteros (Nieves), Juan Sánchez (El Quirce), Manuel Zarzo (Médico), Susana Sánchez (la Niña Chica), Francisco Torres, José Salvador, José Manuel Sito. Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Panorámico. Sonido: Estéreo. Duración: 105 minutos. Estreno: 4 de Abril de 1984</p>
--	---

Tabla 2. Ficha informativa de Los santos inocentes⁶

Estas tres categorías de personajes interactúan entre ellos por relaciones muy verticales de dominio y servidumbre. Los dueños del cortijo se sitúan en lo alto de esta pirámide, los capataces, en un nivel intermedio y los siervos en el nivel más inferior. Estas relaciones se manifiestan en diferentes hechos. El señorito Iván trata muy despóticamente a los siervos como Paco “el bajo”, al que fuerza a ayudar en las cacerías aun cuando tie-

⁶ Fuente: *Los santos inocentes*. 2003. Dir: Mario Camus. DVD. Diario El País.

ne una pierna rota, o a Azarías, al que le mata su milana, un pájaro al que había amaestrado con mucho cariño, para desahogarse de un mal día de caza; al mismo tiempo, dispone a su capricho de doña Pura, la mujer del capataz, como amante. Don Pedro, el capataz, también actúa con mucha desconsideración con los empleados del cortijo, pero es totalmente servil con el señorito y la marquesa, hasta el punto de que conoce y consiente el adulterio de su mujer con el señorito Iván. La familia de Paco “el bajo”, por su parte, vive totalmente avasallada y ligada a las tierras de los terratenientes o señoritos del cortijo, sin sueldo ninguno y en unas condiciones miserables. A esta situación tan paupérrima, hay que añadirle la desgracia de que una de sus hijas, “la niña chica”, es inválida física y mental, al tiempo que deben hacerse cargo de Azarías, el cuñado de Paco “el bajo”, con serios problemas mentales, pero que tiene una especial comunicación con las aves y con la “niña chica”.

La película va presentando la vida dentro del cortijo, las escenas más abundantes son las escenas de caza de los señoritos y los preparativos que giran en torno a ellas. La celebración de la primera comunión de un nieto de la marquesa en el cortijo también ocupa parte importante del metraje de la película, junto con la narración de las noches y los días en la humildísima choza de Paco “el bajo”. Estas escenas del cortijo tienen su contrapunto en algunas escenas urbanas vividas por los hijos de Paco, en ellas se observa el trabajo de una de sus hijas en una fábrica o la visita de su hermano a la ciudad, vestido de uniforme como soldado de reemplazo. Sin embargo, el grueso de la trama gira alrededor de la caza, y es precisamente el hecho de matar a la milana de Azarías el que desencadena el final trágico de esta historia. Azarías sale de caza con el señorito Iván en dos ocasiones en que su cuñado Paco se ha lesionado de una pierna: en la primera, como hemos indicado, el señorito Iván mata a la milana de Azarías para desquitarse del enfado de un mal día de caza; en la segunda, Azarías, muy dolido por la muerte de su milana, se las ingenia para ahorcar al señorito Iván.

La película de Mario Camus adapta con mucha fidelidad el espíritu y la letra de la novela *Los santos inocentes* de Miguel Delibes de 1981. Esta fidelidad al texto se puede observar tras leer la novela⁷ en varios hechos que vamos a señalar. Todo el lenguaje coloquial y las expresiones básicas de los personajes se respetan: “milana bonita” o “quía, quía” para llamar a la milana, por parte de Azarías, o el lenguaje despectivo que utiliza el señorito con los empleados de la finca.

7 DELIBES, Miguel. *Los santos inocentes*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

La trama argumental y los personajes principales también se conservan y con sus propios nombres, aunque se han suprimido algunos personajes del grupo de los señoritos y del grupo de los siervos. Momentos y escenas como el ahorcamiento final del señorito Iván son puntos álgidos tanto de la película como de la novela, lo cual apostilla el paralelismo y la similitud de ambas. La película usa otros recursos, como *flash-backs* o retrocesos en la historia, que no son los propios de la novela pero, como se ha indicado, tras la lectura de la novela se aprecia que es una adaptación cinematográfica bastante fidedigna de la novela de Delibes.

Identificación de los temas musicales

Una vez expuestos los datos de *Los santos inocentes*, es oportuno dirigir la atención al visionado de la película⁸ y al análisis de la música que hay en ella junto con los aspectos sonoros más relevantes. En un primer acercamiento, hay que decir que la película no está confeccionada por un continuo musical que habitualmente acompañe a las escenas, como ocurría con frecuencia en la música de cine de los años 30 o 40 del pasado siglo XX, sino que la música se usa de modo puntual. En concreto, se puede constatar la presencia casi única de dos temas musicales principales, a los que podemos denominar “tema de percusión” y “tema del rabel”. Antón García Abril compone para esta película de Mario Camus una *música original*, no *adaptada*, esto significa que es una música compuesta expresamente para la película y no reproduce o adapta música preexistente de otros.

El tema de percusión es calificado así porque tiene una importante base de instrumentos de percusión y presenta un sonido desnudo, sin artificios, con el carácter de una danza tribal. Está compuesto por un *ostinato* que es producido por un pequeño grupo de tambores, junto con algún tipo de sonajas o panderetas que le aportan un timbre metálico. Este tema está presente en las escenas de la película en las que Azarías está contento o en armonía con las aves a las que tanto aprecia, y a las que da el nombre genérico de *milana bonita*. La aparición del tema tiene carácter *incidental* o *no diegético*, es decir, no hay en pantalla ninguna fuente sonora que justifique que suene esa música. El tema de percusión acompaña a Azarías cuando corre alegre junto al ave, cuando llama al ave y ésta le obedece o en el momento en el que le regalan un nuevo ave. Consideramos, por lo anterior, que estamos ante música *empática* o *dramática* que posee una conexión emotiva entre la música, el personaje y la acción, muy diferente de una música *anempática* o *de contrapunto*.

8 *Los santos inocentes*. 2003. Dir: Mario Camus. DVD. Diario El País.

Bloque	Entrada	Salida	Duración	Breve descripción	Tema
#1	35'	1'14''	49''	Inicio hasta títulos de crédito: Antes de los primeros títulos de la película Azarías va en carrera contento y comunicándose en su lenguaje con la milana	PERCUSIÓN
#2	1'14''	3'32''	2'18''	Títulos de crédito: Sobre el título de la película y una foto fija de la familia de Paco, el bajo, y durante los primeros títulos va sonando el tema del rabel	RABEL
#3	11'50''	12'08''	18''	Transporte de pájaros muertos: Azarías carga con los pájaros muertos cazados por los señoritos de su cortijo y la milana en una jaula	RABEL
#4	15'12''	15'46''	34''	Agonía de la milana bonita: Azarías llora ante la milana porque la observa moribunda y sin ganas de comer	RABEL
#5	30'54''	31'33''	38''	Regalo de una nueva milana: El hijo de Paco le regala un nuevo pajarillo a su tío Azarías y este lo recoge con mucha ilusión y pide comida para el pájaro	PERCUSIÓN
#6	58'44''	59'20''	36''	La milana vuelve con Azarías desde lo alto de un campanario ante todos los siervos tras haber huido asustada por una foto que le iban a hacer a la familia	PERCUSIÓN

#7	84'50''	85'21'	31''	Ambos temas suena entrelazados al caerse por segunda vez Paco el bajo en una cacería y lastimarse la pierna, mientras el señorito Iván le exige que se levante. Es una escena de dolor y se puede considerar un antecedente de la escena final del ahorcamiento del señorito	AMBOS
#8	86'50''	87'53''	1'03''	El hijo de Paco vuelve a la ciudad a ver a su tío que está internado en un sanatorio mental, la música lo acompaña desde que sale de la choza de sus padres hasta que ve al tío y le entrega algunas cosas que le recuerdan a la niña chica y a la milana bonita	RABEL
#9	98'48'	99'24''	36''	Azarías está triste pensando en la milana bonita y dice que la niña chica grita porque sabe que el señorito le ha matado a la milana bonita	RABEL
#10	100'		20''	Se produce el ahorcamiento del señorito Iván, es la venganza de Azarías por haber matado a la milana, se puede considerar un momento clave de la película y se da la circunstancia de que suenan simultáneamente los dos temas	AMBOS

Tabla 3. Descomposicion de la banda sonora en bloques musicales

El tema del rabel es un tema atonal, “perfecto para describir e insinuar la tragedia de esa España clasista y subdesarrollada”⁹, en opinión de Joan Padrol. Una vez recabada información de la película se sabe que es un tema realizado con un rabel que toca un pastor cántabro¹⁰. Además de atonal, el tema está compuesto de una única melodía solitaria, que se acompaña en ocasiones con algunos acordes que realiza el propio rabel, como lo harían las dobles cuerdas de un violín. El sonido de este singular instrumento de cuerda posee un efecto melancólico y triste. Este tema se presenta, por lo general, cuando Azarías está triste por la muerte o enfermedad de alguna de las milanas. La aparición de este tema posee, al igual que el tema de percusión, ese doble carácter de *incidental* y *empático*: no hay fuente sonora que justifique la música y el aire melancólico del fragmento musical se corresponde con el estado anímico del personaje. El compositor presenta en este tema una integración de dos de sus constantes compositivas: la música de inspiración en lo popular, representada por el uso de un instrumento tradicional como el rabel, y el tratamiento nuevo o experimental de esos materiales, al proponerse un tema atonal.

Análisis de una escena musicalmente relevante: el ahorcamiento del terrateniente

La descomposición de la banda sonora en bloques musicales nos descubre que en la película se pueden distinguir tres tipologías de escenas, tal y como se puede observar en la tabla 3: unas en las que está presente exclusivamente el rabel (*Bloques #2, #3, #4, #8 y #9*), otras en las que está el tema de percusión (*Bloque #1, #5 y #6*), y un tercer tipo, en el que muy hábilmente el compositor entreteje ambos temas (*Bloques #7 y #10*), creando un efecto nuevo.

Bloque	Entrada	Salida	Duración	Breve descripción	Tema
#10	100'	100'20''	20''	Se produce el ahorcamiento del señorito Iván, es la venganza de Azarías por haber matado a la milana, se puede considerar un momento clave de la película y se da la circunstancia de que suenan simultáneamente los dos temas	AMBOS: PERCUSIÓN y RABEL

Tabla 4. Bloque #10: Música de la escena del asesinato del terrateniente

9 PADROL, Joan. *Antón García Abril*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1986, p. 30.

10 HERNÁNDEZ RUIZ y PÉREZ RUBIO, *op. cit.*, p. 61.

Nuestra atención se va a dirigir hacia el bloque #10 (tabla 4) porque recoge y sintetiza de manera original los dos temas principales y corresponde con en el momento más intenso de la película: el ahorcamiento del señorito por parte del siervo. En la descripción de la escena están presentes Azarías y el señorito Iván que han salido de caza. La secuencia comienza con un plano general de aves en el cielo y la cámara se acerca al árbol en el que está subido Azarías preparando unas cuerdas, supuestamente para la caza. El señorito está bajo el árbol con la mirada atenta a las aves del cielo y se acerca un poco más para abrir una jaula con otras aves que servirán de cebo de las que él quiere cazar, continua con la mirada concentrada al cielo y, en ese momento, Azarías desde lo alto del árbol consigue enlazar el cuello del señorito con una soga, izarlo y dejarlo colgado. La escena completa se desarrolla en un bloque secuencia entre el 99'25" hasta el 100'20". Hasta el 100' se escuchan en escena los sonidos del entorno del campo y las órdenes que da el señorito a Azarías – “aviva maricón es que no ves las zuritas”¹¹ –. A partir del 100' aparece la música combinada de los dos temas y se oyen los gruñidos del señorito mientras está siendo ahorcado. La intensidad de la música crece y crece hasta ser hegemónica en el plano sonoro y acompaña la escena hasta el 100'20", terminando con un fundido final blanco y un contundente golpe de percusión.

La coherencia argumental de la música con la escena es completa porque, como se ha indicado, se combinan magistralmente los dos *leitmotiv* musicales, el de percusión y el del rabel, para producir un efecto diferente a ambos. Este efecto combinado ha sido escuchado previamente en otra escena (*Bloque #7*) en la que Paco “el bajo” se vuelve a romper la pierna en una cacería y es forzado a continuar por el señorito que no tiene ninguna consideración al dolor de Paco, únicamente atento a los pájaros de la caza.

La escena posee una fuerte interacción o convergencia anímica, física e intelectual. Se trata del momento más intenso del film. La combinación de los dos *leitmotiv* consigue expresar esa fuerza física necesaria para ahorcar a un hombre, que sustenta el tema de percusión, y el sentimiento anímico de venganza, que lo aportaría el tema triste del rabel. Pero, al mismo tiempo, al estar combinados los dos temas, se lleva al espectador a conceptualizar o pensar el porqué se ha producido ese ahorcamiento. Hay que subrayar que el choque de esos dos mundos, el de los terratenientes y el de los siervos, también queda expresado en la pugna de los dos *leitmotiv*.

11 *Los santos inocentes*. 2003. Dir: Mario Camus. DVD. Diario El País.

La música en la escena del ahorcamiento es no diegética, irreal, como en las anteriores ocasiones, no existe esa fuente sonora en pantalla que justifique la presencia de la música. Su función articuladora es secundaria, puesto que el protagonismo de la escena lo posee el ahorcamiento del terrateniente, el señorito. El tema comienza en un segundo plano desde el 100' y se va creciendo en intensidad sonora hasta alcanzar el primer plano y situarse por encima de cualquier otro sonido, termina, como se ha adelantado, con un fuerte golpe de percusión simultáneamente al fundido final en blanco de la escena en el 100'20".

Breves conclusiones sobre la funcionalidad de la banda sonora

Como se ha indicado anteriormente, Antón García Abril reconoce que trabaja los temas musicales para las películas dándoles el tratamiento de *leitmotiv*, en el sentido de que asocia la misma música a personajes y situaciones similares. Es una regla general que se emplea en música cinematográfica para dar coherencia al film y evitar la dispersión. En el caso de *Los santos inocentes* parece que se cumple esta premisa, puesto que el tema de percusión hace su aparición asociado a escenas de alegría y complicidad entre las aves y el personaje Azarías. Mientras que el tema del rabel se relaciona claramente con escenas de tristeza de Azarías ante la enfermedad y la muerte de las aves.

Una mención aparte merece la combinación simultánea de los dos temas principales porque consigue provocar o expresar un tercer sentimiento diferente, como de desasosiego, diferente a la mera suma de los otros dos. Este hecho se produce, como se ha señalado, en dos ocasiones (*Bloque #7 y #10*): la última cacería con Paco "el bajo" y el ahorcamiento final del señorito. De este modo, la combinación de los dos temas no expresa ni la alegría, ni únicamente la tristeza, que transmitían ellos por separado, sino que nos comunica un sentimiento nuevo e inquietante, de ahogo o de desesperanza. Se destaca además que la simultaneidad sonora en la pantalla de ambos temas explica o conceptualiza el choque entre los dos mundos: el de los terratenientes y el de los empleados de la finca. En apoyo a esta tesis aportamos el dato de que mientras todas las escenas con música están protagonizadas por algunos los personajes del grupo de los siervos de la familia de Paco "el bajo", en la escena final, en cambio, donde se está provocando la miscelánea de ambos temas, están presentes ambas clases sociales. Hay que subrayar esta escena porque presenta un estilo de transformación temática que es precisamente una de las señas de identidad reconocidas por el propio García Abril en su música audiovisual: "Yo lo he practicado mucho: partir de un tema, y luego ir transformándolo y tra-

tándolo en función de las necesidades de cada secuencia. Así, un mismo tema se puede convertirse en jubiloso, dramático, infantil o misterioso”¹².

El respeto de Mario Camus hacia la música de Antón García Abril en este film podemos percibirlo en el empleo de la difuminación del sonido y en la no manipulación de los temas musicales. Estos recursos son los preferidos por el compositor¹³, evitando en todo momento el corte brusco de la música: en la mayoría de las ocasiones, finaliza el tema musical en un momento apropiado, en una pausa de la propia música, sin brusquedad, utilizando el fundido en blanco visual al tiempo que finaliza un tema musical. Es más, se puede constatar que la gran consideración del director hacia la música le ha podido llevar en algunos momentos a pequeños errores de coherencia de música e imagen, al prolongar algún tema musical en la escena siguiente. El compositor, por tanto, se muestra satisfecho con su trabajo en esta película: “La música creo que ha funcionado muy bien, porque es la mezcla, pienso, de lo popular y lo culto en un cine también culto pero unido a un tema popular, en el sentido de que se produce en el pueblo”¹⁴.

En conclusión, podemos afirmar que la trama literaria de *Los santos inocentes*, como la de otras películas que la extensión de un artículo no nos permite analizar, con esas clases sociales en pugna, queda magistralmente adaptada en los certeros temas musicales de García Abril.

12 HERNÁNDEZ RUIZ y PÉREZ RUBIO, *op. cit.*, p. 91.

13 “En cine también tenía la obsesión de que no me cortaran nada, siempre prefería que se hiciese un fundido y que la música se difuminase”, GARCÍA ABRIL, Antón. *Entrevista 07.08.2002*, en HERNÁNDEZ RUIZ y PÉREZ RUBIO, *op. cit.*, p. 94.

14 PADROL, *op. cit.*, p. 30.

Bibliografía

DELIBES, Miguel. *Los santos inocentes*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo. *Antón García Abril. El cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2002.

PADROL, Joan. *Antón García Abril*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1986.

PALACIO, Manuel. *Historia de la televisión en España*. Madrid: Gedisa, 2001.

Audiovisuales

Los santos inocentes. 2003. Dir: Mario Camus. DVD. Diario El País.

VAL DEL OMAR Y EL EDÉN DE LOS VISIONARIOS

Manuel Martínez Nieto

Juan Francisco de Dios Hernández

I.E.S. Cardenal Cisneros, Alcalá de Henares-Madrid

Resumen

Las utopías audiovisuales de José Val del Omar (1904-1982) están siendo recuperadas y poco a poco van acomodándose en el incompleto imaginario cinematográfico español del siglo XX. La historia y los inventos de Val del Omar bien pudieran ser argumento para un falso documental, pero este miembro cinematográfico de la generación del 27, amigo de García Lorca y fascinado por su Granada natal, nos dejó uno de los legados más visionarios de nuestro cine. Si bien los estudios sobre la figura de Val del Omar son enjundiosos y fructíferos, su vertiente musical apenas comienza a ser considerada en su justa medida. La misión de este artículo es arrojar luz y calibrar la importancia de la obra de Val del Omar como primera aplicación de técnicas musicales de vanguardia en el cine español.

Aunque parezca extraño en una obra sobre la creación musical en las bandas sonoras, hablar de un cineasta como José Val del Omar se convierte en una necesidad indiscutible. Y aunque vayamos a hablar de un creador cinematográfico, de un “cinemista” según su propia definición, el aspecto musical y el componente expresivo de la banda sonora se convierte en un protagonista esencial e incluso por momentos en algo esencial dentro de su obra.

La producción de Val del Omar es personal, variopinta, incluso visionaria, habitante único de un edén estéril. Ante su obra nos quedamos anonadados por su modernidad, impresionados por sus avances técnicos y emocionados por el impacto emocional que producen sus visiones. El cine de Val del Omar es un cine poético sin apenas poemas, teatral sin diálogos y esencialmente musical. No podemos entender el cine del granadino sin comprender el papel jugado por su música, una música creada, ideada y trabajada por el propio realizador como creador integral de un producto que, como un cuadro, un poema o una sonata, es obra completa de un único autor. Y si bien la música es plástica e integrada como todo artístico, te-

nemos derecho a preguntarnos si la clarividencia de su propuesta estética pudo repercutir en algo dentro del despertar de las vanguardias musicales y cinematográficas de los 60 en España.

Sobre José Val del Omar contamos con una escasa pero suficiente bibliografía que además cuenta con el cuidado y el interés de su propia hija, María José Val del Omar y su yerno, Gonzalo Sáenz de Buruaga. Gracias a ellos, en los últimos tiempos la estrella de Val del Omar ha ido creciendo de forma exponencial. No obstante es normal que lo adelantado de su actividad cinematográfica haya ocultado algún que otro aspecto de gran interés, que por las complejas relaciones de compartimentación de los estudios, quedan en sombra para unos y otros. Tal es el caso del aspecto musical, tan presente y tan protagonista de las realizaciones de Val del Omar, que es igualmente de una modernidad y un riesgo estético absolutamente inexcusable y al que resultaba imprescindible dedicar un estudio y una primera toma de contacto.

Un apunte biográfico

José Valdelomar López nació en Granada en 1904, por lo tanto puede ser considerado como miembro de pleno derecho de la Generación del 27 literaria o cinematográfica o de la República a nivel musical. De familia acomodada, su abuelo era médico y profesor de la Universidad de Granada, lo que le permitió recibir una educación humanista y claramente volcada hacia las artes. Desde el principio se sintió atraído por la fotografía y el cine y con apenas 17 años completa un viaje iniciático al París de los años 20. Ya en 1927 nos encontramos con un “cinemista”, como él se autodefinía, volcado con la vanguardia y las novedades técnicas. Sorprende el catálogo de sus aportaciones y patentes por lo que de visionario tienen y en el que pronto encontraremos la impronta de la vía musical.

En 1928 adquiere la primera patente del zoom óptico, que será muy importante en el pensamiento visual del autor y que sólo posteriormente se convertirá en un elemento expresivo en el cine y la televisión. En 1929 planteó la realización de una película sonora centrada en *El sombrero de tres picos* de su vecino Manuel de Falla. Este proyecto es simultáneo en el tiempo a la realización de *El misterio de la puerta del sol* (1929) de Francisco Elías, primera película española hablada (parcialmente). Pese a todo, aquel primer proyecto sonoro de Val del Omar no llegó a cuajar. En 1948 cumple la primera patente para el Diamagneto Binaural que producía el peculiar y estético Sonido Diafónico, precedente de la estereofonía. El primer modelo de Diamagneto se llamó Altagracia en

homenaje a Manuel de Falla. En 1956 Val del Omar presentó su concepto de la Tactilvisión o iluminación pulsatoria táctil, precedente de las tres dimensiones, que procuraba generar por tanto sensaciones de profundidad mediante trabajos de iluminación y movimiento de cámara desde objetivos complejos. En 1958 definió el desbordamiento apanorámico, mientras que en 1963 desarrolló el Palpicolor y el Cromatacto desde la Tactilvisión arrojando una mirada a la vanguardia pictórica cercana a la cibernética. En 1970 comenzó a aplicar el láser en sus producciones y creó las técnicas PLAT (Picto Lumínica Audio Táctil).

Como hemos tenido ocasión de comprobar, José Val del Omar fue un creador partícipe de la idea de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte absoluta¹) y todos sus recursos e inventos iban destinados a lograr sus objetivos creativos. Pero, pese a lo que se pudiera aventurar, José Valdelomar López (tal era su nombre antes de que Juan de Orduña le recomendase arabizar su apellido) no poseía una formación musical académica, salvando la que a título individual pudo recibir de una madre, pintora y pianista con la inercia propia de una familia de burguesía acomodada en una ciudad como Granada. No se tienen datos de formación académica por parte del cineasta ni durante sus primeros años, ni posteriormente.

Miradas musicales

Val del Omar es un cineasta que se implica totalmente y de forma personalizada en el trabajo de cada obra. Cada localización, cada iluminación, cada símbolo y guión están realizados por el granadino, e incluso en *Fuego en Castilla* será también la voz en *off* en el final de la obra, y por supuesto todos y cada uno de los procesos de creación musical. Seguramente la ausencia de estudios musicales le permitió ser más audaz y arriesgado que si se hubiese visto aplastado por los miramientos de la tradición historicista. Así, Val del Omar logró revertir el proceso logrando que sus intuiciones musicales resultasen de gran modernidad y novedad. Amigo de Lorca y de Falla, de quien fue vecino desde 1930 en Granada, Val del Omar no considera la producción sonora de sus obras como un evento musical clásico, sino como un recurso emotivo al servicio continuo de la imagen, a la que por momentos llega a superar más que a complementar, pero siempre desde ese nivel de interactividad referido.

1 Utilizamos el término frecuentado por Ramón Barce (1928-2008) compositor, escritor y traductor que trabajó sobre este término en la obra de DALHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.

Si bien es un tanto arriesgado hablar de estética musical aplicada a las bandas sonoras de Val del Omar, podemos enmarcarlas en el tránsito de la música concreta a la electroacústica. En ese recorrido no puramente estético sino necesario y expresivo, fue esencial el trabajo realizado por Val del Omar en la radio. Como en los casos de Schaeffer o Eimert, Val del Omar trabajó en la radio como técnico y creador de efectos. Su periplo le llevó por Unión Radio en Madrid a Radio Mediterránea en Valencia durante la Guerra Civil y a Radio Nacional de España de vuelta a Madrid.

Con los recursos de ésta última, Val del Omar logró experimentar con el sonido de forma muy intuitiva, lo que le condujo al Diamagneto Binaural y al sonido Diafónico. Con esta patente y con su uso en la pantalla, Val del Omar provocó que la banda sonora sobrepasara los límites del simple subrayado o el acompañamiento de la imagen, convirtiendo el sonido en un agente más en la narración. Para explicarlo brevemente, Val del Omar ideó un tipo de trabajo sonoro desde magnetófonos de varias pistas para generar una banda sonora que emergiese de dos fuentes o altavoces. El primero estaría frente al espectador y sería relativo al discurrir de las imágenes en su aspecto más documental y evidente, mientras que el segundo se lanzaría sobre el lado subjetivo y emocional de la película, sumergiendo así al espectador en un mar de sensaciones sonoras que dialogarían con las objetivas de la fuente primera.

En 1949, Val del Omar aplicó por primera vez su patente grabando un concierto en directo con el *Amor Brujo* de Falla a la Orquesta de Radio Nacional de España bajo la dirección de Conrado del Campo y posteriormente sobre dicha grabación, el autor comenzó un trabajo de postproducción en el recién creado Laboratorio de Radio Nacional, émulo del Laboratorio de Música Concreta y Electroacústica de Radio France. Sus trabajos sobre aspectos de manipulación y mezcla de pistas le llevaron incluso a trabajar con Joaquín Rodrigo en la realización de un magnetófono para ciegos.

Una producción compleja

La obra de Val del Omar no es amplia, pero muy elaborada. Los procesos especulativos y de rodaje solían alargarse mucho en el tiempo, lo que denotaba un trabajo muy preciso tanto técnica como creativamente. No rueda con planteamientos clásicos y narrativos, sino que habilita el término *elemental*, entendido como un documental poético, evocador y sensitivo donde la ficción y la realidad se dan la mano con naturalidad. Si bien la producción de Val del Omar cubre un amplio espectro temporal, nosotros nos centraremos en la producción comprendida en el período sonoro, que

se compone de tres grandes obras: *Tríptico Elemental de España*, compuesto por *Aguaespejo Granadino* (1953-1955), *Fuego en Castilla* (1956-1958) y *Acariño Galaico* (1961-1995) acabado póstumamente por Javier Codesal y cuya banda sonora también fue planteada póstumamente. Posteriormente, Val del Omar comenzó una espiral de experimentación que apenas sí cuajó en una serie de obras en las cuales el papel de la música quedó apartado, bien por dificultades económicas o por quedar inacabadas en la fase de final de la producción. Tales fueron *Festivales de España* (1963-1964), *Festival en las entrañas* (1963-1964), *Granada* (1968-1974) y *Variaciones sobre una granada* (1975), a lo que cabe unir proyectos desechados o pequeños cortometrajes sin planificación pública.

Salvando las películas silentes que iniciaron su catálogo como colaborador activo de las Misiones Pedagógicas republicanas, ya en la década de los 30 afirmaba sin tapujos que la banda sonora cinematográfica constituía un elemento educativo indispensable. Consecuencia de ese componente, del ineludible efecto Falla y de la música concreta, surgió la idea de *Aguaespejo Granadino* en 1953. Tres años de trabajo en los cuales Val del Omar habilitó una banda sonora de tipo *collage* con más de 500 cortes entre los cuales encontramos referencias a *Noches en los Jardines de España*, al cante jondo, canciones populares y algunos sonidos de la ciudad, del agua y de campanas. Se trata, no obstante, de un *collage* simple, sin trabajo vertical y con un proceso limitado de los materiales. Posiblemente *Aguaespejo* constituya un loable intento por generar música concreta de forma casi amanuense y primitiva, y que por tanto, aislada de las imágenes, resulta de un escaso interés a nivel técnico aunque sí lo es en el terreno de lo puramente tímbrico y creativo.

Su aspecto pionero le llevó a provocar un importante impacto en Berlín, Cannes, San Sebastián y París. Fue en la capital francesa donde se le propuso la emisión de la obra en televisión, honra que rehusó por considerar que el efecto diafónico de la cinta se perdería y con él buena parte del interés y sentido de la obra. Hagamos notar que un visionado actual de la obra no deja de ser igualmente una traición a este concepto, pues la posibilidad de lograr un escucha diafónica requeriría una infraestructura inviable.

Entre las reacciones de la crítica a *Aguaespejo Granadino* destacó poderosamente la aparecida en el diario berlinés *Der Tagesspiegel* bajo la firma de Konrad Haemmerling: "... Como un Schönberg de la cámara, (Val del Omar) nos descubre la atonalidad del lenguaje filmico...".² El

2 HAEMMERLING, Konrad en *Der Tagesspiegel*, Berlín, 29 de junio de 1956. Fuente: <www.valdelomar.com>

acierto del símil es importante, pues en cierto modo Val del Omar se destaca como un cineasta atonal. Pero su aportación musical va más allá pese a que su principio expresivo y su depuración técnica también le asemejen al compositor vienés.

Pero posiblemente la experiencia de *Aguaespejo* llevó a Val del Omar a una obra más intensa un año después, cuando en 1956 se puso al trabajo con *Fuego en Castilla*, que le ocupó igualmente tres años. Es *Fuego en Castilla* una obra más ambiciosa desde el punto de vista técnico gracias a la aportación de la Tactilvisión, el juego entre fotografía en color y en blanco y negro y de un discurso narrativo más impactante y algo menos poético. Capta plenamente el concepto trágico de la Semana Santa castellana en un sentido muy cercano al sentimiento inspirado por Falla en el *Concerto* (1926).

Desde un punto de vista musical, *Fuego en Castilla* es el mejor trabajo de Val del Omar. Los materiales sonoros vuelven a estructurarse en forma de *collage* pero trabajados de forma más compleja y con adendas electroacústicas. Se pasa de las referencias ineludibles a Falla a las cajas de las bandas de Semana Santa, secciones de gregoriano trabajado en laboratorio al igual que ocurre con una curiosa referencia a la música comercial de los 50. Pero sin duda el elemento musical estrella es el trabajo flamenco, sobrio y telúrico de Vicente Escudero, al cual Val del Omar grabó en los bancos de madera del mismo Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Finalmente nos sorprende el trabajo electroacústico altamente contrastante del canto de los pájaros para acabar con un malintencionado guiño a la danza de la victoria del diablo de la *Historia del soldado* (1918) de Igor Stravinsky.

La posterior producción cinematográfica de Val del Omar apenas sí llegó a consolidar algo más en el aspecto musical. Las siguientes producciones que nos han llegado carecen de bandas sonoras significativas salvo *Acariño Galaico*, último capítulo de Tríptico Elemental, pero que como ya indicamos cuenta con una resolución musical terminada tras la muerte de Val del Omar. Es cierto que en la banda sonora se respetaron las indicaciones del autor, pero es complejo valorar el producto final siendo el trabajo musical del granadino un acercamiento intuitivo.

Proyecciones sin eco

No obstante debemos pararnos ahora en el aspecto más interesante desde un punto de visto estético y musicológico: la proyección de los avances de Val del Omar entre sus contemporáneos y predecesores. No es necesario recalcar que en medio de los años de plomo del franquismo de los

cincuenta, las aventuras cinematográficas de José Val del Omar apenas sí rebasaban los límites de los festivales y los grupos de intelectuales cercanos al propio autor. Valga como botón las dificultades que el granadino tuvo para pasar unos magnetófonos de regreso del festival de Berlín de 1956. Debía resultar incomprensible el cometido de aquellos materiales para la aduana española y sólo su uso como material musical salvó la inmovilización de dichos materiales subversivos.

Podemos afirmar con seguridad que el impacto real de la obra de Val del Omar entre los jóvenes compositores del Grupo Nueva Música³, Zaj e incluso Alea, fue por aquel entonces prácticamente inexistente. Los avances propuestos en el Laboratorio de Radio Nacional no fueron aprovechados por los más jóvenes para generar música concreta española porque no se consideraron elementos musicales en sí mismos. Esta circunstancia no quitaba que Radio Nacional de España fuese un lugar irradiador de vida estética, aunque las aplicaciones que de dichas técnicas habían provocado todo un camino en Francia, en España apenas sí pasaban de un uso simplemente ilustrativo. A esto debemos añadir el hecho de que la diáspora de músicos de la República había creado un vacío cuya espiral reconvirtió el neoclasicismo europeísta en un neobarroquismo telúrico y castizo con más de Rodrigo que de Falla. Ante la ausencia de algunos pasos previos, la labor de Nueva Música fue compleja, pues casi por inercia comenzaron a descubrir senderos que en el resto de Europa habían sido transitados con normalidad. Esta penosa circunstancia dotó a la vanguardia española de un cariz ciertamente singular e irregular, marcado por la independencia y la libertad de elección. Es por ello que la revolución Val del Omar llegaba sin duda demasiado pronto y alejada en apariencia de los caminos que por entonces la música española estaba transitando.

Una figura esencial, por su intelectualidad e incluso por su relación directa con Radio Nacional como Ramón Barce, no trabajó conocimiento de la obra de Val del Omar hasta largo tiempo después. Ciertamente es que Barce nunca fue proclive a presentar la música como un objeto ilustrativo ni gre-

3 Utilizamos dicha terminología como alternativa a la extendida pero fallida de Generación del 51. Los criterios generacionales expuestos por Cristóbal Halffter o Enrique Franco son inexactos para la mayoría de los compositores que firmaron el manifiesto de Nueva Música. En cambio este término resulta más adecuado puesto que todos ellos colaboraron en las sesiones y reuniones realizadas en el Café Varela y el Ateneo de Madrid desde 1958. Este planteamiento está desarrollado en el libro DE DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco. *Ramón Barce. Hacia mañana, hacia hoy*. Madrid: Fundación Autor, 2008; y en DE DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco y MARTÍN, Elena. *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, 2009.

gario de nada, a lo que cabe añadir su escaso interés por la producción de sonido en laboratorio, pero su vasta cultura e interés por el cine le debería haber acercado a la obra de Val en caso de que fuera accesible realmente. Nada de eso tenemos. Las relaciones de Nueva Música con el cine tendrán lugar poco tiempo después, ya en los sesenta, con los trabajos cinematográficos de Halffter, de Pablo o García Abril e incluso de Barce en obras experimentales como *Espectro Siete* (1970) de Javier Aguirre. Obviamente este nuevo cine de vanguardia en España buscó la complicidad de los músicos, algo que una década antes no había logrado el propio Val del Omar, teniendo que habilitar él mismo sus propias bandas sonoras.

Conclusiones

Por todo ello, la figura de José Val del Omar es imprescindible no sólo para el mundo cinematográfico, sino igualmente en el terreno de la pura estética musical contemporánea como un adelantado en el uso de la música concreta y electroacústica en España. El impacto real que causaron sus investigaciones fue pequeño y localizado y en el mundo de la música incluso menor que el que pudieron causar sus títulos entre los cineastas. Quizá sólo el posterior anticine de Javier Aguirre o la creatividad de Víctor Erice, ferviente admirador de la obra de Val del Omar, salvan un trabajo que pese a los premios logrados en Cannes, Berlín o San Sebastián, apenas logró un impacto mínimo en la creación musical y cinematográfica en vanguardia.

El concepto sonoro de sus películas, salvando el invento más o menos desarrollado de la diafonía, es esencial no sólo por lo que tiene de elemento narrativo, sino igualmente como evento rítmico. La música concreta, el *collage* y la creación electroacústica son generados de forma casi artesanal y con escasos medios una década antes de su explotación musical de concierto. La música en la obra de Val del Omar es, por tanto, un trabajo de visionario que transgrede los límites de la pantalla.

La figura de José Val del Omar es hoy en día un hito emergente del que no puede quedar sombra alguna. Es por lo tanto esencial que se elabore un trabajo serio y profundo sobre el impacto musical de la vanguardia española en el cine y para ello es inevitable tomar como primera piedra de toque la obra de José Val del Omar.

Bibliografía

Pese a que la bibliografía sobre Val del Omar propone permanentes referencias sonoras, son escasas las musicales en un sentido ortodoxo del término, pese a ello consideramos importante reunir los materiales más importantes a este efecto en la siguiente bibliografía.

AAVV. *José Val del Omar: Tríptico Elemental de España*. Madrid: Diputación de Granada y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

DE DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco y MARTÍN, Elena. *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, 2009.

GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús. *Val del Omar: el moderno renacentista*. Loja (Granada): Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural, 2010.

GUARNER, José Luis, OTERO, José María (ed.), *La nueva frontera del color*. Madrid: Rialp, 1962.

GUBERN, Román, *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada, 2004.

LA FERLA, Jorge (ed.). *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000.

PALOMO PINTO, Gerardo. *La comunicación audiovisual vivida por un poeta del cinema, José Val del Omar*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2005

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, M^a José (ed.). *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación de Granada, 1992.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (ed.). *Ínsula Val del Omar*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Semana de Cine Experimental de Madrid, 1995.

_____. *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes y Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2003.

_____. *Galaxia Val del Omar*. Madrid: Instituto Cervantes, 2002.

_____. *Val del Omar: más allá del surrealismo*. Festival del cine de Huesca, 2000.

VAL DEL OMAR, José. *Atti del IX Congresso Internazionale della Tecnica! Cinematografica*, Turín, 29 sept.-1 oct. 1957. Fuente: <www.valdelomar.com>

_____ en *Espectáculo*, nº 131, enero 1959, p. 28. Fuente: <www.valdelomar.com>

_____ *Tientos de erótica celeste* (selección y adaptación de Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar). Granada: Diputación Provincial de Granada y Filmoteca de Andalucía, 1992.

HABITANDO EL RUIDO: LA DIALÉCTICA DE LOS SONIDOS NO MUSICALES EN EL CINE ESPAÑOL

Esteban Martínez González
Javier Mateo Hidalgo
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Toda película posee una identidad sonora característica, y esta identidad es inconcebible sin atender a todos los aspectos en su completa articulación. La peculiaridad de esta totalidad sonora determina en toda medida el carácter de la película, y la experiencia estética del espectador. Todo panorama de ruidos, palabras y su relación con la música supondría en su constitución última la búsqueda de un paisaje sonoro e identificativo. Es por esto que nuestro interés se centra predominantemente en la identidad y tratamiento del sonido en el cine español, en una búsqueda de identidad idiosincrásica en crisis. Este artículo parte desde los primeros experimentos del cine sonoro hasta adentrarse en el universo de las películas más peculiares en su textura sonora no musical de nuestro cine, así como lleva a cabo una definición de autores que han concebido su película atendiendo a una perspectiva predominantemente sonora no musical.

I

Toda película posee una identidad sonora, un resultado sonoro definido en su conjunto, material y dialéctico. El cine conlleva la proposición de un espacio, también de un espacio sonoro. De entre todo ello, el uso del material sonoro no musical, como son los ruidos, la modulación de las voces y sus características, define predominantemente la textura sonora de una película. Es el tratamiento de todos esos elementos lo que determina la experiencia sonora del film, y no, con exclusividad, la música. Desprestigiar el lugar de esta sonoridad concreta en la textura musical, es obviar el enfrentamiento real con la experiencia sonora última del espectador.

El sonoro implica una agitación, una intranquilidad, un suspenso. Respecto al mero visual en movimiento, el sonido abre un lugar vacío, un

espacio constructivo y abstracto. Mas ¿qué espacios de exigencia genera el sonido del cine? Los sonidos establecen un panorama en su conjunto y una topología en su configuración. Topologías que en su correlación con la imagen descubren comportamientos concretos, desde los puramente expresivos: literalidad, incisión, dramaturgia; hasta los constructivos: en una extraña arquitectura jerárquica de ruidos principales, ruidos de fondo, voces cargadas de significado o ruidos que dibujan un espacio y un tiempo determinado. En cuanto a las relaciones sincrónicas con la imagen, el aparato sonoro responde a concretas tipologías como son la diégesis o el modelo asimilativo. Según sea sonido diegético o extradiegético (siendo el sonido correspondiente a un elemento dentro del campo visual o no), establece relaciones espaciales, entre el espacio sonoro que se nos muestra y afirma y el que se nos sugiere; según sea asimilativo o disimilativo (dependiendo si el sonoro establece una armonía discursiva con el visual o si por el contrario establece un contrapunto, un diálogo) genera un papel activo y argumental del sonido.

El sonido considerado en su papel fundamental en el cine, aporta un espacio de especulación. Un espacio de inquietud y de misterio; aunque también, por medio de la sugerencia, la carencia y la privación desemboca en el deseo. Sin el “fuera de campo” de especulación, sin un vacío metafísico esperanzador, la obra sería inhabitable.

La proposición de Espacio y la escucha se realizan en torno al cuestionamiento de la veracidad del panorama sonoro en conjunto. El espectador del cine equipara de manera convencional la experiencia sensible del cine con la experiencia de la realidad. Considera en última instancia que (a partir de las técnicas del “registro” del que se sirve el cine: fotografía y grabación sonora) el conjunto discursivo que se le presenta, que no es sino una configuración determinada de documentos reales, posee una consistencia veraz y le asume la neutralidad material de los sonidos presentados en la realidad. La accidentación consciente de lo que el oyente considera como objetivo y veraz es la clave dramática que posee el tratamiento del ruido en el cine.

En su esencialidad, refleja la economía, la artificialidad de la propuesta que realiza el cine respecto a la realidad. A diferencia de otras experiencias artísticas que favorecen un consumo más personal, el cine ha introducido el acceso de verismo que anula parcialmente la intuición mágica, entra en controversia con unas expectativas previas. Esta hiper nutritividad de medios favorece la recepción acrítica antes comentada, y pudo ser el motivo del primer rechazo generalizado al cine sonoro. Rudolf Arnheim (gran autoridad en cuestiones de percepción visual) escribía en 1938 acerca de

la “identidad molesta del cine sonoro”: se denunciaba un modelo hiper nutritivo del cine, que rellenaba el vacío previo de imaginación y deseo. Asimismo, se rechaza la exigencia de una doble atencionalidad dispersa, la remisión a dos dimensiones imaginativas diferentes e irreconciliables. Toda crítica se refería a una falta de decoro formal. No parece entonces imposible conceder el papel fundamental del sonoro, así como su consumo con criterios de habitabilidad: fue el peso material y espacial de las voces y los ruidos lo que amenazó con incendiar la formalidad habitable del viejo cine, y no en especial, la música. Todo el conjunto sonoro trabaja a favor de un propósito paradójico: desocuparse a sí mismo. Por medio de la transmisión de un sentido ajeno, hace olvidar su sonoridad, su materialidad concreta

Respecto a ello, nuestra percepción es omnidireccional y continuada. De su flujo abundante, es selectiva y discriminatoria. Más allá de los valores formales, establece una sensibilidad afectiva, apetecida y errática. Favorece un papel activo de la memoria y la identidad: por medio de la interiorización, el aprendizaje y la construcción de un paisaje sonoro.

Todo ello conlleva a una escucha habitual, distraída, aunque alerta a la alteración de ese contrato de continuo. A la espera, se olvida de inmediato. El contrato de normalidad nos predispone críticamente ante cualquier violación al paradigma sonoro objetivo interiorizado: la identidad sonora de un lugar. Es el mismo mecanismo activado en la formación y escucha de una identidad sonora urbana (según tesis de Ricardo Atienza¹): en su caótica configuración, mantiene unas leyes de permanencia y habitabilidad. Es una escucha que se desocupa a sí misma, ignorada a no ser que un elemento sonoro extraño la incendie.

Es un caso excepcional el relativo a la voz. De acuerdo con la tesis de Michel Chion, el cine es vococentrista: todo el aparato sonoro, acompañamiento musical, ambiental, relativo al ruido, queda relegado como mero sustento orquestal sobre el que destaca una línea vocal protagonista. Posee un peso característico, una fuerza gravitacional, como eje telúrico que anula todo elemento sonoro circundante hacia un territorio que se aleja de lo sonoro. La voz es un sonido que absorbe la atención, ejerce un peso y una irrefrenable atracción hacia su papel lingüístico. El cine no sólo es vococentrista, sino verbocentrista: la palabra circunscribe y ordena la libertad de la voz.

1 ATIENZA, Ricardo. *L'identité sonore: une variable essentielle dans la configuration urbaine*. Grenoble: Cresson, 2004, p. 161.

Originalmente, no parece que a los espectadores del primer cine sonoro les molestase el sonido de la voz, sino el discurso de la palabra hablada. Supone un timbre que niega la escucha puramente musical y exige una atención de sentido. Como problemática añadida, la palabra nunca es inocente, inscribe necesariamente una opinión y afectividad en toda expresión sonora, e imposibilita la existencia de una forma neutra de lenguaje. La literatura puede ser aquí un verdadero incendio ideológico sobre la forma.

Hemos definido la habitabilidad como una noción predominantemente estructural, propia de la disposición de los elementos en la obra cinematográfica. A tenor del espectador y no de la obra, definamos la habitabilidad como la posibilidad de generar identidad y familiaridad con la obra cinematográfica, su capacidad para realizar un llamamiento impactante a la memoria.

Nos interesa la capacidad inconsciente del espectador por recibir toda una textura sonora, inmediata. En su consideración indistinta y neutral de los sonidos en su comunidad, en su recepción automática, puede elaborar un juicio más panorámico, más paisajístico, con una recepción que democratiza los estímulos, una recepción fenomenológica. Frente a este paisaje, de nuevo esta memoria interpreta las características antes expuestas, la crudeza de los valores sonoros en su papel activo, y ejerce un juicio propio, errático, genérico, completando una conformación compleja de identidad sonora.

La identidad sonora es algo que se deduce del paisaje sonoro generado por la película y se refiere a una envoltura que camina por otros ámbitos que el folklore, o el eslogan musical. La identidad se busca en lo evocador, construido a partir de una reminiscencia sonora del espectador con la obra y su textura concreta, en la impresión ejercida en su memoria. Desde el tono característico de una voz de deseo, o una tónica en el tratamiento de las voces y los silencios, desde el sonido de los pasos o hasta el silencio: fenómenos de sensibilización sonora inconsciente que sobrepasan en gran medida la escucha musical.

No obstante, respecto a la individualidad, no hay que dudar que el cine es una de las formas de arte más efectivas en la construcción de juicios consensuados. Interpretar el paisaje sonoro (en gran medida azaroso) de una película aislada y no sobresaliente es quizá excéntrico. Sin embargo, deducir un paisaje sonoro a partir del patrón común de las películas de una época no lo es tanto. El patrón deducido proviene tanto de una cuestión técnica e histórica de los medios como de una inconsciente mentalidad contemporánea, y una declaración de intenciones (la aceptación de cierto

doblaje, uso de voces tipo, ruidos convencionales, y modelos variables de conjunción general). Hemos de asumir que si se puede producir ese reconocimiento de un patrón común de paisaje sonoro, no es una cuestión individual; supone que todos hemos apercibido previamente un hábito de consumo sonoro de las diversas tipologías de cine existente. Si este hábito se rompe (con una generalidad de voces chillonas, o una sobrecarga de ruido) reaccionamos como un resorte. Sin embargo, por pertenecer a una tipología, hoy día toleramos sin escándalo toda la constante chillona propia de las voces dobladas a sí mismas de las películas españolas de los años 60, precisamente porque son situadas dentro de un hábito cultural reconocible por nuestros sentidos.

Podría diferenciarse a este respecto el tono de legibilidad comandante propio del doblaje a sí mismo del cine español de los sesenta, de la estrategia coetánea de sonido que se daba en la filosofía “cinema verité” de la Nouvelle Vague francesa: concretada en la toma en directo del sonido junto al rodaje, multiplicidad de micrófonos, filtros correctores, absorción, estereofonía, etc., optando por el respeto por el sonido ambiente, y la naturalidad y flacidez de una voz desfalleciente.

No hay identidad sin previo conocimiento histórico de sus leyes, sus estructuras, del aprendizaje de su funcionamiento continuo. El consumo del cine sonoro nace de la práctica del visionado de cine, y de su olvido, o automatización. Si habláramos de psicología, cabría enunciar que todo acceso hacia la identidad pasa por la búsqueda de un reconocimiento oficial. Esto justifica el enfoque político, en la pretensión de una necesaria conciencia de consenso social en el cine. El uso del sonido del cine como elemento edificante de una cultura concreta, remitente a una identidad de carácter social, a fin de generar un paisaje sonoro reconocible, es un patrón en duda, que requiere de una indispensable lectura desde el comienzo.

Se pretenderá, con motivo del cine español, ahondar finalmente en la sonoridad idiosincrásica de una identidad en crisis. El triunfo de un cine folclórico, grandilocuente y alegórico genera los posos de una sonoridad artificiosa, legible, estridente y familiar. Empañando incluso con su presencia la imposibilidad de un consumo no españolizado del cine sonoro internacional. ¿Cuál es la génesis de esa escucha?

Se pretende buscar la sonoridad genuina producida por la marginalidad irremediable de la industria del cine español, a partir de los comienzos históricos de esa anomalía, que ilustran el primer panorama sonoro español y el problema de consecución entre un cine de línea mayoritariamente oficial, que establece las leyes de escucha y consumo general; y la interpreta-

ción personal y consciente de algunos de nuestros autores más destacados; que se sirvieron del uso y cuestión del trabajo del sonoro no musical como vehículo expresivo y estético en sus películas.

II

La industria cinematográfica española se planteó dentro de la etapa moderna con una clara intención comercial. Esto tiene una parte negativa, y es que una vez explotada dicha intención, las películas carecerían de sentido práctico, siendo destruidas, reutilizadas u olvidadas. El cine en España no era considerado un bien que debiera defenderse como patrimonio cultural, lo cual explica que una gran parte de nuestro legado (cerca de dos tercios) haya desaparecido, perdido por esa desatención.

Arturo Carballo, empresario del Cine Doré, fue uno de los pioneros en explotar este concepto de espectáculo de masas. Ejemplo de ello fue la película *Frivolinas* (1927), consistente en una serie de números de variedades filmados para su proyección con acompañamiento musical en directo. Esto ilustra una situación común para ambientar cada una de las escenas mudas. El cine nunca fue mudo: el piano (o pianola, e incluso orquestina según los medios económicos del local) compensaba esa imposibilidad del público por aceptar una película sin sonido.

No obstante, la música no era el único elemento sonoro en acompañar nuestro primer cine. Llama la atención la curiosa figura del Benshi, palabra de origen japonés que alude a ese narrador clásico o “explicador” encargado (en los primeros lugares donde se proyectaban películas) de relatar la acción de los filmes para mantener entretenido al público. En el mismo ámbito de aproximación hacia el sonido real de una película todavía muda, se encontraban las proyecciones de películas de Fructuoso Gelabert (1874-1955), uno de los pioneros de nuestro cine, donde él mismo situaba a los actores auténticos detrás de la pantalla para que declamasen los diálogos que en las películas quedaban inaudibles. Esto fue denominado “cine parlante”.

Aparte de las voces, también se introducían otros sonidos y ruidos tras la pantalla. Es el caso de Luis Buñuel (1900-1983), en sus memorias (*Mi último suspiro*) narra cómo realizaba estos experimentos en las primeras proyecciones de *Un perro andaluz* (1929) así como se colocaba fuera del ángulo de visión del público y, con un gramófono, iba intercalando discos con la intención de musicalizar la película.

El misterio de la Puerta del Sol, realizada en el año 1928, se considera la primera película sonora española. Su director, Francisco Elías (1890-

1977), sonorizó sólo algunas partes (con ruidos ambientales y diálogos ingeniosos) dejando el resto con la presentación de los correspondientes rótulos.

La mayoría de las películas rodadas continuaban siendo mudas. Los escasos medios técnicos en España obligaron a nuestros directores a marcharse a otros lugares como Alemania o Francia para rodar sus películas. Se proponían tres sistemas: rodar películas españolas en el extranjero, sonorizar películas mudas en los estudios europeos, e incorporar equipo español en producciones no españolas.

En 1932, Elías hizo posible la creación del primer estudio sonoro en Barcelona (Estudios Orphea). Con el paso del tiempo, otras nuevas industrias de sonorización irán surgiendo, como la de Filmófono, fundada en el año 1935 por el empresario Ricardo María de Urgoiti y el director Luis Buñuel. En Madrid también se levantaron nuevos estudios e infraestructuras (los estudios de rodaje CEA, ECESA, Ballesteros, etc., y otros de montaje, doblaje, además de diversas empresas de servicios y auxiliares) que permitieron que la producción fuera constante y amplia para una serie de productores en el cine español.

Poco a poco, después de la contienda civil, esta tímida industria se fortalece y legitima con fines concretos. Los argumentos se desarrollan mejor y se incorporan todos los elementos con mayor precisión. El sonido se vuelve entonces como de epopeya, como de gran narración, gracias a la música exultante y a las voces en *off* de declamadores en la mejor línea del NO-DO. Conviene recordar un experimento previo de narración: *Esencia de Verbena* (1930), producida por Ernesto Jiménez Caballero, donde encontramos a un Ramón Gómez de la Serna a camino entre trovador y cronista madrileño. Las producciones de corte histórico-patriótico, ayudan a este efecto: *Raza*, *Locura de Amor*, *Agustina de Aragón* o *Alba de América* son sólo algunos ejemplos. Directores como Rafael Gil, Sáenz de Heredia o Juan de Orduña son los responsables de tal tarea. Los actores se resisten a desprenderse de su herencia teatral, comportándose todavía como si se encontrasen en un gran escenario, brillando por su ausencia la naturalidad. La música que conducía a este éxtasis místico-patriótico-nacional de aquel cine que debía consolidar las líneas ideológicas del régimen, tuvo a notables compositores como Manuel Parada o Jesús García Leoz.

En el ámbito del proteccionismo, los productores tenían que pagar unas cuotas y conseguir una licencia de doblaje para controlar lo que se decía en las películas. Se fomentaba una manipulación hacia la conciencia social, que era posible desde esa no individualidad. La música servía para

ensalzar la propia historia. El trabajo de doblaje (y más concretamente de los dobladores españoles), cobró especial importancia. Poseíamos una cantera de profesionales que no eran sino resultado de la reticencia hacia la importación de filmes extranjeros en versión original (por evidentes motivos de censura en los guiones).

Los personajes secundarios de producciones nacionales “mejoraron” gracias al papel del doblador. No obstante, aquellos que se consideraban “populares” y “reconocidos”, imposibles ya de enmascarar, permanecieron intocables (aún a pesar de su deficiente dramatización o voz poco adecuada), dejando no obstante un poso de identificación indiscutible. Pongo por caso a los artistas del folclore, cuya fama les abrió las puertas al mundo del cine como medio de propaganda de una cultura regional, cuyo tratamiento fue, en muchos casos, un trabajo de tergiversación, con intenciones claras de crear una nueva y falsa identidad colectiva. Esa cultura representativa del país se nos muestra tan solo en una parcela que pretende favorecer la comprensión total del pueblo hispánico. Por ejemplo, una sevillana graciosa en realidad no es más que esa andaluza creada en nuestra memoria colectiva y, por tanto, inexistente.

Para ello, las películas en su contexto ideológico precisaban de un lenguaje especial, casi moralizante. Para transmitir ciertos valores, no valía cualquier voz. Por ejemplo, la voz de un representante de la Iglesia debía corresponder a un lenguaje calmado, seguro en sus palabras, convencido de la repercusión de su discurso; la voz de un señorito faccioso debía de contener una valentía que rozase lo abyecto; mientras tanto, la masa trabajadora, obrera, debía de ser confusa y difusa; el rol heroico lo detentaba un protagonista tipo, como la mujer honrada y emprendedora que defiende su actitud a capa y espada y debe, incluso, lavar su honra, etc.

Ese estado arquetípico de la “voz española” no es sino el resultado de un manierismo oficial. La escucha se asemeja a las razones que motivan su establecimiento, en una doble realidad de acondicionamiento político y una estrechez y resignación artística, hacia una despreocupación acrítica de los valores expresivos del cine. En un panorama poco esperanzador, pero idiosincrásico y tremendamente identitario, destaca la figura de ciertos autores que ejercieron en sus películas un papel de experimentación importante, y en cuyas obras descubrimos maneras propias de componer con el sonoro.

En los años cincuenta, José Val del Omar (1904-1982) se presenta en el panorama cinematográfico con el comienzo de *Tríptico Elemental de España*. Con su primera parte, *Aguaespejo granadino*, introduce un sis-

tema de proyección diafónico: instalando altavoces delante y detrás de los espectadores para generar un diálogo, una “discusión” en lugar de un discurso monológico. Hay una intención clara de aportar un nuevo significado a la imagen sonora, de connotarla de otra personalidad diferente al separarla de aquella otra tradicional. En ello estriba el nuevo mensaje, el sentido potencial de la misma. Es su descontextualización lo que verdaderamente la hace audible, “impresionando” a quien la ve reconvertida. Son el agua, el fuego y el barro, los tres elementos naturales sobre los que el autor sustenta su discurso, en una obra completa que trasciende más allá de la mera captación de imágenes sugerentes. Hay que aceptar su trabajo con los cinco sentidos, resultando insuficientes lo visual y lo auditivo. Sistemas como los de la sustitución de la pantalla por una red sobre la que proyectar eran algunos de los ingenios para conseguir cierta tridimensionalidad.

En cuanto al sonido, priman en *Aguaespejo granadino* las composiciones musicales de Falla y la voz de un narrador que recita algunos versos de García Lorca y del propio Val del Omar. Los tres autores son granadinos, encontrándose en su obra referentes a la cultura andaluza. La textura concreta del cante jondo, desde la presencia gitana, va tomando cada vez mayor importancia. Son importantes los sonidos naturales del agua en las fuentes, surtidores, cascadas y estanques. Val del Omar utilizó una selección aproximada de quinientos sonidos para una proyección de veinte minutos, considerando los primitivos medios a este respecto de la época. Por ello, tuvo que tratar de patentar numerosos avances en este sentido.

Todo este ambiente de tranquilidad se verá perturbado en *Fuego en Castilla*, donde las llamas de un incendio ficticio serán avivadas por la coreografía de Vicente Escudero junto a otra serie de sonidos abstraídos y perfectamente seleccionados para crear esa sensación de incomodidad e incluso angustia. Las voces deformadas, presentes en el *Tríptico elemental* transmiten siempre un mensaje: o bien poético (en *Aguaespejo granadino* la voz de narrador dice, por ejemplo: “Granada es la eterna frontera de la noche a la mañana”), a veces religioso (en *Fuego en Castilla* una voz dice: “Alégrate de poder ser... Dios”), e incluso apocalíptico (véase *Acarriño galaico*, en su última parte, donde se escuchan frases como “¡Guerra, guerra en el cielo y en la Tierra!” e incluso fragmentos sonoros del Golpe del 23-F). Todo ello ressignifica el mensaje, dejando surgir la poética más literal del autor, aquella que sustenta toda la teoría que da sentido al trabajo concreto, material.

Llegó, a principios de los años sesenta, una nueva etapa para el cine español. Carlos Saura (1932) pertenece a esa generación de jóvenes direc-

tores que decidieron realizar un cine “de compromiso” con el que poder expresarse dentro de la etapa franquista. En uno de sus primeros filmes, *La caza* (1966), se apuesta por un interesante tratamiento psicológico en el relato. El empleo del silencio como elemento sonoro es clave para cargar de tensión a la narración. El ambiente en el que situar a los personajes, acorralándoles en la soledad del páramo, debe ser finalmente callado con la violencia, desencadenada perfectamente con un disparo. Como elemento visual, el sudor y la tierra árida; como elemento sonoro, las botas contra el suelo, las ruedas de los coches hundiéndose en la superficie o el timbre del cascabel atado al cuello del animal depredador. La música de Luis de Pablo (1930), cargada de un eco de paseo militar contemporáneo, no deja de ser una reflexión acerca del sinsentido de una época donde la violencia se oculta bajo una aparente paz. El personaje superviviente de todo este ambiente irracional, corre ahora sin rumbo, sin haber comprendido nada de lo que acaba de contemplar, buscando una salida. Su respiración entrecortada, como punto sonoro protagonista y angustioso, nos habla de ese final abierto, como de interrogación al espectador.

Otro ejemplo, contemporáneo e interesante es el de Mario Camus (1935). Algo de lo que hemos contado hay en su versión de *La casa de Bernarda Alba* (1987): en ella, el taconeo incesante como percusión, aumentando en sonoridad y velocidad, anuncia el drama final de la historia de Lorca. Este director se valió del compositor Antón García Abril para otra de sus películas más aclamadas: *Los Santos inocentes* (1984): el sonido estridente de un violín, que frota mal su arco y aparenta desafinar en su ejecución, nos habla de la historia de la familia de “Paco el bajo” llena de miseria, trabajando para unos señoritos castellanos a principio del siglo XX. Los desgarradores gritos del niño pequeño, casi animalizado, se remarcan con los ecos tribales de una atmósfera de instrumentos de percusión y sonidos de animales provenientes también de la banda sonora del film.

A finales de los años sesenta, Gonzalo Suárez (1934) rueda *El extraño caso del Doctor Fausto* (1969) y *Aoom* (1970), dos obras experimentales que forman parte de su ansiado proyecto *Diez de hierro*. En ellas despliega, para conseguir sus propósitos, todo su arsenal creativo. En algunos casos, deformando las propias voces a tonos más agudos o graves (concretamente en las voces del inframundo mefistofélico que tratan de captar al Doctor Fausto). En otros, utilizando sonidos descontextualizados en su origen, como cajas de cerillas agitándose. En la mayoría de los casos, estos sonidos, en un principio acordes con las imágenes, acaban formando una banda sonora que repite y machaca al que la escucha hasta conseguir

que su oído se habitúe a esta nueva normalidad. Pájaros cuyos graznidos acaban volviéndose tan mecánicos como los sonidos de una computadora, pastillas efervescentes que se deshacen en microcosmos habitados por el propio sonido de la descomposición, el insistente golpeo de una pelota como cáscara de maraca contra la pared. La música, en algunos casos improvisada: flauta dulce con frotamiento de dedos contra piel curtida en un ambiente de éxtasis ritual de autodestrucción. En otros, grabaciones originales: clavecín acompañado en su ritmo por un penetrante silbato, melodías tradicionales catalanas con ruido de tiza de un niño dibujando sobre el suelo, también de solemne órgano sobre las olas y la brisa marina. A veces, un plástico asfixiante que se arruga y devuelve su forma con los hálitos de quien casi no puede respirar, en una atmósfera que metamorfosea en Ligeti. Una sinfonía de cuerdas tensadas y destensadas en su pellizcado.

Todo esto quedó seguramente contenido como un gran eco, el del mar sobre las cuevas subterráneas de los acantilados asturianos, en la película *Aoom*. Este sonido, esta onomatopeya que da nombre al título, tiene su sentido, según las propias palabras del director en voz en *off*, en “ese ruido que se oye cuando no se oye nada”. Añade: “de niños, nos decían que era el mar cerrado en las caracolas. Pero en ninguna caracola cabe el mar. Los yoguis dicen que es el ruido de la tierra cuando gira y se disciplinan toda la vida para escucharlo. Aoom resuena en el firmamento, en los pozos, en los acantilados y en las cabezas vacías. El que oye Aoom ya no puede volver a ser lo que era”².

Esos ecos retenidos por el tiempo, se asomaron veinte años después en la película *Epílogo* (1984), trastocados en la voz del padre de Hamlet, que regresaba del mundo de los muertos a través del atril que le brindaban las ondas radiofónicas. Así, el hijo, podía llegar a oírle sin necesidad de su aparición fantasmalmente personificada.

Resulta de obligada cita la película mítica y maldita de Iván Zulueta (1943-2009), *Arrebato* (1979). En ella, se introduce al espectador desde un mundo conocido hasta otro particular y personal. Avanzamos hacia una distorsión de la realidad, en cierto modo provocada por las sustancias psicotrópicas. La obsesión por captar y detener el momento se encuentra muy relacionada con la evasión de lo auténtico, de la renuncia de lo cotidiano por medio de la alteración. Los medios experimentales visuales y sonoros que emplea Zulueta para lograr esta inmersión hipnótica son en

2 GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio. *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta, 1985.

sí representativos de su discurso estético. No dejan de ser un juego que parece aferrarse a lo momentáneo, luchando por perpetuarse en su frescura. Desde una ética del montaje, nos presenta un collage de documentos sonoros, conjugando la operatividad del ruido e introduciendo una actitud característica: los motivos sonoros no sólo adquieren valor en su configuración, sino que se apuesta por el posible valor sonoro del documento: aquel sonido que posee un papel memorístico, teñido de discurso complejo. La música infantil puede convertirse en representación encarnada de aquel tiempo perdido e inolvidable. El personaje añorado que se obsesiona por perpetuar el pasado, por inmovilizar el instante, acaba completamente trastornado, embebido en una identidad que ya no es. Vampirizado. El sonido de su voz es también frágil, y transmite el interior de un personaje enfermo que no cesa de trabajar para una obsesión que le corroe. Es una voz de confidencia o secreto, que envuelve al filme en una atmósfera cada vez más angustiada. Haciendo uso de todos los elementos posibles para provocar inquietud, Zulueta explota todo un despliegue de medios creativos fruto de una clara artesanía. La atmósfera de los films de Zulueta es ante todo intuitiva, de relaciones establecidas para con el subconsciente (anexión de imágenes fijas, en movimiento, extraídas de otras grabaciones, en formato de videoclip, caseras... con música y sonidos propios o apropiados, mezclados y electrónicos...). Los iconos o referencias culturales (la canción que Cecilia Roth interpreta disfrazada de Betty Boop) parecen coleccionadas y ensambladas (atrapadas en el laberinto de la memoria, de la experiencia) para ofrecerse al espectador como resultado de la interpretación personal de un gran universo.

Es el ámbito de un sonido de carácter documental, un sonido psicológicamente teñido de memoria e historia, que suscita una escucha afectiva que se apropia del sonido y le proporciona un espacio determinado a partir de la implicación de la memoria, y a partir del afecto, y produce un acercamiento de identidad. En este ámbito, profundamente imbricado en el problema de aquella sonora identidad, aquella “voz española” destaca por último la relectura de Basilio Martín Patino (1930) quien, en una labor de recolección y recontextualización de material documental gráfico y sonoro, nos presenta un *collage* de la historia reciente (y todavía duradera) española en *Canciones para después de una guerra* (1971). Una relación coherente de la intuición en toda esta parafernalia sonora de un NO-DO extraoficial. Mediante su cultura musical, se realiza un recorrido desde el final de la guerra hasta el final de los años cincuenta con una curiosa empatía entre lo que vemos y lo que oímos. Ante todo, una perfecta sincronía entre el fotograma y la cadencia melódica. “Eran canciones tenidas como

vulgares, incluso de mal gusto o cursis, o con olor a sacristía o excesivamente patrióticas. Aquí no hubo una Juliet Grecó, un Yves Montand, una Edith Piaf. Había lo que había, un arsenal de otro tipo también extraordinario.” Asegura el propio director. Otra voz, en *off* durante la canción de “Tatuaje” interpretada por la Piquer, nos dice a mitad de la película: “Eran canciones para sobrevivir. Canciones con calor, con ilusiones, con historia. Canciones para sobreponerse a la oscuridad, al vacío, al miedo... Canciones para tiempos de soledad. Se escuchaban una y mil veces de los mismos labios. Las sabíamos, las vivíamos, las cantábamos... Eran canciones para ser cantadas directamente, canciones para ayudarnos en la necesidad de soñar, en el esfuerzo de vivir...”.

Estos testimonios, creados expresamente por Patino para enriquecimiento de su discurso, tratan de representar a aquellas pertenecientes al contexto en el que se nos sitúa. El sonido se convierte en documento, documento de una época. Esta poética “voz de la experiencia” hace aquí la función de interlocutor que articula y sensibiliza las melodías populares, conformando en total una sinfonía audiovisual. El suyo es un trabajo de arqueología, parecido a la ordenación de cromos en un álbum por parte de un niño curioso. La música retrotrae, como la anamnesis, a los recuerdos que un día Proust dibujó con su magdalena en el te. “Y otra vez el silencio... Solo consigo recordar aquellas canciones acordándome del silencio. Un silencio lejano, fuerte... Oscuro como las noches sin dormir... o como el hambre... o como tanto callar. Blanco y negro. Blanco y negro, sí, como mi destrozada e inútil memoria”

Bibliografía

ATIENZA, Ricardo. *L'identité sonore: une variable essentielle dans la configuration urbaine*. Grenoble: Cresson, 2004.

ARNHEIM, Rudolph. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.

BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.

CHION, Michel. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós, 1992.

CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Ardora, 2002.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio. *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta, 1985.

GUBERN, Román. *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada, 2004.

2. Música y lenguaje audiovisual en España: perspectivas metodológicas

LA BANDA SONORA SALE DEL ARMARIO: MÚSICA, NARRACIÓN Y PROCESO DE COLABORACIÓN EN *SIN LÍMITES* (2009)

Miguel Mera
City University, London

Resumen

La relación entre el artista Salvador Dalí y el poeta Federico García Lorca siempre ha sido un tema de especulación y debate entre los historiadores y biógrafos. La presentación y la interpretación cinematográfica de estas relaciones sexuales en el largometraje *Little Ashes* (Morrison, 2009) plantea cuestiones interesantes para la colocación de la música. Aunque la banda sonora representa aspectos inconfesos de la homosexualidad, la música no presenta la homosexualidad como una alternativa inestable, desviada o aberrante contra la normalidad de la heterosexualidad, como en otras películas. Como compositor de la música, el autor de este artículo hace un comentario sobre las interacciones prácticas y creativas, proporcionando así una visión de la banda sonora en su contexto de producción.

Introducción

En su ensayo *Film Music and Narrative Agency* (“La música del cine y la función narrativa”), Jerrold Levinson argumenta que la función narrativa de la música no diegética consiste principalmente en hacer posible aquello que “de otra forma no sería verdad, o no sería verdad de la misma forma o con la misma claridad”¹. Para demostrar un poder narrativo la música debe aportar algo importante, o en palabras del propio Levinson: “¿si se suprimiera la música en una escena, cambiaría el contenido de la misma?”². Esta teorización forma parte de una serie de debates más amplios relacionados con el autor implícito o el lector implícito, tal y como han

1 LEVINSON, Jerrold. “Film Music and Narrative Agency”. BORDWELL, David y CAROLL, Noël. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press, 1996, p. 259.

2 *Ibidem*.

sido estudiados por Seymour Chatman y Edward Brannigan³, por ejemplo, pero no me quiero concentrar en este aspecto aquí. Daré por sentado que la música no diegética consigue efectos narrativos, o en palabras de Levinson: “la música nos dice qué opinión tiene el presentador de la historia sobre los sucesos que se están presentando, o qué opinión le gustaría al presentador de la historia que nosotros tuviéramos sobre dichos sucesos”⁴. Mi intención es analizar esta cuestión desde una perspectiva diferente al mostrar cómo se tratan algunos aspectos de la posición narrativa y temática durante el proceso de realización de una película. Y, lo que es más importante, cómo estos afectan a la representación narrativa por lo que respecta al género y la sexualidad, especialmente la representación de actos sexuales entre hombres homosexuales.

En este ensayo se explorará el proceso de toma de decisiones relacionado con la creación de la banda sonora para el largometraje *Sin límites* (dirigido por Paul Morrison en 2009). En esta película se narra la historia de las vidas entrelazadas del pintor Salvador Dalí, el poeta Federico García Lorca y el cineasta Luis Buñuel. Fue estrenada en mayo del año 2009 y se ha proyectado en salas independientes de todo el mundo. También es posible comprar el DVD y descargarla en I-Tunes.

Se da la circunstancia de que yo compuse la música para esta película. Aquí pretendo presentar mi experiencia personal como un ejemplo de una investigación basada en la práctica que, confío, permitirá comprender mejor la dinámica existente entre objetivos, procesos y resultados. Ello nos hace plantearnos inmediatamente el problema de cómo un compositor es capaz de analizar su propia obra, de forma retrospectiva, sin verse limitado a un mero relato de anécdotas, una exhibición de egocentrismo o la racionalización *a posteriori*. Haré todo lo posible por evitar estos escollos, enmarcando los temas que voy a tratar en un debate teórico claro.

Sin límites

La acción de *Sin límites* se inicia en 1922 en Madrid, una ciudad que se encuentra en una encrucijada, con sus valores tradicionales amenazados por las nuevas y peligrosas influencias del jazz, Freud y las vanguardias. Salvador Dalí, con 18 años de edad, llega a la universidad, decidido a con-

3 BRANNIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992; CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990; VAN PEER, Wilie and CHATMAN, Seymour. *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: State University of New York, 2001.

4 LEVINSON, *op. cit.*, p. 263.

vertirse en un gran artista. Su extraña mezcla de timidez y exhibicionismo desenfadado llama la atención de dos miembros de la élite social universitaria: Federico García Lorca y Luis Buñuel. Consigue hacerse amigo de ellos. Sin embargo, a medida que pasa el tiempo, Salvador se siente cada vez más atraído por el carismático Federico. Por su parte, Federico es completamente ajeno a la atención que está recibiendo de su bella amiga escritora, Magdalena. Los sentimientos de Dalí y Lorca se intensifican y transforman en una aventura amorosa que el pintor, reprimido sexualmente, trata de consumir sin éxito.

En 1936 España se encuentra al borde del precipicio de una guerra civil, y Lorca, abiertamente homosexual y consagrado como un dramaturgo aclamado y controvertido, es asesinado por un grupo fascista. Dalí se entera de la muerte de Federico cuando está celebrando una fiesta. Los muros de autonegación que rodean al pintor se derrumban al darse cuenta, demasiado tarde, de la fuerza de su amor por Federico.

Los detalles de la relación entre el artista Salvador Dalí y el poeta Federico García Lorca han sido durante mucho tiempo objeto de especulaciones y debates entre historiadores y biógrafos. Éste constituye el tema central de la película. La guionista, Philippa Goslett, defiende la interpretación histórica del largometraje: “Cuando examinamos las cartas es fácil darse cuenta de que en esta relación había algo más.... Empezó como una amistad, que se hizo más íntima y llegó a un plano físico, pero Dalí tuvo problemas con este aspecto de la relación”⁵. Entre 1925 y 1936, durante el curso de su amistad, Dalí y Lorca se escribieron un gran número de cartas. Algunas se han conservado y se han hecho públicas. Existen 27 cartas de Dalí a Lorca, pero sólo 5 de Lorca a Dalí. Sin embargo, es posible seguir paso a paso el desarrollo de su relación a través de las mismas⁶. En marzo de 1926, por ejemplo, está bien claro que Dalí se muere de ganas de ver a Lorca, que va a venir a visitarle a su ciudad de Cadaqués, en Cataluña.

...Mira con qué cariño voy a escribir tu nombre. Lo escribiré entero con un solo aliento.

Federico García Lorca

Y ahora firmo

SALVADOR DALÍ

¿Me quieres?...

5 GOSLETT, Philippa. <<http://www.guardian.co.uk/uk/2007/oct/28/spain.books>>

6 MAURER, Christopher (ed.) *Sebastian's Arrows: Letters and Mementos of Salvador Dalí and Federico Garcia Lorca*. Swan Isle Press, 2005.

Ven a Figueras, *tout de suite*.
(Dalí a Lorca, marzo de 1926)

Dalí también escribe en septiembre de 1926 a Lorca afirmando “Te quiero muchísimo”. Después de otra visita, a Lorca le resulta difícil marcharse y se pone muy triste. Le escribe a Dalí:

Mi querido Salvador:

Cuando arrancó el automóvil, la oca empezó a graznar y decirme cosas del Duomo de Milán. Yo estuve a punto de tirarme del coche para quedarme contigo (contiguito) en Cadaqués.

Ahora sé lo que pierdo separándome de ti.

...Me he portado como un burro indecente contigo que eres lo mejor que hay para mí....

Acuérdate de mí cuando estés en la playa y sobre todo cuando pintes las crepitantes y únicas cenicitas, ¡ay mis cenicitas! Pon mi nombre en el cuadro para que mi nombre sirva para algo en el mundo y dame un abrazo que bien lo necesita tu

Federico

(Lorca a Dalí, julio de 1927)

Éste es el origen del título de la película. “Cenicitas” (*Little Ashes* en inglés) es el título de un cuadro de Dalí de 1927 y, como parece indicar la carta que acabamos de leer, Dalí se lo dedicó a Lorca. Continúa vivo el debate entre los estudiosos sobre hasta qué punto la homosexualidad o excitación intelectual alimentó la relación entre ambos. Parece estar claro que su amistad se enfrió después de 1928 y Dalí mantuvo un silencio, cosa poco habitual en él, sobre este tema hasta una entrevista en 1969, en la que insinuó que existió un intento de establecer una relación física entre los dos artistas.

Él era homosexual, como todo el mundo sabe, y estaba locamente enamorado de mí... Intentó penetrarme dos veces... Lo que me molestó muchísimo, porque yo no era homosexual y no tenía intención de ceder. Además, duele. Así que todo quedó en nada⁷.

7 Salvador Dalí entrevistado por BOSQUET, Alain. *Conversations with Dalí*. Ubu Classics, 1969/r.2003, p. 19.

Sin duda, la homosexualidad declarada de Lorca en la España reprimida de la década de 1930 sirvió como acicate adicional para sus asesinos. Una biografía de Lorca, Leslie Stainton, sugiere que sus asesinos hicieron comentarios sobre su orientación sexual, apuntando que desempeñó un papel significativo en su muerte⁸. Según Ian Gibson, la España de Franco no podía tolerar a un homosexual liberal y con éxito, y uno de los asesinos, Trecastró, se jactó: “Venimos de matar a Federico García Lorca. Le hemos dejado en una zanja, y le he dado dos tiros en el culo por maricón”⁹. El énfasis de la película en la relación entre Lorca y Dalí, por consiguiente, plantea un reto interesante por lo que respecta al posicionamiento narrativo de la banda sonora.

Aunque las imágenes homosexuales han proliferado en las películas de Hollywood, diferentes escritores han señalado cómo los personajes *gay* normalmente han tenido un significado muy específico y claramente delimitado. Vito Russo ha argumentado que los estereotipos homofóbicos no sólo han dado forma a la idea heterosexual sobre la homosexualidad, sino que también han transformado la imagen que tiene de sí misma la comunidad *gay*¹⁰. Richard Dyer también nos ha mostrado cómo la figura del homosexual en las películas ha pasado de simple bufón a una figura que simboliza una clara amenaza¹¹. Joe Wlodarz va más allá incluso, y sugiere que la homofobia dominante – basada en la ansiedad que provoca la idea de actos sexuales entre hombres – representa tal amenaza para la masculinidad y subjetividad heterosexuales que en Hollywood “únicamente puede presentarse como un acto de violación”¹². Destaca algunos ejemplos procedentes de películas de los años 90, entre las que figuran: *Pulp Fiction* (1994), *Cadena perpetua* (1994), *Los hijos de la calle* (1996) y *American History X* (1998). No obstante, en la década de 2000, tras el éxito del *New Queer Cinema* y el predominio cada vez mayor del cine independiente dentro de las estructuras de Hollywood, la idea de una amenaza homosexual parece disiparse. Un momento decisivo fue el éxito comercial de *Brokeback Mountain* (*En terreno vedado*, 2005), en donde se exploraba la relación secreta entre dos *cowboys*.

8 STAINTON, Leslie. *Lorca: A Dream of Life*. Farrar Straus & Giroux, 1999.

9 GIBSON, Ian. *Federico Garcia Lorca: A Life*. London: Pantheon, 1987, p. 179.

10 RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York: Harper & Row Publishers, 1987.

11 DYER, Richard. *Now You See it: Studies on lesbian and gay film*. London: Routledge, 1990; DYER, Richard. *The Matter of Images: Essay on representation*. London: Routledge, 1993.

12 WLODARZ, Joe. “Rape Fantasies: Hollywood and Homophobia”. LEHMAN, Peter (ed.). *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. London: Routledge, 2001, p. 68

La película depuso el *cowboy* como símbolo definitivo de la masculinidad heterosexual norteamericana¹³. Sin embargo, aunque esta película muestra a dos personajes centrales manteniendo relaciones sexuales, esta escena no está acompañada de música. La función narrativa de la música, al menos en infinidad de escenas de sexo heterosexuales, es demostrar la intensidad emocional entre los personajes. El momento de la unión sexual representa también el momento de la expresión musical de la emoción. Sin embargo, en la película *Brokeback Mountain*, podemos ver, pero no oír, la intensidad emocional de una escena de sexo homosexual. En honor a la verdad, sí que vemos y oímos expresiones emocionales en otras escenas de la película, pero el acto sexual en sí, por alguna razón, no forma parte de ellas.

En comparación, podemos examinar una escena de despertar sexual en una película biográfica sobre el dramaturgo y poeta Oscar Wilde. La epónima *Wilde* (1997) contiene música en su escena de un acto homosexual, pero su función narrativa es contar una historia diferente. El tema serpenteante y en descenso del oboe, las sonoridades sombrías y la armonía menor representan el acto sexual *gay* como algo peligroso y lascivo. Los deseos secretos de Wilde se encuentran más allá de su control y representan una amenaza para su familia, sobre todo porque la escena está enmarcada por imágenes y sonidos de la esposa y niños de Wilde. Además, armonías mayores de cuerda sirven de acompañamiento a las escenas inmediatamente precedentes y posteriores, generándose así una dinámica de opuestos musicales en la que la homosexualidad es presentada como una alternativa inestable que se desvía de la norma heterosexual.

En *Wilde* y en *Sin Límites* se presenta la homosexualidad, en su calidad de elemento detestable en la sociedad de su época, como una razón fundamental de la ruina de un personaje central. Pero en *Sin Límites* la música adopta una postura narrativa diferente. En una secuencia paralela de despertar sexual, Dalí ha invitado a Lorca a pasar las vacaciones de verano con él en la casa de su familia. Los dos se bañan a la luz de la luna en las aguas fosforescentes de la bahía de Cadaqués, donde se besan por primera vez. La cinematografía y la música de cámara con guitarra intentan describir esta escena principalmente como un momento de belleza. La música es sentimental, pero a la vez sincera, emocional de forma afectada y extravagante, y a la vez íntima. Un crítico apuntó que la esce-

13 La guionista de *Sin Límites*, Philippa Goslett, observó que el éxito de *En terreno vedado* hizo de repente posible la realización de *Sin Límites*, y después de años sin conseguir la financiación necesaria, por fin se reunió suficiente dinero.

na era “prácticamente un anuncio de Calvin Klein”¹⁴. Sin embargo, como indica Richard Dyer, la sensibilidad homosexual “aúna cualidades que en otros contextos se considerarían antitéticas: teatralidad y autenticidad... intensidad e ironía, una afirmación feroz de sentimientos extremos con un sentido irónico de lo absurdo de los mismos”¹⁵. Recuerdo cómo, en la conversación que mantuvimos el director y yo sobre esta escena, él me dijo que tal vez habría quien la encontrara un tanto sentimental, pero que esta sentimentalidad merecía ser celebrada y disfrutada. Principalmente, esta escena pretende hacer de lo homoerótico algo bello para un público convencional.

Temp Tracks

En la producción cinematográfica, mientras se compone la banda sonora, se suelen utilizar pistas musicales denominadas *temp tracks*. Una *temp track* es una colección de grabaciones preexistentes que se utiliza para ayudar conceptualmente al equipo de producción y al compositor, pero que más tarde se sustituirán por la banda sonora del compositor. Kathryn Kalinak se ha referido memorablemente a la “tiranía de la *temp track*” en relación con la película *2001: una odisea del espacio* (Kubrick, 1968), en donde explica cómo al final se prefirió la *temp track* a la banda sonora compuesta por Alex North. Por supuesto, en esta explicación se simplifica un poco lo que ocurrió en esa película, pero en cualquier caso Kalinak es bastante crítica sobre la práctica de utilizar *temp tracks* durante el proceso de producción. Aunque reconoce que pueden resultar útiles como una forma de comunicación entre el compositor y el equipo de producción, también pueden “funcionar como una camisa de fuerza, obligando al compositor a utilizar determinadas ideas, gestos, estilos e incluso melodías musicales”. Los estudios académicos realizados sobre las *temp tracks* coinciden sustancialmente con este planteamiento: las *temp tracks* son algo negativo. A pesar de ello, mi experiencia personal ha sido muy diferente. A menudo he descubierto que las *temp tracks* resultan muy útiles a la hora de aclarar detalles específicos de la intención narrativa y generan un debate que ningún otro método, a mi parecer, podría igualar. Voy a ilustrar algunos de estos aspectos, sin olvidarme tampoco de la cuestión central que nos ocupa, la representación de la masculinidad y la homosexualidad.

14 WISSOTT, Lauren. “Review” <http://www.slantmagazine.com/film/film_review.asp?ID=4291>

15 DYER, Richard. *Heavenly Bodies*, op. cit., p. 150.

En *Sin Límites* se utilizaron en calidad de *temp tracks* varias de mis propias composiciones preexistentes de música, grabaciones de otras obras que yo sugerí y música encontrada por el montador y director, todas ellas con el objetivo de provocar un debate constructivo y estimulante. Una escena en la que Lorca y Dalí visitan una iglesia suscitó una discusión interesante sobre la *temp track*, una pieza de música coral renacentista de Tomás Luis de Victoria. En mis primeros intentos para componer la música de esta escena ignoré los aspectos religiosos que sugería la *temp track*, concentrándome más bien en el sonido íntimo de dos guitarras, que poco a poco se estaba convirtiendo en una característica distintiva de la banda sonora. Ésta fue la respuesta del director cuando le envié uno de los primeros borradores de esa escena:

Hola Miguel:

La nueva música es preciosa y no me cabe la menor duda de que, temáticamente, resulta coherente. Pero no estoy seguro de que sea la música apropiada. Echamos de menos muchísimo la música coral. Éste es el único punto de la película donde sale a la luz el trasfondo homoerótico del catolicismo. De hecho, fue tu respuesta a esta escena lo que renovó nuestra confianza en la misma, así que sería una verdadera pena no resaltar el aspecto religioso en la música. ¿No hay alguna forma de obtener permiso para usar tu composición?

Yo era consciente de que no nos podíamos permitir económicamente un coro (y, menos aún, para una sola entrada musical), así que sugerí que utilizáramos un solo para voz. Pero mi sugerencia es indicativa de un intento por mi parte de amoldarme a estereotipos sexuales.

Paul:

Podríamos utilizar una voz contratenor (también denominada a veces alto masculino), en esencia la voz masculina más alta, utilizada con frecuencia en la música del barroco. Esto podría aportar un elemento religioso a la banda sonora, aunque también me gustaría usar esa voz en otras partes del largometraje, incluidas probablemente la de la muerte de Lorca y la última escena de la película. Esta voz posee una delicadeza y pureza que me parecen muy apropiadas. Además, este tipo de música no se oye mucho en bandas sonoras, por lo que en mi opinión nos proporcionaría un sonido muy distintivo.

En fin, es difícil explicar sólo con palabras a lo que me refiero, así que adjunto una grabación del contratenor David Daniels, en la que canta

un aria de Händel. Escucha esta voz e imagina esa cualidad añadida al estilo que estamos buscando para *Sin límites*, lo que podría darte una idea general de las posibilidades que nos ofrece.

Gracias

Miguel

El director contestó ese mismo día: “Nos parece excelente. También resulta evocadora de Benjamin Britten y Peter Pears, lo que tampoco nos parece nada mal. Preciosa, y una idea muy buena lo de utilizarla también donde sugieres...”. El hecho de que el director mencione Benjamin Britten y Peter Pears indica claramente el significado que esta voz contratenor tiene para él. En este contexto, la voz en sí actúa como un significador emasculado de la homosexualidad. Este simbolismo hace alusión a una multitud de estereotipos culturales e históricos. En la iglesia católica, durante los periodos renacentista y barroco, se utilizaban contratenores porque estaba prohibido que las mujeres cantaran públicamente. Debido a que el contratenor es capaz, gracias al uso del falsete, de ampliar su registro más allá de la voz masculina normal, Edward Miller observa que el contratenor confunde y disminuye la diferencia entre sexos:

Se introduce en tonalidades designadas normalmente para mujeres y que imitan su registro. Pero los falsetistas no son realmente mujeres. Es una forma de *drag*: un baile de máscaras vocal. De esta forma, la voz en falsete desafía la autenticidad de las voces asignadas a diferentes sexos¹⁶.

La voz de contratenor se mueve entre la dicotomía de lo masculino y lo femenino. En la versión final de la escena sale a la luz el trasfondo homoerótico del catolicismo, comparado y contrastado con un combate de boxeo en el que Luis Buñuel representa la virilidad masculina. Contemplamos los torsos masculinos, a cámara lenta, en el combate de boxeo yuxtapuestos con la iconografía religiosa mientras escuchamos la voz contratenor. Esta música también prefigura otros acontecimientos del argumento, pero sólo a medida que avance la película nos iremos dando cuenta de ellos. En términos narrativos, representa una “prolepsis retrospectiva”. Volveré a la idea de la función narrativa de la voz más adelante,

16 MILLER, Edward D. “The Nonsensical Truth of the Falsetto Voice: Listening to Sigur Rós”. En: *Popular Musicology Online*. <<http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/miller.html>>

pero primero quiero explorar en mayor detalle la idea de la *temp track* y su relación con el posicionamiento narrativo, así como revelar otros aspectos del proceso de colaboración al estudiar la siguiente entrada musical.

Análisis de entrada musical: 2M6 Paseo en bicicleta

Después de abandonar la iglesia, Lorca y Dalí roban unas bicicletas y se van de paseo por el campo. En este punto es cuando intento por primera vez la entrada musical “2M6 Paseo en bicicleta”. Mi interpretación de la escena fue de una escapada veraniega feliz, atrevida y despreocupada. Sin embargo, el director no estaba de acuerdo con este enfoque. Debo mencionar que yo estaba enviando materiales a diario y, al margen de las reuniones periódicas con el director y el montador, nos manteníamos en contacto constante con una multitud de correos electrónicos y llamadas telefónicas a medida que avanzaba el proyecto. Como respuesta a esta demo, el director me envió el siguiente correo:

Hola Miguel:

La música de la bicicleta es muy bella, pero me parece demasiado general. La parte de violín es demasiado romántica. Me gusta la sobriedad, casi indecisión, de la pieza de Babel. Por supuesto, las mandolinas contribuyen a este efecto, tal vez estabas pensando que tu pieza acabará utilizando la mandolina. También existe un tono en la pieza de Babel que parece encajar perfectamente con la extrañeza del paisaje, ligeramente fuera de tono. Estas rocas angulares eran el hogar espiritual de Dalí. Son lo opuesto al rico suelo de la Vega. De alguna forma, la música debería reflejar eso. En mi opinión, debería ser un poco más moderna. Estoy intentando no tener una fijación con nuestras *temp tracks*. Ya sé que todo esto te va a dificultar la labor. No obstante, vale la pena intentar definir lo que nos aportan, y llegar a un punto común ahora, mejor que sentirnos insatisfechos en el futuro.

Un saludo cordial,

Paul

En este punto del proceso yo simplemente no percibía esta secuencia de la misma forma que el director. Para mí, el foco de atención era la relación entre los dos hombres, no una lectura filosófica más amplia. La *temp track* en esta escena era una pieza de Gustavo Santaolalla utilizada originalmente en la película *Babel*. Interpreté los comentarios del director en

el sentido de que la música era demasiado romántica y que la composición debería concentrarse no tanto en la relación personal como en un concepto más profundo de espiritualidad en relación con el paisaje y una identidad arraigada. Mis dos versiones posteriores de la entrada musical se produjeron rápidamente, pero no antes de haber meditado en profundidad sobre la *temp track*.

Paul:

El verdadero desafío para mí es que si trato de hacer algo parecido a la música de *Babel*, suena realmente terrible a menos que componga algo muy, muy parecido a la pista de *Babel*. Después de todo, estoy compitiendo con el ganador de un Oscar. Dame unos días y veré si se me ocurre algo mejor.

Cambiando de tema...

La *temp track* de *Babel* era una composición muy bella y distintiva, de la que el director se enamoró completamente. Mis siguientes dos versiones de esta entrada musical recibieron la respuesta siguiente:

Hola Miguel:

Muchas gracias por las nuevas entradas musicales que enviaste. Creo que la nueva entrada musical de la bicicleta va por buen camino, aunque mi impresión es que el violín todavía está demasiado presente. Prefería la primera versión, en la que se notaba menos el violín, aunque por otra parte también me gustaron las partes de guitarra en la segunda versión. Me pregunto cómo quedaría eliminando completamente el violín. ¿Pensabas utilizar la mandolina al final?

Como respuesta a estos comentarios, la versión final de la entrada musical yuxtapone elementos de las últimas dos demos. Cada versión sucesiva de mis demos se va acercando cada vez más al carácter de la *temp track*. Habría sido imposible, por mucho que me hubiera impulsado el director, que yo me hubiera inclinado en esta dirección si no fuera por la influencia de la *temp track*. La versión final de la entrada musical es mucho más desnuda, espaciosa y contemplativa, y se podría afirmar que proporciona una interpretación más profunda y compleja de la escena que mi primer intento superficial. En este sentido, la música no sólo impulsa a una reflexión más íntima sobre el paisaje, sino que también sugiere una relación más intensa y profunda entre Lorca y Dalí.

Sexualidad

A continuación voy a explorar una de las escenas más importantes de la película por lo que respecta a las relaciones sexuales entre los personajes. Magdalena, que no es consciente de que Lorca es homosexual, se siente frustrada porque su amistad no está progresando a un nivel físico. Confusa, ya que no sabe lo que está haciendo mal, decide recurrir a medidas desesperadas y se dirige a su habitación de la residencia de estudiantes para seducirle. Sin embargo, cuando llega a la habitación, descubre a Dalí y se da cuenta de que los dos hombres son más que amigos. En una escena de desgarradora confusión sexual, Magdalena y Lorca mantienen relaciones sexuales mientras Dalí los observa y se masturba. La única razón por la que Lorca consigue una erección es porque Dalí se encuentra en la habitación, y de hecho durante el acto sexual con Magdalena vuelve la cabeza para mirar a Dalí. Magdalena desea hacer el amor con Lorca, pero acaba como sustituta de Dalí. Los tres participan en un acto sexual, pero ninguno de ellos consigue una unión física o emocional con la persona que realmente desea.

En cierto sentido, esta escena representa el amor que Lorca y Dalí son incapaces de consumar, una forma de sexualidad mediada tal vez, pero es una estrategia filmica significativa que ésta se consume a través de un acto sexual heterosexual. Musicalmente, se invierte la posición narrativa representada por películas como *Wilde*. Las armonías en Si bemol menor y aumentadas – tonalidades inestables – aportan a la escena una cualidad de tragedia y peligro para los tres personajes. La música realiza una crítica de la deshonestidad sexual, más que de las preferencias sexuales.

Hacia el final de la película varios personajes se enteran del asesinato de Lorca, del que los espectadores ya han sido testigos. A medida que la reacción de Dalí se hace más emocional, un *flashback* nos transporta a la escena en la bahía de Cadaqués. De manera significativa, al menos desde un punto de vista narrativo, éste es el punto en el que vuelve la voz del contratenor. Esta voz podría entenderse como una voz angelical, más allá de la tumba, pero teniendo en cuenta su simbolismo anterior con respecto al homoeroticismo, también revela la verdad emocional del amor de Dalí por Lorca. De hecho, los recuerdos de Dalí nos muestran ahora a ambos desnudos mientras se besan, por lo que su memoria va más allá de lo que Dalí fue capaz físicamente, haciendo alusión así a sus deseos insatisfechos.

Conclusiones

En *Epistemology of the Closet (Epistemología del armario)*, Eve Sedg-

wick afirma que las representaciones contradictorias de las personas homosexuales (y en particular de los hombres) no constituyen sólo relatos diferentes capaces de una resolución real, sino más bien símbolos de una incoherencia fundamental en la forma en que la sociedad conceptualiza la sexualidad. Al describir estas contradicciones, propone que deberían ser consideradas como una oposición entre un punto de vista minorizante y un punto de vista universalizante. El punto de vista minorizante adopta la posición de que la homosexualidad es de importancia primaria para un grupo relativamente reducido de homosexuales. El punto de vista universalizante adopta la posición de que la homosexualidad tiene importancia para muchas personas en una amplia gama de sexualidades. Por lo que respecta a los ejemplos musicales que hemos examinado, nos encontramos entre estas dos posiciones. En la película *Wilde* se muestran relaciones homosexuales, pero éstas se presentan como un peligro y una amenaza; en la película *Brokeback Mountain* se presentan visualmente escenas de sexo homosexual, pero no se emocionaliza musicalmente el acto sexual, mientras que en *Sin límites* se opta por una estrategia diferente al representar el acto sexual heterosexual (o el acto sexual homosexual mediado) como una tragedia del amor verdadero. Resulta sorprendente la reacción vitriólica que *Sin límites* recibió entre los críticos por lo que respecta a los aspectos homosexuales de la posición narrativa de la película. Un crítico apuntó que la película debería haberse titulado *Little Asses* (*Pequeños culos*, un juego de palabras basado en su título en inglés, *Little Ashes*)¹⁷; otro argumentó, contradiciendo todas las pruebas documentales, que la sexualidad de Lorca no tuvo nada que ver con su asesinato¹⁸. Por otra parte, la Fundación Dalí exigió cortes en la película, especialmente aquellos en los que se sugería que Dalí y Lorca habían mantenido o intentado mantener relaciones sexuales. Se diría que en pleno 2009 nadie se sentiría escandalizado por determinadas preferencias sexuales o la experimentación sexual, y que un tema más relevante sería cómo las actitudes de la sociedad obligaron en el pasado a los homosexuales a ocultar su sexualidad, pero aparentemente no es así.

Aunque dentro de la teoría del cine se han analizado en profundidad las cuestiones de representación y narración en relación con los personajes homosexuales, rara vez se ha explorado la función que la música

17 MCCARTHY, John P. "Little Ashes review" <<http://boxoffice.com/reviews/2009/05/little-ashes.php>>

18 WISSOT, Lauren. "Review" <http://www.slantmagazine.com/film/film_review.asp?ID=4291>

desempeña en este campo. De hecho, la musicología dedicada al cine se ha mostrado en general reacia a explorar los temas de sexo y sexualidad. Tal vez ello sea porque, como ha señalado Susan McClary, la música es el “medio cultural que más se utiliza para rechazar el cuerpo, para representar la repudiación ritual de lo erótico”¹⁹. Aunque el cine se atreve cada vez más a mostrar el sexo en una variedad de formas, musicalmente todavía nos enfrentamos a las incoherencias fundamentales que Eve Sedgwick puso de relieve. En muchos sentidos, a la música de cine todavía le queda mucho para salir del armario.

19 McClARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. University of Minnesota Press, 2002, p. 79.

Bibliografia

- BOSQUET, Alain. *Conversations with Dalí*. Ubu Classics, 1969/r.2003.
- BRANNIGAN, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton Publishers, 1985.
- DAME, Joke. “Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato”. BRETT, Phillip & WOOD, Elizabeth & THOMAS, Gary C. (eds.). *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. London: Routledge, 1994, pp. 139–154.
- DYER, Richard. *The Matter of Images: Essay on representation*. London: Routledge, 1993.
- _____. *Now You See it: Studies on lesbian and gay film*. London: Routledge, 1990.
- GIBSON, Ian. *Federico Garcia Lorca: A Life*. London: Pantheon, 1987.
- HERZ, Kathrin. *The Pressure to Conform to the “correct” Gender in Boys Don’t Cry and Brokeback Mountain*. GRIN Verlag, 2007.
- JOHNSON, Bruce & POOLE, Gaye. “Sexuality and Australian Film Music, 1990–2003”. COYLE, Rebecca (ed.). *Reel Tracks: Australian Feature Film Music and Cultural Identities*, 2005, pp. 97–122.
- LEVINSON, Jerrold. “Film Music and Narrative Agency”. BORDWELL, David & CAROLL, Noël. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press, 1996, pp. 248–282.
- LOTHE, Jakob. *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. Oxford University Press, 2000.
- SAHUQUILLO, Ángel, FROUMAN-SMITH, Erica & MIRA, Alberto. *Federico García Lorca and the culture of male homosexuality*. Jefferson, NC: McFarland, 2007.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. University of Minnesota Press, 2002.
- MILLER, Edward D. “The Nonsensical Truth of the Falsetto Voice: Listening to Sigur Rós”. En *Popular Musicology Online*. <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/miller.html>
- RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York: Harper and Row, 1987.
- SEDGWICK, Eve. *Epistemology of the Closet*. University of California Press, 1991.

STAIGER, Janet. "Taboos and Totems: Cultural Meanings of *The Silence of the Lambs*". *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York: University Press, 2000, pp. 161–178.

WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Durham and London: Duke University Press, 2008.

WOLDARZ, Joe. "Rape Fantasies: Hollywood and Homophobia". LEHMAN, Peter (ed.), *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. London: Routledge, 2001, pp. 62–80.

WAUGH, Thomas. "The Third Body: Patterns in the Construction of the Subject in Gay Male Narrative Film". MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998, pp. 636–653.

LA VOLUNTAD DEL COMPOSITOR DESECHADA. LA REUTILIZACIÓN DE LA MÚSICA DE *LIBERTARIAS* EN *LOS FANTASMAS DE GOYA*

Alejandro González Villalibre
Universidad de Oviedo

Resumen

En 2006 Milos Forman presenta *Los Fantasma de Goya*, una película que, debido a su carácter de coproducción, cuenta con una gran parte del equipo de origen español. Entre ellos el compositor de la música, José Nieto, quien acabaría abandonando el proyecto por desavenencias con el equipo americano. Uno de los puntos candentes de este enfrentamiento fue la reutilización de la música de *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), compuesta por el propio Nieto, y que, tras ser utilizada en un primer montaje como *Temp Music*, consiguió vencer a la voluntad del compositor de insertar un bloque musical totalmente diferente en una determinada escena. En esta comunicación nos proponemos el análisis de las dos escenas que comparten la música de *Libertarias*, su comparación y una serie de reflexiones en torno al montaje basado en la *Temporary Music*, una manera muy habitual de trabajar en la industria norteamericana.

Introducción

¿Qué ocurriría si montamos una misma música en dos escenas totalmente diferentes? Este experimento es muy común en los estudios de montaje o de composición para audiovisuales, e incluso han existido numerosos grupos de investigación que han tomado esta situación como punto de partida para sus estudios. La historia del cine está plagada de secuencias enteras que comparten la misma música, a modo de pastiche, parodia u homenaje. Sin embargo, todas estas situaciones parten de una voluntad clara de conseguir un determinado efecto, reutilizando la música a propósito con mejor o peor fortuna.

El problema llega cuando una *Temp Music* -una música preexistente utilizada de forma temporal en la sala de montaje- sobrevive a todo el proceso de edición y consigue imponerse a todas las propuestas presentadas por el compositor para sustituirla por una música definitiva. Suele suceder

que cuando un director escucha una determinada música asociada a la escena que ha filmado, aunque sea provisional, la conexión es tan fuerte que para él se tornan en inseparables, dificultando mucho al responsable de la música su trabajo, ya que es imposible competir con el ideal que el máximo responsable de la película tiene en la cabeza, a no ser que se llegue a un punto cercano al plagio.

El caso que proponemos en esta comunicación suscribe punto por punto todas estas situaciones: la película *Los Fantasma de Goya* (*Goya's Ghosts*, Milos Forman, 2003), la cual contó en un principio con José Nieto en las labores musicales, y que en una determinada escena se sirvió como *Temp Music* de un bloque musical del mismo autor compuesto para *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996). Esta reutilización de música fue más allá de la simple incursión del bloque original en otra escena, ya que éste fue modificado, alargando su duración mediante empalmes de secciones y repeticiones que en un principio no existían.

Pese a que el análisis formal por sí sólo no tiene sentido dentro de un análisis del audiovisual, sí puede ser un medio para llegar a un fin más ambicioso, el análisis de la escena primaria al completo, y la comparación con la nueva surgida a partir de una misma música. Para ello, además de la estructura musical del bloque, observaremos su inserción dentro del resto de la banda de sonido, así como su adecuación al ritmo y carácter de la escena que acompaña, y -sobre todo en la escena de *Libertarias* para la cual esta música fue concebida- las intenciones del compositor a la hora de componer una determinada partitura para ese momento, así como su coherencia dentro del total de la banda sonora de la película.

La música de *Libertarias*

Definir el estilo cinematográfico de José Nieto (Madrid, 1942) es ciertamente difícil. Son pocas las etiquetas que se pueden aplicar a este compositor a la luz de su extenso trabajo para la gran pantalla, y quizás la que mejor se adapta a sus características es la de eclecticismo. Desde sus primeros trabajos en 1969 para Jaime de Armiñán en *La Lola dicen que no vive sola*¹, donde se presenta como compositor de jazz, pasando por su encuentro con Benito Lauret, con quien se inicia en ejercicios de armonía, serialismo y técnicas contemporáneas alejándose de la música ligera, o por sus investi-

1 José Nieto habla de su trabajo en esta película como un trabajo de “intuición”, con influencias en los arreglos de la música de Quincy Jones. ALVARES, Rosa y ARCE, Julio C. *La armonía que rompe el silencio: Conversaciones con José Nieto*. Valladolid: SEMINCI-SGAE, 1996, p.35.

gaciones de músicas del mundo para películas como *La Pasión Turca*² o la serie documental *Ciudades Perdidas*³, o sus partituras para teatro y ballet, se puede considerar a José Nieto un camaleón que sabe adaptarse a las más variadas exigencias que se le puedan presentar en forma de imágenes.

Centrándonos en el caso de *Libertarias* (1996), en un principio debemos inscribirla dentro de la colaboración director-compositor más longeva y fructífera del cine español: la formada por Vicente Aranda y José Nieto, y que comprende quince películas y una serie, desde *El Lute, camina o revienta* en 1988 hasta su más reciente colaboración en *Luna Caliente*, estrenada en 2010.

Una parte de la partitura se basa en uno de los himnos de la guerra civil y emblema anarquista, *La Varsoviana*, conocido popularmente como “A las barricadas”. Esta música ha sido utilizada por Nieto tres veces a lo largo de su carrera: *El Rey y la Reina* (José Antonio Páramo), *Los Jinetes del Alba* (Vicente Aranda) y *Libertarias*. De esta manera define el autor la fascinación que le produce esta música:

No es la música tópica, usada hasta la saciedad en todos los Films sobre la guerra civil española, que suele ser ‘Yo me subí a un pino verde’ o ‘Si me quieres escribir’. Tengo que reconocer que estas melodías nunca me han llegado muy dentro, ni me han interesado como elemento dramático. Están demasiado pegadas a la guerra de ‘boina y alpargata’. No tienen ese punto épico que posee ‘La Varsoviana’, emocionante, romántica. Como dice Vicente Aranda, nuestra guerra fue la última guerra ideológica en la que se luchó por una utopía. Y eso lo transmite muy bien ‘A las barricadas’, que refleja la batalla por un imposible a través de esa especie de tristeza y nostalgia que evoca el folclore eslavo⁴.

La música para *Libertarias* resume perfectamente el estilo compositivo de Nieto, basado en el trabajo motivico, cuyo desarrollo puede dar lugar en determinados momentos a temas propiamente dichos, pero que en un principio permiten una mayor flexibilidad de trabajo a la hora de ade-

2 Dirigida por Vicente Aranda en 1994 y ganadora del Premio Goya del cine español a la mejor música original.

3 Año 1984. Para el compositor esta experiencia fue “inolvidable”. Pese a que sólo pudo asistir a la grabación del episodio piloto en Petra, donde se encargó de grabar por sí mismo materiales autóctonos, Nieto apunta: “pedí al equipo que me trajera sonidos y músicas grabadas. En casi todos los documentales incorporé algún elemento étnico, excepto en los dedicados a China, ya que uno de ellos reproducía una ópera de ese país”. ALVARES, Rosa y ARCE, Julio C., *op. cit.* p. 58.

4 *Ibid.*, p. 57.

cuarse al *timing* de cada escena. En estos fragmentos, de apenas uno o dos compases de duración, condensa un carácter muy definido que los hace reconocibles al espectador. El motivo principal de esta banda sonora es presentado en combinación con *La Varsoviana* en los créditos iniciales.

Una característica fundamental del lenguaje de *Libertarias* radica en sus *ostinati*, presentes en numerosos momentos de la película, y cuyas posibilidades de utilización son varias: pueden poseer un carácter dramático y contribuir al relato para ilustrar la obsesión de un único pensamiento; también funcionan a modo de movimiento perpetuo (otorgando urgencia y acción a determinados temas); o bien su función se reduce a un simple acompañamiento de melodías. Melodías, por otra parte, de gran amplitud y lirismo, confiadas a las cuerdas, en otra de las “marcas de la casa” del compositor.

La utilización de coros, algo menos común en el catálogo de Nieto, aporta el carácter necesario a cada momento. Y es que, pese a lo que pueda parecer, la banda sonora de *Libertarias* no puede inscribirse en la épica. Al menos, no en su totalidad. Como los personajes, la música también evoluciona de lo épico y exaltado hacia una visión más intimista y descorazonada, y el ejemplo más claro es la diferencia de carácter de *La Varsoviana* en los créditos iniciales y en los finales. Refleja perfectamente la desilusión, la pérdida de fe y la nostalgia por una utopía no conseguida, en una clara muestra del oficio de Nieto para introducir al espectador en la mente de los protagonistas, con aportaciones subjetivas de información a través de su trabajo.

Él mismo la calificaba en 2003 como su banda sonora más grande y mejor que ha compuesto y que jamás compondrá en una entrevista recogida en el libro de Roberto Cueto⁵.

“Señor, contempla a tus Libertarias”

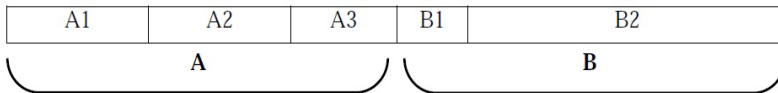
Con este nombre se presenta en el CD que recoge la banda sonora⁶ el bloque musical que comparten ambas películas y que será objeto de nuestro estudio. En su concepción original la música se sitúa en una escena bélica, pasada por un tamiz costumbrista. En ella, los personajes de María (Ariadna Gil) y Floren (Victoria Abril) llegan con la comida y se encuentran a la guerrilla de anarquistas jugando con una calabaza. De improviso, son atacados por sorpresa desde las trincheras nacionales y corren a esconderse. Al ver peligrar el cocido, María arriesga su vida, sale de la cobertura y salva la comida del día.

5 CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible: entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Alcine33, 2003, p. 387.

6 Señor, contempla a tus Libertarias. 1999. *Libertarias/ La Pasión Turca*. JMB 02004.

Como ya hemos comentado, si bien nuestra intención final no es el análisis formal del bloque, sí lo creemos necesario como medio para llegar a comprender la estructura interna, tanto de la música como de la escena en sí, y poder de esta manera comprender las modificaciones sufridas posteriormente en la película de Milos Forman.

Un esquema básico nos servirá para diferenciar las dos partes fundamentales del bloque musical:



Esquema 1: Estructura del bloque original

El primer disparo enemigo marca el comienzo de la música, con un *cluster* en el agudo de las cuerdas, el cual pone en alerta y da una información de peligro al espectador. Añadido a la utilización de un motivo en *ostinato* extraído del acompañamiento de la Obertura⁷ -presentado con acentos irregulares y muy deprisa- provoca la sensación de urgencia e inestabilidad, de peligro. Un aspecto muy importante es la convivencia de la música con el resto de elementos de la banda de sonido, y en esta primera parte del bloque, la partitura se encuentra en un segundo plano, subordinada a los diálogos y el ruido de disparos.

Ya en 1996 Nieto hablaba en su libro *Música para la imagen: la influencia secreta* de la importancia de la convivencia de todos estos factores:

[...] no creo que sea más difícil combinar la música con la voz humana que con los ruidos de una batalla [...]. La única diferencia entre el diálogo y la batalla es que mientras el fragor de cañones, ametralladoras y gritos de combatientes puede ser en algunos casos relegado a un segundo plano e incluso suprimido a favor de una excelente música, cualquier elemento sonoro, incluida la más sublime de las composiciones musicales, será sin duda relegado a un segundo término e incluso suprimido a favor de una sola línea de diálogo que tenga valor narrativo... y, a veces, aunque no lo tenga⁸.

7 Los títulos de crédito de *Libertarias* reciben el nombre de “Obertura” por parte del compositor. En ellos, se presenta una versión de *La Varsoviana* plena de vigor y heroicidad, con un gran coro, y acompañamiento marcial de metales y percusión. El *ostinato* a modo de acompañamiento en las cuerdas servirá como motivo recurrente a lo largo de la película.

8 NIETO, José. *Música para la imagen: la influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996 (reed. 2003), p. 74.

En la parte B del “Señor, contempla a tus Libertarias” la música pasa a ser la auténtica protagonista. Sube de volumen en las mezclas, ya que no existen diálogos a excepción de breves interjecciones, y su carácter es totalmente diferente. El lirismo pasa a ser el protagonista, como siempre con una melodía a cargo de las cuerdas, que va *in crescendo* en busca del clímax heroico. Toda la tensión acumulada desde el comienzo del bloque estalla de manera feliz realzando la actuación del personaje de Ariadna Gil, en un momento muy importante de la película para ella, ya que por fin pasa a ser una más del grupo de libertarias, pese a que al comienzo de la película es desalojada del convento en el que vivía como novicia.

La música de *Los fantasmas de Goya*

Si bien en un principio era José Nieto el acreditado como responsable de la película parece evidente que los enfrentamientos con los productores dieron como resultado que el compositor madrileño abandonase el proyecto, dejando algunos bloques ya terminados y montados, convirtiendo en máximo responsable de la misma a Varhan Bauer. Al menos, tal y como está acreditado, porque la realidad es que el minutaje de Bauer es menor que el de Nieto en el total de la película, y mínimo si lo comparamos con el total de la banda sonora, que también incluye música preexistente. A continuación aportamos un cuadro comparativo con la totalidad de la música de la película:

Source	16:17
José Nieto	13:17
Varhan Bauer	12:45
Josh Zaentz	3:13
TOTAL	45:32

Tabla 1: Música de *Goya's Ghosts* (minutaje)

En el apartado denominado como *source* se recogen el total de las músicas preexistentes utilizadas -en su totalidad o parcialmente- y que son, por orden de aparición en la película:

- *Vexilla Regis* (Música Sacra)
- “El Milagro de San Antonio” (Roque Baños), perteneciente a la película *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999)
- *Olé Andaluz* (Tradicional)

- *Lamentabile* (Arvo Pärt) octavo movimiento de *Lamentate*
- “Señor, contempla a tus Libertarias” (José Nieto), perteneciente a la película *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996)
- *Violin theme* (Itxaso Díez López), interpretado por el propio actor Randy Quaid como Carlos IV en una escena donde demuestra sus escasas habilidades con el instrumento.
- *Pini di Roma* (Ottorino Respighi)
- *Pregando* (Arvo Pärt) cuarto movimiento de *Lamentate*
- *Polo* (Tradicional)
- *Highland Laddie* (Canción popular escocesa)
- *In Exitu Israel* (Música Sacra)

El nombre de Josh Zaentz -hijo del productor Saul Zaentz y sobrino del productor ejecutivo, Paul Zaentz- aparece, además de como supervisor musical, como autor de la música para los títulos de crédito, con un bloque que en el rodillo final se denomina “Funeral March”. Haciendo un breve repaso de su carrera recogida en el IMDb⁹ es acreditado como asistente de producción y aprendiz de montaje (“apprentice film editor”) de *Amadeus* (1984) -otra película de Milos Forman producida por Saul Zaentz-, y como compositor en dos películas: *Minus One* (Simon Brook, 1991) y *Beacon Hill* (Michael Connolly y Josh Stimpson, 2003).

El currículum del compositor checo Varhan Bauer (Praga, 1969) recogido en la misma base de datos -no siempre fiable- es algo más extenso, comprendiendo trece películas desde 1994 hasta la fecha.

Pero volviendo a Nieto, la música escrita *ex novo* para la película de Milos Forman comprende seis bloques en total, cuatro de autoría propia -“Letanía” (“Dungeon”), “Lorenzo put to Question”, “Raid” y “Lorenzo’s Fate”- y dos arreglos basados en una canción popular de la provincia de Madrid, *El Pelele*, para el final de la película. En el primero utiliza un coro de niños que acompañan al cadáver ajusticiado alrededor de un carro, en un claro ejemplo de disociación entre música e imagen -la alegría y despreocupación de la canción infantil, la de los niños que juegan en esa escena, contra las duras imágenes del cadáver-, construyendo un ambiente realmente turbador y tétrico. En el otro (“Pasacalle del Pelele”) escribe un pasodoble para banda de música que suena a continuación, con el comienzo de los créditos finales.

9 International Movie Data Base: <www.imdb.com>

Comparación entre escenas

La primera y fundamental característica que nos llama la atención de la escena es su carácter y duración. El “Señor, contempla a tus Libertarias” ha pasado de una escena bélica a ilustrar el proceso de creación de uno de los grabados de Goya, y su duración es considerablemente mayor. Del original de 1’47” se pasa a los 2’35” en la película de Forman. Esto se consigue tomando la grabación de 1996, aplicando cortes y empalmando fragmentos. Volvamos a recordar el esquema del bloque primario:

A1	A2	A3	B1	B2
----	----	----	----	----

Esquema 2: Estructura del bloque primario (*Libertarias*)

En la sala de edición se disecciona y modifica para adecuarlo a las necesidades de tiempo de la escena. De este modo, presenta el comienzo (A1) y acto seguido lo une con toda la segunda parte (B1, B2), para luego fundir el final con el comienzo del bloque, sin el *cluster*, y repetirlo al completo. Es decir:

A1	B1	B2		
A1	A2	A3	B1	B2

Esquema 3: Modificación estructural del bloque para *Goya’s Ghosts*

Las consecuencias directas sobre la lógica musical y cinematográfica son innegables. El primer *cluster*, que antes funcionaba como una alerta, pasa a ser un elemento de enlace entre la escena anterior –un diálogo en el que Tomás Bilbatúa (José Luis Gómez) pide a Goya (Stellan Skarsgård) que interceda ante la Inquisición por su hija- y la que nos ocupa. Las disonancias sólo pueden llegar a explicarse por lo comprometido de la situación para el pintor, o incluso por lo poco que gustaba el carácter oscuro y crítico de los grabados de Goya a la Inquisición.

La música está todo el tiempo en un primer plano, siendo la protagonista absoluta de la banda de sonido en ese momento, que sólo aporta algún sonido circunstancial del proceso de creación del grabado. Todos estos temas podrían llegar a ser pasados por alto, si con el tratamiento de la música original no se afectase a la coherencia interna de la misma. Recordemos cómo la escena de *Libertarias* había estado concebida *in crescendo*, buscando la emoción del espectador a través del peligro original, la superación del mismo, la acción heroica y el concepto de grupo, no exenta de cierto costumbrismo e incluso algo de humor.

En *Los Fantasma de Goya* el clímax pierde toda su fuerza al ser presentado con tanta urgencia al principio (empalme de A1 con toda la parte B). En la repetición posterior del bloque completo, no funciona la acumulación de tensión ni la explosión emotiva buscada en origen, porque esa música ya se ha escuchado una vez, y porque la imagen -pese a su innegable belleza e incluso interés por mostrar un proceso de creación de grabados- no transmite la fuerza que demanda ese tipo de composición.

Reflexiones a modo de conclusión

El caso propuesto en esta comunicación es extremo. Se trata de una situación en la cual no se respetan las intenciones del compositor con la nueva partitura, y su música reutilizada es modificada en la sala de edición y adecuada a unas necesidades para las cuales no fue concebida. El resultado es fatal, no sólo en la escena en cuestión, sino en el conjunto de la banda sonora. La utilización de tanta música externa y las composiciones más o menos originales de los tres compositores acreditados repercute en una falta de coherencia interna que no aporta nada al espectador, ya que la amalgama de músicas sin relación entre sí no permite una continuidad auditiva, o una identificación de las mismas. Puede sorprender que hablemos de música “más o menos original” en *Los Fantasma de Goya*, pero es que en las composiciones de Bauer se encuentran alarmantes parecidos con conocidas obras de grandes compositores, probablemente utilizadas como *Temp Music* en el montaje y que, como ya explicamos, pueden llegar a abocar al compositor a situaciones cercanas al plagio.

Especialmente flagrante es el caso de la escena en la que Inés (Natalie Portman) es liberada por los franceses de su largo cautiverio, y camina ausente, totalmente ajena a las penurias que se encuentra a su paso. En este intento de mostrar el distanciamiento del personaje con la realidad exterior, escuchamos una composición de Varhan Bauer para soprano y orquesta, con un sospechoso parecido con la celeberrima *Lascia ch'io pianga* de la ópera *Rinaldo* de Haendel. El efecto buscado no se consigue, ya que el fragmento es tan fácilmente reconocible que saca al espectador de la película, bien porque se da cuenta del parecido, o bien porque empieza a intentar recordar a qué se parece lo que está escuchando.

En el caso de *Los Fantasma de Goya*, la falta de respeto por el trabajo del compositor es evidente, no ya por la utilización de músicas externas, sino por la modificación de las composiciones sin ningún pudor para obtener un resultado deseado, aunque éste, objetivamente, no sea el mejor, o el más conveniente, para la película.

Sin embargo, podemos encontrarnos con agradables sorpresas, ya que en otros casos esta utilización de *Temp Music* de forma definitiva en el producto final ha sido alabada. Seguramente a todos nos vendrá a la cabeza *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), donde la partitura compuesta *ex profeso* por Alex North fue rechazada, y como resultado las músicas provisionales se adueñaron de las escenas hasta hacerse inseparables. Hoy en día es imposible imaginar la película de Kubrick sin *Así habló Zarathustra* de Richard Strauss o *El Danubio Azul*, de Johann Strauss II. Aún así, este es otro ejemplo traumático por muchos motivos: el abrupto despido de North, los litigios con Ligeti por la utilización de sus composiciones sin permiso... historias todas que forman parte de la historia del cine.

Por otro lado, dentro del cine español reciente, y más concretamente dentro del catálogo de José Nieto, encontramos un caso diametralmente opuesto en la película *Luna Caliente* (Vicente Aranda, 2010), donde la *Temp Music*, seleccionada por el propio compositor, gustó tanto que se mantuvo en el montaje final. Toda la música de *Luna Caliente* está basada en una obra para las salas de concierto del propio autor: *Cuatro Lunas*. Se trata de una composición para orquesta de cuerdas, dos pianos y cuarteto de cuerda solista estrenada por la Orquesta Sinfónica Ciudad de León bajo la dirección de José Luis Temes en el auditorio legionense el 25 de noviembre de 2007. Ésta, a su vez, parte de varios bocetos escritos en 1999 por Nieto cuando comenzó a trabajar en la película *Plenilunio* de Imanol Uribe, para la que finalmente no escribió la música.

De aquellas ideas musicales surgió una composición en cuatro movimientos basada en unos versos del *Rubaiyat* de Omar Kheyyan, donde reflexiona sobre la vida y la muerte a través del viaje de la luna: nacimiento (Luna de Mayo), madurez (Luna de Agosto), envejecimiento (Luna de Octubre) y muerte o letargo (Luna de Enero).

La obra fue grabada en diciembre de 2008 como primera de un CD monográfico sobre la música fuera de la pantalla de Nieto, que finalmente no se pudo completar. De esta manera recuerda el autor cómo recuperó la obra para incluirla en *Luna Caliente*:

Vicente Aranda y Teresa Font me pidieron que pusiese en la película *Luna Caliente*, en la que estábamos trabajando, algo de música provisional, sacada de películas anteriores (*Lolita's Club*, *La mirada del otro*...) para un pase que tenían que hacer por motivos de distribución. En mi experiencia, esta práctica de utilizar música no definitiva en una película siempre tiene efectos secundarios adversos [...].

Después de una cierta resistencia y de un fracaso total por mi parte al tratar de convencerles de que hiciesen el pase sin música, se me ocurrió probar a articular con la película fragmentos de la obra *Cuatro Lunas* en lugar de otros, pertenecientes a otras películas, que, inevitablemente, hubieran tenido que ser sustituidos [...] Con ellos construí una estructura musical coherente, utilizando los motivos de forma similar a la que utilizo cuando compongo música original.¹⁰

Con este último caso tratamos de mostrar que, si bien en un principio la utilización de *Temp Music* es poco o nada recomendable, existen ejemplos donde el beneficio a la película ha sido notable. Lo único necesario es contar con el compositor para la inclusión de la música, de toda la música, tanto la original como la preexistente; o la incidental, o la diegética. Y aunque esta afirmación puede parecer “de Perogrullo”, lo cierto es que muchas veces se olvida, y los daños, como hemos visto, pueden ser irreparables.

10 Textos incluidos en la edición discográfica de la banda sonora, que también incluye la grabación completa de *Cuatro Lunas*: 2009. *Luna Caliente*. Saimel 3998914.

Bibliografía

ÁLVARES, Rosa y ARCE, Julio C. *La armonía que rompe el silencio: Conversaciones con José Nieto*. Valladolid: SEMINCI- SGAE, 1996.

CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Alcine33, 2003.

NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2003.

Discos

Libertarias/ La Pasión Turca. 1999. JMB 02004.

Luna Caliente. 2009. Saimel 3998914.

Audiovisuales

Libertarias. 1996. Dir. Vicente Aranda. DVD Gran Vía Musical de Ediciones-Diario *El País* (Colección “Un país de cine 2”, 2004).

Los Fantomas de Goya, 2006. Dir. Milos Forman. DVD Warner Bros.

ANÁLISIS MUSIVISUAL: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN *LOS OTROS*, DE ALEJANDRO AMENÁBAR

Alejandro Román¹
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Resumen

El análisis musical ha dado lugar a diferentes aproximaciones metodológicas, sin embargo, apenas existen formas de análisis que aborden música e imagen con una cierta profundidad. Nuestra propuesta basa el estudio de la música cinematográfica desde el cine, a partir de las interacciones semióticas que se establecen entre los sonidos musicales, la imagen y su argumento narrativo, partiendo desde el análisis musical de la partitura. Presentamos aquí una propuesta de análisis (*análisis musivisual*) de cada uno de los bloques musivisuales de la película de Alejandro Amenábar *Los Otros* (2001), para llegar a reflexiones relativas a los modos de organización melódica, rítmica, formal, estructural, armónica, tímbrica, textural, etc. en relación con el significado que aportan a la secuencia cinematográfica.

Objeto del análisis. El análisis musivisual

¿Para qué nos sirve el análisis? Podríamos enumerar una larga lista de razones por las cuales puede sernos útil analizar la interacción musical-visual que tiene lugar en las películas, pero quizá la que nos ha interesado especialmente (y que es fundamento de este trabajo), ha sido la de obtener una mayor comprensión de los mecanismos que tienen lugar en dicha interacción, de modo que podamos extraer conclusiones en torno a las formas de significación que se suceden y que dan lugar a significado en la suma de música, sonido e imágenes presentes en el cine.

¹ Este artículo presenta parte de la investigación que se está llevando a cabo para la tesis doctoral titulada “*Análisis Musivisual, una aproximación al estudio de la música cinematográfica*”, dirigida por el Catedrático de Estética del Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política D. Simón Marchán. Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (U.N.E.D.).

Partiendo de diferentes enfoques teóricos acerca de las relaciones semánticas fruto de la interacción música-imagen, hemos podido constatar que el significado final, producto de la “suma semiótica” de elementos, viene determinado por los diferentes significados aportados por los eventos de sonido más los de la imagen, que interrelacionados, interaccionan produciendo significaciones nuevas.

Dado que se trata de un proceso de comunicación de un mensaje elaborado mediante un código complejo, el resultado no es sino fruto de una codificación a través de un sistema semiótico que nosotros hemos denominado “Lenguaje Musivisual”².

El “Lenguaje Musivisual” constituye un elaborado Lenguaje (“código semiótico estructurado, para el que existe un contexto de uso y ciertos principios combinatorios formales”³), que posibilita la comunicación del mensaje audiovisual y su comprensión por parte del espectador.

Para emprender nuestra investigación nos hemos hecho las siguientes preguntas: ¿constituye la música un lenguaje? Si es así, ¿existe un lenguaje propio y único de la música cinematográfica? Durante más de un siglo, el cine y otros medios audiovisuales (la televisión, el vídeo o el multimedia) han ido desarrollando un lenguaje de comunicación que paralelamente ha incluido el de la música específica aplicada a estos medios expresivos. Durante todo este tiempo la música audiovisual ha elaborado un sistema de códigos propios en relación con la imagen que dan un producto nuevo, fruto de esta interacción multidisciplinar.

Cuando nos sentamos en el cine a ver una nueva película, lo hacemos, entre otras cosas, para recibir nueva información, y la información es contenido que se muestra en forma de datos, pero también de nuevas sensaciones y experiencias. Gran parte de ese contenido informativo es aportado por la música de la película que, en sincronía con las imágenes y en relación con el argumento forma un complejo comunicativo que tiene un sentido y un significado concreto. De algún modo, la música de cine, en esta “simbiosis” con la imagen, muestra una forma nueva de lenguaje que nosotros hemos dado en denominar “Lenguaje Musivisual”.

2 El “*Lenguaje Musivisual*” es un lenguaje específico de la música situado *en* el cine y *desde* el cine, entendido no sólo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento. ROMÁN, Alejandro. *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Editorial Visión Libros, 2008, p. 84.

3 Wikipedia <<http://es.wikipedia.org/wiki/Lenguaje>> [Consulta: 29 de noviembre de 2010].

La música cinematográfica tiene su propia especificidad cuyos usos y significados no son los mismos que los de la música autónoma, por lo que podemos constatar una gran variedad de funciones (hemos descrito un número de hasta treinta) que tienen que ver con el cometido que desempeña la música en relación con el film. Todo este elaborado lenguaje se muestra en relación con las estructuras musicales a diferentes niveles: melodía, ritmo, armonía, forma, timbre, textura, articulación, matiz, etc.

En nuestra investigación acerca de los mecanismos que la música cinematográfica despliega en el film, hemos encontrado una diferenciación en cuanto a la forma en que la música interactúa con la película. Así, por tanto, podemos diferenciar músicas que describen elementos visuales (“música plástica”), música que interacciona a nivel narrativo (“música narrativa o dramática”) o música que simplemente acompaña y aporta un elemento estético al film (“música decorativa”)⁴. La música forma parte del cine desde su invención: la música de cine “es cine” en estado puro.

Propuesta de un nuevo acercamiento de estudio analítico: análisis musivisual

Presentamos aquí, por vez primera, el resultado de nuestra investigación consistente en la elaboración de un acercamiento a la metodología del análisis fundamentada en el estudio de los elementos que integran las composiciones musicales (compuestas expresamente para una película) y los elementos propios de la imagen y otros elementos sonoros (diálogos, ruidos, etc...). Nuestra propuesta se basa en un estudio exhaustivo de cada uno de los aspectos integrantes del medio audiovisual separadamente, con el fin de identificar sus contenidos de significación para, posteriormente, extraer conclusiones acerca de la interrelación semántica que se produce entre los distintos elementos para producir un significado final. De este modo, nuestro análisis busca conocer los procesos de significado contenidos en la “imagen” a través del estudio de la “fotografía” (planos, color, movimiento de la cámara, etc...), el estudio del “montaje” y su sintaxis (secuencias, partes, etc...); los procesos significativos presentes en el sonido (diálogos, efectos *foley*, ruidos...) y los procesos de significación que tienen lugar en el desarrollo de la propia “música”.

Se trata, por tanto, de un estudio “inductivo” con el que se pretende extraer conclusiones generales a partir de datos particulares. Puede aplicarse para el estudio de una única secuencia, el conjunto de secuencias de un

4 ROMÁN, Alejandro. *El Lenguaje Musivisual*, op. cit., pp. 71-73

film, o el de toda una filmografía, ya sea de un director en concreto o de un compositor, cuya trayectoria compositiva puede indagarse a través de los usos musicales concretos que desarrolle en diversas películas de distintos géneros cinematográficos.

El “análisis musivisual” tiene como base la partitura musical (*score*) en relación con la imagen-sonido⁵, así pues el proceso de estudio se centra en el enfoque de cada uno de los elementos de la partitura (melodía, ritmo, armonía, instrumentación, etc.) en relación con la sincronía que se establece con la imagen. Para ello, previamente es necesario realizar un estudio analítico de los elementos integrantes de la imagen en cuanto a sus posibilidades como signos con un significado descifrable dentro del contexto de la propia película (altura, ángulo, tamaño, color, composición, movimiento, diégesis...)

La confrontación de eventos musicales en sincronía con las imágenes permite constatar las relaciones de significado y las interacciones que se establecen en la pantalla-altavoz⁶, por lo que en nuestro análisis es fundamental realizar un esquema que parta del *score* y que relacione los eventos musicales con determinados eventos presentados en pantalla (por medio de fotogramas). Este esquema de análisis permite obtener en un sólo golpe de vista gran cantidad de información acerca del funcionamiento significativo de la interacción imagen-música, el cual es ampliado con más información a través de una ficha que explora las cuestiones más importantes relativas a cada uno de los aspectos a analizar⁷.

Ficha de análisis. Tratamiento de datos

Cada bloque musical es analizado por separado, por lo cual a cada uno de ellos se le hace corresponder una ficha con todos los datos y apuntes realizados con respecto a los diferentes parámetros de estudio.

En primer lugar se anotan los “datos generales del bloque” (número del bloque, título de la película, nombre del bloque, código de tiempo de inicio y tipo de derivación del tema musical empleado). A partir de aquí dividimos en grandes grupos los parámetros a analizar: 1) Ficha técnico-artística; 2) Argumento; 3) Códigos visuales; 4) Códigos sintácticos; 5) Códigos sonoros; 6) Códigos musicales y 7) Conclusiones.

5 Empleamos este término ya que nos parece más adecuado al integrar lo sonoro en lo visual.

6 Del mismo modo que empleamos el término “imagen-sonido”, por analogía usamos el término “pantalla-altavoz”.

7 Ver apartado *Análisis de una secuencia de la película, “Wakey wakey”*, de este mismo artículo

El estudio de los “códigos visuales” se basa en la disección de los elementos fotográficos (encuadre, escala, luz, color y movimiento). Los “códigos sintácticos” hacen referencia al montaje en cuanto a su forma, ritmo y tipo. El montaje constituye la sintaxis cinematográfica, la ordenación de los elementos filmicos en unidades de significación por medio de su articulación formal.

El desglose de los “códigos sonoros” permite fijar la atención en aquellos elementos que interaccionan con la música a este nivel: qué tipo de ruidos o efectos están presentes, y a qué nivel.

Una vez se ha prestado atención a todos los parámetros de la imagen-sonido, y se ha descifrado su significado, el análisis se centra en los “códigos musicales” empleados. En primer lugar se caracteriza la música según su diégesis, procedencia, tipo, relación música-imagen y forma de interacción. Más tarde se delimitan sus “funciones musivisuales”⁸, las cuales aportan abundante información acerca de la relación que la música establece con la imagen-sonido.

Una vez se han expuesto los rasgos generales del bloque, pasamos a analizar los elementos musicales por separado, de forma exhaustiva; primero centrando la atención en la partitura únicamente, y en un segundo paso estudiando el significado que aporta al sincronizarse con las imágenes. Se estudian así los “códigos melódicos” (morfología, motivos, temas), los “códigos rítmicos” (compás, tempo, tipo de sincronía y puntos de sincronía), los “códigos armónicos” (sistema de organización armónica, tipos de acordes, análisis funcional y armónico-visual), los “códigos tímbricos” (instrumentación, análisis tímbrico-visual, efectos, matices), los “códigos texturales” (tipo de textura, asociaciones por textura), los “códigos formales” (tipo de bloque, forma musical, estructura temática, características) y, finalmente, los “códigos estilísticos” (estilo musical, influencias...).

Un último apartado se dedica a las “conclusiones” extraídas a través de todo el análisis del bloque. Pensamos que este panorama multi-perspectiva acerca al analista al funcionamiento de las relaciones e interacciones semánticas que se producen entre los distintos elementos que confluyen en el medio audiovisual, constituyéndose en una metodología útil que ayuda a concretar los planteamientos según criterios basados en el “método inductivo”.

8 ROMÁN, *op. cit.*, p. 111.

Los Otros: contexto analítico

Conocimos personalmente a Alejandro Amenábar en el año 2004, momento en que la Fundación Autor, a través de Musimagen⁹, encargó a diversos compositores la realización de las versiones orquestales de diferentes músicas de películas españolas de la última década para ser interpretadas en concierto. En nuestro caso trabajamos la orquestación de una suite sinfónica de *Los Otros*.

Alejandro Amenábar, director de cine, es un caso interesante que puede considerarse heredero de los clásicos “silbadores” cinematográficos, como Charles Chaplin. Sin embargo creemos que la intuición de Amenábar no tiene parangón, porque puede situarse en los dos lados del proceso: la música, de considerable complejidad, dado que se trata de un sinfonismo orquestal efectista, y el cine, ya que su aplicación está siempre en perfecta relación con la imagen-argumento.

Tratándose Amenábar de un caso especial, ya que se trata de un “músico intuitivo” sin formación musical alguna, lógicamente ha de contar con el trabajo minucioso de un equipo de orquestadores, músicos de profesión, que doten a sus ideas (planteadas siempre desde el ordenador) de una realidad efectiva en la partitura para poder ser grabadas por una orquesta sinfónica y posteriormente sincronizadas con la película. Aún así, el uso de la melodía, armonía, instrumentación y forma en su música escrita en el ordenador, denotan una especial sensibilidad en el tratamiento de los significados denotativos y connotativos de la propia música¹⁰.

Nuestra investigación sobre el significado de la música de *Los Otros* se ha basado en el análisis minucioso y pormenorizado de todos y cada uno de los bloques musicales de la película. El resultado de este estudio puede consultarse en cada una de las fichas empleadas para este fin y se expone gráficamente en la partitura de análisis musivisual, donde se aprecia la interacción música-imagen por medio del uso de la notación musical confrontada con los fotogramas de la película¹¹. Este proceso cualitativo puede dar lugar a otras perspectivas de estudio cuantitativas que proporcionen datos interesantes en el sentido del uso de determinados patrones que pueden haber sido empleados con asiduidad por el compositor.

9 Musimagen es la Asociación de Compositores para Audiovisual española, constituida en el año 2000. La Fundación Autor, dependiente de SGAE, se crea en 1997 para proteger, promover y difundir la creación artística y el patrimonio musical, teatral, coreográfico, etc.

10 En este sentido consultar FRAILE, Teresa. *Música de Cine en España*. Badajoz: Colección Cine, Festival Ibérico, Diputación de Badajoz, 2010, p. 127.

11 Ver análisis del bloque “Wakey-wakey” al final del artículo.

De esta forma, hemos realizado un estudio general acerca de los usos y características de la música de esta película basado en parámetros concretos que pueden ser cuantificados de un modo riguroso. Los resultados obtenidos pueden observarse en el apartado *Características generales de la música de Los Otros*, en este mismo artículo.

Los Otros: análisis general de la música

Estructura temática general de la música

La música está estructurada fundamentalmente en torno a tres “temas centrales” (ver partituras a continuación). Los dos primeros aparecen en el “tema inicial” de “títulos de crédito” (temas 1A y 1B). El 1A está basado en una escala lidia b7, b13, lo que le confiere al tema un carácter muy exótico. El 1 B es una canción infantil cantada por un niño y retomada por la celesta. El tercer tema central es el más importante de los tres, el tema principal, que representa a Grace, la madre de los dos niños¹². Estos tres temas centrales son variados y repercutidos durante toda la película, adaptándose a las diferentes situaciones y desarrollando su material melódico siempre en relación a lo que muestra la imagen en cada momento del film. Por ello, ninguno de ellos es repetido o presentado de nuevo en forma completa, a excepción del tema de Grace, que aparece al final de la película cerrando la música antes de los créditos finales. Suelen aparecer con frecuencia las cabezas de los temas centrales de tal forma que posteriormente se desarrollan siguiendo los avatares de la historia. Amenábar emplea todo tipo de técnicas para el desarrollo motivico: fragmentación (“Wakey-wakey”), aumentación (“Reunión”, “Se fue”), variación rítmica (“Reunión”, “Dame las llaves”), variación melódica (“Reunión”, “Cambios”, “El vestido de comunión”), etc.

El resto de bloques son de menor entidad: tema secundario es el tema de “Charles”, que es una marcha fúnebre; cierto motivo rítmico-melódico en corcheas tremoladas, como el que aparece en “Dame las llaves” y “Sábanas y cadenas” puede ser considerado también como tema secundario. En el caso de “Sí que pasó”, “El Rosario” o “La casa y la familia”, al ser pequeños bloques circunstanciales son considerados fragmentos.

12 ROMÁN, *op. cit.*, p. 168

Temas musicales de Los Otros

A) Temas centrales:

Musical notation for 'Viejos Tiempos'. It starts with an 'Intro' in 2/4 time, then transitions to 4/4. The main theme is labeled '4. A (tema de Grace, la madre)'. The melody consists of quarter and eighth notes.

13. “Viejos Tiempos”: Tema principal (tema de Grace: 4 A)¹³

Musical notation for 'Los Otros (Títulos)'. It starts with an 'Intro' in 2/4 time, then transitions to 4/4. It features two main themes: '1. A' (labeled 'Escala Lidia (b7, b13)') and '1. B (canción infantil)' (labeled 'Modo Mayor').

1. *Los Otros* (Títulos). Temas 1A y 1B

Consta de dos temas *centrales* (1A y 1B): 1A, tema “mágico” y 1B, canción infantil

B) Derivaciones de los Temas centrales:

Los motivos o cabezas de los temas *centrales* aparecen también en¹⁴:

Musical notation for 'Wakey-wakey'. It shows three segments: '4. A' in 2/4, '1. A' in 4/4, and '1. B' in 4/4.

2. “Wakey-wakey”

Musical notation for 'Reunión'. It is labeled '1. B' and is in 4/4 time, marked 'en modo menor'.

en modo menor

18. “Reunión”

Musical notation for 'El vestido de comunión'. It is labeled '1. B' and shows a melody in 2/4 time transitioning to 4/4.

20. “El vestido de comunión”

¹³ También aparece en 19. “Cambios”, 23. “¿Recuerdas?”, 24. “Se ha ido”, 31. “Una buena madre” y 32. “Créditos finales”

¹⁴ Y también en 3. “Ideas extrañas”, 4. “Sí que pasó”, 6. “La casa y la familia”, 7. “Victor”, 11. “Fotografías”, 16. “Yo sí creo”, 17. “Charles”, 19. “Cambios”, 21. “El Secreto 1”, 22. “El Secreto 2”



26. “Déme las llaves”



27. “El Ático”



32. “Créditos finales”

C) Temas secundarios:

11. “Fotografías”, 17. “Charles”, 19. “Cambios”

D) Temas secundarios circunstanciales:

3. “Ideas Extrañas”, 7. “Víctor”, 8. “Ruidos”, 9. “Por todas partes”, 10. “Intrusos”, 12. “El libro de los muertos”, 14. “Sala de Música A”, 15. “Sala de Música B”, 16. “Yo sí creo”, 20. “Vestido de comunión”, 25. “Sin cortinas”, 28. “Sábanas y cadenas” y 29. “Venid con nosotros”, 30. “La verdad”

E) Fragmentos:

4. “Sí que pasó”, 5. “El Rosario”, 6. “La casa y la familia”, 21. “El secreto 1”.

Así, por tanto, la “estructura temática general” es la siguiente:

- a) Uso de dos temas centrales en los “títulos”: 1A y 1B
- b) Un solo tema principal (“tema de Grace”): 4A
- c) Empleo de gran cantidad de temas secundarios y circunstanciales para los momentos de suspense y terror.
- d) Como recurso motivico, uso de los motivos de los temas 1A y 1B y motivos del “tema de Grace” para el desarrollo de los bloques.
- e) Pocos fragmentos y en algún caso con referencia a los motivos principales.

Características generales de la música de Los Otros

Hemos estudiado todos los bloques musicales de la película, en total 36 bloques¹⁵, cuyo análisis arroja los siguientes datos generales:

1) CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

1a) Extradiegética. Sólo la canción infantil es diegética, cantada por los niños (aparece en dos ocasiones). Además hay dos bloques de música instrumental diegéticos (la canción “I only have eyes for you”, de Warren y Dubin, y el Vals Op. 69 n°1 de Chopin). En total, 32 bloques no diegéticos frente a 4 diegéticos.

1b) Original. Todos los bloques son originales excepto las dos músicas instrumentales diegéticas, que son preexistentes (34 bloques originales de 36).

1c) Narrativa o Dramática. Sólo es decorativa en “Títulos” y “Créditos”.

1d) Relación de Síncresis. 29 bloques en síncresis, 2 en ósmosis, y 1 sin relación alguna (bloque de créditos finales).

1e) Interacción por Paralelismo. En algún caso por adición (3 bloques de 32).

1f) Funciones Musivisuales: en su mayoría son funciones psicológicas, aunque también aparecen funciones físicas (representar la hora del día o la oscuridad) y técnicas (delimitadoras, estéticas o decorativas).

2) CÓDIGOS MELÓDICOS

2a) Morfología melódica. Cuando hay melodías suelen ser o modales (exóticas), como la canción infantil, o muy cromáticas (otorgan misterio)

2b) Empleo de los motivos melódicos de 1A y 1B y del “tema de Grace” (4A).

3) CÓDIGOS RÍTMICOS

3a) Compás. Uso frecuente de 3/4 y 4/4. Frecuentes cambios de compás para sincronizar la música con la imagen.

3b) Tempo. Mucho contraste en los *tempi*. Suele ser muy lento en los momentos de misterio y muy rápido en los de terror.

3c) Tipo de sincronía. Gran cantidad de puntos de sincronía, generalmente de tipo dura o semi-dura: 6 bloques en sincronía “blanda”, 8 en sincronía “dura”, 7 en sincronía “semi-dura” y 11 “sin sincronía”.

15 Nos hemos centrado especialmente en el análisis de los bloques extradiegéticos por lo que, en general, los datos se refieren a éstos en concreto.

4) CÓDIGOS ARMÓNICOS

4a) Sistema de organización armónica. Abunda la atonalidad y la tonalidad difusa para los temas circunstanciales. Los temas de títulos y créditos son modales, aunque no se definen claramente. 19 bloques presentan atonalidad, 8 bloques son tonales, y 5 bloques presentan una tonalidad difusa.

4b) Tipos de acordes. Uso de acordes triádicos, pero también de recursos atonales (*clusters*, acordes de construcción dispar, acordes de dos notas...). 9 bloques emplean triadas, 1 bloque con cuatriadas, 12 emplean acordes por segundas / *clusters*, 6 bloques emplean acordes de construcción dispar, 1 bloque emplea varios tipos de construcción de acordes y 3 bloques no tienen acordes.

5) CÓDIGOS TÍMBRICOS

5a) Instrumentación. Empleo de la orquesta sinfónica relacionada con lo sobrenatural y subrayado por el uso de instrumentos exóticos (*zymbalon*), o que se relacionan con la idea de infancia (voz infantil, coro, celesta...). 17 bloques emplean la orquesta sinfónica, 12 bloques utilizan la combinación de la orquesta con electroacústica, 2 bloques únicamente la flauta en sol, y 1 bloque sólo con la orquesta de cuerda.

5b) Efectos / Matices. Uso de gran cantidad de efectos tímbricos orquestales en los bloques circunstanciales de terror. Mucho contraste en los matices (de *pianísimo* a *fortísimo*).

6) CÓDIGOS TEXTURALES

6a) Tipo de textura. También el contraste se presenta por el uso de texturas muy densas (orquesta al completo) frente a texturas de instrumentos solistas (flauta en sol). 16 bloques con melodía acompañada, 11 bloques con textura variada con efectos sonoros, 2 bloques con acompañamiento sin melodía, 2 bloques con melodía sola y 1 bloque en heterofonía.

6b) Asociaciones por textura. La gran orquesta se relaciona con los momentos de angustia y terror, los instrumentos solistas o la música más camerística con momentos de intimidad o soledad.

7) CÓDIGOS FORMALES

7a) Tipo de bloque. La gran mayoría son bloques secuencia (totales o parciales). Hay algún bloque de transición y los bloques genéricos de entrada y de salida. 27 bloques secuencia (totales, parciales o que ocupan dos o más secuencias), 3 bloques de transición, y 2 bloques genéricos (uno de entrada y uno de salida).

7b) Forma musical. Exceptuando los bloques genéricos (de entrada y salida), el resto de bloques usan una forma “musivisual” que se adecúa a los requerimientos de la imagen.

7c) Estructura temática. Un tema principal, dos temas centrales y muchos temas secundarios y circunstanciales. Los bloques donde aparecen se encuentran así repartidos: 1 bloque con el tema inicial, 5 bloques con el tema principal, 5 bloques con los temas centrales, 3 bloques secundarios, 14 bloques circunstanciales, 1 motivo, 3 fragmentos.

8) CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

8a) Caracterización del estilo musical. Podemos caracterizar el estilo de la música como “cinematográfico moderno”, con empleo de mezcla de músicas modales y atonales que proceden de la tradición de la música culta del siglo XX.

8b) Influencias de otros estilos / compositores. Podemos encontrar tintes mágicos en un estilo similar al de Danny Elfman, compositor de las películas de Tim Burton. La música circunstancial de terror tiene un aire a la de James Newton Howard (*El Sexto Sentido*)

Análisis de una secuencia de la película: “Wakey wakey”

Formulario de análisis

Nº de bloque: 02

Título de la película: *Los Otros / The Others*

Nombre / descripción del bloque / es: “Wakey wakey”

Código de tiempo del bloque / es: 00:06:54

Derivación del tema: Variación de motivos de 1A y 1B

1) FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Producción: Fernando Bovaira, José Luis Cuerda, Sunmin Park

Director: Alejandro Amenábar

Guión: Alejandro Amenábar

Director de fotografía: Javier Aguirresarobe

Montador: Nacho Ruiz Capillas

Diseño de sonido: Goldstein & Steimberg

Año de producción: 2001

Compositor: Alejandro Amenábar

Orquestador / es: Xavier Capellas, Lucio Godoy, Claudio Ianni

Género cinematográfico: Terror – Fantástico

Nacionalidad: EEUU / España / Francia / Italia

2) ARGUMENTO

a) De la película completa

Isla de Jersey, 1945. La II Guerra Mundial ha terminado, pero el marido de Grace no vuelve. Sola en un aislado caserón victoriano, educa a sus hijos bajo estrictas normas religiosas. Los niños sufren una extraña enfermedad: no pueden recibir directamente la luz del día. Los tres nuevos sirvientes deben aprender una regla vital: la casa estará siempre en penumbra; nunca se abrirá una puerta si no se ha cerrado la anterior. El estricto orden que Grace ha impuesto hasta entonces será desafiado: comienzan a ocurrir sucesos extraños; Grace se pregunta si hay alguien más en la casa.

b) Del bloque analizado

Grace recibe a los nuevos sirvientes y les explica los quehaceres que han de realizar en la mansión. Luego recorren la casa y les presenta a los dos niños tras cerrar todas las cortinas, ya que sufren una enfermedad por la que no pueden recibir la luz del día.

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

La película está rodada en color, acentuando el contraste luz-oscuridad.

- Plano general del salón de la mansión
- Planos generales de las sirvientas cerrando las cortinas
- Primeros planos de Grace y de las sirvientas
- Plano medio de los niños

Cuando se cierran las cortinas la iluminación es de mucho contraste: pueden verse claramente los rostros por el efecto de la luz del quinqué, pero el resto del cuadro queda totalmente en oscuridad, lo cual es remarcado por la música.

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

El movimiento de la cámara se produce de derecha a izquierda o de arriba a abajo siguiendo el movimiento de los personajes mientras cierran las cortinas. La cámara sigue a Grace mientras sube las escaleras.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

El título del bloque, “*Wakey wakey*” es una exclamación inglesa que significa “despierta”, en alusión a que los niños van a ser despertados para que las sirvientas de la casa puedan conocerlos.

La secuencia está estructurada en tres partes:

- Llegada al salón y cierre de las cortinas

- Subida al piso superior en busca de la habitación de los niños
- Presentación de los niños

A esta estructura formal se le hace corresponder la estructura formal de la música, asimismo dividida en tres partes.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA: Secuencia

4.3. TIPO DE MONTAJE: No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

- Aparte de la música, que se sitúa en un segundo plano sonoro, los efectos sonoros y la voz de Grace son los elementos que aparecen.
- Ruidos de cortinas cerrándose, pasos en la escalera de madera y ruidos de llaves aportan cierto suspense a la secuencia.
- Las voces de los niños (en *off*) recitando al unísono una oración previamente a su presentación, suenan de un modo casi “mágico”.

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO): Segundo plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD: Dolby Digital (Surround)

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

- 6.1.1. Diégesis: Extradiegética
- 6.1.2. Procedencia de la música: Original
- 6.1.3. Tipo de música: Narrativa o Dramática
- 6.1.4. Tipo de relación música - imagen: Ósmosis (música no integrada)
- 6.1.5. Forma de interacción música - imagen: Adición (música empática)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

A) *Funciones físicas*

a) Función plástico-descriptiva: representar elementos visuales (la oscuridad)

B) *Funciones psicológicas*

b) Función pronominal: caracterizar a un personaje (los niños, mediante el motivo de la canción infantil)

c) Función anticipativa: revelar implicaciones de una situación aún no vista (la presentación de los niños)

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

Las melodías que aparecen en el bloque están muy fragmentadas, sólo se hace sonar motivos de tres o cuatro notas. La única melodía más claramente presentada aparece al final, llevada por la celesta y representando a los niños, como si de una caja de música se tratara.

6.3.2. Motivos y temas. *Leitmotivs*.

Aparecen dos motivos ya presentados en el bloque de títulos:

a) Motivo de dos semicorcheas (tercera descendente y segunda ascendente) del tema 1A (motivo “exótico”)

b) Motivo inicial del tema 1B (cuatro corcheas seguidas de cuatro semicorcheas). Canción infantil

Ambos motivos están ligeramente variados.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico - visual. Compás. Tempo

El bloque es lento, de modo que crea una atmósfera de cierto suspense (negra igual a 60). Todo él está en 2/4, aunque al final aparece un 3/4 para ajustar la sincronía final con la aparición de los niños.

6.4.2. Tipo de sincronía: Blanda

6.4.3. Puntos de sincronía

Hay seis puntos de sincronía, donde la sincronía es blanda:

1 - Inicio del bloque: Grace y los sirvientes entran al salón

2 - Compás 18: Grace enciende el quinqué

3 - Compás 21: Grace sube las escaleras hacia la habitación de los niños

4 - Compás 28: Grace conduce a las sirvientas a la habitación

5 - Compás 38: los niños comienzan a rezar mientras las sirvientas escuchan asombradas

6 - Compás 46: los niños aparecen en la imagen

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica: Atonal (con centros)

6.5.2. Tipos de acordes: Sin acordes

6.5.3. Análisis armónico musical

El planteamiento armónico no es tonal ni está basado en acordes de tres sonidos o más. Más bien se trata de un uso interválico de los motivos. Hay acordes de dos sonidos en intervalos de tritono y sexta menor fundamentalmente.

La armonía surge de la superposición de sonidos o melodías, pero no está planteada de modo claro. Se trata más bien de un bloque basado en sonoridades instrumentales, en motivos o en el uso de ciertos efectos orquestales. Sólo al final parece definirse algo un centro (¿G-?), con la aparición de una dominante (D-7, D7) en los compases anteriores (a partir del 36) que resuelve en el c. 46 de forma poco ortodoxa.

6.5.4. Análisis armónico – visual

El uso del tritono otorga a la imagen un cierto suspense. Las notas largas también apoyan esta idea.

La vaguedad armónica o poca claridad remite a la idea de lo desconocido (los niños, aún no presentados). Cuando se acerca el momento de su presentación, la armonía se va tornando algo menos sugerida y con algo más de claridad.

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación: Orquesta sinfónica

6.6.2. Análisis tímbrico – visual. Efectos. Matices

Los instrumentos empleados se asocian a la idea de “exotismo” y de cuento o mito que se quiere transmitir:

Flauta: dulzura, feminidad, infancia...; *Arpa*: fantasía, delicadeza, infancia...; *Celesta*: fantasía, infancia...; *Cymbalon*: exotismo...

Amenábar emplea aquí los *trémolos* en la cuerda como forma de crear una cierta sonoridad de suspense. El coro infantil que aparece en la última parte del bloque se asocia con los niños, al igual que el timbre de la celesta. La cuerda grave y el fagot, clarinete bajo y timbales son asociados a la idea de oscuridad.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura: Melodía acompañada

6.7.2. Asociaciones por textura

Los motivos que aparecen quedan como pinceladas seguidas de notas largas, creando una sonoridad de cierto suspense. La única melodía de mayor recorrido es la que aparece en la celesta al final, representando a los dos niños.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje): Bloque secuencia (parcial)

- 6.8.2. Forma musical: Cinematográfica
- 6.8.3. Tipo de forma musical: Musivisual (A B C ...)
- 6.8.4. Estructura temática: Tema central
- 6.8.5. Características de la forma musical

La forma musical (A – B - Coda) se adapta a la de la secuencia:

A: cierre de las cortinas del salón

B: Grace acompaña a las sirvientas a la habitación de los niños

Coda: los niños aparecen ante las sirvientas

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical: Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

La música recuerda por momentos a la de James Newton Howard (*El Sexto Sentido*)

7) CONCLUSIONES

El empleo de determinados clichés (asociando instrumentos como la flauta o la celesta al mundo infantil, o instrumentos graves a la oscuridad), permite establecer asociaciones música – imagen muy sólidas. Éste es uno de los bloques donde este tipo de relaciones se establece a la vez que se realizan asociaciones psicológicas concretas para la película con la utilización de motivos asociados a determinadas situaciones o personajes (motivo 1 A: lo exótico, lo fantástico, motivo 1 B: canción infantil de los niños).

TÍTULO

LOS OTROS (WAKEY WAKEY)

1

A

2. Wakey wakey

motivo del Tema 1 A

Flauta I
Flauta en Sol
Clarineto Bajo
Tuba I
Percusión II (bombo)
Vibrafono
Violoncello
Contrabajos

mp, p, mf, f, nf, arco, ppp, pizz., mf

2

B

cabeza del Tema 1 B

4

Fl. I
Fl. Sol.
Cl. B.
Tub. I
Perc. II (tara-tara)
Cm.
Vib.
Acp.
Vln. I
Vln. II
Vi.
Cb.

mp, mf, p, pp, con sord.

3

variación del motivo

1

TÍTULO

LOS OTROS (WAKEY WAKEY)

2 - Waky waky -

alusión tímbrica a la oscuridad: instrumentos graves (clarinete bajo y fagot)

alusión tímbrica a los niños (coro)

Cl. B.
Fgt. I
Gto.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

5 CODA

El Sol
Drc. I
Drc. II
Gto.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

plato sup

cabeza del Tema, 1 B ampliada

6

D-7 D7 D-7(11) D7(#9/11/T3) div G-7 arco Bb7om13/Ab piz

Bibliografía

FRAILE PRIETO, Teresa. *Música de Cine en España*. Badajoz: Colección Cine, Festival Ibérico, Diputación de Badajoz, 2010

ROMÁN, Alejandro. *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Editorial Visión Libros, 2008

Películas

Los Otros. 2001. Dir. Alejandro Amenábar. DVD. Un País de Cine 2, nº2

Discos

Alejandro Amenábar. 2001. *Los Otros (Soundtrack)*. Sony Music.

SANTA TERESA DE JESÚS: HISTORIA, MÚSICA Y ARTE CINEMATOGRAFICO

Matilde Chaves de Tobar
Universidad de Salamanca

Resumen

En el presente artículo se trata una minúscula parte en torno a las relaciones música y cine en la serie televisiva sobre la historia de una monja. *Teresa de Jesús*, una de las mejores series de Televisión Española que recrea fielmente la vida de la santa de Ávila tomando como referencia su autobiografía. El modélico guión de Víctor García de la Concha y Carmen Martín Gaité, bajo la dirección de Josefina Molina, trata con esmero el idioma castellano, y Concha Velasco ofreció una excelente interpretación del personaje, al plasmar de modo creíble las búsquedas de la santidad de Teresa y sus innumerables tribulaciones con las fundaciones que realizó por España. *Canción espiritual*, con textos de Santa Teresa, se toma como ejemplo para analizar conceptos como: la forma, el modo, aspectos rítmicos y melódicos y las relaciones texto–música y la anexión de esta pequeña canción en toda de la serie. En este ejemplo se aprecia la práctica de la música y en especial del canto colectivo y las conmemoraciones religiosas que al interior de los recintos conventuales se llevaban a cabo.

Música y cine son dos componentes íntimamente unidos que han permitido conocer y apreciar desde la perspectiva histórica, la dimensión de los hechos relevantes de la humanidad, la vida de tantos personajes notables, protagonistas de esa historia; algunas, a la par nos ilustran sobre las formas musicales que nacieron y se desarrollaron dentro del contexto histórico, aunando a ello la creatividad musical de los compositores. La presente investigación tiene el propósito de hacer un breve análisis sobre un pequeño fragmento del capítulo III de la serie *Teresa de Jesús*, en referencia a la hermosa canción de corte espiritual poéticamente hablando, pero musicalmente en el estilo de la música tradicional que en él se puede apreciar.

La serie televisiva *Teresa de Jesús*, en la que Josefina Molina con un gran equipo de asesores y colaboradores de la talla de Carmen Martín Gaité, escritora y poetisa salmantina, Víctor García de la Concha, Catedrático de Historia de la Universidad de Salamanca, la actriz Concha

Velasco como protagonista y José Nieto en la composición y dirección musical, nos muestra la vida de *Teresa de Jesús*, personaje notable en la historia de la Iglesia, de la humanidad y prototipo de la mujer adelantada a su tiempo, reformadora del Carmelo, Madre de las Carmelitas Descalzas y de los Carmelitas Descalzos, patrona de los escritores católicos, Doctora Honoris Causa por la Universidad de Salamanca, que se convirtió (junto con santa Catalina de Siena) en la primera mujer elevada por la Iglesia católica a la condición de Doctora de la Iglesia, recreando la vida religiosa, política, social y espiritual del siglo XVI.

En torno a la persona de Santa Teresa cabe mencionar algunos detalles importantes de su vida: Teresa de Cepeda y Ahumada, como era su verdadero nombre, nació el 28 de marzo de 1515 en Ávila. Nieta de judío judaizante, sambenitado en Toledo en 1485, su padre, Alonso Sánchez de Cepeda, hizo todo lo posible para borrar la vergüenza de aquellas procesiones inquisitoriales. Su migración a Ávila, el matrimonio con su segunda esposa, Beatriz de Ahumada, madre de la santa, y la educación de sus hijos en el severo catolicismo que había adoptado, serían solo parte de ese proceso. La santa estudió en el convento de las agustinas y en 1535 ingresó en el convento carmelita de la Encarnación. En 1555, después de muchos años de sufrir grave enfermedad y someterse a ejercicios religiosos cada vez más rigurosos, experimentó un profundo despertar en el que vio a Jesús, el infierno, los ángeles y los demonios. La indisciplina de las carmelitas, le decidió a emprender la reforma de la orden y se convirtió, con el apoyo del Papa, en una dura oponente para sus inmediatos superiores religiosos. En 1562 consiguió fundar en Ávila el convento de San José, la primera comunidad de monjas carmelitas descalzas, en el que reforzó el cumplimiento estricto de las primitivas y severas reglas de la orden. Con la ayuda de San Juan de la Cruz, Santa Teresa organizó una nueva rama del Carmelo. Contó también con el apoyo del padre Antonio de Heredia. Aunque siempre acosada por poderosos y hostiles funcionarios eclesiásticos, logró fundar dieciséis casas religiosas para mujeres y catorce para hombres. Dos años antes de morir, las carmelitas descalzas recibieron el reconocimiento del Papa como orden monástica independiente. Murió el 4 de octubre de 1582 en Alba de Tormes y fue enterrada en el Convento de la Anunciación de este municipio salmantino, convento fundado por ella, con el apoyo de los señores Francisco y Teresa de Laíz¹. El hecho

¹ En mi tesis doctoral (*La vida musical en los conventos femeninos de Alba de Tormes*) se hace una crónica sobre el complicado proceso que llevó a la fundación de Alba de Tormes en Salamanca.

de que después de tantos “ires y venires”, los restos mortales de la santa permanezcan actualmente en esta pequeña localidad salmantina, hace de Alba de Tormes un centro de espiritualidad muy importante para España y el mundo.

Además de una mística de extraordinaria profundidad espiritual, Santa Teresa fue una organizadora muy capaz, dotada de sentido común, tacto, inteligencia, coraje y humor. Purificó la vida religiosa española de principios del siglo XVI y contribuyó a fortalecer las reformas de la Iglesia católica desde dentro, en un periodo en que el protestantismo se extendía por toda Europa. Sus escritos, publicados después de su muerte, están considerados como una contribución única a la literatura mística y devocional y constituyen una obra maestra de la prosa española. Destacan su autobiografía espiritual, *Camino de perfección* (1583), libro de consejos para las monjas de su orden; *Castillo interior* (1577), volumen más conocido por el título *Las moradas*, que contiene una descripción elocuente de su vida contemplativa, y *El libro de las fundaciones* (1573-1582), un documento sobre los orígenes de las carmelitas descalzas. Canonizada en 1622, el 27 de septiembre de 1970 el Papa Pablo VI reconoció su título de Doctora de la Iglesia; de tal manera, Teresa de Jesús, es un personaje que cobró gran significancia tanto para España como para el mundo católico.

Haciendo una breve referencia a la música del siglo XVI, se puede decir que fue escrita entre los años 1400 y 1600, aproximadamente y posee unas características estilísticas tan propias del momento que definen la textura polifónica, siguiendo las leyes del contrapunto, y regida por el sistema modal heredado del canto gregoriano, naciendo de ello formas musicales tan difundidas como la misa y el motete en el género religioso, el madrigal, el villancico y la chanson en el género profano, y las danzas, el *ricercare* y la *canzona* en la música instrumental.

El estudio de la “canción tradicional” como tal nos lleva a una serie de especificaciones o características que la acompañan y una de ellas es la organización de la forma. En el episodio del capítulo III de la serie, titulado “La canción”, canto espiritual al que hago referencia, se aprecia una canción de estructura compuesta de estrofa con estribillo, conteniendo la primera estrofa con su melodía correspondiente y dos estrofas siguientes con diferente música de la primera, con textos diferentes y un estribillo con un mismo texto y de menor dimensión. En cuanto a lo modal en la tradición oral, han pervivido sistemas antiguos de organización melódica, que aparecen a veces en estado puro y otras veces contaminados en alguna medida por el sistema tonal. Tales sistemas reciben el nombre genérico de

música modal y están regidos de forma muy diferente a aquellas sobre las que se basa el sistema tonal; en la música española se hallan mezclados antiguos modos con cromatismos de origen desconocido y por otro lado se da lo que podemos llamar la contaminación tonal. En este sucinto análisis se tratan aspectos tan importantes como son: el modo, lo melódico, lo rítmico y las relaciones texto-música.

El modo

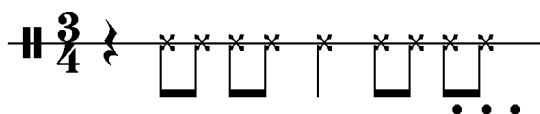
La organización de los tonos y semitonos a lo largo de una melodía, es reveladora del carácter o colorido de la pieza musical. En modo de La, esta canción presenta la forma modal cromatizada, cuya característica principal es la frecuente cromatización del III grado.



En la canción, aparece en algunos pasajes melódicos el III grado en estado natural, lo que sugiere un arcaísmo especial y una cierta austeridad sonora:



Organización rítmica



Íncipit rítmico - Ritmo inicial del pandero

Con un pulso rítmico de negra = 76 y en cifra de compás de $\frac{3}{4}$, la canción está construida sobre las células rítmicas: negras, corcheas, negras con punto, blancas y blancas con punto.



El pandero inicia su ritmo en compas ternario y en el segundo tiempo del compás, como preparación a la entrada de una flauta, tema del es-

tribillo como introducción de la canción. En el desarrollo de la canción se aprecian diversos instrumentos de percusión que acompañan desde la melodía introductoria hasta la conclusión de la pieza musical, como: pandero, panderetas (2), triángulo y sonajeros. División de tres periodos que separan el estribillo de las tres estrofas que conforman la canción.

Organización melódica



Íncipit melódico - flauta

Esta canción se puede considerar una tonada de carácter espiritual o un canto popular religioso. Con inicio epentético –acento tónico de la palabra-, y en primer tiempo del compás, el estribillo presenta una propuesta de arranque enérgico, para suavizarse en la respuesta. A ello contribuye substancialmente la diferente alteración de la nota Do y la traslación descendente del centro melódico. El movimiento natural de la melodía por intervalos cortos y conjuntos, proporciona a la misma un perfil suave y un discurso tranquilo. En el estribillo, dos arcos suaves formados por el ascenso de la nota inicial de cada verso del estribillo y pequeños arcos para la primera estrofa, condicionados por el texto. En la segunda y tercera estrofas, de similar melodía, dos arcos grandes señalan las frases correspondientes. La primera estrofa presenta arranque tético con unísono epentético y las estrofas dos y tres presentan arranques anacrúsicos, con unísonos protéticos –vale decir sin el acento tónico de la palabra.

CANCIÓN ESPIRITUAL

(Texto de Santa Teresa de Jesús)

Estribillo:



Pandereta sempre

Pues - do-bla,el ves - ti-do nue - vo re - que rencial, Li -

6 *Estrofa I*



bra de la ma-la gen - te, es - te sa-yal. Hi - jas pues-to, en La Cruz, te - ned va -

11



lor ya Je - sús en vues-tra Luz pe - did fa - vor que lo se - rá de - cen -

16 *Estrofa 2*



sor en fla que - dad. Qui - sie - ra, es - te mal ga - na - do en o - ra - ción El

22 2.



ción La as - cen - sión del co - ra - zón te - neis i - gual.

Estrofa II

*Quisiera este mal ganado en oración,
El ánimo madrugado en devoción,
La ascensión del corazón tenéis igual.*

Estribillo:

Pues dobla el vestido...

Estrofa III

*Pues viniste a morir, no desmayéis
Y de gente tan civil no temeréis,
Remedio en Dios hallaréis de tanto mal.*

Relaciones texto – música

Generalmente las melodías de las tonadas populares están compuestas con la base de los textos cuyas medidas son la cuarteta octosílaba y la seguidilla. En lo referente a la mensura musical de los versos, las estrofas pueden encontrarse con una cierta analogía con la mensura poética, pero en los estribillos se encontrarán gran variedad de mensuras y de agrupaciones estróficas. En nuestro ejemplo, el estribillo tiene mensura dodecasílaba, mientras la estrofa se desarrolla en versos irregulares (6, 7, 8, 11 sílabas por verso) y toda la pieza en forma silábica. Es una canción de corte austero, sencillo y en la que no se encuentran melismas, ni adornos melódicos destacados. Los textos nos muestran la ideología teresiana, nos transmiten las sensaciones de sacrificio, humildad, valor para soportar la vida escogida y sobre todo la paciencia como instrumento para alcanzar los objetivos espirituales y de vida cotidiana.

Conclusiones

El progreso del cine se produjo paulatinamente, desde la inclusión de la música en el cine mudo, con imágenes sonoras que enriquecieron la acción y que dieron apertura a la creación musical. En la serie televisiva *Teresa de Jesús* se puede apreciar una excelente música renacentista que ambienta la época, pero la interpretación de la canción espiritual del episodio del capítulo III de la serie, titulado “La canción”, nos recrea en primer lugar la vida musical que se solía hacer en los monasterios –que debió ser igual, tanto en los conventos femeninos como masculinos-, y desde otro punto de vista nos muestra la espiritualidad propia de la ideología teresiana.

Ya desde lo puramente musical, la canción ofrece elementos de análisis tanto rítmico–melódico, como de modo y de razonamiento literario, que pone de manifiesto el estilo de música popular–religiosa que se empleaba en su momento. Las celebraciones religiosas cargadas de espiritualidad están representadas en este pequeño episodio y recrean muy bien caracterizado el arrobo y el efecto de sensibilidad hacia la religiosidad que al interior de la vida monástica y de la vida propia experimentaron las mujeres que ahí convivieron.

En general, una cuidada puesta en escena con especial esmero en la ambientación, el vestuario y el maquillaje, transportan al espectador a la España del siglo XVI para seguir la vida de la escritora, doctora de la Iglesia, fundadora de las Carmelitas Descalzas y finalmente elevada a los altares, Teresa de Cepeda y Ahumada.

Bibliografía

DE VICENTE, Alfonso. “Diez años de investigación musical en torno al Monasterio de Santa Ana de Ávila”. En: *Revista de Musicología* vol. XXIII. No 2, Madrid. 2000, pp. 509-562.

DE SANTA TERESA, Silverio. *Historia del Carmen descalzo en España, Portugal y América*. Vols. VIII, IX, X. Burgos: Ed. Monte Carmelo. 1935 - 52.

_____. *La carmelita perfecta*. Burgos: Ed. Monte Carmelo, 1948.

GARCÍA, Jesús María. *Alba de Tormes: Páginas sueltas de su historia*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 1991.

GONZÁLEZ, Nicolás. *El Monasterio de la Encarnación de Ávila*. Ávila: Ed. Caja de Ahorros, 1976.

LLACER PLA, Francisco. *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Madrid: Real Musical, 1987.

SMITH, Paul Julian. “Feminismo y ficción biográfica televisiva: la Teresa de Jesús de Josefina Molina”. AmecoPress. Reseña de la conferencia realizada en Madrid, 26 mayo de 2010. Universidad complutense de Madrid. Seminario de investigación. <<http://www.amecopress.net>> [Consulta: 29 de noviembre de 2010]

VIGIL, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid. Siglo XXI, 1986.

VOCES DEL INFIERNO: LA COMPOSICIÓN CORAL EN EL IDEARIO SONORO DE LO DEMONIACO Y EL PRECEDENTE ESPAÑOL DE LA TETRALOGÍA TEMPLARIA

Marcos Sapró Babiloni
Universidad de Valencia

Resumen

La participación de lo demoníaco en la cinematografía se encuentra a menudo limitada por la inviabilidad narrativa de su presencia visual. El recurso al sonido se muestra entonces como elemento idóneo para acreditar la intervención del diablo y, extensivamente, del dominio del mal como personaje activo. De entre las soluciones adoptadas, la composición coral destaca no sólo por su presencia recurrente, sino también por su particular polivalencia connotativa, adaptable a la distinción inequívoca de facciones, así como por su alusión estética a significativos principios teológicos. De entre las producciones que han ido consolidando este recurso en el ideario sonoro del séptimo arte, es además necesario destacar la notable incorporación en el contexto histórico del precedente español conformado por la tetralogía templaria de Amando de Ossorio.

La corte sediciosa del diablo y sus huestes ha experimentado muy variados estilos de musicalización a lo largo de su amplia trayectoria en el celuloide, desde la manifiesta gravedad que su presencia implica hasta los inevitables tratamientos paródicos o burlescos. Tradicionalmente, la caracterización sonora de lo demoníaco se ha nutrido de las mismas fuentes que el amplio elenco de antagonistas que han poblado la pantalla, sin que su recorrido acústico presentara una singularización exclusiva más allá de lo eventual. De forma algo más destacada, es posible observar la ocasional predilección en el uso de una sección de cuerdas que a menudo ha respondido como alusión a la recurrente intervención de este personaje en las mitologías populares como consumado violinista, así como la acentuada inclusión en el recorrido melódico y armónico de su presentación de relaciones de tritono¹, en clara referencia al significativo tratamiento

1 Hay que hacer notar, no obstante, que el recurso a estos usos tiene a menudo un

como *diabolus in musica* de tales intervalos en la teoría musical occidental. Algo más singular que estos recursos podría ser el enlace que las fuentes literarias realizan entre el diablo, sus subordinados y distintos órdenes habitualmente consolidados en las creencias compartidas como dominio del mal. La instancia a estas relaciones aparece de forma notable a partir del último tercio del siglo XX, cuando la rehabilitación de la temática demoníaca en el cine incita a replantear nuevas formas de intervención de estos personajes. Algunas de las soluciones empleadas, aún gratamente valorables por la inequívoca determinación que desarrollan hacia este oscuro protagonista, pasarán más desapercibidas ante los ojos de la crítica por su enmascarada participación. Otras, valiosas en la misma medida, no podrán eludir su dominante presencia en la banda sonora para convertirse en punto de referencia de la creación identitaria. Ambas perspectivas, sin embargo, llegarán a crear modelos estéticos reproducibles muy presentes en las posteriores producciones afines.

De entre las presencias veladas, la remitencia al dominio de la muerte y la podredumbre regentada por el diablo y su corte se hace evidente con la inclusión de sonidos de moscas y otros insectos en los sugestivos momentos de intervención de las fuerzas oscuras, actuando bien como indicio sonoro materializador bien como manto textural activo de la narración. Al respecto es posible citar realizaciones como la estadounidense *El Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), la británica *La Monja Poseída* (*To the Devil a Daughter*, Peter Sykes, 1976) o la española *El Caminante* (Jacinto Molina, 1979), con una continuidad hasta nuestros días reflejada en *El Príncipe de las Tinieblas* (*Prince of Darkness*, John Carpenter, 1987), *Dogma* (*Dogma*, Kevin Smith, 1999) o *La Cosecha* (*The Reaping*, Stephen Hopkins, 2007). Más evidente que estas subliminales inserciones se sitúa la intercepción de la voz como recurso alusivo a la alteración de la articulación humana del sonido. La forma hablada exhorta el estímulo de lo siniestro a través de la alteración de sus características naturales, aproximándolas a la experiencia de límites que da entrada a toda displicencia en la recepción. Desde licencias tempranas y constantes, como la severidad natural de la voz e incluso el énfasis en el acento extranjero, se ha recurrido a un registro que apuntara hacia los extremos de lo humana-

aire intencionalmente burlesco, alejado de una connotación sublimadora de lo siniestro, más en consonancia con el carácter embaucador y pícaro hacia el que se desea resaltar la representación de este personaje en las narrativas que lo utilizan. Es posible encontrar una argumentación al respecto en HALFYARD, Janet K. "Mischief Afoot: Supernatural Horror-comedies and the *Diabolus in Musica*". LERNER, Neil (ed.). *Music in the Horror Film: Listening to Fear*. Nueva York: Routledge, 2010, pp. 21-37.

mente concebible, ayudándose en esta tarea de los instrumentos que las técnicas de efectismo sonoro han puesto al servicio de la industria en cada momento. De manera reiterada, el cine ha colmado a sus monstruos y criaturas de cualidades vocales que en el ideario común fueran fiel reflejo de su origen externo a nuestra realidad, de su pertenencia a un dominio de lo sobrenatural, lo intersticial y lo impuro. En el ámbito de lo demoníaco, es habitual encontrar a sus agentes inmersos en una flexión vocal sumergida en un registro de baja frecuencia, un tono grave y solemne que trata de ser fiel reflejo de su origen y adscripción. El recurso a este característico rango del espectro sonoro tiene una lectura que lo emparenta directamente con categorías estéticas que son afines a su propósito. La alusión de esta voz despierta en el imaginario del oyente las dimensiones del abismo, la vasta extensión que se encuentra más allá de su realidad conocida y alega relaciones de lo sublime. Una voz cuya desmesura la aleja del reducido espacio somático que la contiene para referir una procedencia más trascendental, un dominio más extenso donde la existencia de los personajes en peligro se evidencia más amenazada por el énfasis en su insignificancia. La imagen subconsciente de este abismo no sólo nos traerá la amenaza de la comparativa vulnerabilidad del ser humano, sino la propia presencia de sus habitantes naturales, revelados en consonancia con la sublime extensión de su entorno primigenio. La acostumbrada interpretación posicional de los registros agudos y graves como equivalentes a una “altura”, elementos de ascenso/descenso, permitirá transportar el arquetipo creado por este uso de la voz hacia lo más profundo del abismo, realizando en su ideario una fácil transición de lo sobrenatural a lo infernal y transmitiendo a sus agentes las credenciales de lo demoníaco. Cómodamente recuperaremos en la memoria las blasfemas expresiones de Regan MacNeil (Linda Blair) en la citada *El Exorcista* como ejemplo más inmediato, aunque numerosos casos en distintas épocas se prestan a secundar este recurso, desde la criatura protagonista de *El Torreón* (*The Keep*, Michael Mann, 1983) hasta réplicas como Robitaille (Tony Todd) en *Candyman, el Dominio de la Mente* (*Candyman*, Bernard Rose, 1992), pasando por personajes igualmente icónicos como el líder cenobita -popularmente conocido como Pinhead (Doug Bradley)- en *Hellraiser, los que traen el Infierno* (*Hellraiser*, Clive Barker, 1987).

Junto a esta afinidad conceptual, la expresión de la voz en la parte más baja del espectro sonoro audible conlleva nociones inevitables de poder, tamaño y determinación, invocadas por el principio de asociación que deriva de sus propias características. La remitencia a lo sublime implica un origen más próximo a la dimensión exacerbada, cuya mera intervención es

capaz de superar nuestra debilidad por simple acción física sin contar con el recurso a los oscuros oficios de su origen. Si tomamos como línea argumental el elemental desarrollo de la amenaza que se exhibe en *La Pequeña Tienda de los Horrores* (*The Little Shop of Horrors*, Roger Corman, 1960) resulta más sencillo observar esta relación. La evolución de la planta que da carácter al título de la película –Audrey Junior, interpretada por Charles B. Griffith, guionista del filme– mimetiza un idéntico progreso de un ser humano desde el momento de su nacimiento. Inicialmente presentada como un pequeño ser aparentemente inofensivo, la planta carece de un sólido movimiento autónomo coordinado o de la posibilidad de emitir sonidos inteligibles. Sólo a medida que crece va adquiriendo un dominio de estas habilidades y, significativamente, cuando su tamaño es lo suficientemente grande para intuir su amenaza, su voz abandona su tonalidad intermedia para adquirir las características que venimos tratando. La transición a un registro grave actúa diáfana como línea fronteriza que separa su inocua presencia de su adhesión a lo monstruoso, haciendo repentinamente conscientes a los demás personajes –y a nosotros mismos como testigos de los acontecimientos– de su crecido tamaño y de su adjunto poder de destrucción. Como una metamorfosis pubescente, el cambio de registro vocal se establece como un equivalente del abandono del ciclo infantil y la entrada en la edad adulta, con sus inherentes características que incluyen la pulsión por crear y destruir vida. Transgredir esa línea de separación confiere un punto de partida a los sucesos que partirán de lo siniestro sugerido y conformarán realmente el horror. Ante estas características y su inevitable determinación a no prescindir de la ventaja que le confieren, se evidencia comparativamente la vulnerabilidad del entorno ante la amenaza y quedan finalmente completados los respectivos roles participativos de la trama que queda por completarse.

La participación de lo sublime en el juego connotativo creado por la banda sonora hacia la noción de lo demoníaco sirve de conveniente enlace entre los recursos presentados hasta el momento y aquel que centra a partir de ahora el tema de nuestro argumento. La amplitud con la que categorías como ésta aluden a la vez tanto a un ideario imaginativo común como a los terrores particulares del individuo se presta ciertamente a su intervención creativa en muchos de los afectos confiados a la dimensión no visual del cine. No obstante, aun aportando un interés en sí mismo únicamente el análisis del mecanismo de interacción entre el principio estético que domina la composición y su traducción efectiva en la pantalla, no deja de resultar sorprendente la complejidad categorial que es capaz de esconderse tras la respectiva elección y combinación de sonoridades que

da lugar a nuestro objeto de estudio. Un trayecto por cualquiera de estas articulaciones de la creación y descubriremos más componentes de lo que en un principio podía aparentar, enriqueciendo en su comprensión crítica los posibles recursos del audiovisual. Llegados a este punto, cabe señalar que la representación de lo demoníaco a través de la voz constituye un interesante caso de análisis por la reiteración de un mismo procedimiento sonoro identificativo a lo largo de un buen número de películas y que continúa muy activo hoy en día. Nos referimos a la frecuencia con que la caracterización de las facciones que intervienen en la eterna lucha entre el bien y el mal a un nivel teológico se realiza a través de la utilización de música predominantemente coral, con un claro énfasis a su alusión pseudoreligiosa. Es más, a menudo llega a practicarse una clara distinción entre los partidarios de la luz y los de la oscuridad mediante el uso respectivo de voces blancas y coros masculinos. Si tratamos de remontarnos a un origen desde el cual toma forma esta adopción sonora, es indudable señalar la composición de Jerry Goldsmith para *La Profecía* (*The Omen*, Richard Donner, 1976) como poseedora de gran parte de responsabilidad en el tratamiento de lo demoníaco a través del uso de la voz coral. Más atrás en el tiempo, es posible observar cómo, en el momento de su realización, el cine ya llevaba una buena cantidad de producciones históricas de tema bíblico a sus espaldas donde, casi de forma tradicional, las figuras protagonistas que intervenían eran arropadas por música vocal a modo de coro celestial señalando su pertenencia a un orbe sagrado más allá de la mera condición humana. Tal es el caso de películas como *La Túnica Sagrada* (*The Robe*, Henry Koster, 1953), *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956) o *Rey de Reyes* (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961). Goldsmith, aunque nunca se pronunció de forma unívoca sobre sus fuentes de inspiración, pudo reparar en su momento en la importancia de esta representación sonora a la hora de llevar a cabo su propia caracterización del personaje de Damien, el neonato anticristo de la película. La idea general del guión representaba un dilema en la realización, ya que se jugaba con la certidumbre del diablo y de su directa influencia sin que pudiera adjudicarse su presencia de manera explícita en ningún momento del filme. Sin embargo, la aparición de la artera figura se solventó a través de la banda sonora, de modo que, en los momentos clave donde culmina en la acción el largo brazo de Satanás, su presencia se convierte en forma sonora a través de un grave canto coral. Como un ambiguo contrapunto a la música de las películas bíblicas de las dos décadas anteriores, la composición de Goldsmith recuperaba para el entorno del anticristo el mismo carácter de sublimación y divinidad que actuaba en aquellas producciones. A través

de la connotación de la música sacra y de la repetición de exhortaciones manifiestas en la letra, tales como *versus cristus, ave satani*, el canto vocal reconstruye de forma fiel el ideal de omnipotencia y trascendencia de lo sagrado hacia su contrapartida en las tinieblas.

Con este extraordinario reverso en el significante asociado al canto salmódico que emana de la banda sonora, el compositor no sólo llega a constituir un incipiente, sugerente y efectivo modelo de representación de lo demoníaco, sino que al mismo tiempo, muy posiblemente sólo en conversación con su margen atávico, estaba asimilando para su causa a favor del poder connotativo de este acompañamiento un discurso substancialista más antiguo y trascendente que su naciente idea. Dicho discurso se encuentra claramente representado en la influyente obra de Rudolf Otto *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1917)², cuyo contenido se centra sobre una directa relación entre la experiencia religiosa y el miedo. Según Otto, la creencia en un ser superior, cuya influencia abarca todo lo conocido y se extiende más allá de lo imaginable para el ser humano, sitúa como objeto del culto religioso a una figura que supera al individuo y lo sitúa en una posición de sumisión y dependencia regida por una mezcla de miedo y fascinación. Ese objeto, al que Otto denomina *numen*, es un elemento del cual no puede haber certeza, es el otro, cuya existencia se sitúa en lo desconocido, más allá de la realidad familiar del creyente, a quien sobrepasa infinitamente en poder y coloca en una situación de continua amenaza si viola sus leyes. La aceptación de ese objeto se convierte en un acto irracional, donde terror y reverencia aúnan propósitos y convierten al creyente en un temeroso idólatra. Lo que resulta aún más interesante es el hecho de que, según el autor, el individuo transita por esa experiencia de lo sagrado en un triple sentido. Se trata, al mismo tiempo, de un encuentro con algo misterioso (*mysterium*), pero también de un encuentro con algo tremendo (*tremendum*) y, por último, de algo que es fascinante (*fascinatum*). No sólo resulta significativa esa mezcla de miedo y atracción propia de la valoración de lo sagrado y que lo emparenta de modo lejano con los argumentos de la razón estética de lo siniestro, sino que el sentido que da a lo que llama *mysterium* también establece un lazo tangible con el preciso propósito de este modelo cinematográfico. Para el autor, ese misterio al que hace referencia y que es imprescindible parte iniciática en el descubrimiento religioso sería, al igual que sucede en muchas de las aproximaciones estéticas a lo siniestro y el terror, una incógnita que resulta de algo que se aleja de

2 Publicado en España como *Lo Santo: Lo Racional y lo Irracional en la Idea de Dios*.

la familiaridad del individuo y que provoca la incertidumbre vulnerable al no poder aproximarse desde ningún modelo de explicación racional. Algo de lo que significativamente se sirven la mayoría de recursos sonoros que apelan en lo cinematográfico al horror.

La música de *La Profecía* trae a escena esas imágenes de la divinidad, del más allá y del otro, de lo desconocido y de lo omnipresente, del poder y de la amenaza, y con ello da poderosos argumentos al sonido para convertirse en un contundente instrumento al servicio de lo demoníaco y, anticipándose, de lo siniestro y terrorífico en el filme. Goldsmith volvería a hacer uso de un recurso similar en las partituras de las secuelas de esta película, *La Maldición de Damien* (*Damien: Omen II*, Don Taylor, 1978) y *El Final de Damien* (*The Final Conflict*, Graham Baker, 1981), no sin antes ver cómo otras realizaciones inmediatamente posteriores a la cinta original se hacían eco de esta misma caracterización sonora, tales como *El Exorcista II: El Hereje* (*Exorcist II: The Heretic*, John Boorman, 1977), *Holocausto 2000* (*Holocaust 2000*, Alberto de Martino, 1978) –ambas partituras responsabilidad de Ennio Morricone– e incluso la versión de Werner Herzog *Nosferatu, Vampiro de la Noche* (*Nosferatu, Phantom der Nacht*, 1978). En estos títulos, no obstante, es posible observar ya un regreso a las cualidades sonoras de los dramas bíblicos de las décadas de 1950 y 1960 en cuanto a la suavización de registros para la caracterización de los personajes opuestos al mal. La continuidad desde entonces de ese sistema de identificación vocal en la banda sonora ha provocado que autores como Hutchings propongan que esta regularidad en el uso se convierta en indicio de convención sonora establecida dentro del cine de terror³. Muestras recientes así parecen confirmarlo. Títulos como *El Fin de los Días* (*End of Days*, Peter Hyams, 1999) o, sobre todo, *La Bendición* (*Bless the Child*, 2000) y la anteriormente citada *La Cosecha* ofrecen de nuevo el uso del coro como inequívoco acompañante sonoro del diablo y sus huestes, al tiempo que muestran netamente esa dualidad que existe con la presencia más lírica de voces blancas para la musicalización de sus opuestos. Más allá de estos casos y aumentando la densidad de su representación en nuestros días, la trilogía completa de *El Señor de los Anillos* adaptada por Peter Jackson –*La Comunidad del Anillo* (*The Fellowship of the Ring*, 2001), *Las Dos Torres* (*The Two Towers*, 2002) y *El Retorno del Rey* (*The Return of the King*, 2003)– nos ha venido ofreciendo una clara participación de esta dualidad coral en la representación musical de las dos facciones enfrentadas. Dentro del universo particular de su crónica, a

3 HUTCHINGS, Peter. *The Horror Film*. Harlow: Pearson, 2004, pp. 144-45.

pesar de que la delegación del bien y del mal asociada a los personajes de la Tierra Media está muy lejos de situarse en el contexto religioso de las películas anteriores, la fantasía épica conformada por Tolkien se muestra como un escenario ideal donde situar este recurso sonoro identitario. Por las características de la narración y la naturaleza de los personajes, ambos partidos se encuentran netamente diferenciados, sin término medio ni divagaciones. Lejos de implicaciones teológicas, las facciones se adscriben sin embargo a los mismos valores tradicionalmente adjudicados a los dominios del cielo y los infiernos, adquiriendo cualidades directamente derivadas de lo que culturalmente se ha establecido como arquetípico en ambas hegemonías. La pertenencia a cada una de las causas es más que evidente y así se encarga de demostrarlo continuamente la música de Howard Shore de una forma primitiva pero bellamente eficaz.

Si intentamos trazar nuevos lazos con las formas pretéritas que anteceden los usos descritos, es necesario señalar que, además de los dramas bíblicos a los que hacíamos referencia, existían otros precedentes cinematográficos que ya daban una idea de los posibles resultados que podía ofrecer este tipo de composición y que poco a poco adelantaban las soluciones presentadas por *La Profecía*. Antes de los dogmáticos recursos establecidos por Goldsmith, en una época todavía próxima a la popularización del género terror tal como ha sido concebido durante años, no era poco habitual musicalizar el reiterado triunfo del bien sobre el mal al final del metraje haciendo uso de algún tipo de coro de connotación celestial. Algo así como una alusión a la intervención divina a través de las manos de los protagonistas, una referencia al restablecimiento del orden eternamente inalterable del bien o una simple participación oportunista de lo sagrado en el éxito alcanzado. Así puede verse, como ejemplo temprano, en una película como *El Extraño Caso del Dr. Jekyll (Dr. Jekyll and Mr. Hyde)*, Victor Fleming, 1941). También era habitual la utilización de modelos como el *Dies Irae* y otros himnos fúnebres para la puesta en escena sonora de indicativos de lo oscuro, tal y como se puede observar en las partituras de George Van Parys, Ernest Gold y Gerald Fried para sus respectivas *Las Diabólicas (Les Diaboliques)*, Henri-Georges Clouzot, 1955), *The Screaming Skull* (Alex Nicol, 1958) y *The Return of Dracula* (Paul Landres, 1958). Resulta significativo el hecho de que esta tradición, a pesar del tiempo transcurrido y como tantas otras, ha continuado también muy activa hasta el presente. Es posible encontrar una referencia al mismo en algunas de las escenas de *Poltergeist, Fenómenos Extraños (Poltergeist)*, Tobe Hooper, 1982). Y en una realización de corte fantástico-acción como *X-Men 2* (Bryan Singer, 2003), la escena que abre la película con el ataque de Rondador Noctur-

no (Alan Cumming) al presidente de los Estados Unidos es ambientada en toda su extensión por el *Dies Irae* perteneciente al *Requiem* de Mozart. Tanto en esta realización como en la más conocida correspondiente a *El Resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980), la presencia de esta famosa composición se utiliza en una pretendida alusión inequívoca al carácter avieso del personaje musicalizado, el mutante en la primera y el hotel Overlook en la segunda. Tres películas representativas de sendas épocas, como *Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, William C. Menzies, 1953), *El Último Hombre sobre la Tierra* (*The Last Man on Earth*, Sidney Salkow, 1964) y *Nueva York bajo el Terror de los Zombi* (*Zombie 2*, Lucio Fulci, 1979) muestran una amplia utilización de la música coral en su asociación con la acción del mal, aunque en estos casos sin hacer un uso tan próximo del componente religioso de las anteriores citas. Sin embargo, al igual que en el caso precedente, este recurso en la musicalización de lo diabólico encuentra su continuidad en el tiempo hasta alojarse en muestras del cine más reciente, como el *Drácula* de Francis Ford Coppola (*Bram Stoker's Dracula*, 1992) o *Hannibal: el Origen del Mal* (*Hannibal Rising*, Peter Webber, 2007). Por último, aunque se trate de una solución sonora que comienza a alejarse de la temática escogida por la ausencia de la voz en la composición, es interesante señalar el nexo que establece con nuestro propósito por su alusión eclesiástica la relación que durante largo tiempo se ha mantenido entre la musicalización del horror y la utilización del órgano como instrumento principal⁴. En el aspecto que nos atañe de más cerca, resulta significativo citar *The Antichrist* (*L'Anticristo*, Alberto de Martino, 1974), película de temática similar a *La Profecía* y que sólo antecede a ésta en dos años, en la que Ennio Morricone utiliza ya profusamente música religiosa de órgano en la composición de su partitura.

De entre todos estos precedentes que dirigen sus paisajes sonoros hacia el mal y lo demoníaco a través del plural contraste entre la sublimación del éxtasis religioso, lo siniestro, el terror, alusivos a su vez a principios como los contemplados por Rudolf Otto, quizá una de las muestras más sugestivas e históricamente significativas tenga un origen español. El turolense Antón García Abril tiene en su haber una de las listas de colaboraciones cinematográficas más extensas del panorama de compositores españoles, labor que siempre ha compaginado con su creación sinfónica. A pesar de que los títulos relacionados con el cine fantástico y de terror no ocupan sino

4 Para una visión global, ver el artículo de BROWN, Julie. "Carnival of Souls and the Organs of Horror". LERNER, Neil (ed.). *Music in the Horror Film: Listening to Fear*. Nueva York: Routledge, 2010, pp. 1-20.

un pequeño porcentaje comparativo con el resto de su producción, García Abril siempre se ha mostrado más que satisfecho con las obras creadas dentro de este género, obras que, según él, siempre le han animado a utilizar los medios más vanguardistas al servicio de la complementariedad con la imagen. Una de sus primeras partituras dentro de este ámbito la llevó a cabo para la coproducción hispanoalemana *La Isla de la Muerte* (Mel Welles, 1967), en la que la narración nos lleva por las acciones de un árbol poseído que se alimenta de la sangre de los visitantes a una solitaria isla. La historia asociada al origen de los fragmentos musicales creados para esta obra es realmente peculiar, aunque menos infrecuente en las técnicas de musicalización de categorías del horror de lo que podría parecer en un principio. El compositor confiesa haber acabado destrozando con un hacha el pobre piano que le habían cedido en la composición de la música, para posteriormente experimentar con el sonido producido por el arpa superviviente, su interacción con objetos diversos como limas, martillos, papeles o plásticos e incluso la deformación última de estos sonidos en la mesa de grabación⁵. El resultado se mostraba ideal para la representación sonora de la naturaleza sobrenatural del árbol. Una vez más, tal como sucede frecuentemente en la construcción audiovisual de categorías estéticas de lo ominoso, el recurso a la sonoridad extraña, esta vez a través de la instrumentación, para la transmisión efectiva de ideas de lo terrible, la incomodidad e incertidumbre auditiva del espectador y la sugestión hacia fronteras de lo inconcebible donde se mueve el origen y razón de ser de la oscura amenaza.

Más allá de estos significativos inicios en el género, la parte que entra en relación directa con el contenido que ahora nos ocupa llega con su trabajo para la realización de León Klimovsky *La Noche de Walpurgis* (1970). En esta cinta de vampiros y hombres lobo todavía hay un hueco para la macabra presencia de un monje resucitado, el cual se mueve por la breve escena en la que interviene bajo la influencia sonora extradiagética de un gran órgano secundado por una fanfarria de campanas. La composición sólo deviene algo tétrica cuando la banda sonora comienza a ser invadida por algunos añadidos electrónicos de baja frecuencia, aunque en ningún momento incurre en la pretendida salmodia coral de fingido estilo gregoriano que aducen algunas fuentes⁶. De ser cierta esta incursión, el

5 PADROL, Joan. *Pentagramas de Película. Entrevistas a Grandes Compositores de Bandas Sonoras*. Madrid: Nuer Ediciones, 1998, p. 106.

6 SALA, Ángel. "Las *pulp-legends* de Amando de Ossorio". AGUILAR, Carlos (ed.). *Cine Fantástico y de Terror Español: 1900-1983*. San Sebastián: Donostia Kultura / Semana de Cine Fantástico y de Terror, 1999, p. 314.

recurso sonoro presentado por la composición todavía nos llevaría más cerca del argumento que tratamos de desarrollar. Sin embargo, en la cinta de Klimovsky debemos conformarnos únicamente con el signo monástico e infernal que ofrece la mixtura de sonidos e imagen, precedente significativo como veremos de las obras posteriores del compositor. Este inequívoco recurso en la contraposición del carácter sacro de la música y la demoníaca herejía de la existencia del monje, que concuerda con los ejemplos seleccionados de los párrafos precedentes, tomaría todavía mayor protagonismo en la larga colaboración de García Abril con otro de los insignes directores del fantástico español. El coruñés Amando de Ossorio inauguró su tetralogía de películas protagonizadas por los cuerpos revividos y ansiosos de sangre de los caballeros templarios en 1971 con *La Noche del Terror Ciego*, a la cual siguieron *El Ataque de los Muertos sin Ojos* (1973), *El Buque Maldito* (1974) y se dio fin a la saga en 1975 con *La Noche de las Gaviotas*. En las cuatro producciones que forman la serie, García Abril introduce como elemento identificativo y característico de los monjes guerreros esa umbrosa salmodia vocal que alega su distante origen religioso e invoca para el conjunto las necesarias nociones de trascendencia sobrenatural y la sombra más allá de lo sublime. De esta manera, nos encontramos de nuevo con una musicalización identitaria que refuerza el nexo entre la religiosidad y el abismo, invirtiendo sus alusiones primigenias para referir sagazmente la noción de lo demoníaco. El resultado final representa de manera incuestionable un antecedente a los manejos de Goldsmith en 1976, introduciendo además nociones técnicas que devienen anecdóticas en comparación con los recursos utilizados por la composición norteamericana. La estructura de la grabación, si decidimos dar crédito a las difundidas declaraciones de Ossorio, se obtuvo simplemente mediante el doblaje de dos voces recitando a modo de broma el nombre del jefe de producción. Esta grabación posteriormente se invertiría en la mesa de mezclas y se añadirían los efectos de reverberación y profundidad que le impregnan el temperamento lejano, como de ultratumba, que se escucha en el producto final⁷. Ossorio también clamaba que la idea de incluir en la banda sonora este recurso compositivo fue suya, algo muy probable sólo considerando su notable implicación creativa en el proyecto aunque, a la vista del precedente de *La Noche de Walpurgis*, es también muy posible que García Abril ya tuviera una idea

7 OLANO, Josu y CRESPO, Borja. "Amando de Ossorio: Entrevista". AGUILAR, Carlos (ed.). *Cine Fantástico y de Terror Español: 1900-1983*. San Sebastián: Donostia Kultura / Semana de Cine Fantástico y de Terror, 1999, p. 357.

bien formada sobre las posibilidades del mismo. A su vez, tal como puede leerse habitualmente en las referencias bibliográficas a estas películas⁸, es presumible que tanto el compositor como el director pudieran haber obtenido una consistente dosis de inspiración a través de las leyendas populares y fragmentos de la literatura nacional, sobre todo los relatos de Gustavo Adolfo Bécquer *El Monte de las Ánimas* (1861) y *El Miserere* (1862), incluidos en sus *Leyendas*. No en vano en ambas narraciones se describe con detalle la forma e intervención de figuras muy próximas a las que más tarde harían acto de presencia en la saga de los monjes ciegos, además de hacer alusiones a otros elementos incluidos en la serie, tales como la música que les acompaña.

En términos de reconocimiento e influencia, *La Noche del Terror Ciego* tuvo una notable repercusión internacional. La distribución de la cinta fue considerada un auténtico éxito comercial que no hizo sino prolongar el propio triunfo conseguido en España, con un total de más de tres cuartos de millón de espectadores. En su día, esta cifra constituía un número comparable al de algunos de los estrenos más acreditados de la época dentro del cine fantástico, como las últimas muestras de la conocida productora británica Hammer. A lo largo de su año de lanzamiento en nuestro país y los sucesivos, en los que fue progresivamente presentada en las distintas comunidades internacionales, las cifras acompañaron a la cinta de Ossorio. No así la unanimidad favorable de la crítica, que no dudó en señalar las fehacientes carencias técnicas del film sin considerar como atenuante el mérito de alejarse de los reutilizados temas de explotación temática dentro de esta variedad del cine —esto realmente sólo sería visible con la necesaria perspectiva que da el tiempo—. Estas circunstancias, una vez finalizado el valioso escaparate de su tránsito comercial, fueron oscureciendo poco a poco la memoria de esta película y sus secuelas en las historiografías del género hasta relegarlas, fuera de nuestras fronteras, a reducidos círculos de *fans* y fidedignos estudiosos, algo que parece haber eliminado de la perspectiva histórica con la que se observa el paradigma cultural de su época la importancia objetiva de su distribución. Parece entonces natural que en ninguna de las escasas reseñas que en referencia a la década de 1970 reconocen la profusión de composiciones que alegan al carácter religioso de la afinación coral en la musicalización del mal se mencione la obra de Ossorio y García Abril y, consecuentemente-

8 SALA, *op. cit.*, pp. 314-16; NAVARRO, Antonio José. “La Noche del Terror Ciego (1971)”. En: *Quatermass*, 4-5 (2002), p. 75; RUSSELL, Jamie. *Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema*. Surrey: FAB Press, 2007, p. 87.

mente, se ignore la posibilidad de incluir merecidamente estos títulos como una más -una muy importante- de las plausibles fuentes de inspiración en favor de este particular recurso sonoro. Por supuesto, no podemos pasar por alto la posibilidad de que su presencia llegara realmente a pasar desapercibida para toda la larga cadena de responsables musicales de la industria cinematográfica fuera de España, y ante una carencia de pruebas más concluyentes que la mera disponibilidad del filme no podemos sino conformarnos con considerar esta última simplemente una conjetura poco convincente. Con todo, no es posible desechar completamente ninguna resolución, sobre todo si consideramos que existen verídicamente casos en los que la confianza en el genuino interés y estudio profesional de los compositores cinematográficos se pone a prueba. Ahí se encuentran casos como las declaraciones del afamado Patrick Doyle en las que cada vez que se le criticaba el razonable parecido de su partitura para *La Tienda* (*Needful Things*, Fraser Clarke Heston, 1993) precisamente con la compuesta por Goldsmith para *La Profecía* confesaba no haber visto nunca esta película⁹. Lo que sí es definitivo es que, habiendo sido estrenada la cinta inaugural de la tetralogía templaria en los Estados Unidos en febrero de 1973 y teniendo en cuenta su repercusión coetánea, quedaba fácilmente a disposición de los principales compositores que en los años inmediatamente posteriores se dedicaron a dotar a sus partituras de un carácter similar al ideado por García Abril para el largo deambular de los infernales monjes heréticos.

Salvando la cuestión de su posible inclusión en el rango de influencias directas a la prodigalidad de composiciones afines que se dieron alrededor de la época, la serie iniciada por *La Noche del Terror Ciego* marca ciertamente un punto representativo e históricamente singular en el ideario de lo demoníaco a través de la banda sonora cinematográfica. El recurso al canto vocal de alusión sacra en la representación identitaria de este mal específico pasaba a formar parte del creciente catálogo a disposición del creador musical. Posteriormente popularizado y consolidado a lo largo de la década, se ha convertido a día de hoy en una solución común, entre las favoritas de la sonorización de lo diabólico, que guarda todavía intacto su poder asociativo y los complejos valores connotativos que le acompañan, haciéndola merecedora de nuestra atención y revalorando a su vez la olvidada importancia de una de nuestras producciones nacionales.

9 PADROL, *op. cit.*, p. 90.

Bibliografía

- HUTCHINGS, Peter. *The Horror Film*. Harlow: Pearson, 2004.
- LERNER, Neil (ed.). *Music in the Horror Film: Listening to Fear*. Nueva York: Routledge, 2010.
- NAVARRO, Antonio José. “La Noche del Terror Ciego (1971)”. En: *Quatermass*, 4-5 (2002), pp. 75-76.
- OLANO, Josu y CRESPO, Borja. “Amando de Ossorio: Entrevista”. AGUILAR, Carlos (ed.). *Cine Fantástico y de Terror Español: 1900-1983*. San Sebastián: Donostia Kultura / Semana de Cine Fantástico y de Terror, 1999, pp. 347-374.
- OTTO, Rudolf. *Lo Santo: Lo Racional y lo Irracional en la Idea de Dios*. Madrid: Alianza, 1980.
- PADROL, Joan. *Pentagramas de Película. Entrevistas a Grandes Compositores de Bandas Sonoras*. Madrid: Nuer Ediciones, 1998.
- RUSSELL, Jamie. *Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema*. Surrey: FAB Press, 2007.
- SALA, Ángel. “Las *pulp-legends* de Amando de Ossorio”. AGUILAR, Carlos (ed.). *Cine Fantástico y de Terror Español: 1900-1983*. San Sebastián: Donostia Kultura / Semana de Cine Fantástico y de Terror, 1999, pp. 309-329.

EL FLAMENCO EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES. APUNTES PARA UNA APROXIMACIÓN METODOLÓGICA A SU ESTUDIO.

Juan Pedro Escudero Díaz
Universidad de Extremadura

Resumen

El flamenco, como elemento musical, artístico y cultural, no se ha mantenido ajeno al influjo de los medios audiovisuales; es más, han contribuido a formar un imaginario flamenco que ha traspasado nuestras fronteras. El mismo arte flamenco se ha servido de los medios audiovisuales para su difusión y expansión, adaptándose a un desarrollo que en ambas ha venido parejo. El siguiente artículo intenta abordar desde la Musicología un análisis de las diferentes corrientes teóricas que se han formado en torno al flamenco, tratando la construcción del discurso flamenco, la transformación del imaginario flamenco y el tratamiento de lo visual y los espacios del género flamenco, demostrando así la influencia de lo audiovisual en la identidad musical.

Introducción

Los medios audiovisuales han contribuido a formar la identidad musical y estética del flamenco. Utilizando el lenguaje y los símbolos propios de los medios audiovisuales, el flamenco ha ido adquiriendo una nueva forma, extrapolándose fuera de su lugar de origen gracias a los *mass media* y a los nuevos canales de comunicación¹. Por poner un ejemplo, los programas de contenido flamenco emitidos por TVE durante la década de los setenta influyeron en la creación de un nuevo discurso sobre este género musical, sirviendo de apoyo a la corriente teórica de la flamenología que desde mediados de los años cincuenta regía los estudios e investigaciones sobre el flamenco y que coincidió con la llamada “etapa

1 ESCUDERO DÍAZ, Juan Pedro. “El flamenco en los medios audiovisuales. Aplicaciones didácticas y valores educativos de este nuevo lenguaje”. ORTIZ MOLINA, María Angustias (coord.). *Arte y Ciencia: creación y responsabilidad*, v. II. Coimbra: Junta de Andalucía, 2010, p. 119.

de revalorización del arte flamenco”. Sin embargo, el binomio flamenco-medios audiovisuales ha tenido escasa repercusión en las investigaciones. Por el contrario, existen teorías sobre las relaciones entre la música y la imagen, aunque la mayoría de ellas se han centrado en el cine y la música. Debido a la importancia y la presencia de la música en estos medios audiovisuales, la Musicología va sintiendo mayor interés por este mundo, siendo prueba de ello el aumento del número de publicaciones y congresos sobre este respecto.

En el caso del flamenco, la musicología aún tiene una cuenta pendiente con la *popular music* y las músicas populares urbanas. Si bien el flamenco entroncaría en la rama de la Etnomusicología, su presencia en estudios musicológicos es aún ínfima. Uno de los últimos trabajos fue realizado por Antonio y David Hurtado Torres titulado *La llave de la música flamenca* (Signatura Ediciones, 2008), en donde el estudio del flamenco es abordado con las herramientas de la musicología moderna y se relaciona con la historia de la música española desde el Renacimiento. Por otra parte, el trabajo de Hipólito Rossy titulado *Teoría del cante jondo* (Barcelona: Credsá, 1998 -primera edición 1966-) se centra principalmente en el análisis de las estructuras musicales del flamenco. Más cercano a la Etnomusicología, Manuel García Matos publicó *Sobre el flamenco. Estudios y notas* (Madrid: Cinterco, 1987) proporcionando interesantes resultados desde el ámbito del folklore. Desde la antropología, William Washabaugh ha analizado los contenidos políticos en la serie *Rito y geografía del cante* en su trabajo *Flamenco. Pasión, política y cultura popular* (Barcelona: Paidós, 2005), Gerhard Steingress se ha centrado en el contexto socio-cultural del flamenco y su relación con el arte en *Sociología del cante flamenco* (Sevilla: Signatura Ediciones, 2005) y Ana María Sedeño ha analizado los aspectos visuales en el videoclip del Nuevo Flamenco en su tesis doctoral *Realización audiovisual y creación de sentido en la música: el caso del videoclip musical de Nuevo Flamenco* (Universidad de Málaga, 2003). La relación entre el cineasta Carlos Saura y el flamenco también ha merecido algunos trabajos².

2 GÓMEZ GONZÁLEZ, Ángel Custodio. *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura: un análisis de la presencia del flamenco en las estructuras narrativas cinematográficas*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2002 y MILLÁN BARROSO, Pedro Javier. *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*. Sevilla: Alfar, 2009.

Corrientes teóricas sobre flamenco

En cuanto a las distintas corrientes teóricas que se han ido formando sobre el estudio del flamenco, lo primero que llama la atención es que en un reducidísimo número de ellas se ha relacionado el flamenco con la imagen. Tan solo William Washabaugh en su libro *Pasión, política y cultura popular* reeditado en 2005 por Paidós, ha intentado ofrecer unas pinceladas del flamenco en televisión.

En general, los estudios han centrado sus objetos de interés en la historia, origen, biografías de cantaores, centros geográficos importantes, etc. Como ha ocurrido con otras disciplinas, la flamencología ha ido evolucionando, albergando en su seno nuevos enfoques que hasta ahora no se habían dirigido al flamenco. Estas teorías son fruto de algunos autores que han formulado nuevas hipótesis y planteamientos desde áreas científicas como la Sociología o la Antropología, y que, en algunos casos, han entrado en conflicto o han sembrado la controversia con los enunciados de la flamencología “clásica”. Sirvan de ejemplo los trabajos del profesor de Sociología de la Universidad de Sevilla Gerhard Steingress y los de la profesora de Antropología de la misma Universidad Cristina Cruces Roldán. Así, si los estudios previos a los años ochenta del pasado siglo XX se centraban principalmente en hechos históricos o biográficos del flamenco, con la publicación por parte de autores extranjeros de trabajos sobre el flamenco se abría un enorme abanico de teorías y tendencias a la hora de analizar los aspectos de este arte.

Desde finales del siglo XIX, la historiografía del flamenco ha estado marcada por dos posicionamientos “antagónicos”: la afición y la reflexión científica³. La primera se caracterizaba porque los escritos sobre el flamenco dejaban entrever la posición del autor, por lo que el mensaje ya estaba condicionado. Además, la tradición oral era su principal fuente de información. Cabe destacar la enorme batalla que se vivió a principios del siglo XX con el antíflamenquismo, que se definía como

La actitud contraria (...) frente a la práctica y degustación del arte flamenco (...) y que consideraba al flamenco y su ambientación en los colmaos y en los cafés cantantes algo denigrante y costumbre propia de gente de mal vivir⁴.

3 Términos introducidos por el sociólogo Steingress en STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2005, p. 44 y ss.

4 RÍOS RUÍZ, Manuel. *El gran libro del flamenco*. Madrid: Calambur, 2002, p. 73.

Esta actitud fue representada por algunos escritores de la generación del 98, entre ellos Leopoldo Alas, Pío Baroja y Eugenio Noel puesto que en sus trabajos el flamenco (junto a otras costumbres españolas como los toros) era tratado como un mal del país y símbolo de retraso con respecto a Europa⁵.

Después de esta etapa, la discusión se cernió sobre la pureza o la necesidad de modernizar al cante (y por extensión al flamenco). Los puristas elaboraron su discurso sobre la base de la tradición flamenca y su necesidad de conservarla y protegerla de los “ataques y mistificaciones” que desde la época de los cafés-cantantes se venían produciendo. Pero fue en los años noventa con la llegada del Nuevo Flamenco⁶ cuando la tensión se recrudeció. Como afirma el profesor Miguel Ángel Berlanga:

Durante un tiempo, la flamencología oficial calificó estas experiencias como experimentalismo sin futuro y le auguró una pronta desaparición. Muchos afirmaron que su auge podría dar al traste con el flamenco tenido por clásico, y que al hilo de los dictados de la moda y del marketing, el verdadero flamenco podría desvirtuarse. Pocos vieron en las nuevas experiencias, nuevas posibilidades de renovación para el flamenco (...)⁷.

Actualmente, las tendencias sobre el estudio del flamenco se han diversificado, dando lugar a reflexiones científicas y centrando cada una de ellas el interés en un punto en concreto. El profesor William Washabaugh propone la siguiente clasificación en donde se engloba todo el corpus de material publicado sobre el flamenco⁸:

5 Para un estudio más pormenorizado de esta corriente véase el capítulo *Quincalla meridional. El antiflamenquismo como forma de sordera* de GRANDE, Félix. *Memoria del flamenco*. Madrid: Punto de Lectura, 2006, p. 400 y el capítulo *El antiflamenquismo del siglo XIX* en RIOS RUIZ, *op. cit.*, pp. 73-94.

6 A pesar de ser una definición compleja, estamos de acuerdo con la opinión de Steingress: “producto muy heterogéneo y ecléctico de la creación flamenca que fue introducido como marca comercial a principio de la década de los ochenta (...) sinónimo de todo aquel flamenco que intenta diferenciarse del modelo tradicional u ortodoxo del mairénismo, creado, difundido e impuesto entre 1955 y 1971. (...) Fue a partir de finales de la década de los setenta cuando un creciente número de músicos de y en torno a la subcultura flamenca comenzó a buscar nuevas formas de expresión musical (...)”. Citado en STEINGRESS, Gerhard. “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos históricos-sociológicos, analíticos y comparativos)”. En: *Trans Iberia* 8 (2004). <<http://www.sibetrans.com/trans/trans8/steingress.htm>> [Consulta: 28 de agosto de 2010].

7 BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. “Tradición y renovación: reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco”. En: *Trans Iberia* 1, (1997). <www.sibetrans.com/trans/transiberia/berlanga.htm> [Consulta: 7 de junio de 2010].

8 WASHABAUGH, William. *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 22.

- Estudios dedicados a promover la música flamenca y los escritos bibliográficos.
- Estudios sobre la historia y la clasificación de las formas flamencas (*flamencología tradicional*)
- Estudios alejados del favoritismo personal sobre el flamenco y sus artistas (*flamencología científica*).

Quizás esta clasificación resulte algo simplista al englobar a los autores según su posicionamiento ante el estudio del flamenco. En las siguientes líneas se expondrán las principales corrientes de acuerdo al enfoque que dan al objeto de estudio, destacando sus más esenciales características.

Corriente sociológica (Washabaugh, Steingress)

Esta corriente viene siendo alimentada principalmente por dos autores: William Washabaugh, profesor de la Universidad de Wisconsin-Milwaukee de Estados Unidos y Gerhard Steingress, profesor de Sociología de la Universidad de Sevilla.

Para el primero, las actuaciones flamencas son “signos reveladores de procesos sociales, procesos cruciales tanto para la vida social española como la vida moderna dondequiera que transcurra”⁹. Para él, los métodos de *arriba abajo* (expresión del propio Washabaugh que debe entenderse como la concepción del flamenco como una herencia del pasado y no como algo que se fabrica continuamente en el presente) intentan definir y explicar el flamenco “desde sus orígenes hasta sus condiciones actuales mediante la descripción de procesos evolutivos y la periodización de fases de desarrollo”¹⁰. Considera que hasta ahora, los estudios han tratado los acontecimientos presentes como meros reflejos del pasado, y sin embargo

la actitud analítica adecuada es la que considera que la realidad del flamenco se realiza siempre en la actuación, la que se plantea que esta realidad es una realidad siempre emergente¹¹.

Esto reduce notablemente el objeto de estudio porque Washabaugh se centra en determinadas actuaciones para realizar sus análisis. El problema viene dado porque debido al carácter improvisatorio del flamenco (por lo que cada actuación es diferente) y la ausencia de una notación que registre

9 *Ibidem*, p. 18.

10 *Ibidem*, p. 18.

11 *Ibidem*, p. 19.

los aspectos musicales, dicho objeto de estudio se diluye, no es palpable. Por esta razón el autor recurre concretamente al visionado y análisis de la serie *Rito y geografía del cante*.

Sintetizando, propone el análisis de los aspectos sociales del flamenco, esto es, las actividades creativas y reflexivas de los artistas, los aficionados y el público en general. Por último, la relación que establece entre el flamenco y la política quizás sea uno de los rasgos más característicos de sus trabajos sobre esta temática. En su artículo “Flamenco Music and Documentary” realiza un análisis de la historia social del flamenco y defiende la necesidad de conocer el contexto sociológico a la hora de abordar el estudio de los documentales¹².

Por otro lado, Steingress defiende que el flamenco está inmerso en los procesos culturales generales de la modernización y entiende la representación del flamenco como una construcción híbrida¹³. Su interés está más allá de la dimensión formal del flamenco (esto es, historia, biografías de cantaores, estilos, etc.) por lo que centra sus esfuerzos en el estudio de la dimensión semántica y el carácter socio-cultural. En sus propias palabras

la dimensión semántica remite al conjunto de significados y al sentido de la música y el baile flamenco, a sus valores intrínsecos, a su capacidad de expresar el estado psicosocial del hombre ante la realidad de una manera sublime, es decir, a la dimensión simbólica de la sociedad en la que surgió y sigue existiendo. La dimensión sociocultural se refiere a la actitud musical que caracteriza al género, a las condiciones sociales, económicas y culturales de una praxis y sus actores: los artistas, críticos, empresarios, públicos, etc., (...) sin los que el flamenco no podría existir y evolucionar como arte¹⁴.

El interés de ambos autores por el aspecto sociológico del arte flamenco, como se puede observar, les ha llevado a realizar investigaciones sobre la identidad colectiva o cultural de los andaluces, el etnocentrismo entre gitanos y payos o el andalucismo aflamencado. Por lo tanto, su intención es construir un modelo explicativo de la hibridación musical en

12 WASHABAUGH, William. “Flamenco Music and Documentary”. En: *Ethnomusicology*, v.41, Nº 1. 1997, pp. 51-67.

13 STEINGRESS, Gerhard. “La representación del flamenco como una construcción híbrida”. GÓMEZ Agustín (coord.). *El flamenco como núcleo temático*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2002, pp. 31-43.

14 *Ibidem*, p. 33.

el desarrollo histórico de las músicas populares en España, entre ellas, el flamenco¹⁵.

Corriente antropológica (Cruces Roldán)

La profesora de la Universidad de Sevilla Cristina Cruces Roldán, propone el análisis del flamenco teniendo como objeto de estudio la cultura. Para ello se centra en la vertiente contextual y ritual (los espacios donde se crea y reproduce el flamenco). Parte del presupuesto metodológico de acotar el estudio del flamenco en su cualidad de expresión socio-cultural, reflejando algunos de los niveles de identidad de la Cultura Andaluza¹⁶. Esa identidad viene marcada a su vez por las identidades étnicas (siendo el flamenco una expresión de la etnicidad andaluza y también gitana) y por las identidades de las distintas clases sociales existentes, tanto históricas como actualmente. Como afirma Cruces Roldán:

Las realidades y hechos cotidianos (amor, muerte, sociedad, trabajo...), han pasado por el tamiz de la percepción y la expresión populares de los grupos sociales existentes dentro de Andalucía, y han formado parte y sido reflejo de la construcción de sus sistemas de identidades¹⁷.

También considera al flamenco como patrimonio, expresión sociocultural completa, totalizadora y holística. Steingress ha criticado esta definición de la realidad del flamenco en términos de unilineal, etnocentrista y nacionalista:

unilineal, porque considera al flamenco como una manifestación socio-cultural aislada de su dimensión artística y no como aspecto dinámico y creativo de la cultura andaluza; etnocentrista porque desprestigia *per definitionem* la dimensión universal del flamenco y las aportaciones a su conocimiento por parte de investigadores no-andaluces al considerarlos manipuladores y falseadores de la supuesta realidad del flamenco; nacio-

15 Véase su artículo STEINGRESS, Gerhard. "El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro flamenco andaluz con el rebético greco-oriental". En: *Trans Iberia* 10 (2006). <<http://www.sibetrans.com/trans/trans10/steingress.htm>> [Consulta: 7 de junio de 2010].

16 El planteamiento de la profesora Cruces Roldán ha sido duramente criticado en STEINGRESS, Gerhard. "El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza". En: *Anduli* 1 (2002), pp. 43-64. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1972850>> [Consulta: 7 de junio de 2010].

17 CRUCES ROLDÁN, Cristina. *Clamaba un minero así... Identidades sociales y trabajo en los cantes mineros*. Murcia: Universidad de Murcia, 1993, pp. 11-12.

nalista, porque su propuesta está basada en una instrumentalización del patrimonio cultural al servicio de una muy reduccionista defensa de la identidad andaluza mediante una política que debe garantizar la pureza del flamenco como marcador de identidad a partir de una visión anacrónica y localista de la realidad sociocultural¹⁸.

Otros de los trabajos de Cruces han tenido presente el contexto histórico y social en el flamenco como *El flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro* (Barcelona: Carena, 2003) o *Flamenco y trabajo: un análisis antropológico de las relaciones entre el flamenco y las experiencias cotidianas del pueblo andaluz* (Cabra: Ayuntamiento de Cabra, 1998).

En el análisis del flamenco y los medios audiovisuales, el objeto de estudio de esta corriente podría ir orientado hacia el contexto antropológico del uso de los medios de comunicación y nuevas tecnologías: cómo ha ido evolucionando dicho uso en los medios audiovisuales sobre flamenco, las relaciones existentes entre el objeto emisor y receptor (espectador), su recepción entre la comunidad gitana o en el ámbito de Andalucía o Extremadura, etc.

Corriente gitanista (Machado y Álvarez, Antonio Mairena, Ricardo Molina)

Esta corriente ha sido férreamente defendida por tres grandes personajes en la historia del flamenco: el poeta y primer flamencólogo Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, el cantaor Antonio Mairena y el poeta Ricardo Molina. Aunque en menor grado, han simpatizado con esta tendencia el poeta Federico García Lorca y el compositor Manuel de Falla. En cuanto a los últimos, sus tesis sobre el origen gitano del cante sirvieron de base teórica al Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922. En dos de los textos, *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, llamado cante jondo*, por Federico García Lorca (conferencia leída en el Centro Artístico de Granada el 19 de febrero de 1922) y *El cante jondo, canto primitivo andaluz*, por Manuel de Falla (publicado originalmente sin autor con motivo del Primer Concurso de Cante Jondo de Granada en junio de 1922)¹⁹, la figura del gitano se levanta como el personaje más esencial en el origen y el desarrollo del cante flamenco.

18 STEINGRESS, *La representación del flamenco...*, op. cit., p. 51.

19 Los textos completos han sido recogidos por MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el cante jondo*. Granada: Universidad de Granada, 1990.

Esta corriente gitanista surge de los escritos de Machado y Álvarez. El interés de este autor por el folklore y la poesía queda reflejado en sus innumerables textos sobre esta temática. En 1881 publica su obra *Colección de cantes flamencos* (que como otros trabajos suyos firmaría bajo el seudónimo de “Demófilo”). Estimado este libro como el origen de la flamencología, considera a las tonás y las siguiriyas (estilos fundamentales del cante de donde surgirán la mayoría de formas posteriores) como originarias del pueblo gitano. Plantea además algunas hipótesis sobre el vocablo “flamenco” vinculándolo también a los gitanos y establece la diferencia entre el cante flamenco propiamente dicho y la generalidad del folklore andaluz²⁰. Está en consonancia con la gitanofilia y la etnicidad gitana, que considera a los gitanos como a una minoría perseguida históricamente y que habrían inaugurado un nuevo estilo de canto: el flamenco. La tesis progitana defiende que el flamenco “real” no es nada si no es gitano (en palabras de Ricardo Molina y Antonio Mairena). Mairena difundió el concepto de “razón incorpórea”: un misterioso poder gitano que habría de dar forma al estilo flamenco gitano. Esta gitanofilia está fundamentada en el romanticismo francés y la visión romántica del gitano libre y sin ningún tipo de atadura política o religiosa.

En cuanto al cante, y a modo de síntesis, el gitanismo defiende las contribuciones definitorias que los gitanos han realizado al género flamenco²¹. Las siguientes palabras del cantaor Antonio Núñez “El Chocolate” reflejan a la perfección esta idea: “A vosotros los payos, Dios os ha dado el mando de ir a la Luna. ¡Hala, a la Luna, ya estáis en la Luna! Bueno, pues a los gitanos Dios nos ha dado el mando del cante, por eso el cante es nuestro”²².

Corriente flamencóloga “clásica” (Gómez, Blas Vega, Álvarez Caballero, Ríos Ruiz)

Esta última corriente ha sido la más ampliamente difundida y cultivada desde los primeros años de la flamencología. Entre sus más notables autores podemos subrayar a José Blas Vega, Manuel Ríos Ruiz, Anselmo González Climent, Ángel Álvarez Caballero, José Manuel Caballero Bonald, Agustín Gómez Pérez, Domingo Manfredi Cano o Fernando Quiñones,

20 Un estudio bien fundamentado bibliográficamente puede encontrarse en el capítulo *Don Antonio Machado y Álvarez, Demófilo* de GRANDE, *op. cit.*, 504.

21 WASHABAUGH, *Flamenco. Pasión...*, *op. cit.*, p. 46.

22 GÓMEZ, Agustín. *La voz flamenca*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1988, p. 61.

entre otros. Todos ellos han cultivado la disciplina de la flamencología, entendida ésta como el conjunto de conocimientos, técnicas, etc. sobre el cante, (el toque) y el baile flamenco²³. Este tipo de estudios toman al flamenco como una pieza de museo, esto es, construido en el pasado pero que ha llegado a nuestros días tergiversado, dañado y mistificado. Sus trabajos están impregnados de un interés en promover la música flamenca y rescatar biografías de viejos cantaores. La temática de esta corriente casi siempre hace referencia a algunos de los siguientes puntos: el problema de los orígenes, los grandes cantaores, los cafés-cantates y el operismo, la pureza y el Nuevo Flamenco, etc.

Su principal fuente son los datos históricos, que tienen como fin el reconstruir la trayectoria histórica del flamenco o algunos de sus componentes. La mayoría de los contenidos que proponen son continuamente empleados en las distintas obras y los autores de esta corriente no terminan de aceptar de buen agrado estudios provenientes de otras disciplinas ni a investigadores fuera de Andalucía o del extranjero. Sirva de ejemplo y como conclusión la siguiente frase de Cristina Cruces²⁴ y citada por Gerhard Steingress: “el flamenco es sólo de incuestionable poder evocador para quienes, nacidos en Andalucía, se han visto inmersos en situaciones contrastivas desde el punto de vista étnico-cultural”²⁵.

Concepto de identidad flamenca en los medios audiovisuales

Los orígenes de las construcciones identitarias provienen de los movimientos artísticos de finales del siglo XVIII, en especial el romanticismo, que provocaron un “cambio en la percepción y sensibilidad hacia las distintas manifestaciones sociales y culturales”²⁶. Es entonces cuando, desde las diferentes disciplinas artísticas comienza un creciente interés por la vida cotidiana del pueblo llano, dando lugar al concepto de arte popular moderno:

23 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. <www.rae.es> [Consulta: 28 de agosto de 2010]. El paréntesis es añadido nuestro porque el toque no viene incluido en la definición de este diccionario, a pesar de ser uno de los tres pilares fundamentales del flamenco.

24 CRUCES ROLDÁN, Cristina. *El flamenco como Patrimonio. Anotaciones a la Declaración de la voz de la Niña de los Peines como bien de interés cultural*. Sevilla: Bienal de Arte Flamenco, 2001.

25 STEINGRESS, *La representación del flamenco...*, op. cit., 52.

26 STEINGRESS, Gerhard. *Sobre flamenco y flamencología*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2004, p. 86.

Arte dirigido hacia el pueblo con todos aquellos contenidos y modelos culturales con los que deberían identificar o realmente se identificaron ciertos colectivos o el “pueblo” entero debido a su tradicional e indudable valor. (...) El término “arte popular” apareció como concepto romántico para destacar el supuesto papel decisivo del pueblo llano como sujeto creador y autor de su propia *música y poesía interpretadas como señas inconfundibles de una identidad “nacional” basada en algunos de sus rasgos étnicos*, ahora elevados al rango de un valor político. Por esta razón, el término “arte popular” fue sinónimo de “arte nacional” o sea, el contenido cultural del concepto político de la nación-estado²⁷.

Las manifestaciones culturales de dicho “arte popular” fueron consideradas como “auténticas”, “originarias” y “arcaicas”; es por eso que en nuestro caso se considerase al flamenco como la estereotipación de los atributos étnicos de la sociedad andaluza y española. Ello ha dado lugar a diversos discursos y constructos “étnicos”, que ya desde Felipe Pedrell, alimentan la idea de que “la música puede llegar a ser fiel expresión de la idiosincrasia de un pueblo”²⁸: el flamenco será considerado como un signo revelador de herencia andaluza.

Los medios audiovisuales han propiciado la difusión y expansión del flamenco con las connotaciones implícitas propias de cualquier manifestación cultural²⁹. El mecanismo utilizado para ello es la puesta en escena, en la cual el sistema de representación intenta recoger las características de los “rituales flamencos” produciendo situaciones de conciencia e identidad³⁰. Algunas producciones audiovisuales que utilizan estas técnicas son los documentales *Rito y geografía del cante*, *Ayer y hoy del flamenco* o *Arte y artistas flamencos* (TVE) y algunos films, entre ellos *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville, *La Niña de la Venta* (1951) de Ramón Torrado o *Montoyas y Tarantos* (1989) de Vicente Escrivá. Lo que se intenta es transmitir de una manera elaborada (a través de la escenografía, vestuario, *attrezzo*, etc.) el contenido análogo de una percepción real. En tres fases generalmente, (pre-producción, rodaje y post-producción)

27 *Ibidem*, p. 87. El subrayado es nuestro.

28 MARTÍ I PÉREZ, Josep. “Discursos musicológicos como constructos etnicitarios”. En STEINGRESS y BALTANÁS, *op. cit.*, p. 127.

29 ESCUDERO DÍAZ, Juan Pedro. “La identidad flamenca a través de los medios audiovisuales. De las reuniones gitanas al videoclip”. En: *La Nueva Alboreá*, 15 (2010), p. 56.

30 DEL RÍO, Pablo y ÁLVAREZ, Amelia. “La puesta en escena de la realidad cultural. Una aproximación histórico cultural al problema de la etnografía audiovisual”. En: *Revista de Antropología Social*, N° 8, 1999, p. 131.

se intenta definir y construir una *realidad* (a veces la de un mundo de ficción, como el videoclip). Para ello, se seleccionan unos elementos y se excluyen otros conformando un *conocimiento delimitado* de las realidades próximas³¹.

El flamenco y los medios audiovisuales son dos conceptos que han sido tratados ampliamente por separado y desde casi todas las disciplinas. Sin embargo, unidos han dado lugar a la formación de identidades y discursos diversos dependiendo de la plataforma: cine, televisión, internet, etc. que necesitan ser revisados desde la óptica de la Musicología teniendo presentes conceptos como la identidad, la pureza, la etnicidad, etcétera.

31 FRAILE PRIETO, Teresa. *La creación musical en el cine español contemporáneo (1990-2004)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009. Tesis doctoral, p. 373.

Bibliografía

BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. “Tradición y renovación: reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco”. En: *Trans Iberia* 1 (1997). <www.sibetrans.com/trans/transiberia/berlanga.htm>.

CRUCES ROLDÁN, Cristina. *Clamaba un minero así... Identidades sociales y trabajo en los cantes mineros*. Murcia: Universidad de Murcia, 1993.

_____. *Flamenco y trabajo: un análisis antropológico de las relaciones entre el flamenco y las experiencias cotidianas del pueblo andaluz*. Cabra: Ayuntamiento de Cabra, 1998.

_____. *El flamenco como Patrimonio. Anotaciones a la Declaración de la voz de la Niña de los Peines como bien de interés cultural*. Sevilla: Bienal de Arte Flamenco, 2001.

_____. *El flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro*. Barcelona: Carena, 2003.

DEL RÍO, Pablo y ÁLVAREZ, Amelia. “La puesta en escena de la realidad cultural. Una aproximación histórico cultural al problema de la etnografía audiovisual”. En: *Revista de Antropología Social*, Nº 8, 1999.

ESCUADERO DÍAZ, Juan Pedro. “La identidad flamenca a través de los medios audiovisuales. De las reuniones gitanas al videoclip”. En: *La Nueva Alboresá*, 15 (2010).

_____. “El flamenco en los medios audiovisuales. Aplicaciones didácticas y valores educativos de este nuevo lenguaje”. ORTIZ MOLINA, María Angustias (coord.). *Arte y Ciencia: creación y responsabilidad*, v. II. Coimbra: Junta de Andalucía, 2010.

FRAILE PRIETO, Teresa. *La creación musical en el cine español contemporáneo (1990-2004)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009. Tesis doctoral.

GARCÍA MATOS, Manuel. *Sobre el flamenco. Estudios y notas*. Madrid: Cinterco, 1987.

GÓMEZ, Agustín. *La voz flamenca*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1988.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Ángel Custodio. *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura: un análisis de la presencia del flamenco en las estructuras narrativas cinematográficas*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2002.

- GRANDE, Félix. *Memoria del flamenco*. Madrid: Punto de Lectura, 2006.
- HURTADO TORRES, Antonio y David. *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2008.
- MARTÍ I PÉREZ, Josep. “Discursos musicológicos como constructos etnicitarios”. STEINGRESS, Gerhard y BALTANÁS, Enrique (Coord. y Eds.). *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*. Sevilla: Signatura, 1998, pp.125-35.
- MILLÁN BARROSO, Pedro Javier. *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*. Sevilla: Alfar, 2009.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el cante jondo*. Granada: Universidad de Granada, 1990.
- RÍOS RUÍZ, Manuel. *El gran libro del flamenco*. Madrid: Calambur, 2002.
- ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsá, 1998 (primera edición 1966).
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. *Realización audiovisual y creación de sentido en la música: el caso del videoclip musical de Nuevo Flamenco*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Málaga. 2003. <<http://www.sci.uma.es/bbldoc/tesisuma/16698496.pdf>>
- STEINGRESS, Gerhard y BALTANÁS, Enrique (Coord. y Eds.). *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*. Sevilla: Signatura, 1998.
- STEINGRESS, Gerhard. “El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza”. En: *Anduli* 1 (2002), pp. 43-64. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1972850>>.
- _____. “La representación del flamenco como una construcción híbrida”. GÓMEZ Agustín (coord.). *El flamenco como núcleo temático*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2002.
- _____. “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos históricos-sociológicos, analíticos y comparativos)”. En: *Trans Iberia* 8 (2004). <<http://www.sibetrans.com/trans/trans8/steingress.htm>>
- _____. *Sobre flamenco y flamencología*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2004.
- _____. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2005.
- _____. “El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro flamenco andaluz con el rebético greco-oriental”. En: *Trans Iberia* 10 (2006). <<http://www.sibetrans.com/trans/trans10/steingress.htm>>
- WASHABAUGH, William. “Flamenco Music and Documentary”. En: *Ethnomusicology*, v.41, 1 (1997), pp. 51-67.
- _____. *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós, 2005.

3. Géneros musicales y cultura audiovisual: música, cine y autores

VISIONES CONTEMPORÁNEAS DE LA ÓPERA EN EL AUDIOVISUAL

Jaume Radigales
Universitat Ramon Llull, Barcelona

Resumen

El momento actual plantea una serie de cuestiones determinantes para el género operístico. El presente artículo reflexiona acerca de las relaciones entre la ópera y el cine en los comienzos del nuevo milenio y aborda algunas de las preguntas esenciales surgidas de las circunstancias contemporáneas. Para ello se ponen sobre la mesa las nuevas perspectivas y los distintos enfoques metodológicos, las fronteras genéricas que presenta la ópera en nuestros días y, por encima de todo, se plantean los retos y renovaciones a los que se enfrenta la ópera ante las nuevas tecnologías de la imagen en movimiento.

A menudo nos hemos ocupado, y en parte ello es así porque se debe al centro de nuestros intereses académicos, de las relaciones entre la ópera y el cine. La preocupación, la curiosidad y llenar cierto vacío en cuanto a bibliografía se refiere (al menos en España), nos ha permitido establecer, a lo largo de varios años y a través de distintos trabajos, puentes de diálogo y puntos de contacto con realidades más o menos colindantes con el terreno objeto de nuestras investigaciones. Llegados a cierto punto, el investigador se plantea nuevas dudas, cuestiones y preguntas: ¿Qué sentido tiene, hoy, hablar exclusivamente de las relaciones entre cine y ópera más allá de la descripción diacrónica de tales relaciones? De no tenerlo, ¿cuáles deberían ser los cauces que determinarían otros puntos de vista? Más preguntas: ¿cuál debería ser el enfoque metodológico de todo trabajo que pretenda ahondar en ellas¹? ¿Cuáles son los límites de la ópera como arte, y hasta qué punto estos límites comparten espacio con terrenos afines como el musical, por no hablar de la opereta y la zarzuela? Y, sobre todo, ¿tiene sentido, más allá de la diacronía antes citada, hablar exclusivamente de ópera y cine sin tener en cuenta las nuevas tecnologías de la imagen

1 Una aportación muy interesante es la tesina de licenciatura *Relaciones entre ópera y cine* de Isabel Villanueva, leída el 17 de febrero de 2010 en la Universitat Internacional de Catalunya.

en movimiento como son la ópera transmitida en directo desde un teatro para ser vista en las salas de cine? O bien, ¿qué papel juega la ópera en un momento en el que prácticamente no se graban en disco los grandes títulos en estudio porque su distribución masiva se hace en soporte DVD? Y por último (aunque podrían surgir más preguntas), ¿por qué no hablar del uso de la música operística, más allá de lo diegético, en otros formatos audiovisuales como las series de éxito de televisión?²

No todas estas preguntas o cuestiones van a responderse a lo largo de nuestro trabajo, por falta de espacio y de tiempo, pero también porque dudamos de la eficaz legitimidad de algunas de ellas. Insisto que este texto es fruto de inquietudes propias de la encrucijada del momento actual y, en todo caso, tales preguntas pueden servir en parte para desarrollar los puntos sobre los cuales articularemos nuestro discurso, pero asimismo pueden ser tenidas en cuenta en futuros trabajos.

En todo caso, nos ceñiremos a dos partes diferenciadas en nuestro discurso. En primer lugar, la situación de la ópera ante los retos del audiovisual después de una década en lo que llevamos de siglo XXI: nuevos retos en la distribución y exhibición de la ópera, cosa que incluye no tanto el cine en general sino “los” cines, entendidos como salas de ocio y espectáculo. En segundo lugar, y para seguir estableciendo una línea de continuidad con trabajos precedentes, la relación (que sigue siendo existente y productiva) entre el cine y la ópera, pero no diacrónicamente sino a partir de diversos recursos ya detallados en otros trabajos anteriores: el uso incidental de la música operística, la ópera como excusa narrativa, la ópera filmada y el documental. Una visión o una revisión contemporánea, pues, del uso que de la ópera se sigue haciendo en los formatos, soportes y géneros propios del audiovisual. Sin pretenderlo de antemano, los ejemplos –o los casos-escogidos para nuestra exposición sugieren también la normalización de las relaciones entre la ópera y el cine en el contexto de la producción cinematográfica en España de los últimos diez años, porque nos referiremos a tres películas de tres cineastas españoles.

Una era de cambios

Vivimos, ciertamente, una era de cambios, de metamorfosis y de transformaciones, y la ópera está viviendo últimamente cambios profundos en base a esas transformaciones. Hoy en día, el consumo de la ópera ya no se realiza exclusivamente a través de la asistencia al teatro ni, mucho menos,

2 Particularmente interesante es el uso persistente que de la música operística se hace en series norteamericanas como *Los Soprano* o *A dos metros bajo tierra*.

del goce con una grabación fonográfica, sea en el soporte que sea. Al contrario, parece como si hubiera una continuidad entre la sala del teatro, la sala cinematográfica y el salón de casa, pero siempre bajo la consensuada apreciación de que la ópera será (audio)visual, o no será.

Distintos factores nos hacen intuir que estamos en una época de encrucijada, como fruto de los cambios tecnológicos, fruto de la industria audiovisual. Hace poco menos de treinta años, el disco compacto revolucionó la música gracias a la portabilidad de la misma y a su audición aleatoria; dicha portabilidad se adueñó poco más tarde del DVD, cosa que permitió además la interactividad con el material extra que permite escoger subtítulos, pequeños reportajes o incluso, en algunos casos, ver el producto audiovisual bajo distintos ángulos de visión³. La informática e Internet han contribuido igualmente a un acceso a la ópera mucho más fácil, asequible y personalizado, incluso con el reciente apogeo de las redes sociales (Twitter, Facebook, Skype...), cosa que ha sido fomentada por algunos teatros para difundir desde la red espectáculos que podían verse desde cualquier punto de conexión del planeta⁴.

Es por ello que el texto que presentamos forma parte de una inquietud personal: siempre hemos creído en visiones o lecturas diacrónicas para hablar de las relaciones entre la ópera y el cine; hemos defendido la existencia de distintos “subgéneros” y modalidades para asumir la ópera en la gran pantalla; hemos analizado y descrito pormenorizadamente algunas soluciones y recursos, algunos muy felices y otros no tanto, para mostrar el cómo, el cuándo, el dónde y el porqué de esas relaciones. Pero es forzoso, aprovechando la oportunidad que nos brinda este nuevo simposio salmantino, reflexionar y mirar hacia atrás para, sin ira, mirar hacia adelante sin dejar de interesarnos en este ámbito de estudio y que forma parte del universo generado por las relaciones entre la música y la imagen. En un momento de encrucijada como el que vivimos, en el que conviven aún viejos formatos con formatos nuevos, o viejos formatos redivivos como material muy exclusivo⁵, vamos a ver cuál es el estado actual de la ópera

3 Un ejemplo muy interesante, que no ha tenido seguimiento en su forma es el DVD *DQ (Don Quijote en Barcelona)* que recoge la grabación en el Gran Teatre del Liceu de la ópera de José Luis Turina dirigida musicalmente por Josep Pons y con puesta en escena de Carlus Padrissa y Àlex Ollé de La Fura dels Baus DVD (2000).

4 La Royal Opera House (Covent Garden) de Londres, por ejemplo, incluso posibilitaba ver íntegramente algunos de sus espectáculos desde su página web. La experiencia duró tan sólo unas semanas, pero aún hoy pueden verse fragmentos de las óperas y ballets presentados en el teatro inglés, así como clips de algunos de los intérpretes que toman parte en las funciones del teatro. *Cfr.* <<http://www.roh.org.uk/>> [Consulta: 19 de abril de 2010].

5 Por ejemplo, el retorno del disco LP de vinilo, aunque a precios realmente altísimos.

en su formato audiovisual y cuál es la respuesta que el cine da a la ópera a partir de unos cuantos (pocos pero significativos) ejemplos, a partir de maneras distintas de entender la asunción (o la integración) de la ópera (o de lo operístico) en el cine. Y que conste que hablamos aún de cine entendido como un espacio de relación entre lo que se proyecta y el espectador, aunque los formatos y los soportes hayan cambiado, habida cuenta del avance del cine tridimensional, de la implantación paulatina del disco duro en las cabinas de proyección y de la desaparición de lo analógico a beneficio de lo digital. Todo ello no es nuevo, y de hecho habría que recordar, especialmente cuando hablemos de las transmisiones de ópera en cine, el papel de la televisión como difusora del espectáculo operístico. Y no me refiero solamente a las transmisiones desde teatros, sino a la recreación en plató de un montaje para su divulgación televisiva y, también, a la creación expresa de una ópera para la televisión. Benjamin Britten jugó un papel fundamental en este ámbito con la ópera *Owen Wingrave* (un título creado expresamente para la pequeña pantalla en 1971) y con la recreación en plató, pero con cantantes en directo y con una orquesta que sonaba en un plató contiguo y cuyo director era seguido a través de monitores que los cantantes podían visualizar⁶. Pero esto ya es casi prehistoria y ahora parece que hemos ido mucho más allá, hasta un terreno aún incierto pero apasionante y con no pocos retos.

El recientemente celebrado *International Workshop on Opera and Video* de la Universidad Politécnica de Valencia/Institut Valencià de la Música, ha priorizado sobre todo aspectos técnicos de la difusión de la ópera a través del audiovisual⁷. Se analizaron las mediaciones entre la escena y la pantalla en la transmisión en directo, las relaciones espacio/tiempo en los vídeos de ópera, los “making off” de los DVDs bajo el prisma de las nuevas estrategias comunicativas en la ópera, o los criterios de producción para la filmación operística en soportes digitales. Dejando a un lado la presencia de profesores universitarios de Europa y los Estados Unidos, los

6 BARNES, Jennifer. *Television Opera. The Fall of Opera commissioned for Television*. Woodbridge: The Boydell Press, 2003. Giuseppe Patroni Griffi realizó en 1992 algo parecido con la adaptación de *Tosca* para ser transmitida en directo por televisiones de todo el mundo. La película se emitía en las horas en las que supuestamente transcurría la acción de la ópera de Puccini. Cfr: RADIGALES, Jaume. “Lo cinematográfico en Puccini. Lo pucciniano en el cine”. OLARTE, Matilde: *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, p. 212.

7 Taller celebrado entre el 22 y el 23 de marzo del 2010 y dirigido por Wenceslao García y Héctor J. Pérez (UPV). Cfr. <<http://operavideo.blogs.upv.es>> [Consulta: 4 de abril de 2010].

coloquios y ponencias estuvieron coprotagonizados por responsables de los departamentos audiovisuales de distintos teatros de ópera, como María Ferrando Montalva (Palau de les Arts de Valencia) o Pietro D'Agostino (Gran Teatre del Liceu de Barcelona). Durante la celebración del taller, se trataron temas como las consecuencias y el impacto social de las tecnologías audiovisuales en las transmisiones y grabaciones de ópera; la influencia de la difusión tecnológica en las dinámicas de producción operística y finalmente el análisis de los nuevos condicionamientos estéticos a partir de la tecnología. Lo técnico, pues, muy por encima de lo artístico, cosa que prueba una vez más que interesa mucho más la forma que el fondo en este momento que hemos definido como de encrucijada.

Dicha tecnología ha conseguido la divulgación de la ópera en el contexto universitario (el ciclo *Ópera abierta*) que empezó desde el Gran Teatre del Liceu y ahora cubre otros teatros del ámbito nacional y parte del internacional. A lo largo de un curso universitario, y para la obtención de créditos de libre configuración, los estudiantes de cualquier carrera pueden seguir un curso en el que se proyectan cuatro o cinco títulos de ópera. Después de una conferencia previa, se proyectan las imágenes y el sonido con formatos de alta calidad y vía satélite, lo que ayuda a la percepción de la ópera con una calidad sonora y visual próxima al cine.

De hecho, son también los mismos cines de diversas capitales europeas los que permiten ver, en directo, la transmisión de una ópera desde el Liceu, el Teatro Real, el Covent Garden, la Scala o la Staatsoper vienesa.

Los exhibidores nos hemos dado cuenta de que necesitamos poco a poco dotar de contenidos alternativos a las salas de cine. Y los avances técnicos, como la paulatina introducción de la proyección digital, permiten plantearse nuevas posibilidades. El mundo de la exhibición cinematográfica está viviendo una revolución con el cambio de los proyectores analógicos por los digitales, lo que abre una nueva ventana: se puede instalar una antena parabólica y retransmitir eventos que tienen lugar fuera de la sala y en ese mismo momento, desde acontecimientos deportivos⁸ hasta conciertos, pasando por conferencias u otras actividades. Dentro de esta política de contenidos alternativos, uno de los primeros con los que se trabajó fue la ópera⁹.

La imagen proyectada en gran pantalla, con la sala a oscuras, la realización y el sonido hacen de lo que sería una mera emisión un verdadero

8 Efectivamente, se han transmitido partidos de fútbol.

9 SÁNCHEZ, Sergi. "La ópera en pantalla grande". *Ópera actual*, nº116 (diciembre 2008), p. 36

espectáculo audiovisual, en el que la alta tecnología fruto del avance de lo digital permite ir más allá de las convenciones hasta ahora establecidas, no sólo de las relaciones entre la ópera y el cine, sino incluso de la ópera misma. Porque, claro, la pregunta estaría en hasta qué punto esta perfección en la imagen nítida y en el sonido pluscuamperfecto (pero que siempre se escucha a través de los altavoces) se corresponde con el verdadero “live” que supone todo acto musical en general y operístico en particular. Máxime cuando la ópera, que es un género teatral, no permite en su representación en directo la selección propia de los encuadres o del montaje del cine.

El impacto de la ópera en los cines (que no “en el cine”) es un hecho desde hace poco menos de una década. En España, la exhibidora Cinesa programa sesiones en sus salas que transmiten óperas desde Italia, Inglaterra, Bélgica, Alemania o teatros españoles como el Real de Madrid o el Liceu de Barcelona. Los criterios de programación llegan incluso a ser tan artísticos como los de los coliseos: José Batlle, Chief Operating Officer Continental Europe de la citada compañía declaró en su día:

Hacemos una labor similar a la del director artístico de un teatro. Del menú de títulos que tenemos a nuestra disposición a través de las citadas empresas que se dedican a revender los derechos de emisión, elegimos las que consideramos que puedan funcionar mejor. En un principio intentamos que sean las obras más populares¹⁰.

Efectivamente, han cambiado muchísimas cosas. Incluso la manera de presentar la ópera en los DVDs distribuidos en el mercado, o incluso los discos de los recientes divos y divas, al estilo de Rolando Villazón, Renée Fleming, Anna Netrebko o Juan Diego Flórez. Estos “cantantes estrella” unen a unas facultades vocales realmente excepcionales, una presencia física muy atractiva y completamente alejada de los cantantes de la generación anterior. Presencia física deslumbrante que comparten con otros artistas procedentes de la música “clásica” y que tienen en su imagen parte de su reclamo, como si de una estrella del rock se tratara¹¹. Se ha relaciona-

10 SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 37.

11 Lo cierto es que el mundo de la música “clásica” no esconde su acercamiento al glamour propio de estrellas del pop y del rock si repasamos las carátulas de discos o DVDs que, a modo de promoción, acercan con descarado erotismo esos artistas a los consumidores de productos audiovisuales. Los casos de Misha Maiski, Hilary Hahn, Anne Sophie Mutter o los cantantes citados en el texto son algunos de los nombres que “venden” mucho más que por su arte musical y que aprovechan la “imagen corporativa” con que los revisiten los sellos en los que son artistas exclusivos. Opción, por otra parte, del todo legítima aunque a veces un poco tramposa.

do a menudo esta cuidada imagen de dichos cantantes con las exigencias de determinadas puestas en escena, cosa que incluso ha generado controversias y polémicas, por ejemplo por el rechazo de algunos registros de cantantes (hombres y mujeres) con físicos nada o poco apropiados para el personaje que debían interpretar¹². Dicho de otro modo, la naturalidad del cine, su tendencia a la credibilidad a través del hiperrealismo homogéneo de la industria mayormente anglosajona, parece haber “contagiado” otras formas artísticas, la ópera entre ellas: ya no queremos escuchar al divo o a la diva de turno: también hay que verle, conseguir que nos emocione a partir de una interpretación creíble por contenida, apasionada por entregada y con una gestualidad propia de lo que estamos acostumbrados a ver en el cine narrativo.

Es evidente que hoy en día la ópera vive un auge gracias al soporte audiovisual. Cada vez más, los directores de escena trabajan sus montajes en los teatros en base a imágenes en movimiento. Los títulos nuevos compuestos a partir de películas célebres se multiplican alrededor del mundo. Y lo que es más significativo: algunos directores (y fue el caso de Carlos Saura cuando montó *Carmen* en Valencia) dirigen sus montajes viéndolos desde la sala pero ante un monitor, y no mirando directamente el escenario.

La revisitación del género, además, existe gracias a los cantantes “con imagen”, renovada, y que se asemeja a las grandes estrellas del cine o del mundo del rock y del pop, con el glamour añadido e inherente a esos artistas. El acercamiento a la ópera se realiza gracias al soporte en DVD y a la perfección técnica de dicho formato, lo cual nos permite afirmar, sin riesgo a equivocarnos, que la ópera será audiovisual o no será.

El dulce encanto del cine

A pesar de todo lo dicho anteriormente, la presencia de la ópera en el cine continúa. Lo que pretendemos a continuación es reseñar algunos de los usos particulares a través de la gran pantalla y en lo que ha sido di-

12 En la apertura de la temporada 2001-02 del madrileño Teatro Real, Aquiles Machado fue sustituido por Giuseppe Sabbatini para interpretar el Duque de Mantua en unas funciones del *Rigoletto* verdiano dirigidas escénicamente por Graham Vick. El aspecto orondo del tenor venezolano no se ajustaba a las intenciones dramáticas de Vick. Poco más tarde (2004), la soprano Deborah Voigt fue excluida del reparto de la straussiana *Ariadne auf Naxos* en el Covent Garden de Londres por su obesidad. Al cabo de un tiempo, Voigt se operó de una reducción de estómago y desde entonces presenta un aspecto mucho más saludable, lo que le ha permitido retomar su carrera operística en los principales teatros del mundo. Huelga decir que tal intervención quirúrgica ha repercutido negativamente en una voz de tintes más ásperos en el registro agudo.

cha presencia a lo largo de los últimos veinte años. Veremos por un lado la incidencia de la teoría de los géneros en el cine y su aplicación con la ópera como excusa gracias al uso que se hizo en la película *Philadelphia* de Jonathan Demme (1993). El uso ornamental, a modo de forma sin fondo, atraviesa también algunos trabajos que utilizan determinada música operística con trasfondo netamente melodramático, y Alejandro Amenábar parece muy apropiado como ejemplo gracias a la utilización de Puccini en *Mar adentro* (2004). Ya que hablamos de Puccini, bueno será recordar que persiste el empeño de algunos directores en realizar ópera filmada para la gran pantalla aprovechando el filón de los nuevos divos, y de ahí que nos refiramos a la adaptación de *La bohème* debida a Robert Dornhelm (2008). Nos referiremos también al uso de la música operística como soporte para un documental: Carles Balagué y su reciente *La bomba del Liceu* (2009) nos servirá de ejemplo. Finalmente, el uso de la ópera como excusa, y de la que hablamos en un trabajo anterior¹³ será lo que Carlos Saura tome como punto de partida en la aún no estrenada comercialmente *Io, Don Giovanni* (2009). Como se decía al principio de este trabajo, no se ha realizado intencionadamente una exposición que primara la producción española: se han tomado como ejemplos películas de producción europea y norteamericana, y se observa una significativa presencia de la ópera en el cine español. En parte para demostrar la normalidad (o, si se prefiere) la buena salud en cuanto a las relaciones entre la ópera y el cine en España. Y también, reconozcámoslo, para alertar sobre la falta de trabajos académicos que profundicen sobre dichas relaciones. España no es Alemania ni Italia, donde abundan las producciones filmicas sobre ópera (especialmente a lo largo de algunas décadas del siglo XX), pero ha habido en nuestro país distintos trabajos a partir de enfoques narrativos en los que la lírica (y no solamente la zarzuela) ha tenido cierta presencia. Esperemos que este excursus sirva para animar e incentivar trabajos en este sentido y desde perspectivas distintas para adentrarse en este campo, aún por explorar.

1. Cine, ópera y género

Parece como si, de no encauzar determinado estudio alrededor de las ciencias humanísticas por las amplias sendas de los estudios culturales, cualquier otra disciplina académica se ve condenada al ostracismo. Lo sincrónico como valor absoluto ha relegado lo diacrónico a un lamentable

13 RADIGALES, Jaume. “La ópera y el cine: afinidades electivas”. OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 59-84.

segundo término. Feminismo, homosexualidad, psicoanálisis y consumo cultural han desplazado a lo que lisa y llanamente fue en su día la estética, la historia, la filología e incluso la musicología en sentido estricto. Bajo este nuevo prisma, ante nuevos enfoques, es también posible analizar y elucidar la relación entre la ópera y el cine desde perspectivas que inciden en la narración fílmica. Para el ejemplo seleccionado, tomaremos la homosexualidad como marco, enfoque y punto de arranque.

La ópera no es *gay* (tampoco es machista ni feminista, ni del Barça ni del Madrid), y Maria Callas no fue una cantante transexual. La ópera no es cara ni barata, ni para ricos ni para pobres: la ópera es lo que es. En todo caso, es la sociedad la que la transforma. No obstante, en el caso de Maria Callas hay que hablar de icono: su carácter y personalidad, su vida agitada y convulsa, el anecdotario que protagonizó y las relaciones que estableció más allá de los escenarios, la convirtieron en símbolo. Y lo hicieron no sólo gracias a la voz, sino también gracias a una imagen cuidada y controlada por los medios de comunicación de masas. Para precisar un poco más, se diría que Callas fue un icono de la supervivencia, una “superviviente de sí misma”¹⁴ a la hora de mantener una personalidad incólume. Ese instinto por la supervivencia puede que fuera consuelo de muchos *gays* de su generación, incluso de los que llegaron a trabajar con ella¹⁵, en un momento en el que la homosexualidad, fuera del ámbito estrictamente artístico (en el que era aceptada o incluso a lo sumo tolerada) era un tema tabú.

El “icono Callas” fue contemporáneo del de Audrey Hepburn o Marilyn Monroe, que tantas veces han sido adoptadas iconográficamente por colectivos homosexuales. Pero el caso de Maria Callas es especial, porque se le concedió el aura mítica de la cantante de ópera “divina” y enlaza con otras divas operísticas (Montserrat Caballé sin ir más lejos) que han sido objeto de culto homosexual, como bien se encarga de sintetizar Adolfo Planet en su trabajo sobre las relaciones entre la ópera y lo *gay*.

El cine, nada ajeno a esta realidad, también lo ha plasmado en más de una ocasión, con Maria Callas como trasfondo. Ya en su momento, Federico Fellini filmó *E la nave va* (1983), que narra la peripecia de unos cantantes de ópera que, en plena Primera Guerra Mundial, viajan en un barco para lanzar las cenizas de una diva-colega al mar Mediterráneo. La identi-

14 PLANET, Adolfo. *Del armario al escenario: la ópera gay*. Barcelona: Ediciones La Tempestad. 2003, p. 88.

15 Por ejemplo los directores y cineastas Luchino Visconti, Franco Zeffirelli y Pier Paolo Pasolini.

ficación con Callas es evidente¹⁶, especialmente gracias al tratamiento del personaje más sexualmente ambiguo de la película, el Conde de Bassano, a quien vemos en una escena vestido con ropa de la diva y masturbándose ante las imágenes cinematográficas de la cantante proyectadas en la pantalla de su camarote. Imágenes que dejan ver un rostro y un cuerpo que recuerdan precisamente el de Maria Callas.

En los últimos años, la perpetuación del mito de Maria Callas relacionado con la homosexualidad se ha producido en películas como *Philadelphia* de Jonathan Demme (1993), en la que la voz de la mítica soprano tiene especial relevancia.

Reduccionista, edulcorada, adscrita al buenismo imbécil de lo políticamente correcto y pretendidamente reivindicativa en pro de los enfermos del sida y su integración en la vida cotidiana y laboral (cosa que sobre el papel es muy loable), tamaña bazofia sirvió para que una forma popular como el cine, adscrita a la cultura de masas, “descubriera”, gracias al personaje que interpreta ese monumento al idiotismo que es Tom Hanks, a Maria Callas. Lógicamente, todo ello choca con la idea según la cual

Opera erases gay desire more completely. Opera not only refuses to look at the world from a gay subject position; it creates an artificial world where gay desire cannot even become the object of ridicule and scorn, because it never is allowed to assert its existence.¹⁷

En un ejercicio de reduccionismo sin precedentes, la epifanía de lo cutre revestido de alta cultura se encuentra en la escena en la que el *gay* enfermo de sida Andrew Beckett (Tom Hanks) cuenta a su abogado Joe Miller (Denzel Washington) que le encanta la ópera, y le invita a escuchar el aria “La mamma morta” del tercer acto de *Andrea Chénier* de Umberto Giordano, lógicamente interpretada por Maria Callas. Vale la pena dejar que sea Adolfo Planet quien describa lo que está pasando y que dejemos que sea él mismo quien valore la escena, cosa que suscribimos al cien por cien:

En ese momento una luz roja invade la habitación. El *gay* sigue la música con la mano, apoyado en un gotero que arrastra por el parqué como un crucificado: “¡Oh!, ese *cello* solitario”. El negro, alucinado por lo que está viendo, tiene la mirada fija en él. El agónico *gay*, minado por el sida,

16 El cuerpo de Maria Callas fue incinerado y sus cenizas fueron arrojadas al Egeo.

17 ABEL, Sam; PALMER, Craig B. “Disappearing Acts: Opera, Cinema and Homoerotic Desire”. TAMBLING, Jeremy (ed.). *A Night at the Opera. Media Representations of Opera*. London: John Libbey & Company Ltd., 1994, pp. 171-172.

se esfuerza en hacer la traducción simultánea: “¡Yo soy divina!” (“¡Loca hasta el final!”, pensará el otro). Después de la escenita que le ha montado, el abogado, se marcha pensativo a su casa, besa a sus hijos, abraza a su esposa embarazada y respira tranquilo: “¡Qué suerte, no ser gay y que no me guste la ópera, porque, si no, me iba a entrar un sida que te cagas!” (...) Hubo algún articulista que dijo incluso que esta película había servido para redescubrir a Callas, aunque nosotros pensamos que lo único que descubrimos fue la enorme ignorancia de Hollywood y lo maniqueos que pueden llegar a ser allí¹⁸.

Claro que desde otra perspectiva, y puestos a ser honestos, hay que reconocer que la música tiene en esa secuencia una incidencia emocional, tanto por el texto como por la propia partitura, adscrita a un verismo que fácilmente puede tocar la fibra sensible del espectador. Al respecto, -y siempre sobre esta escena de la película-, escribe David Schroeder:

The vocal climax arrives on ‘Ah’, a high b held for more than two measures; Unlike a Joan Sutherland or a Caballé whose voice would soar on this note, Callas struggles with it, forcing us to hear the pain in her voice (...), not allowing us to be fooled by a moment of transcendence that arises from the depths of despair. Andrew responds to this fully, his grimace giving the parallel to Calla’s voice and the emotion it evokes. Andrew has not been giving mere commentary; he has become Madeleine through Maria Callas, and her voice becomes his voice. We no longer watch cinema here as he leads us toward the climax; cinema, with sound, visuals and emotion, now gives way to opera¹⁹.

A pesar de todo, nos quedamos con las palabras y las valoraciones de Planet, más que nada por un reduccionismo que nos parece excesivo en el tratamiento de la música preexistente. La fácil identificación de la ópera (y de Maria Callas en particular) con el mundo *gay* nos parece mucho más sutil e inteligente por la breve escena en la que Bassano se regocija ante la pantalla en la citada escena de *E la nave va de Fellini*. Ese sutil ascetismo contrasta con el neobarroquismo de la película de Demme, engañosa y tramposa, y que convierte el contenido de la misma en un “espectáculo sin significado” (Morley, 1998, p. 104) propio del posmodernismo acrítico que acecha determinado cine contemporáneo.

18 PLANET, *op. cit.*, pp. 123-124.

19 SCHROEDER, David. *Cinema’s Illusions, Opera’s Allure. The Operatic Impulse in Film*. New York-London: Continuum International Publishing Group, Ltd., 2002, p. 276.

2. (Más) tópicos

Aunque siempre hayamos considerado cualquier tipo de censura como un atentado a la más elemental de las libertades humanas, a veces estamos tentados por solicitar que se prohíba durante un tiempo el uso de determinadas músicas, sobre todo para preservarla de la utilización banal a la que es sometida. Por suerte y por desgracia, el cine ha conseguido, gracias al uso de la música preexistente, resucitar determinadas páginas de la noche del olvido. Pero el éxito de esa resurrección ha redundado en un abuso que a menudo nos ha parecido excesivo e incluso oportunista²⁰. Por ello mismo, *Así hablaba Zarathustra* de Richard Strauss, el “adagietto” de la quinta sinfonía de Mahler o el *Réquiem* de Mozart deberían dejar de tocarse durante poco más de una década, para “depurar” esas partituras del uso abusivo a que son sometidas desde los productos audiovisuales: cine, televisión y publicidad. A ellas cabría añadir “Nessun dorma”, el aria que canta Calaf en el tercer acto de *Turandot* de Giacomo Puccini. Dicho sea de paso, no es lo mejor de la ópera, ya que páginas como las dos arias de Liù o “In questa reggia” que canta Turandot en el segundo acto son páginas muy superiores. Pero, claro, queda lo efectivo y lo efectista, y es de suponer que mientras Puccini escribía lo que llegó a ser su ópera póstuma, sabía que la melodía de “Nessun dorma” quedaría en la mente del espectador mucho más que, por ejemplo, “Tu che di gel sei cinta”²¹.

Sarah Brightman adaptó para uno de sus conciertos –verdaderos homenajes al “kitsch”– el aria de Puccini; un vendedor de teléfonos móviles llamado Paul Potts se convirtió en celebridad mundial después de haber ganado un concurso de la televisión británica; el tenor invidente Andrea Bocelli²² hizo sus primeros pinitos en el mundo del famoseo lírico con su interpretación del aria de Calaf... e incluso el Barça de Pep Guardiola usó ese fragmento operístico: el entrenador catalán animó a los jugadores del F.C. Barcelona con un vídeo realizado ex profeso poco antes del partido que en el año 2009 dio al Barça la Copa de Europa. “Viva la vida” de

20 RADIGALES, Jaume. “Usos y abusos de la música clásica en el cine. Estudio de casos”. OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 13-32, pp. 14-15.

21 Franco Alfano, que terminó la partitura dejada inconclusa por Puccini a raíz de su muerte, echó mano de la melodía central de “Nessun dorma” para los últimos compases con los que dio por finalizada la pieza del músico de Lucca.

22 Otro ejemplo del buenismo mediático: Bocelli, un tenor al que podríamos calificar como de objetivamente malísimo, es estrella exclusiva del sello Decca (¡). Y que sea malo no tiene nada que ver con su ceguera. Hay otro tipo de ceguera (o de sordera en este caso): la de los que se deleitan con sus discos.

Coldplay y “Nessun dorma” de *Turandot* de Puccini formaron parte de aquel producto, en un principio de uso privado pero que a los pocos días de su pase a los jugadores del equipo, se difundió a los medios²³.

Entre los muchos usos que se han hecho de la célebre aria pucciniana, quizá uno de los que más llaman la atención en el cine contemporáneo, está el de *Mar adentro* de Alejandro Amenábar (2004). En un momento dado, el tetrapléjico Ramón Sampedro vive una situación onírica en la que se imagina saliendo por la ventana y volando hasta llegar a encontrarse con su novia. Se escucha a partir de entonces “Nessun dorma” con una clara intención emocional. Como dijimos en su día a propósito de la utilización del aria en la película de Amenábar,

El uso de esa célebre partitura se nos antoja en este caso un recurso fácil, habida cuenta de la textualidad de lo que canta Calaf (especialmente el triunfalista y épico « All'alba vincerò ») y su relación con el personaje protagonista (...). Bajo nuestro punto de vista, Amenábar peca de excesivamente sensiblero con el uso de la música pucciniana²⁴.

Vista en perspectiva y con cierta distancia, hay que reconocer que la utilización de la música de Puccini produce un efecto emocional inmediato al espectador. Pero insistimos en el aspecto de la sensiblería y, en consecuencia, en el uso abusivo del fragmento de la ópera. Más que nada por una cuestión de legitimidad respecto a la partitura a la cual pertenece. Es obvio que el cine puede ser un difusor y divulgador de la ópera, pero la ópera no tiene que pagar el precio de lo banal y lo fácil, especialmente cuando se utiliza su música con finalidades que (ni que sea a nivel textual) poco o nada tienen que ver en base a su procedencia. Es más, nos atrevemos a intuir que de no haber sido por el fenómeno de los llamados “tres tenores”, el aria de *Turandot* no habría tenido tanta incidencia en el terreno del audiovisual posmoderno²⁵. El tópico, pues, se ha impuesto a partir del uso reduccionista de unas determinadas piezas. Y *Mar adentro* cae en ese tópico, sin más legitimidad que el uso emocional. A diferencia

23 El vídeo incluye imágenes de *Gladiator* de Ridley Scott, además de jugadas del equipo filmadas a lo largo de aquella temporada. Cfr: <<http://www.youtube.com/watch?v=iikV-YGK0IU&feature=related>> [Consulta: 16 de abril de 2010].

24 RADIGALES, Jaume. “Lo cinematográfico en Puccini. Lo pucciniano en el cine”, *op. cit.*, p. 206, n.p.p. 270.

25 A raíz del concierto que en 1990 celebraron en las Termas de Caracalla Luciano Pavarotti, Plácido Domingo y Josep Carreras, el aria de Calaf se popularizó alrededor del mundo gracias a la interpretación conjunta que de ella hicieron los tres tenores citados.

de la modernidad, en la que el discurso deviene categoría en sí misma, el cine posmoderno convierte en categoría una anécdota, en este caso musical: el capricho, la predilección de Amenábar por ese tipo de música, la tosquedad y banalidad del texto de la ópera (por ejemplo la frase “All’alba vincerò!” y que hace referencia al futuro triunfo del protagonista) no son más que muestras de una utilización de la música operística tan banal como previsible.

3. La ópera filmada o el peligro del videoclip

En más de una ocasión nos hemos referido a las tipologías que, a lo largo de la historia del cine, han dado lugar a la ópera filmada, entendida como una forma discursiva con elementos narrativos propios²⁶. La llamada *Film Opera* no es un “género” en sí mismo, sino un modo de presentar la ópera como si se tratara de una película convencional, narrativa y con todas las características inherentes a un producto de ficción. De hecho, la ópera es ficción en sí misma, aunque las dificultades de producción por una parte y, por otra, la gestualidad y el concepto escénico distintos de lo que se ve en un escenario y lo que se ve en pantalla, hayan dado lugar a escasos productos realmente notables y que merezcan pasar a la historia como grandes hitos cinematográficos. Para que esto ocurra, el producto debe tener entidad propia, narratividad eficaz y plantear el sano equilibrio entre la artificiosidad de la ópera y el verismo ilusorio del cine, sin que una desequilibre al otro. Y esto, claro, no es fácil y pocas veces el entente ha dado lugar a productos de referencia²⁷.

A lo largo de la última década, distintas producciones han mantenido viva la actividad de la ópera filmada, es decir trasladar un título lírico a la gran pantalla con recursos narrativos propios. Nos hemos referido en otras ocasiones a la adaptación que dirigió Kenneth Branagh de *La flauta mágica* (2006) o a dos incursiones puccinianas: *Madama Butterfly* de Frédéric Mitterrand (1995) y *Tosca* de Benoît Jacquot (2001). En todas ellas, las nuevas tecnologías y una narrativa de corte posmoderno (especialmente en el caso de Branagh) daban un nuevo enfoque a las posibilidades de adaptación de la ópera al cine.

Vamos a ocuparnos ahora de una película no estrenada comercialmente en España y ni siquiera (al menos en el momento de redactar estas líneas)

26 RADIGALES, “La ópera y el cine...”, *op. cit.*, p. 70.

27 No vamos a citarlos porque ya nos hemos referido a ellos en más de una ocasión, pero los nombres de Bergman, Straub y Huillet, Losey o Syberberg son de los pocos que han realizado verdaderas obras maestras al respecto.

distribuida en formato DVD. Se trata de la producción austriaca *La bohème* dirigida por Robert Dornhelm (2008) y con dirección musical de Bertrand de Billy. Hasta la fecha, que sepamos, esta es la última de las óperas filmadas realizadas. Su estreno en la Staatsoper de Viena fue un acontecimiento cultural y social en la capital austriaca, tanto por la película en sí misma como por el glamuroso plantel protagonista: la pareja artística que forman el tenor mejicano Rolando Villazón y la soprano rusa Anna Netrebko. Cantantes exclusivos del sello Deutsche Grammophon²⁸, los dos artistas han visto favorecidas sus carreras por el hecho de actuar juntos muy a menudo, con buen y carismático entente entre ambos y con buenos y, no lo olvidemos, rentables beneficios en taquilla y en las cuentas corrientes de mángers y productores y distribuidores fonográficos, a pesar de la crisis que atraviesa el sector.

Precisamente, lo que hace la película de Robert Dornhelm es explotar el filón del “morbo” de la pareja protagonista. Ni que decir tiene que una ópera como *La bohème* pucciniana, apoteosis del melodrama, sirve en bandeja las intenciones ya no cinematográficas, sino puramente comerciales del producto, cosa que le augura de antemano un éxito seguro.

La película se rodó en estudio, en Viena, y reconstruye con todo lujo de detalles el París en el que se ambienta una ópera inspirada, como se sabe, en las *Scènes de la vie de bohème* de Henry Murger. Detalles que no escapan de una visión idealizada, de un París de cartón piedra, y que muestra expresamente su artificio, muy en la línea de ese otro París (magistral, por cierto) que Baz Luhrmann representó en *Moulin Rouge* (2002).

El resultado, pues, da lugar a una película muy desigual, fragmentada en cuanto al elemento discursivo, endeble desde el punto de vista dramático y previsible desde la óptica estrictamente visual. Una pieza que no aporta absolutamente nada al catálogo de óperas filmadas documentadas hasta el momento, y que se adscribe en muchos momentos al modelo videoclip en muchos de sus fragmentos, por ejemplo el final del tercer acto.

La película se filmó en soporte play-back, pero en muchas escenas es sólo la orquesta lo que suena en pregrabación, de modo que los cantantes interpretan en directo las partes cantadas de la partitura pucciniana. El modelo que Joseph Losey había impuesto en su adaptación de la mozar-

28 Netrebko ha grabado para el sello amarillo todos sus discos, a excepción de los que se distribuyeron con la participación del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, del que la soprano formaba parte. Aquellos discos, que permitieron conocer diversas óperas rusas clásicas, fueron grabados para el sello Philips –propiedad de Universal hasta la desaparición del sello-, mientras que Villazón empezó grabando sus primeros discos en Virgin, propiedad de EMI, antes de firmar contrato exclusivo para Deutsche Grammophon.

tiana *Don Giovanni* (1979), en la que los recitativos secos se cantaban en directo, pareció imponerse en el rodaje de esta *Bohème* ambientada en un París que algún sagaz crítico definió como “de turistas”²⁹.

La mezcla entre pasajes en blanco y negro y color, el fuera de campo, algunos pasajes en los que se oye el play-back de orquesta y voz sin que se vea cómo cantan los intérpretes, dan ese toque posmoderno prototípico de una manera de entender el videoclip³⁰. Un enfoque tan respetable desde lo estético como inútil desde la concepción narrativa, cosa que choca de lleno con la función social (y en consecuencia ética) de todo acto artístico. La película, además, no tiene una adecuada dirección de actores y deja, por ejemplo, que Rolando Villazón dé rienda suelta a su peculiar histrionismo, que si bien en un escenario puede resultar efectivo, en pantalla y con el primer plano resulta excesivo.

Decíamos al principio que esta película no ha sido estrenada comercialmente en salas de cine de España y es de suponer que nunca llegará, a pesar de una posible distribución en DVD. En todo caso, comercialmente el producto no creo que tenga gran rentabilidad, habida cuenta de lo endeble de su calidad y de su discursividad.

4. Un documental

En lo (poco) que llevamos de siglo XXI, el documental vive un auge impensable en décadas anteriores. Me refiero al documental con distribución y exhibición para las salas de cine, a menudo con permanencia más o menos prolongada a pesar, claro, de una exhibición limitada a una o como máximo dos salas. Ignorar el uso que el “género” documental ha hecho de la música preexistente en general, clásica en particular y operística en concreto, es cuando menos poco responsable, habida cuenta de la capacidad “narrativa” o incluso con funciones metonímicas que puede tener dicha utilización.

Carles Balagué es uno de los cineastas catalanes con una trayectoria más seria y coherente en el terreno del documental. Sus incursiones en el mundo de la Barcelona de la doble moral en un documental sobre los *meublés* como *La casita blanca* (2002), su retrato de un criminal como *El Arropiero* (2008) o el estado de la cuestión en las relaciones entre Madrid y Barcelona con la película *De Madrid a la lluna* (2006), dan a la obra de Balagué una consistencia incontestable, valga el juego de palabras.

29 PICARD, *op. cit.*

30 KAPLAN, E. Ann. *Rocking around the clock. Music Television, Potmodernism & Consumer Culture*. London: Routledge, 1987, p. 49.

Su último trabajo es *La bomba del Liceu* (2009), película documental que va más allá de la crónica de los hechos acaecidos en el teatro operístico barcelonés cuando, el 7 de noviembre de 1893, el anarquista Santiago Salvador lanzó dos bombas a la platea. Una de ellas, al explotar, provocó una masacre entre los asistentes a una función de la rossiniana *Guglielmo Tell*³¹.

La película de Balagué parte de la bomba asesina para retratar las inquietudes sociales de la Barcelona de finales del siglo XIX, la anarquía, la ópera y el Liceu de entonces y, a modo de epílogo, una reflexión sobre la pena de muerte³².

La película cuenta con intervenciones de historiadores, periodistas, escritores e intelectuales que reconstruyen e interpretan los hechos, a la luz de la documentación correspondiente. También participan en este trabajo historiadores de la ópera y del Liceu (Roger Alier, Joaquim Iborra), el actual maestro apuntador del teatro (Jaume Tribó) y Miguel Lerín, agente artístico y biznieto del tenor Francesc Viñas.

El Liceu aparece como telón de fondo en muchas de las intervenciones de los personajes que aparecen en pantalla: el escenario, la platea, los palcos, el vestíbulo y el salón de descanso conocido como “salón de los espejos” actúan como marco escenográfico en una línea que vincula la película de Balagué con otras ambientadas y filmadas parcial o íntegramente en el Liceu barcelonés³³.

Lo que interesa aquí es ver de qué modo utiliza Balagué la música operística. A falta de poder disponer de una copia en DVD que nos permita analizar todos y cada uno de los fragmentos, y con el recuerdo del visionado en cine y las notas tomadas en la oscuridad de la sala, nos permitimos (con el compromiso de dedicar a esta película un trabajo más completo) sintetizar que Balagué usa grabaciones antiguas, muy pertinentes en cuanto a sus intérpretes, muchos de ellos habituales en el Liceu de los años diez,

31 Se mantiene el título italiano (a pesar de que la ópera se hubiera compuesto originalmente en francés) porque así es como se ha representado siempre en el Liceu, incluso la fatal noche de la bomba.

32 Santiago Salvador fue ejecutado al garrote vil en un solar ocupado hoy por una plaza y un instituto. Sus alumnos son los que reflexionan acerca de la pena de muerte.

33 Podríamos documentar, por ejemplo, *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947), *Gayarre* (Domingo Viladmota, 1958), *Circus world* (Henry Hathaway, 1964), *Romanza final* (José María Forqué, 1986), *Un submarí a les estovalles* (Ignasi Pere Ferré, 1990), *La febre d'or* (Gonzalo Herralde, 1993), *The Life of David Gale* (Alan Parker, 2003) y *Rock & Cat* (Jordi Roigé, 2006), además de la película de Balagué objeto de este epígrafe.

veinte y treinta del siglo XX. Lógicamente, y teniendo en cuenta que el atentado en el teatro se produjo en 1893, no pueden utilizarse grabaciones de aquel año, sencillamente porque no existen, aun cuando algunos cantantes que se escuchan en la cinta (Riccardo Stracciari, Titta Ruffo, Mercè Capsir, Enrico Caruso) ya hubieran nacido por aquel entonces o estuvieran a punto de hacerlo. El enfoque, pues, es acertado para dar a entender un pasado y un testigo histórico de la Barcelona de aquellos años.

Sin embargo, la de Balagué no es una película sobre el Liceu ni sobre ópera. No se centra, de hecho, ni en la bomba ni en la vida del propio teatro. Se sabe (y se explica a lo largo del documental) que de los atentados anarquistas en la Barcelona del siglo XIX, el del Liceu fue el menos relevante en cuanto a número de muertos o incluso en relación con la significancia de las víctimas. Contó mucho más el espacio, simbólico (un escaparate de la burguesía), y sus circunstancias. Por ello mismo, la música que aparece en la cinta actúa también desde su vertiente simbólica. Pero su uso no es tan inocente como pudiéramos pensar, ni se reduce a su meritoria selección, rigurosa en términos historiográficos. Al contrario, la utilización de la música operística por parte de Balagué redundaba en el hecho, tan manido, de recordar que la ópera ha sido una forma utilizada en algunos momentos de su historia como escaparate social (de hecho, como el propio teatro de ópera). Utilizando el recurso de grabaciones preexistentes de principios de siglo, Balagué se acerca al mismo ideario que Woody Allen mantiene en una película como *Match Point* (2005), en la que las grabaciones de música operística cantada por tenores como Enrico Caruso sirven para definir una clase social elevada y distante, que vive anclada en su mundo y alejada de otras realidades. Balagué, pues, insiste en un tópico que resulta muy discutible, porque contribuye a perpetuar un cliché que debería haberse ya superado: la ópera es la ópera, y el uso que de ella se ha hecho no tiene que ver con la lírica entendida como arte musical y teatral. Parece como si a través de su cinta, el cineasta catalán permaneciera fiel al discurso según el cual la ópera es un espectáculo caro, clasista y para la alta sociedad. Y ya hemos visto más arriba que no es así.

5. Saura y Mozart: *Io, Don Giovanni*

Carlos Saura inauguró, fuera de concurso, la edición del Festival de Málaga del 2010 con *Io, Don Giovanni* (2009). La producción y el rodaje de la película, no exentos de dificultades, se hicieron en la Ciudad de la Luz de Alicante, Roma y Praga. Los compositores Roque Baños y Niccolò Tescari supervisaron la filmación de las escenas musicales.

La película de Carlos Saura se centra en la biografía y la vida agitada de Lorenzo Da Ponte, e insiste de modo especial en sus escarceos amorosos. El punto de partida es el encuentro (real aunque mal documentado) entre Mozart, Giacomo Casanova y el citado Da Ponte en Praga, a raíz del estreno de la ópera *Don Giovanni* con libreto dapontiano y música mozartiana en la capital bohemía. Saura contó en el reparto musical con el joven barítono Borja Quiza, que asume el papel de Don Juan³⁴. Lógicamente, gran parte de la cinta se ilustra con fragmentos de la ópera de Mozart, aunque también de *Le nozze di Figaro* y de músicos contemporáneos como Gazzaniga y Salieri, además de notas vivaldianas.

A lo largo de la cinta, a Saura le puede más la forma que el fondo. Y recurre a tópicos que parecen arrancar de lo que apuntó Milos Forman en la adaptación de la obra teatral *Amadeus* llevada al cine en 1984: la identificación entre Mozart y el libertino, la relación vida-eros-muerte a partir de la escena final de la ópera *Don Giovanni* y, sobre todo, ese gusto por la teatralidad excesiva, por el uso de la máscara para contar una historia endeble y de interés más que relativo... aunque con la música operística como fondo y como artificio vacuo.

La película de Saura es un trabajo flojo y, a pesar de su apariencia lujosa, muy desgarrada y desordenada. Ni la historia resulta interesante ni la opción estética de la película me parece ejemplar. Y eso que, dejando de lado la vida de Mozart, la de Casanova y la de Da Ponte son apasionantes. De los dos primeros ya hay suficiente filmografía, pero el tercero ha perdido, al menos ahora, una buena oportunidad. Incluso el encuentro en Praga, en 1787, entre los tres hombres en el entorno de la ópera mozartiana sobre el libertino por excelencia en clave mítica como es *Don Giovanni* podría haber dado pie a un producto mucho más sustancial.

Lo que me preocupa más de la película son las imprecisiones, inexactitudes o directamente errores garrafales a nivel histórico, y que pasan por un tratamiento de elementos musicales del todo equivocados. Por orden de aparición, estas son las inexactitudes históricas:

- 1781. Estamos en Venecia. Da Ponte ve una representación, en la calle, de una ópera sobre Don Juan. Se trata del *Don Giovanni* de Gazzaniga: esta ópera se estrenó (como la de Mozart) en 1787, seis años después de lo que muestran las imágenes.

- 1781. Da Ponte llega a Viena y se encuentra con Mozart. Los

34 Al respecto, el barítono gallego habla del oficio de cantante de ópera en el cine en la entrevista concedida a Sergi Sánchez en el nº 120 de la revista *Ópera actual* (mayo 2009), pp. 26-27.

dos hombres no se conocieron hasta el 1783. Por otro lado, cuando se saludan lo hacen a la manera masónica. Da Ponte no era francmasón, y Mozart no entraría en las logias hasta el 1784.

- En este primer encuentro, Mozart toca al órgano una pieza de J.S. Bach. El compositor de Salzburgo no descubrió Bach hasta el 1782, cuando el Barón Van Swieten le abrió su biblioteca musical, con manuscritos y obras diversas del maestro de Eisenach.

- 1782. En el teatro, oímos el aria “Un bocconcin de amante”, de la ópera *La grotta di Trofonio*, de Salieri. Esta ópera no se estrenó hasta el 1785.

- 1786. Durante unas funciones de *Le nozze di Figaro* en Praga, vemos a la soprano Adriana Ferrarese del Bene cantando la ópera de Mozart. Falso: la Ferrarese cantó una reposición de la ópera en Viena, pero en 1789. Fue para esta ocasión que el compositor escribió las arias “Un moto di gioia” y “Al desio di chi t’adora”.

- Da Ponte y Salieri proponen a Mozart la escritura de *Don Giovanni*. Salieri no tuvo nada que ver en esta propuesta. Da Ponte propuso el tema, pero el encargo no venía del emperador (como se dice en la película), sino del empresario Guardasoni, de Praga.

- 1787. Constanze, esposa de Mozart, debe frecuentar balnearios y Mozart está prácticamente en la miseria. Inexacto: los cuidados de Constanze comenzaron en 1791 y en 1787 el músico aún no vivía con tantas precariedades.

- Otoño de 1787, en Praga. Durante los ensayos de la ópera, Mozart recibe la noticia de la muerte de Leopold, su padre. Este traspaso tuvo lugar el 28 de mayo de ese mismo año.

- Praga, 1787. Estreno de *Don Giovanni*. Allí cantan la Ferrarese y la también soprano Caterina Cavalieri. Falso: la primera no cantó esta ópera y la segunda cantó las funciones de Viena, en 1788, como Donna Elvira. Elvira de Praga fue Catalina Micelli. Además, Cavalieri canta “Mi tradi”, un aria que se escribió para las funciones vienesas.

- Praga, 1787. Estreno de la ópera. La presencia del emperador tampoco es cierta, porque José II no asistió en Praga (tampoco pudo estar Da Ponte), sino en Viena, donde dijo que la ópera era “una ópera difícil de digerir para mis vieneses”.

Hay, además, algunos despropósitos: Annetta es un amor de juventud de Da Ponte, alumna de Mozart al cabo de unos años. Durante un ensayo de una ópera, la joven violonchelista (¿había mujeres violonchelistas a

finales del siglo XVIII?) supe a un músico de la orquesta. Durante el ensayo, los músicos van vestidos de uniforme, cosa harto improbable en un ensayo.

La idea de la muerte persiguiendo Mozart, con el Commendatore como transposición de Leopold (el padre recientemente fallecido) es un tema ya explotado, por ejemplo en *Amadeus*. En la película de Saura se ve también la escena de la bajada a los infiernos de Don Juan, con soluciones similares a las que Josef Svoboda diseñó para la película de Milos Forman inspirada en la obra homónima de Peter Shaffer.

Tampoco tiene mucho sentido la música de Vivaldi insertada en medio de la apertura de *Don Giovanni* o con apariciones recurrentes, a modo de leitmotiv: por mucho que Vivaldi fuera un compositor veneciano muerto en Viena, su música no tiene nada que ver con la realidad que rodeó Mozart o Da Ponte.

En definitiva, la película de Saura es una fantasía en torno al tema del donjuanismo y sobre la figura de Lorenzo Da Ponte. Pero ni explora la psicología, ni aprovecha la rica biografía, bien documentada aparte de las *Memorias* que nos legó el veneciano amigo de Casanova. Musicalmente, ya he mencionado los errores y las imprecisiones. Todo ello hace del filme un producto absolutamente prescindible.

Conclusiones

Vivimos un momento de encrucijada. Las nuevas tecnologías parecen incidir en el discurso cinematográfico, y esas nuevas tecnologías condicionan el uso y el disfrute de la ópera como arte. Todo ello no hace más que plantear nuevas cuestiones en cuanto a la relación entre la música y la imagen. De momento, nos parece que la forma puede ante el fondo, cosa que es especialmente notoria en el terreno de las relaciones entre la ópera y el cine, sea desde la vertiente que sea. Habrá que ver, en un futuro, cómo se encauzan dichas relaciones.

A pesar de todo, el uso de la ópera en cine parece una constante cada vez más normalizada en sistemas de producción de todo tipo. En ese sentido, no quisiera terminar sin dejar de recordar que entre los estudios sobre la música en el cine español, faltan reflexiones sobre el uso de la ópera en nuestro cine. Terreno propicio para la realización de una o más tesis doctorales, hay abundante filmografía para ahondar en el estudio de estas relaciones y desde prismas y enfoques diversos. Un espacio como el simposio que nos reúne es el lugar idóneo para recordar la necesidad de la elaboración de estos estudios.

Bibliografía

ABEL, Sam; PALMER, Craig B. “Disappearing Acts: Opera, Cinema and Homoerotic Desire”. TAMBLING, Jeremy (ed.). *A Night at the Opera. Media Representations of Opera*. London: John Libbey & Company Ltd., 1994, pp. 169-192.

BARNES, Jennifer. *Television Opera. The Fall of Opera commissined for Television*. Woodbridge: The Boydell Press, 2003.

KAPLAN, E. Ann. *Rocking around the clock. Music Television, Potmodernism & Consumer Culture*. London: Routledge, 1987.

MORLEY, David. “El posmodernismo: una guía básica”. CURRAN, James; MORLEY, David; WALKERDINE, Valerie (comps.), *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona: Paidós, 1998, pp. 85-107

PICARD, Anna. “La bohème, Robert Dornhelm” (2009), en <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/la-bohegraveme-robert-dornhelm-115-minsbrthe-full-monteverdi-john-la-bouchardiegravere-60-mins-1223871.html>> [Consulta: 19 de abril 2010]

PLANET, Adolfo. *Del armario al escenario: la ópera gay*. Barcelona: Ediciones La Tempestad, 2003.

RADIGALES, Jaume. “Usos y abusos de la música clásica en el cine. Estudio de casos”. OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 13-32.

RADIGALES, Jaume “La ópera y el cine: afinidades electivas”. OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 59-84.

RADIGALES, Jaume. “Lo cinematográfico en Puccini. Lo pucciniano en el cine”. OLARTE, Matilde: *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 197-215.

SÁNCHEZ, Sergi. “La ópera en pantalla grande”. En *Ópera actual*, nº116 (diciembre 2008), pp. 36-37.

SCHROEDER, David. *Cinema's Illusions, Opera's Allure. The Operatic Impulse in Film*. New York-London: Continuum International Publishing Group, Ltd., 2002.

APUNTES SOBRE LA “MÚSICA VISUAL” DE LA ÓPERA D.Q. (DON QUIJOTE EN BARCELONA)

Rebeca Ríos Fresno
Universidad de Valladolid

Resumen

Este artículo presenta la ópera de La Fura dels Baus *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* y plantea de qué modo su producción trascendió los límites del formato tradicional al ser concebida como una experiencia interactiva. En el proceso de creación, la compañía teatral habilitó un programa de edición musical e hizo partícipes de él a internautas anónimos cuyas aportaciones sonoras fueron transformadas en fragmentos audiovisuales que pasaron a formar parte del montaje final. Este hecho cuestiona la suficiencia de los soportes tradicionales y la validez de los procesos comunicativos convencionales en la escena lírica contemporánea.

Las últimas décadas han visto florecer en España un renovado interés por la música escénica. Grandes producciones, obras de cámara, de bolsillo e, incluso, televisivas, nutren el catálogo lírico nacional desde los años setenta. Salvo destacadas excepciones, previas a la Generación del 51, éste había sido un género poco visitado durante la dictadura franquista¹. Sin embargo, la renovación vocal llevada a cabo por representantes de la vanguardia como Luis de Pablo (1930), Cristóbal Halffter (1930), Josep María Mestres-Quadreny (1929) y Ramón Barce (1928-2008) ejerció una importante influencia en aquellos compositores que iniciaron su carrera

1 Diversos autores señalan, por su calidad o volumen de producción, a Roberto Gerhard (1896-1970), Antoni Massana (1890-1966) y Xavier Montsalvatge (1912-2002) como la terna más destacada en el terreno operístico durante la dictadura de Francisco Franco (1936-1975). Cf. ELI, Victoria *et al.* “Ópera”. CASARES, Emilio (dir). *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 8, pp. 112 y 113; y FERNÁNDEZ, Jorge. *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*. Colección Preliminares Ensayo n.º 2. Madrid: Gloria Collado Guevara, 2009, pp. 113-115.

Es necesario aclarar que no todos los compositores integrantes de la Generación del 51 participaron en los procesos de ruptura lingüística. Cf. MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Vol. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1989, pp. 211-264.

compositiva en el período socio-político de transición hacia un gobierno democrático². A ello hay que sumar la proyección que tuvieron en España tanto el arte de acción como las corrientes escénicas surgidas en oposición al teatro épico³. De manos del colectivo ZAJ, fundado en 1964 por el propio Barce junto a Walter Marchetti (1931) y a Juan Hidalgo (1927), la nueva dramaturgia revalorizó parámetros hasta entonces secundarios como el gestual o el visual, e hizo una llamada de atención sobre la figura del espectador. Al calor de esta nueva concepción artística surgieron producciones en las que, bajo la categorización de “teatro musical”⁴, todos los elementos escénicos interactuaron con el objetivo de ofrecer espectáculos en continua evolución. La combinación de actores y público, de escenario y espacio urbano, y, más tarde, de espectador e internauta o de mundo físico y ciberespacio, desafió los procesos comunicativos al uso. El género operístico se presentó, por lo tanto, como un atractivo campo de experimentación que progresivamente encontró el apoyo institucional necesario para ser desarrollado⁵.

En este camino iniciado en el último tercio del siglo XX, la ópera *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)* es una de las producciones más ambiciosas⁶. La obra fue estrenada en el año 2000 en el Gran Teatro del Liceo de Bar-

2 Los primeros núcleos experimentales fueron (el año de fundación se indica entre paréntesis): en Madrid, el Grupo Nueva Música (1958) y el Ciclo *Tiempo y música* (1959) del que surgió *Alea* (1965), y, en el área catalana, los conciertos de *Música Abierta* (1960) organizados por el Círculo Manuel de Falla (1947), el Conjunt Català de Música Contemporània (1968) y el Laboratorio Electroacústico Phonos (1973). Cf. MARCO. *op. cit.*, pp. 211-249. Sobre las características históricas, técnicas y estéticas de la renovación vocal en este período, véase PÉREZ, Belén. *La renovación vocal en la música contemporánea española. Muestreo, análisis y significación*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1997, pp. 60-172.

3 En los años sesenta se desarrolla en España un nuevo teatro, heredero remoto de la vanguardia de principios de siglo, de manos de José Ruibal (1925), Luis Riaza (1925) y Miguel Romero (1930). Junto a él encontramos propuestas independientes alejadas de los escenarios convencionales de manos de Els Joglars o el grupo Tábano, quienes a finales de la década sientan las bases de una tendencia vinculada al espacio urbano en la que cobran especial relevancia elementos plásticos, coreográficos y musicales.

4 ELI. *op. cit.*, p. 113. Los escritos de Ramón Barce sobre el teatro musical contemporáneo están recogidos en DIOS, Juan Francisco y MARTÍN, Elena. *Las palabras de la música: escritos de Ramón Barce*. Colección Música Hispana n.º 13. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

5 Cabe destacar aquí la labor de mecenazgo ejercida durante los años ochenta y noventa por la Sala Olimpia de Madrid y por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

6 FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 120.

celona siguiendo una propuesta escénica ideada por la compañía teatral La Fura dels Baus. En conjunto se trata de una producción compleja cargada de interés para el investigador ya que, en virtud de una red de información omnidireccional *online*, amplió la categorización del género y proyectó sugerentes dimensiones significantes en torno a su definición como producto artístico. A través del *software* libre FMOL (siglas de *Faust Music On Line*), programado *ad hoc* para los espectáculos de La Fura, internautas anónimos crearon esculturas sonoras con el objetivo de formar parte del espectáculo y, de este modo, superar su función como receptores. La creación simultánea del libreto, de la música y de los componentes escénicos propició que se ensanchasen las fronteras disciplinares de la obra al incluir en ella fragmentos audiovisuales desarrollados a partir de estas contribuciones electrónicas cuyo contenido no había sido prefijado.

El objetivo del presente artículo es subrayar el alcance de esta metodología de trabajo en la red, situada a medio camino entre la investigación artística y el consumo de la sociedad de masas. Para ello el texto se ha dividido en dos apartados más una conclusión. El primero contextualiza el montaje de La Fura mientras que el segundo plantea brevemente qué implicaciones conceptuales conlleva la inclusión del audiovisual dentro de una producción como *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*.

Un proyecto titulado *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*

El año 2000 el grupo catalán La Fura del Baus llevó a la escena lírica una libre revisión de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* en colaboración con el Gran Teatro del Liceo. Esta elección temática estuvo motivada por la posibilidad de ofrecer al público barcelonés una lectura particular del mítico relato cervantino, hacedor de valores universales. Para alcanzar tales objetivos se contó con la participación de Justo Navarro (1953) y del compositor José Luis Turina (1952), ambos bajo las indicaciones del arquitecto Enric Miralles (1955-2000).

La Fura dels Baus: dels teatro callejero a la escena operística

La Fura dels Baus es un colectivo fundado en Barcelona 1979. Bajo la definición de “grupo teatral urbano”, en sus inicios se sirvió del espacio público como ámbito escénico de actuación distinto del tradicional. En este sentido se mostró heredero directo de las prácticas performativas lideradas desde los años cincuenta en el ámbito catalán por el poeta Joan Brossa (1919-1998) y revitalizadas por el arte conceptual a finales de la década de los sesenta, así como de movimientos urbanos cercanos al *hip-*

pie y al *punk*. Sin abandonar las presentaciones callejeras de sus inicios, pronto la compañía trasladó el grueso de sus propuestas a recintos tales como mataderos o cárceles, propicios para la exploración de particularidades arquitectónicas. Al mismo tiempo incorporó en la base de su trabajo una amplia gama de recursos escénicos entre los que cabe mencionar la música, el movimiento, el uso de materiales naturales e industriales, la aplicación de nuevas tecnologías y la implicación del espectador directamente en el espectáculo.

Tras veinte años presentando montajes con una importante presencia de lo digital y realizando incursiones en un mundo cercano a la performance *mecatrónica*⁷, la compañía incluyó en su programación el género operístico; un formato que podría considerarse *a priori* ajeno a sus espectáculos habituales y, desde luego, a su público mayoritario. En él, sin embargo, el grupo reconoció una afinidad estilística que le permitió plasmar en escena sus particulares visiones tecno-románticas del concepto *obra de arte total* wagneriano⁸. Abordadas desde una concepción escenográfica compleja, sus propuestas aparecen revestidas de un lenguaje dramático, vitalista e impactante, con predominio del aspecto visual. Todas ellas se caracterizan por la presencia en un mismo espacio de múltiples prácticas y soportes artísticos articulados mediante dispositivos mecánicos, elementos circenses y recursos multimedia, herederos de sus primeros espectáculos.

La aventura lírica comenzó en 1996 con sendas versiones de la cantata *La Atlántida* (Manuel de Falla y Ernesto Halffter, 1946) y de *El martirio de San Sebastián* (Claude Debussy, 1911). La línea esbozada con estas dos producciones siguió trazándose con *La condenación de Fausto* (Héctor Berlioz, 1846), primera obra de una trilogía ópera-cine-teatro, el presente

7 La *mecatrónica* es una especialidad de la ingeniería que diseña aplicaciones concretas en las que distintas ramas de la electrónica se combinan con elementos de computación.

8 Los montajes líricos de La Fura dels Baus y sus correspondientes estrenos, entre los años 1996 y 2010, son: la cantata *La Atlántida* (estreno: 1996, Catedral de Granada. Festival de Música y Danza de Granada); *El martirio de San Sebastián* (estreno: 1996, Teatro de l'Opera di Roma); *La condenación de Fausto* (estreno: 1999, Felsenreitschule del Festival de Salzburgo); *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* (estreno: 2000, Gran Teatro del Liceo de Barcelona); *La flauta mágica* (estreno: 2003, Trienal del Rhur); *El castillo de Barbazul* en combinación con *Diario de un desaparecido* (estreno: 2007, Gran Teatro del Liceo de Barcelona); *Orfeo* (estreno: 2007, barco Naumon, Barcelona); la tetralogía de *El anillo del nibelungo* (estreno: 2007-2009, Palacio de las Artes de Valencia); *Viaje de Miguel (Luz: los siete días de la semana)* (estreno: 2008, Wiener Festwochen); *El Gran Macabro* (estreno: 2009, Teatro de L'Opera de Bruselas); *Tannhäuser* (estreno: 2010, Teatro alla Scala de Milán); y *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (estreno: 2010, Teatro Real de Madrid).

D.Q. (Don Quijote en Barcelona) y una libre interpretación de *La flauta mágica* (W.A. Mozart, 1791) apoyada en textos del filósofo Rafael Argullol (1949) con un manicomio como telón de fondo. Tras ellas llegaron *Sobre los acantilados de mármol* (2002), basada en el texto homónimo del filósofo alemán Ernst Jünger (1895-1998), *El castillo de Barbazul* (Béla Bartók, 1911) en combinación con *Diario de un desaparecido* (Leoš Janáček, 1919), y *Orfeo* (Claudio Monteverdi, 1607), presentada en el año 2007 en conmemoración del cuarto centenario de su estreno en la corte de Mantua. La tetralogía de *El anillo del nibelungo* (Richard Wagner, 1874), el cósmico *Viaje de Miguel* (Karlheinz Stockhausen, 2003) y *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (Kurt Weill, 1930) son los últimos montajes hasta la fecha. Entre toda esta producción dramática el Quijote de Barcelona sigue siendo uno de sus proyectos más personales al no constituir una obra previa de repertorio y haber nacido íntegramente del ingenio furero.

¿Por qué don Quijote? Recreación del mito y desarrollo escénico-argumental

Hoy en día cualquier ejemplo de literatura caballeresca remite a *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* (Miguel de Cervantes, 1605 y 1615). Continuamente el texto es recreado en forma de más novelas, cómics, películas y otras apropiaciones, porque el personaje es un héroe generador de nuevas imágenes y fábulas; un personaje mítico, como Fausto o don Juan, convertido por el inconsciente popular en un ser pseudo-histórico en torno al que no dejan de inventarse producciones artísticas y cuyas interpretaciones son inagotables. En nuestro país, el arquetipo quijotesco abarca todas las formas y estilos musicales hasta llegar a la ópera intertextual por excelencia que es *Don Quijote* (2000), de Cristóbal Halffter⁹. Es este formato, el operístico, el que alberga las mejores recreaciones, adaptaciones y revisiones musicales del mito. Especialmente desde la década de los sesenta, con el surgimiento de un generalizado interés por la experimentación fonético-semántica y los procesos desfragmentadores del lenguaje, el género amplió el campo de sus ambiciones diversificando su temática y abriéndose a nuevas prácticas formales. A partir de entonces fue capaz de abordar cuestiones filosóficas tales como el poder o la justicia, al tiempo que propuso relecturas audaces de grandes textos de la literatura universal. Siempre fiel a su bagaje de artificio, el género se nos muestra

9 GAN, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 339-379.

ahora renovado al adoptar formas de expresión tomadas de otras artes y poner a prueba su capacidad de adaptación a las exigencias socio-políticas y estéticas de nuestra época. En el caso de *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*, el mundo imaginario que rodea al protagonista enraíza con el interés de La Fura en crear una historia espectacular acorde con las inquietudes de una sociedad expandida en el espacio virtual y, por qué no decirlo, con la categoría del recinto que acogió su estreno.

El germen de la obra es la evocación del desengaño sufrido por Alonso Quijano en compañía de Sancho Panza en los capítulos 64 y 65 de la segunda parte del libro original. El hidalgo exterioriza por primera vez su vulnerabilidad ante un bergantín turco, una situación que vaticina el final de sus andanzas. “Por caminos desusados, por atajos y sendas encubiertas”¹⁰, señor y escudero viajan a Barcelona con el fin de acallar las injurias volcadas sobre sus nombres en un texto salido de una imprenta catalana¹¹. La víspera de San Juan llegan a la ciudad condal donde, tras un combate naval contra los moriscos y varias aventuras más, el amo es finalmente abatido en la playa de la Barceloneta por un paisano suyo, el bachiller Sansón Carrasco, quien se da a conocer como el Caballero de la Blanca Luna.

En *La Mancha*, Alonso Quijano asume su condición de valuarte de la honra y de la justicia a la manera de los héroes que protagonizan sus lecturas. Anhela ser un caballero andante a imagen de Amadís de Gaula, Bernardo del Carpio, Reinaldo de Montalbán o Palmerín de Inglaterra. Sin embargo, tras numerosas batallas ilusorias contra rebaños de ovejas y molinos de viento, a partir de la deshonra sufrida ante el enemigo real comienza a verse a sí mismo de un modo diferente. El libreto de Navarro da un paso más: el héroe intenta reconocerse pero ya no sabe quién es¹². Esta idea, la presentación de un héroe desubicado y vencido, es desarrollada en el libreto según un esquema en tres actos que representan tres percepciones diferentes de la realidad. Tres ficciones que encierran, asimismo, sutiles referencias a los pasajes literarios del clásico cervantino. Las dos primeras tienen lugar en la misma época en un futuro lejano. Por un lado,

10 CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha. Segunda parte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, p. 399.

11 La obra no sería otra sino aquella que, para desazón de Cervantes, escribió el apodado Alonso Fernández de Avellaneda en 1614 como segundo tomo apócrifo de la novela.

12 A modo de testamento existencial, al término de la ópera don Quijote confiesa sentir “un dolor más horrible que el dolor de nacer y el dolor de morir” por haber perdido su personalidad e, incluso, por el efecto del tiempo, su cara y su estatura. Cf. OLLÉ, Álex, José Luis TURINA, José Luis *et al.* *D.Q. Don Quijote en Barcelona*. Barcelona: Fundación Gran Teatro del Liceo, 2000, p. 215.

una casa de subastas en Ginebra conectada a una máquina del tiempo y, en segundo lugar, un espectáculo de atracciones de monstruos enclavado en las alturas de un rascacielos de Hong-Kong, ambas ubicadas en el siglo XXXI. El tercer acto discurre en Barcelona en el año 2005 durante un Congreso Intercontinental a propósito de la primera edición de la novela. En este desfase geográfico-temporal vemos a un héroe perdido, a un “mutante alucinado” extraído de su época para transitar por una realidad transformada en un eterno teatro contagiado por la locura quijotesca.

El inicio de la ópera evoca la enigmática y extravagante cueva de Montesinos¹³. Es el año 3014 y un Quijote real, transportado desde La Mancha gracias a una Localizadora Temporal de Maravillas Antiguas, es vendido en Ginebra junto a una bombona de butano, a una motocicleta y al Sagrado Corazón de Jesús. Suspendidos en el aire, los asistentes pujan por las antigüedades surgidas del artefacto mientras un coro de auxiliares virtuales rodea la acción¹⁴. Como ocurre en el primer espacio ideado por Cervantes, el protagonista de carne y hueso elude la realidad para vivir en su generoso imaginario caballeresco. La simbología de este primer acto, desarrollado en un mundo anodino totalmente ajeno a Cervantes e, incluso, a los libros¹⁵, en el que tiempo histórico y ensueño poético se entremezclan, apela a la noción que cada espectador tiene del texto cervantino.

El hidalgo coleccionable es expuesto durante el segundo acto en un Jardín de Monstruos hongkonés regentado por las gemelas Trifaldi. En la novela las hermanas era una única dama, imaginariamente encantada, que viajaba a lomos de un caballo volador llamado Clavileño. Al grito “¡Que salga el monstruo!” don Quijote hace su aparición semidesnudo y temeroso, enjaulado en una cápsula de helio que sobrevuela los rascacielos de la ciudad asiática. La macroestructura en suspensión, seña de identidad furera, encierra a un ser desubicado. Esta antigüedad viva, exhibida como una atracción de feria bien en Oriente bien en Aragón, se revela contra el espacio engañoso que le atrapa antes de asumir, ya en el tercer acto, su verdadera existencia.

13 CERVANTES, *op. cit.*, pp. 145-150.

14 El papel desempeñado por el coro virtual es el mismo que en los espectáculos callejeros de La Fura recaía en el público: rodear la acción e intervenir en ella mediante acciones dirigidas por el propio espectáculo.

15 Uno de los asistentes a la subasta comenta: “Tengo miles de libros y no sé qué uso le darían en su tiempo a un artefacto semejante”. OLLÉ. *op. cit.*, p. 204.

En el pasaje final asistimos al Congreso Intercontinental de Barcelona que conmemora el cuarto centenario de la novela. En palabras de Navarro, este acto es “una representación de cómo el Quijote se ha convertido en un elemento del espectáculo de los científicos dedicados a la literatura”¹⁶. La escenografía recrea dentro del Liceo el ambiente de Las Ramblas. El teatro parece abrirse momentáneamente a la gran avenida por la que circulan turistas, hombres travestidos, pandilleros y, en definitiva, todo el abanico imaginable de fauna urbana ajena al delirio quijotesco. Los participantes en el Congreso asisten a la llegada de un violento huracán que arrasa estas Ramblas de interior y finalmente cura a Alonso Quijano de su locura. Tanto en la ópera como en la novela, la trama concluye con la huida del héroe quien, amenazado por la realidad, es incapaz de enfrentarse a las aventuras soñadas. No es, por lo tanto, una aventura ideal lo que encuentra este Quijote en Barcelona, sino lo que él percibe como una intromisión inesperada en su realidad, una ficción perversa, un espejismo distópico¹⁷.

En los tres actos el protagonista canta su nostalgia. Por ello no ha de extrañar la presencia en la partitura de fragmentos aparentemente anacrónicos. Como recurso intertextual o como parodia del género¹⁸, son reconocibles los “guiños” de Turina al repertorio tradicional. Acordes de *Las Bodas de Fígaro* (W.A. Mozart, 1786) y armonías de *Tristán* (Richard Wagner, 1859) impregnan el discurso de un Quijote deformado cuya estética responde a unos parámetros diferentes a los del mundo que le ha abducido. El héroe decrépito canta en un lenguaje post-romántico contrastante con los escenarios en los que se desarrolla el libreto. Unos escenarios en el que no existen fronteras espaciales ni temporales y en los que el internauta toma la palabra.

16 ARREGUI, Juan P. (coord.). *La ópera trascendiendo sus propios límites*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Centro Buendía, 2006, pp. 181 y 182.

17 El término distopía no aparece recogido en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua pero es usado comúnmente como antónimo de utopía para hacer referencia a un futuro amenazador. El origen etimológico de utopía encierra un doble significado que es casi un juego. Primeramente, hace referencia a un *no lugar*, del griego *ou tópos*, y, al mismo tiempo, es un *eu tópos*, es decir, un *buen lugar*. Como la utopía, la distopía también constituye un “no lugar”, un estadio irrealizable en el momento mismo de su formulación. Sin embargo, a diferencia de ella, hace remisión a un lapso de tiempo más o menos cercano desarrollado en unos términos casi apocalípticos.

18 El propio José Luis Turina ha señalado en varias ocasiones la posible lectura de los tres actos de *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* como una parodia triple: a la ópera como género, a la novela en sí misma y a la especulación científica sobre la obra literaria. ARREGUI. *op.cit.*, p. 194 y OLLÉ. *op.cit.*, pp. 69-73.

“Música visual” como ejercicio de interactividad *online*

Para garantizar la máxima proyección nacional e internacional de *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)* el Liceo produjo una página web que, además de responder a una estrategia de mercado, permitiese ampliar en la red las ideas de La Fura sobre comunicación y creación¹⁹. La plataforma en línea fue utilizada como soporte documental y también como herramienta para ampliar los límites teatrales del montaje. El programa con el que se llevó a cabo esta acción fue el *software* de creación colectiva FMOL, programado por primera vez por la compañía catalana en 1999 para la trilogía inspirada en la figura de Fausto. Internautas anónimos participaron activamente en la propuesta descargándose el programa y colgando en línea personales (re)creaciones musicales cercanas al *techno*, e incluso al *heavy*, que dibujaron el mapa sonoro de la ópera. La creación de la obra se amplió del papel a la interfaz del ciberespacio convirtiéndose en una experiencia comunicativa que creció en múltiples direcciones. Cada una de las aportaciones individuales fue tratada como un germen en continua evolución gracias a la participación de nuevos autores, de modo que el proceso pudiera llegar a verse inmerso en una evolución ilimitada. Estas aportaciones sonoras fueron transformadas por la compañía en seis pasajes de “música visual” en los que los sonidos electrónicos tomaron el relevo de las notas compuestas por Turina. Para imbricarlas en la línea argumental, en el libreto se incluyeron seis pasajes bisagra con el fin de adecuar dramáticamente estos fragmentos audiovisuales heterogéneos al desarrollo de la trama: proyectado sobre la Localizadora Temporal de Maravillas Antiguas y concluyendo la subasta en el primer acto, como anuncio publicitario y acompañando la entrada del zepelín en el segundo y, finalmente, ambientando tanto la recreación de Las Ramblas como la llegada del huracán.

La interrelación artística ejemplifica lo que supone la irrupción del vídeo en el formato operístico: una expansión de sus fronteras que obliga a reformular el género. Las propuestas que en la última década han surgido en el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) de París o, en España, gracias a Operadho²⁰, exploran las posibilidades de adecuación de las nuevas tecnologías al espacio escénico. La inclusión de videoarte en montajes como *Glossopoeia* (Alberto Posadas, 2009) o *En la medida de las cosas* (César Camarero, 2010), por mencio-

19 Ya en los años setenta Iannis Xenakis había planteado esta posibilidad con el diseño de una plataforma gráfica de composición (la llamada UPIC) accesible a los no profesionales e incluso a los niños.

20 Ciclo de ópera contemporánea creado en 2003 por la Comunidad de Madrid.

nar dos trabajos de reciente creación, transforman la morfología de los espectáculos al plantear el sonido como espacio y no ya el espacio como soporte del sonido²¹. Este hecho, trasladado al plano visual, manifiesta la paradoja denunciada por Paul Virilio según la cual una imagen domina la cosa representada; esto es, la virtualidad transforma la realidad del producto artístico²². En el Quijote de La Fura, a pesar de no advertirse en la obra final más que un juego de interrelaciones disciplinares, la apertura de un canal por el que transitase el espectador supuso un punto de inflexión en la renovación del género. Siguiendo esta idea, para algunos teóricos los caminos para la creación operística actual pasan precisamente por incluir en la génesis de cada obra, como en *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*, la problemática de su accesibilidad como respuesta a una doble necesidad estética y de funcionalidad social²³. Estemos o no de acuerdo con este imperativo, la formulación implica cuestionar los soportes que inevitablemente acompañan y demasiadas veces condicionan la vida de una obra.

Analizar la “música visual” ideada por La Fura del Baus supone cuestionar la suficiencia de los soportes tradicionales o, lo que es lo mismo, incorporar a nuestro lenguaje artístico definiciones que reflejen la nueva realidad que generan los dispositivos multimedia. También supone hablar de las mutaciones e interferencias disciplinares surgidas en la última década, de la autonomía de los elementos escenográficos y de la revisión de los procesos comunicativos. De la mano del formato audiovisual la ópera contemporánea explora nuevas posibilidades dramáticas que implican autorreflexión, redefinición de sus propios medios, compromiso con su tiempo e inicia un nuevo párrafo su definición como género.

21 SCIPIO, Agostino di. “El sonido en el espacio, el espacio en el sonido”. En: *12 notas preliminares* [“*La encrucijada del soporte en la creación musical*”], n.º 2. Madrid: Gloria Collado Guevara, 1999, pp. 133-157.

22 VIRILIO, Paul. *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra, 1998.

23 FERNÁNDEZ, Jorge. “Soporte, creación y función, o la necesidad de limpiar el filtro”. En: *12 notas preliminares*, n.º 2 [“*La encrucijada del soporte en la creación musical*”], pp. 9-22.

Bibliografía

ARREGUI, Juan P. (coord.). *La ópera trascendiendo sus propios límites*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Centro Buendía, 2006.

CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Primera y segunda parte. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.

CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 2008.

DIOS, Juan Francisco y MARTÍN, Elena. *Las palabras de la música: escritos de Ramón Barce*. Colección Música Hispana n.º 13. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

ELI, Victoria et al. "Ópera". En: CASARES, Emilio (dir). *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 8, pp. 78-124.

FERNÁNDEZ, Jorge. *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*. Colección Preliminares Ensayo n.º 2. Madrid: Gloria Collado Guevara, 2009.

GAN, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2003.

GARCÍA, José M^a. "Función y disfunción del texto en la música del siglo XX, con un epílogo referido al Quijote". LOLO, Begoña (ed). *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 1201-1224.

HERRERO, Fernando. *La ópera y su estética*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.

LOLO, Begoña. *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Colección Cervantes y la Música. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Vol. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1989.

OLLÉ, Álex, TURINA José Luis et al. *D.Q. Don Quijote en Barcelona*. Barcelona: Fundación Gran Teatro del Liceo, 2000.

PÉREZ, Belén. *La renovación vocal en la música contemporánea española. Muestreo, análisis y significación*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1997.

TEMES, José Luis. *José Luis Turina*. Colección Compositores contemporáneos n.º 5. Málaga: Orquesta Filarmónica, 2006.

VELA, Juan Ángel (ed.). *El humanismo de la ópera*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

VIRILIO, Paul. *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra, 1998.

VV.AA. *12 notas preliminares*, n.º 2 [*La encrucijada del soporte en la creación musical*]. Madrid: Gloria Collado Guevara, 1999.

VV.AA. *12 notas preliminares*, n.º 14 [*Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*]. Madrid: Gloria Collado Guevara, 2005.

Audiovisuales

D.Q. Don Quijote en Barcelona. 2000. Dir. Toni Janés. DVD. Fundación Gran Teatro del Liceo de Barcelona, TelefónicaMedia y Televisión de Cataluña.

DOS VERSIONES CINEMATOGRAFICAS DEL MITO DE SALOMÉ DESDE EL TEATRO (O. WILDE-K. RUSSELL) Y DESDE EL BALLET (A. GÓMEZ-C.SAURA)

Jose M. García Laborda
Universidad de Salamanca

Resumen

En este ensayo se trata de reflejar cómo la figura de Salomé ha sido plasmada en dos versiones cinematográfica que se acercan al mito de la mujer fatal desde dos enfoques totalmente distintos, uno desde el teatro (en la plasmación filmica que ha realizado Kent Russell en 1998 sobre la obra de teatro de Oscar Wilde) y otro desde el ballet (en la realización personal que el cineasta Carlos Saura ha plasmado en 2002 para el ballet de Aida Gómez). Estas dos visiones de Salomé reflejan un material gráfico totalmente inédito en la filmografía actualmente existente sobre la figura bíblica, en el que la música tiene un especial protagonismo, especialmente en la obra de Saura.

Introducción

El cine no ha podido sustraerse a la fascinación que la figura de Salomé ha despertado en todas las artes desde la antigüedad hasta la época actual, especialmente en la literatura y en las artes plásticas¹, de modo que la aparición del cinematógrafo a finales del siglo XIX se convirtió en un medio fundamental para llevar al gran público una iconografía que hasta el momento había quedado reservada a los medios artísticos y literarios conservados en libros y museos. De ese modo, la aparición del séptimo arte aprovechó también la figura bíblica de Salomé para llenar de nuevo contenido artístico y visual los entresijos de una historia perversa y desconcertante, muy atractiva para las masas que estaban accediendo a todos los campos de la cultura. Esta historia se centraba en una figura situada a

1 Para una aproximación imprescindible al personaje de Salomé en la literatura y en el arte hay que leer el libro PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila, 1969 y BORNAY, Erika. *Las Hijas de Lilith*. Madrid: Ed. Cátedra, 2004.

medio camino entre la historia, la revelación bíblica y la leyenda, según las distintas fuentes que nos la han transmitido, hasta convertirse en un mito de la mano de los grandes escritores románticos de finales del XIX.

El objetivo de este ensayo es presentar dos modelos de acercamiento cinematográfico al mito de Salomé desde la perspectiva del teatro y desde la perspectiva del ballet, a través de las películas respectivas que para esta temática realizaron los cineastas Kent Russell y Carlos Saura, analizando el papel que la música desempeña en ellas.

El atractivo del personaje de Salomé para el cine venía fundamentado en un drama que, por sus connotaciones religiosas, sociales y psicológicas había pertenecido desde los tiempos de su aparición al imaginario de la cultura occidental, especialmente a partir del siglo XIX cuando la figura de Salomé adquirió los rasgos de la “femme fatale” de fin de siglo, plasmada en las grandes obras de la literatura y de la pintura de esa época.

Del contenido bíblico-histórico a la creación del mito perverso

Antes de concretar los dos aspectos que vamos a tratar de la figura cinematográfica de Salomé desde el teatro y desde el ballet, no estará de más rastrear los orígenes del personaje y su conversión en icono de mujer fatal que adquiere a finales del siglo XIX, y cuyos rasgos son asumidos luego por el cine para plasmar la figura de Salomé.

Como es de sobra conocido, la historia del personaje que está de fondo a la mayoría de las obras artísticas y contenidos cinematográficos aparece en el Nuevo Testamento, aunque el nombre de Salomé no figura como tal en ningún lugar de la Biblia². La veracidad del personaje y su mención expresa aparece en la obra *Antigüedades de los Judíos* (93) del historiador judío Flavio Josefo (37-101), única fuente histórica fidedigna para la mayoría de los acontecimientos de la historia de los Judíos en esta época.

Son los evangelistas Mateo y Marcos, y en menor medida Lucas, los que nos refieren en detalle el argumento principal de la historia de Salomé, su famoso baile y su desenlace terrible, con una coincidencia de contenidos propia de los evangelios llamados sinópticos. Esto es lo que nos relata el evangelista San Mateo:

Es de saber que Herodes había hecho prender a Juan, le había encadenado y puesto en la cárcel por causa de Herodías, la mujer de Filipo,

2 Los evangelios solo hablan de la “hija de Herodías”. Ver las citas bíblicas más abajo.

su hermano; pues Juan le decía: “No te es lícito tenerla”. Quiso matarle; pero tuvo miedo de la muchedumbre, que le tenía por profeta. Al llegar el cumpleaños de Herodes, bailó la hija de Herodías ante todos, y tanto gustó a Herodes, que con juramento prometió darle cuanto le pidiera, y ella, inducida por su madre: Dame – le dijo – aquí, en la bandeja, la cabeza de Juan el Bautista. El Rey se entristeció, mas por el juramento hecho y por la presencia de los convidados ordenó dársela y mandó degollar en la cárcel a Juan el Bautista, cuya cabeza fue traída en una bandeja y dada a la joven, que se la llevó a su madre. Vinieron sus discípulos, tomaron el cadáver y lo sepultaron, yendo luego a anunciárselo a Jesús³.

Con pequeñas variantes, aunque algo ampliado, San Marcos cuenta la misma historia:

Porque, en efecto, Herodes se había apoderado de Juan y le había puesto en prisión a causa de Herodías, la mujer de su hermano Filippo, con la que se había casado. Pues decía Juan a Herodes: No te es lícito tener la mujer de tu hermano. Y Herodías estaba enojada contra él y quería matarle, pero no podía, porque Herodes sentía respeto por Juan, conociendo ser hombre justo y santo, y le amparaba, y oyéndole, vacilaba, pero le escuchaba con gusto. Llegado un día oportuno, cuando Herodes en su cumpleaños ofrecía un banquete a sus magnates y a los tribunos y a los principales de Galilea, entró la hija de Herodías y, danzando, gustó a Herodes y a los comensales. El rey dijo a la muchacha: pídemelo lo que quieras y te lo daré. Y le juró: Cualquier cosa que me pidas te la daré, aunque sea la mitad de mi reino. Saliendo ella, dijo a su madre: ¿Qué quieres que pida?. Ella le contestó: La cabeza de Juan el Bautista. Entrando luego con presteza, hizo su petición al Rey, diciendo: Quiero que al instante me des en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista. El Rey, entristecido por su juramento y por los convidados, no quiso desairarla. Al instante envió el rey un verdugo, ordenándole traer la cabeza de Juan. Aquél se fue y le degolló en la cárcel, trayendo su cabeza en una bandeja, y se la entregó a la muchacha, y la muchacha se la entregó a su madre. Sus discípulos que lo supieron, vinieron y tomaron el cadáver y le pusieron en un monumento⁴.

Por su parte el historiador Flavio Josefo, relata en el libro XVIII de sus *Antigüedades de los Judíos*, escritas en el año 93 el parentesco de Salomé

3 San Mateo, 14, 3-12. Edición *Sagrada Biblia. Nácar-Colunga*. Salamanca: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

4 San Marcos, 6, 17-29. Edición *Sagrada Biblia. Nácar-Colunga, BAC*. Salamanca: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

pero no habla para nada de la historia bíblica del baile, refiriendo solamente la muerte de Juan el Bautista y el nacimiento escueto de Salomé, aunque alude a la relación incestuosa entre Herodes y Herodías, que según los Evangelios, provoca la crítica de Juan el Bautista y su posterior muerte:

Algunos judíos creyeron que el ejército de Herodes había perecido por la ira de Dios, sufriendo el merecido castigo por haber matado a Juan, llamado el Bautista. Herodes lo hizo matar, a pesar de ser un hombre justo que predicaba la práctica de la virtud, incitando a vivir con justicia mutua y con piedad hacia Dios, para así poder recibir el bautismo (...). Hombres de todos los lados se había reunido con él, pues se entusiasmaban al oírlo hablar. Sin embargo Herodes, temeroso de que su gran autoridad indujera a los súbditos a rebelarse, pues el pueblo parecía estar dispuesto a seguir sus consejos, consideró más seguro, antes de que surgiera alguna novedad, quitarlo de en medio (...). Es así como por estas sospechas de Herodes fue encarcelado y enviado a la fortaleza de Maquero, de la que hemos hablado antes, y allí fue muerto⁵.

Un poco más adelante, en el mismo capítulo, Flavio Josefo relata el nacimiento de Salomé:

Herodías, su hermana, casó con Herodes (Filipo), el hijo de Herodes el Grande, que éste tuvo con Mariamme, la hija del pontífice Simón. Tuvieron una hija, Salomé; después del nacimiento de ésta, Herodías, que se propuso violar las leyes nacionales, casó con Herodes (Antipas) hermano de su esposo del mismo padre, apartándose del primer marido mientras este vivía⁶.

5 JOSEFO, Flavio. *Antigüedades de los Judíos*. Terrasa: Libros Clie. 2004. Vol. III, Libro XVIII, pp. 240-241. En este mismo libro XVIII de las *Antigüedades* alude F. Josefo a Jesús de Nazaret, aunque en términos que parecen una interpolación posterior de algún lector cristiano.

6 *Ibidem*, p. 243. No hay que olvidar que en las *Antigüedades de los Judíos* de Flavio Josefo aparecen muchos personajes con el nombre de Salomé y de Herodes. El personaje bíblico protagonista de la historia a la que nos referimos es Herodes el tetrarca, hijo de Herodes el Grande, que repudió a su primera mujer, hija de Aretas IV, rey de Petra para unirse con Herodías, su sobrina y cuñada, y que mandó matar a Juan el Bautista y despreció a Jesús en connivencia con Pilatos (ver *Antigüedades de los Judíos*, *op. cit.* p.239). Igualmente en Flavio Josefo, no es fácil con frecuencia diferenciar entre los nombres de Salomé y Herodías. Esta confusión ha provocado que muchos de los rasgos de la madre hayan pasado a la hija en la literatura y el arte posterior. En los evangelios apócrifos aparecen varios personajes con el nombre de Salomé, pero no tienen nada que ver con nuestra historia (ver DE SANTOS OTERO, Aurelio. *Los Evangelios apócrifos. Edición crítica y bilingüe*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991).

Como se puede ver, en las fuentes bíblicas e históricas Salomé no parece ser más que una muchacha inocente, víctima de la perversidad de su madre Herodías, la única destinataria de la cabeza de Juan y causante de su muerte. Lo curioso es ver cómo el personaje de Salomé se convierte en el siglo XIX en una figura diabólica, pasando a asumir el papel de la “mujer fatal” que encarna las perversidades características con las que le revistió la literatura finisecular, especialmente a través de la obra de Oscar Wilde y su magistral musicalización por el compositor R. Strauss. En este cambio de imagen que sufre el personaje a lo largo del siglo XIX Salomé es la que pide para sí la cabeza de Juan, con la que juega y a la que besa de modo morboso ante la mirada atónita de Herodes y Herodías.

Esta transformación de un personaje simple e inocente en icono de perversión erótica y sexual se va realizando desde mediados del siglo XIX hasta culminar en la estética finisecular gracias a algunas obras fundamentales de la literatura romántica como el poema *Atta Troll* (1841) de Heinrich Heine, los *Tres cuentos* (1875) de Gustave Flaubert (el cuento *Herodias*), la descripción de la pintura de Gustave Moreau⁷ en *A Rebours* (1884) de J. K. Huysmans y el drama *Salomé* (1891) de Oscar Wilde, obras que fueron modelando la imagen perversa de Salomé que luego pasó al cine.

Estas obras, además de mostrar versiones sumamente coincidentes de la figura de Salomé, representan un interesante desarrollo evolutivo del personaje a través de las diferentes perspectivas nacionales (alemana, francesa y británica) de sus autores. Por lo mismo representan el trasfondo sobre el que se han basado la mayoría de las versiones cinematográficas. No es este el momento de profundizar más en el tema, ya que existe una amplia literatura sobre la figura de Salomé y su transformación literaria⁸.

La *Salomé* de Wilde es una obra que aprovechó las aportaciones sustanciales prestadas al personaje por el cuento de *Herodías* de Flaubert en un lenguaje simbolista, lleno de imágenes coloristas, metáforas y comparaciones que nos recuerdan el estilo bíblico de *El Cantar de los Cantares*.

7 Oscar Wilde había visto en París los cuadros sobre Salomé que pintó G. Moreau y le habían parecido muy interesantes, sobre todo al leer el comentario de Huysmans sobre los mismos

8 Se pueden consultar, entre otros numerosos libros, los de BORNAY, Erika. *Las Hijas de Lilith*. Madrid: Ed. Cátedra, 2004 y también CANSINOS-ASSENS, Rafael. *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*. Madrid: Ed. América, 1920. La monografía de ROHDE, Thomas (ed.). *Mythos Salomé*. Leipzig: Ed. Reclam, 2000, contiene numerosos documentos literarios sobre Salomé, entre ellos textos de Rubén Darío y Ortega y Gasset.

El cuento *Herodías*, que Flaubert escribe en 1875, describe de manera sensual y voluptuosa el baile de Salomé (algo que precisamente Wilde no hace), y parece preludiar las metáforas coloristas que empleará Oscar Wilde en su obra, con bellas sugerencias musicales:

Pasaba un pie delante del otro al ritmo de la flauta y de un par de crótalos. Sus brazos torneados llamaban a alguien que huía siempre. Ella lo perseguía más ligera que una mariposa, como una Psique curiosa, como un alma vagabunda, y parecía dispuesta a alzar el vuelo. Los sonidos fúnebres de las gringas sustituyeron a los crótalos. A la esperanza seguía la desolación. Sus actitudes expresaban suspiros, y toda su persona una languidez tal, que no se sabía si lloraba a un dios, o si se moría en medio de su caricia. Con los párpados entrecerrados, retorció su talle, balanceaba su vientre con ondulaciones de ola, hacía estremecerse sus dos senos, y su rostro permanecía inmóvil, y sus pies no se detenían... Cantó un arpa, y la multitud le respondió con aclamaciones. Sin doblar sus rodillas, separando las piernas, se curvó de tal forma que su barbilla rozaba el suelo; y los nómadas, habituados a la abstinencia, los soldados de Roma expertos en depravaciones, los avaros republicanos, los viejos sacerdotes agriados por las disputas, todos, dilatando las aletas de sus narices, palpitan de codicia⁹.

Wilde cambia y trasciende la historia bíblica para centrar toda la historia en la figura de Salomé, cuya concupiscencia y lujuria la convierte en objeto de estudio de las típicas figuras histéricas de fin de siglo, que Freud colocó sobre el diván de su despacho vienés. Wilde traspasa los deseos de venganza de Herodías a Salomé, que es quien pide de “motu proprio” la cabeza de Juan, obsesionada por el rechazo y la indiferencia con que el profeta la trata. El enamoramiento físico y mortal que experimenta la princesa judía hacia el profeta es el tema novedoso que aporta el drama de Oscar Wilde y el tema prohibido que escandalizó a la moral victoriana de la época. El climax de la obra es el famoso monólogo de Salomé con la cabeza de Juan al final de la obra, en donde aparecen multitud de referencia a los rasgos típicos de la estética finisecular: los ojos, la mirada, la boca. Las últimas palabras de Salomé en ese monólogo: “Sé que me habrías amado, y que el misterio del amor es más grande todavía que el misterio de la muerte”, resultan premonitorias, ya que Herodes manda matar a Salomé, concluyendo el drama. Eros y Tánatos, el Amor y la Muerte, se combinan

9 FLAUBERT, Gustave. *Tres cuentos (Herodías)*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, pp. 132-133.

al final de la obra de manera trágica. No es de extrañar que esta temática cautivara de inmediato a los artistas decadentes de la “belle époque” y abonara el terreno para su puesta en escena por el séptimo arte.

La aportación cinematográfica a la imagen de Salomé

En la base de datos de Internet *The Internet Movie Database (IMDB)* se pueden encontrar más de 30 registros cinematográficos sobre Salomé, que comprenden largometrajes, cortometrajes, series de Televisión y diversos DVD basados en la ópera *Salomé* compuesta por R. Strauss sobre el texto de Oscar Wilde. Esto demuestra el interés que la figura bíblica ha despertado entre los cineastas y las posibilidades que ha ofrecido el cine para la plasmación de la historia bíblica (aunque muchas películas son de dudosa calidad, naturalmente).

Entre los largometrajes más conocidos está el conocido y difundido film de William Dieterle, realizado en 1953 y protagonizado por una rutilante Rita Hayworth de 33 años. Típico cine de “romanos” al estilo de Hollywood, Dieterle no tuvo inconveniente en cambiar la historia para convertir la danza de Salomé en un medio para salvar a Juan el Bautista y convertir a la princesa Salomé en seguidora de Jesús. Todo un poco rocambolesco en una ambientación muy al estilo del cine americano de la época.

Un curioso cortometraje de Pedro Almodóvar de 1978 con Isabel Mesres en el papel estelar hace también un giro estrambótico a la historia real. Salomé, convertida en símbolo de tentación, intenta seducir a Abraham para que mate a su hijo Isaac. Entre estos dos extremos ambientados de una manera muy libre sin tener para nada en cuenta las fuentes históricas y bíblicas de la época o los documentos literarios que han plasmado la figura de Salomé, están una serie de películas cuyo guión se basa más o menos fielmente en el conocido texto de Oscar Wilde.

Sin duda el drama *Salomé* de Oscar Wilde, escrito en 1891, fue decisivo para la interpretación que el cine dio al personaje, ya que encontramos distintas versiones cinematográficas a partir de la obra de Oscar Wilde, aunque la más importante es la que vamos a comentar.

Como hemos dicho, el drama de Wilde fue la obra que elevó a icono la figura de Salomé y marcó el estereotipo de la mujer malvada de fin de siglo, al realizar “la máxima realización orgiástica que es la muerte, significado último de la mujer fatal, en la que convergen Amor y Muerte, Eros y Tánatos”¹⁰.

10 Ver BORNAY, *op. cit.*, p. 123.

Oscar Wilde escribió su obra en francés en 1891 para que fuera interpretada por Sarah Bernhardt en el Palace Theatre de Londres en 1892, pero el proyecto fue paralizado por la censura, que no toleraba que un personaje bíblico fuera sometido a esta clase de espectáculos¹¹. Tres años más tarde el amante de Wilde, Lord Alfred Douglas, la tradujo al inglés, publicándose al poco tiempo con los famosos dibujos de A. Beardsley. Como nos recuerda Erika Bornay, del mismo modo que el pintor francés Gustave Moreau había hecho en el campo de las artes visuales, “Oscar Wilde ha transformado a la insignificante Salomé en una *femme fatale*, pero más turbia, más maléfica”¹².

Varias versiones cinematográficas han tomado el texto de Wilde casi literalmente, entre las que destacan la de 1923, dirigida por Charles Bryant y protagonizada por Alla Naxinova en un estilo rutilante basado en las ilustraciones de A. Beardsley. En 1972 Carmelo Bene realiza una producción italiana con Donyale Luna en el papel de Salomé y música de R. Strauss para la danza de los siete velos.

Sin duda la adaptación más ajustada al drama de O. Wilde es el film del director británico Kent Russell, realizado en 1998 y titulado *Salomé Last'dance* (en español: *Salomé, el precio de la pasión*), con la oscarizada Glenda Jackson en el papel de Herodías, una jovencísima Millais Scott como Salomé, Nicolás Grace, como Oscar Wilde, Douglas Hodge, como Lord Alfred Douglas y Stratford Johns como Herodes. Esta película es una versión cinematográfica de la propia obra de teatro de Wilde.

El famoso cineasta británico Henry Kenneth Alfred Russell (1927), uno de los más versátiles e iconoclastas directores del cine actual, se ha destacado siempre por su afición a plasmar temas musicales para la gran pantalla. Las biografías de ilustres músicos clásicos y de rock desde una perspectiva inédita (sus problemas religiosos, amorosos, sexuales o sociales) ilustran tanto su carrera cinematográfica como sus documentales para la BBC londinense. Entre su filmografía destacan las biografías sobre algunos compositores como E. Elgar, F. Delius, A. Bax, C. Debussy, G. Mahler, P. Tchaikowski o F. Liszt.

Su acercamiento al tema de Salomé tuvo ya un precedente en los años setenta. En 1970 Russell ya había realizado en su película *Danza de los siete velos*, un “comic en siete partes sobre la vida de Strauss”, que pro-

11 Recordemos que ópera *Salomé* de Strauss, basada literalmente en el libreto sobre el drama de Wilde, tampoco pudo ser interpretada en una corte tan moral y religiosamente tradicional como la de Viena.

12 BORNAY, *op. cit.* p. 124

vocó el rechazo de la familia Strauss, que mandó retirar la película. Para la película *Salomé*, Russell escogió en el papel de Herodías a Glenda Jackson, una de sus actrices favoritas, con la que había trabajado en el film *Women in Love* (1969), (que le valió un oscar) y *The Secret Life of Arnold Bax* (1992)¹³.

En *Salomé* se trata de una película que combina elementos de información documental, con aspectos cómicos sobre la obra dramática de Wilde, puestos en una escenificación edulcorada al estilo del Art Nouveau de la época en que fue escrito el Drama de Oscar Wilde. Los aspectos simbólicos y decorativos predominan sobre los contenidos propiamente dramáticos, de modo que la misma música acentúa el aspecto impresionista y decorativo al escoger Russell de fondo músicas ya existentes de C. Debussy¹⁴, M. Ravel, Rimsky-Korsakov o E. Grieg, pasando de largo por una música más disonante y expresiva como podría ser la que emplea R. Strauss para su ópera *Salomé* (y que otros cineastas han empleado para sus versiones sobre el drama, especialmente en la famosa “Danza de los siete velos”).

El contenido argumental no deja de ser curioso y original. La acción de la película se sitúa el 5 de noviembre de 1892¹⁵, un año después de que Wilde compusiera su conocida obra teatral. En esa noche el escritor Oscar Wilde (Nikolas Grace) y su amante Lord Alfred Douglas (Douglas Hodge, que también representa a Juan el Bautista en el film) acuden a un burdel londinense para asistir a una representación en privado de su obra *Salomé*, ya que la censura del Lord Chamberlain había prohibido el estreno de la misma. La compañía que va a representar el drama está compuesta por una serie de artistas e invitados del prostíbulo. Herodes es representado por el gerente de la casa de citas, Salomé por una sirvienta, que al final muere de verdad y Herodías es representada por la Duquesa de Windsor (en ambos

13 Un film basado en la aventura amorosa que tuvo el compositor y poeta inglés Arnold Bax (1883-1953) en 1910 con la joven ucraniana Natalia Skarginska, que le causó una agonía emocional de la que nunca se recuperaría.

14 Sobre Debussy había trabajado ya Russell en su film *The Debussy Film*, por lo que conocía muy bien su música.

15 El 5 de noviembre es cuando se celebra en el Reino Unido la célebre noche de Gay Fawkes, una celebración anual para conmemorar el fracaso de la “Conspiración de la pólvora”, en la que una serie de católicos exasperados, incluyendo el propio Gay Fawkes, intentó destruir las Casas del Parlamento en Londres. Se trata de una fiesta que se celebra con fuegos artificiales, tal como aparece al comienzo de la película de Kent Russell. La elección de esa noche para situar la acción de la película no debió ser arbitraria, ya que la fiesta representa una lucha de religiones y de conflictos sociales, que el propio Russell trata siempre de reflejar en sus obras.

papeles: Glenda Jackson). La muerte de Salomé es real en la película y no ficticia, como en el teatro, de modo que Russel añade un guiño extra al drama para dar una terminación más trágica todavía a la historia. La policía aparece al final para llevarse a la comisaría a todos los que han participado en el espectáculo, junto al propio escritor “por indecencia sexual y corrupción de menores”, mientras que el empresario es enviado a prisión igualmente por “dirigir una casa de citas” y la duquesa de Windsor es llevada a testificar, a fin de aclarar la muerte de la sirvienta que representa el papel de Salomé.

La puesta en escena sigue fielmente el propio texto de la obra teatral de Wilde y éste es, sin duda, el mayor mérito de la película, ya que “por el mismo precio” asistimos a la obra de teatro y a su adaptación cinematográfica. La aportación visual de Kent Russell al drama de Wilde consiste en plasmar una serie de gestos artificiosos de una realidad distorsionada que se convierte en puro juego y ficción refinada y con muchos elementos simbólicos. La tragedia se convierte así en una comedia de vaudeville que provoca más la risa que la compasión, al estar filmada en clave desenfadada del humor decadente del Art Nuveau de la época (y en la que no faltan elementos que se salen del marco histórico y bíblico escogido: como personajes fumando, presencia de un fotógrafo, el gramófono con música de fondo, etc.). Los personajes, especialmente los dos principales, son estrambóticos y con sus gestos estafalarios y poses provocativos aluden a gestos llenos del erotismo barato del burdel, lo cual se hace evidente de forma escabrosa en la disputa de los tres judíos enanos o en la salida de escena de uno de los pajes que acude a acariciar a Oscar Wilde, que contempla la obra desde el sofá de la casa. Ficción y realidad se entremezclan así en un juego morboso que presta un aura de simbolismo añadido a la ubicación temporal de la obra.

De ahí que la película resulte al final tan provocativa; un gesto muy querido por Russell en su filmografía. La figura de Juan el Bautista, el principal personaje serio de la película, aparece revestida de un pose de rebuscada artificiosidad, que le hace perder toda la fuerza de su mensaje, mientras Salomé revela un candor perverso. Las deliciosas metáforas e imágenes que Oscar Wilde plasmó en su obra se han traspasado a veces a la caracterización de los personajes principales. Así, Juan el Bautista aparece caracterizado en la película con grandes cabellos negros, con el cuerpo pintado de blanco y con la boca roja, que responde perfectamente a las palabras que le dirige Salomé, tomadas del drama de Wilde:

Estoy enamorada de tu cuerpo. Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca segó el segador. Tu cuerpo es blanco como las nieves que duermen en las montañas, como las nieves que cubren las montañas de Judea y descienden a los valles (...) Es de tus cabellos, de los que estoy enamorada, Yokanaán. Tus cabellos se parecen a racimos de uvas, a racimos de uva negra que cuelgan en las vides de Edom en el país de los edomitas (...). Es de tu boca de la que estoy enamorada, Yokanaán. Tu boca es como una cinta escarlata sobre una torre de marfil. Como una granada cortada por un cuchillo de marfil¹⁶.

El papel fundamental que ocupa la luna en el drama de Wilde¹⁷, como testigo mudo de la tragedia, es puesto en valor por una iluminación y colorido especial en la película: la luna se tiñe de rojo o de amarillo en el momento culminante de la decapitación de Juan el Bautista y en posteriores secuencias. La luna, a la que las nubes cubren o desnudan, aparece continuamente en boca de Juan, Herodes y Herodías. Por otra parte, la luna está íntimamente ligada a la noche en la literatura musical de la época, momento de confluencias de amores secretos y prohibidos, de muertes pasionales y venganzas, desde el *Tristan* wagneriano hasta el *Pelleas* de Debussy, pasando por el *Wozzeck* de Alban Berg, por citar algunos de los ejemplos más representativos.

Los dos momentos principales de la obra son la famosa Danza de los siete velos (que Oscar Wilde no describe en absoluto¹⁸ y que Kent Russell no resuelve muy favorablemente, a mi juicio) y el gran monólogo final de Salomé con la cabeza de Juan el Bautista, que la joven princesa quiere besar a toda costa y que adquiere tintes de un auténtico melodrama macabro.

Para la danza de los siete velos Russell ha escogido un fragmento de la música incidental que el compositor noruego Edvard Grieg (1843-1907) compusiera sobre el drama de Ibsen *Peer Gynt*, en concreto se trata del

16 WILDE, Oscar. *Salomé*. Madrid: Ed. Vademar. Planeta Maldito. 2000. Traducción, prólogo y notas de Mauro Armiño, p.52-54.

17 La luna ha ocupado siempre un papel esencial en la literatura simbolista, como demuestran muchos pasajes de poemas de P. Verlaine, St. Mallarmé, A. Giraud, por citar algunos ejemplos. El *Pierrot Lunaire* de A. Giraud, al que A. Schönberg puso música, es un buen ejemplo de esta obsesión por la luna en la literatura simbolista de la época.

18 Según Pascal Aquien, Wilde no describió la danza de Salomé porque quería simbolizar “todas las danzas posibles”. Oscar Wilde escribió en el ejemplar que regaló a Audrey Beardsley estas palabras: “Para Audrey, para el único artista que, además de mí, sabe lo que es el baile de los siete velos, y es capaz de ver este baile invisible”. WILDE, Oscar. *Salomé*, op. cit. p. 123.

fragmento cuarto de la *Suite primera, op. 46*. El gran crescendo sobre un único tema modulante de ocho compases con que está elaborado ese fragmento de la Suite titulado *La Gruta del Rey de la Montaña*¹⁹, sirve para plasmar también el crescendo orgiástico de la danza hasta que Salomé acaba desnuda y desata la concupiscencia de Herodes²⁰.

Para la invitación a la danza y el juramento que le hace Herodes a Salomé, Russell ha empleado la sugestiva y estática música del primero de los tres *Nocturnos* de Debussy, titulado *Nubes*, que acompaña el diálogo del rey con su hijastra. Sin duda, estos y otros fragmentos musicales que aparecen en la película, tomados de compositores impresionistas, como C. Debussy (*Nocturnos, Claro de Luna*), Ravel (*Daphnis et Chloe*), Rimsky-Korsakov (*Scherzade*) y E. Grieg (*Suite de Peer Gynt*) intentan teñir las imágenes de una ambientación orientalizante y exótica, muy acorde con el vestuario y la acción de la película. Los créditos del comienzo de la película aparecen plasmados sobre un libro que semeja la propia obra de Oscar Wilde, con los famosos dibujos de A. Beardsley que acompañaron a la edición original inglesa y que aparecen en la parte derecha. Este es un gesto original y destacado ya que aporta al film una parte sustancial de la ambientación de la época en que Wilde escribió su obra.

Una perspectiva totalmente inédita y original sobre el tema que nos ocupa la ofrece Carlos Saura en su película *Salomé* de 2002, una obra de ficción basada en el ballet que Aída Gómez realiza para el mito de la princesa judía, con coreografía de José Antonio Gómez Saura y música del compositor murciano Roque Baños. Al igual que Kent Russell filma una obra de teatro en la que los personajes se convierten a su vez en actores cinematográficos, Saura filma un ballet en el que los bailarines se convierten en actores ante la cámara. Ambas obras coinciden en que no existe el público físico del teatro, sino que los actores actúan ante el creador de la obra (Oscar Wilde) o ante el creador de la película (Carlos Saura) en una fusión de medios teatrales y cinematográficos muy novedosa y artística.

La película de Saura está en la onda de otras producciones de danza que el cineasta ha producido como *Flamenco*, *Bodas de Sangre* o *Tango*,

19 Por cierto, este célebre tema fue empleado, entre otros, por el gran cineasta Fritz Lang para que fuera silbado por el protagonista en su película *El Vampiro de Dusseldorf* (1931) y por Rick Wakeman para la película *Viaje al centro de la tierra* (1973).

20 El tema, siempre repetido y de gran efecto, comienza calladamente en las cuerdas bajas (chelos y contrabajos en *pizzicato* acompañados por los ostinatos de los fagots) en la tonalidad de si menor para pasar luego en un tenue intercambio tímbrico a los fagots y volver en diálogo a las cuerdas bajas, ahora en la tonalidad de la dominante. El mismo tema llega poco a poco a su climax en el *tutti* de la orquesta.

obras en las que el baile es el eje central de la película y al mismo tiempo el gesto estético, que en lugar de la palabra, interpreta la acción y los contenidos de la trama. De ese modo el personaje de Salomé recibe un aura especial estilizado, carente del trasfondo trágico que caracteriza al drama de Wilde y a las películas basadas en él, pero con una nueva fuerza visual y musical.

Saura presenta en la primera parte de la película a los personajes de la acción y a los protagonistas de la producción, con lo que el film adquiere también rasgos de documental. De hecho el cineasta explica en esta primera parte la fuente evangélica de donde toma su historia y presenta una serie de pinturas sobre la evolución histórica del personaje, aunque no cita para nada el drama de Oscar Wilde²¹. Después de esta introducción, sucede la obra propiamente dicha.

El cineasta ha querido desviarse del contenido más morboso del tema y ha optado por presentar como contenido central de su película el amor no compartido entre los dos protagonistas, Juan el Bautista y Salomé, un amor imposible en la estela de otros personajes de la literatura universal, como Romeo y Julieta, que mueren finalmente para poder encontrarse más allá del espacio en el que viven. Así que, Juan aparece estático y hierático, pero sin mensajes proféticos contra nadie, mientras Salomé se acerca sinuosamente al personaje, sin la pasión carnal, erótica e histórica que le caracteriza y ante la mirada imperturbable de Juan.

La caracterización de los personajes ha sido todo un acierto de Saura: Juan el Bautista (Javier Toca) aparece vestido con una gran falda blanca, dando vueltas como un derviche giróvago, que retorciéndose sobre una plataforma, se representa hierático y ajeno a lo que le rodea; mientras Herodes (Paco Mora), el tetrarca, sale en silla de ruedas vestido con una gran dalmática apoyado en dos palos enormes que le ayudan a bailar y son signo de su poder. La presentación de Juan decapitado con la bandeja de plata al cuello en el final de la película, es un gesto muy conseguido, que cobra especial relieve con la perspectiva del movimiento, al igual que la muerte de Salomé, que envuelta en un sudario enorme es transportada a hombros hacia el cadáver de Juan el Bautista, para ser depositada junto a su cabeza. Así acaba la película en un fundido suave de todas las luces.

Decorados e iluminación, como siempre en Saura, cobran especial relevancia y se convierten en parte fundamental de la película, a través de un

21 Sin embargo, Saura toma prestado de Wilde la historia del enamoramiento de Salomé y el acercamiento amoroso a la cabeza del Bautista, una pose totalmente anclada en la literatura y estética de finales del XIX.

tratamiento muy refinado del color y del movimiento. Tres paneles frontales y dos laterales, con distintos espejos son la única decoración del escenario, mientras el vestuario contiene rasgos orientalizantes muy sencillos con túnicas de colores vivos. El cambio de color del rojo al amarillo (sol) y al azul intenso de la noche (con la luna blanca) presta una ambientación especial a toda la acción. Es de destacar el fondo negro que aparece como un telón que cae con la muerte de Juan el Bautista y presta un fundido total a la escena.

Sin duda un elemento fundamental en la película ha sido la música original del compositor Roque Baños. Con su equipamiento técnico desde el sintetizador y el sample y con la ayuda física del guitarrista Tomatito y de otros músicos especialistas en instrumentos típicos, apoyados por la Orquesta Filarmónica de Praga, Baños ha conseguido plasmar una música original que va muy bien a la caracterización de personajes y escenas. Mezclando diversos elementos estilísticos y tonalidades exóticas, así como “palos” de sevillanas junto a toques de escuela bolera y música de sabor oriental y andaluza (presentada con instrumentos y percusión característica de estas culturas: como la tiorba, el santur, el oboe bretón, el laúd árabe y por supuesto la guitarra flamenca, acompañada por la percusión de panderos, darbucas y cajón flamenco) se consigue un trasfondo musical, al que no le falta su cita histórica de aria vocal barroca y momentos de orquestación clásica. Los ritmos flamencos sirven de eje conductor de toda la película centrada en torno al tema de la “Sevillana para Carlos”. Momentos de danza muy rítmicos alternan con elementos líricos de gran belleza, como el tema de Juan y Salomé, asignado a las flautas y guitarra, mientras que por otra parte se fusionan elementos del flamenco con un aria vocal del oratorio barroco. La “Sevillana para Carlos” consiguió el Goya a la mejor canción original en el 2003.

Momentos estelares de la película de Carlos Saura y de la música de Roque Baños son las escenas últimas. La *Danza de los siete velos* se va configurando como un gran crescendo dinámico, rítmico e instrumental, cuyo protagonismo corre a cargo del laúd árabe acompañado por palmas y golpes sobre el suelo de toda la compañía que rodea la figura de Salomé, para aumentar gradualmente apoyados por la música de todo el grupo instrumental. Al acabar la danza, Salomé hace un gesto en el cuello para exigir al rey la cabeza del Bautista. Se hacen visibles relámpagos y ruidos de truenos lejanos. La música cesa y reina un silencio macabro que hace presagiar la tragedia. Un gran crespón negro a modo de telón cae sobre la escena. A continuación aparece la cabeza de Juan en movimiento ondulante, a la que Salomé se acerca pausadamente para besarla. La música se ha tornado triste y melancólica, de la mano de un violín solista, como un

canto lírico y desgarrado a un amor imposible. Herodes aparece en silla de ruedas, acompañado de Herodías; ambos miran aterrados cómo Salomé intenta besar la cabeza cercenada. La compañía entera sale con un sudario para envolver a Salomé y trasportarla junto a Juan. Sobre los cuerpos inertes de ambos se apaga la escena.

Conclusiones

Las dos producciones cinematográficas sobre el mito de Salomé que hemos presentado enriquecen un patrimonio artístico ya de por sí abundante en torno a uno de los personajes más curiosos de la cultura occidental, pero desde perspectivas muy diferentes.

La película de Kent Russell se ciñe a la obra de teatro que elevó la figura de Salomé al personaje de la “mujer fatal” finisecular, aligerando los contenidos con un pose muy peculiar del cineasta trasgresor, en medio de una atmósfera sexual, simbolista y decadente que eleva el tono de por sí escabroso de la acción.

La producción de Carlos Saura, por el contrario, es una auténtica recreación del mito de Salomé desde una perspectiva inédita, como es el ballet, y con rasgos de una delicada belleza que suaviza mucho el contenido trágico. La elaborada y cuidada plasmación musical del drama está en consonancia con la riqueza visual y el ritual escénico de la danza.

Bibliografía

- BORNAY, Erika. *Las Hijas de Lilith*. Madrid: Ed. Cátedra, 2004.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael. *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*. Madrid: Ed. América, 1920.
- DE SANTOS OTERO, Aurelio. *Los Evangelios apócrifos. Edición crítica y bilingüe*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.
- FLAUBERT, Gustave. *Tres cuentos (Herodías)*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- JOSEFO, Flavio. *Antigüedades de los Judíos*. Vol. III, Libro XVIII. Terrasa: Libros Clie. 2004.
- PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatur romántica*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- Sagrada Biblia. Nacar-Colunga*. Biblioteca de Autores Cristianos. Salamanca: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.
- ROHDE, Thomas (ed.). *Mythos Salomé*. Leipzig: Ed. Reclam, 2000.
- WILDE, Oscar. *Salomé*. Madrid: Ed. Vademar. Planeta Maldito. 2000.

EL CINE MUSICAL EN EL SIGLO XXI: LOS AÑOS CERO

Carlos de Pontes-Leça

Fundación Calouste Gulbenkian, Departamento de Música, Lisboa

Resumen

El musical cinematográfico ha dejado de ser cultivado como un género en serie, como sucedía en los llamados años dorados de su historia. Sin embargo, se mantiene su vitalidad, que ahora se concreta en una perspectiva multidireccional. Esto se pone de manifiesto en esta panorámica de la producción entre los años 2000 y 2009, en cualquiera de los subgéneros en los que se divide el musical: el documental, el *biopic*, la ficción procedente del teatro y la ficción original para cine.

En el contexto del III Simposio Internacional “La Creación Musical en la Banda Sonora”, realizado en la Universidad de Salamanca en 2006, presenté una ponencia con el título “Las Metamorfosis del Cine Musical”, cubriendo siete décadas de historia del cine. Dicha ponencia, la terminaba enseñando la secuencia final de *Dancer in the Dark*, la película dirigida por Lars von Trier en el año 2000. Es la secuencia de la muerte tremenda, en la horca, de la protagonista, Selma, cuando ella dice por medio de música: «Esta no es todavía la canción final». Yo comentaba, entonces, que podíamos interpretar estas palabras de Selma en un sentido simbólico, como si nos dijera que, a pesar de las voces en contra, el cine musical estaba lejos de entonar su canción final.

Y, de hecho, en los años que han pasado desde entonces – los años cero, o sea, la primera década del nuevo siglo – el cine musical se ha mantenido bien vivo. Aunque, por supuesto, esta vida no siempre ha sido sinónimo de alta calidad artística. Lo que ahora me propongo es esbozar una breve panorámica (aunque, por supuesto, no exhaustiva, porque se limita a obras disponibles en el mercado de Europa Occidental) de lo acaecido en la producción de cine musical entre el 2000 y el 2009. Desde luego, lo que más me impresiona es la gran diversidad de propósitos y estilos cultivados en cada uno de los tres subgéneros en los que se divide el cine musical: el documental, el *biopic* y la película de ficción (ya sea resultante de la adaptación de musicales teatrales, ya sea creación original para el cine).

El documental

Siguiendo una pista que viene desde los años 70, hubo naturalmente documentales de conciertos de grupos pop o rock. Me refiero, en especial, a *U2 3D* de Catherine Owens y Mark Pellington, sobre una gira de los U2 en América Latina, y *Shine a Light* de Martin Scorsese, reportaje de dos conciertos de los Rolling Stones en el Beacon Theatre de Nueva York. El principal interés de *U2 3D* es de orden meramente extrínseco: añadir espectacularidad visual a la actuación de los U2 por medio de la utilización de la técnica 3D. Ya *Shine a Light* tiene un interés más profundo: enseñar cómo son hoy día los Rolling Stones, energéticos, pero ya señores mayores, en contrapunto con la juventud explosiva de sus primeros años, documentada por imágenes de archivo.

Todo esto es simple rutina cuando se compara con una película de interés excepcional, dirigida por Carlos Saura: la coproducción luso-española titulada *Fados*. Se trata de un documental sobre este tipo de canción popular urbana genuinamente portuguesa, pero encuadrándola en el contexto más amplio de sus conexiones con música popular portuguesa del pasado y también con músicas tradicionales de África, Brasil y España. La película está estructurada en diecisiete cuadros musicales aislados, cada uno con una puesta en escena adecuada, siempre filmados en estudio, y a veces con un complemento de danza. Si he de elegir una sola parte para ejemplificar la excelencia de *Fados*, elijo sin duda la secuencia en la que Saura, de modo muy inteligente, hace un puente entre el pasado y el presente del fado. Empezamos por escuchar una balada de mediados del siglo XIX, en la que se cuenta la muerte de Severa, la primera intérprete de fado que se hizo célebre en el barrio popular de la Mouraria en Lisboa, y que vivió entre 1820 y 1846. Luego Saura encadena con el poster y algunos planos de *A Severa*, la primera película sonora portuguesa, realizada por Leitão de Barros en 1931. Pero sobre esas imágenes lo que escuchamos es el fado principal de dicha película (*Rua do Capelão*) cantado ahora por una joven fadista de nuestros días, Cuca Roseta.

¹Ejemplo 1: *Fados* DVD Zon Lusomundo
Pista 4 00.21.00 → 00.24.08

1 Los extractos de películas referidos como ejemplos están identificados con los siguientes datos: número de la pista del DVD, tiempo de inicio y final del extracto, marca de la edición DVD.

Aún en el ámbito del documental, surgen películas sobre intérpretes musicales, de las que destaco dos, altamente contrastantes entre sí: *Ne Change Rien* del portugués Pedro Costa y *No Direction Home – Bob Dylan* de Martin Scorsese.

Ne Change Rien es un reportaje sobre la actriz Jeanne Balibar como cantante. Está realizado con una total austeridad, al modo de Jean-Marie Straub (con quien, además, Pedro Costa ha trabajado directamente), foto en blanco y negro, valorando las sombras y las oscuridades, formato clásico 1x1.33, sonido parcialmente mono, y abundancia de planos fijos, de larguísima duración, captando una acción que muchas veces es repetitiva.

Radicalmente distinto es el propósito y el estilo de *No Direction Home*, en el que Martin Scorsese construye un reportaje biográfico de Bob Dylan en los primeros años decisivos de su carrera (1961-66), con utilización de documentos filmicos de la época, pero en montaje alternado con comentarios del mismo Bob Dylan en la fecha de realización de la película, 2005. Es impresionante la confrontación entre el Dylan joven e irreverente, y el Dylan ya como un señor envejecido a sus 64 años de edad.

Ejemplo 2: *No Direction Home – Bob Dylan* DVD Paramount
Pista 5 00.28.29 → 00.30.25

El biopic

En el ámbito de *biopic* volvemos a encontrar a Bob Dylan, ahora recreado en una perspectiva loca, surrealista, por Todd Haynes, en *I'm not there*. «Inspirado en la música y en las muchas vidas de Bob Dylan»: es lo que se lee en los títulos de crédito del principio. Y lo que Haynes hace es construir un mosaico en el que la vida real y las vidas imaginarias de Dylan aparecen encarnadas en seis personajes distintos. El más interesante es, sin duda, el que se llama Jude Quinn y es interpretado, travestido, genialmente, por Cate Blanchett.

Ejemplo 3: *I'm not there* DVD Prisvideo
Pista 5 00.43.46 → 00.44.57

El compositor Cole Porter es otro de los protagonistas de los *biopics* de esta década en *De-Lovely*, dirigido por Irwin Winkler. Una película que se sitúa en una perspectiva que podemos designar como realismo fantástico. Cole Porter (Kevin Kline) está aquí a punto de morir y se le aparece una especie de ángel-director de escena (Jonathan Pryce) que le hace recordar

toda su vida como si fuera un musical teatral. El comienzo está muy bien lanzado: «Es tu vida, Cole, y tu música va a guiarnos», le dice el personaje pseudoangélico. Y, de pronto, se le aparecen todas las personas que han sido parte de su vida. Irrumpen festivamente, formando un brillante número musical irresistiblemente euforizante (*Anything goes*). Luego, a lo largo de cerca de dos horas, las bellas canciones de Cole Porter se suceden, ora de forma realista, ora como parte integrante de la narrativa.

Ejemplo 4: *De-lovely* DVD MGM
Pista 1 00.01.46 → Pista 2 00.05.19

Edith Piaf ha tenido también su *biopic* en *La Môme* de Olivier Dahan. Es una película muy ambiciosa pero que luego resulta fastidiosa en su insistente exploración sensacionalista de los aspectos más dolorosos de la vida de Piaf. Se salva, en el conjunto de la obra, tan sólo la brillante actuación de Marion Cotillard en el papel de la protagonista, que le ha valido el Oscar a la mejor actriz principal.

Mucho peor ha sido la suerte de Amália Rodrigues en *Amália – O Filme* de Carlos Coelho da Silva. Se trata de una obra sin la mínima calidad artística, que distorsiona groseramente la personalidad humana de la gran cantante portuguesa.

Muy distintos son los *biopics* de Johnny Cash y de Ray Charles, dirigidos respectivamente por James Mangold – titulado *Walk the Line* – y por Taylor Hackford – titulado sencillamente *Ray*. Están hechos con respeto y un estricto realismo. Este último ha sido, incluso, controlado por el mismo Ray Charles en el final de su vida.

De todas formas, en materia de realismo en *biopics*, nada puede compararse a *Control* de Anton Corbijn, sobre la vida de Ian Curtis, el vocalista de la banda Joy Division, trágicamente muerto, suicidándose, a los 23 años de edad, en 1980. *Control* se nos presenta con la sobriedad de un registro de carácter documental, con una foto en blanco y negro muy adecuada a la imagen triste y pobre de los suburbios de Manchester en donde vivieron los Joy Division. La película está basada en el testimonio dado por la viuda de Ian, Deborah Curtis, en su libro *Touching from a distance*. La casa y el local de trabajo que vemos son los mismos en los que Ian Curtis vivió y trabajó. Pero todo este cuidado de tipo documental del director Anton Corbijn no hubiera tenido éxito si él no hubiera encontrado, para el papel de Curtis, un actor-cantante tan extraordinario como Sam Riley. Él es auténtico, arrollador, casi como si fuera una reencarnación de Curtis. Véase, por ejemplo, la secuencia en la que Curtis, en medio de un

concierto, cantando y moviéndose con energía frenética, súbitamente cae víctima de un ataque epiléptico.

Ejemplo 5: *Control* DVD LNK
Pista 8 01.12.42 → 01.14.20

La ficción procedente del teatro

Entremos ahora en el amplio capítulo del cine de ficción. En esta década prosigue el movimiento de adaptación al cine de musicales teatrales. Naturalmente, ese movimiento incide, de modo especial, en obras que han sido grandes éxitos de *box-office*. Se producen así películas como *Chicago* y *Nine* de Rob Marshall, *Mamma mia!* de Phylida Lloyd, *The Producers* de Susan Stroman o *Dreamgirls* de Bill Condon.

De estos títulos los más taquilleros han sido *Chicago* y *Mamma mia!* Pero a eso no corresponde, de hecho, una efectiva calidad artística. *Chicago* (con base en el musical homónimo de John Kander) resulta del intento explícito por parte de Rob Marshall de copiar el modelo dibujado treinta años antes por Bob Fosse en *Cabaret*. El gusto cabaretero de Marshall tuvo oportunidad de expandirse con mayor interés en *Nine*, adaptación del musical homónimo de Maury Yeston, que a su vez es una muy discutible versión teatral de la emblemática película *Otto e mezzo* de Fellini. Por lo que respecta a *Mamma mia!*, se resiente del mismo mal que afectaba a su matriz teatral: tener una historia que es tan sólo un pretexto para encajar una serie de canciones de los ABBA, sin una efectiva relación entre música y narrativa. El único gran atractivo de la película es el divertidísimo *show off* de Meryl Streep cantando y bailando. Pero malo, sencillamente malo, es, a mi juicio, *The Producers* basado en el musical homónimo de Mel Brooks. Haciendo un juego conceptual con el mismo contenido del argumento, se podría decir que *The Producers* consigue ser «el musical más malo del mundo», en la medida en que es, de hecho, una superapoteosis del humor chabacano. Dos números musicales formalmente bien contruidos (*I wanna to be a producer* y *Springtime for Hitler*) no bastan para salvarlo.

En cambio, *Dreamgirls* es, en su dimensión modesta, una obra con bastante mérito. Está inspirada (con muchas alteraciones, incluso en los nombres de los personajes) en la vida y en la carrera artística de las Supreme, trío vocal al que pertenecieron Diana Ross y Florence Ballard. La banda sonora comporta un total de 27 canciones con autoría de Henry Krieger (las 23 originales de la pieza teatral y 4 más compuestas expresamente para la

película). En torno a una de ellas (*And I am telling you I'm not going*) se construye una secuencia particularmente notable. Cuando Effie White (Jennifer Hudson) viene a retomar su plaza en el trío que había abandonado, es repudiada por el manager Curtis Taylor Jr. (Jamie Foxx). Una violenta discusión estalla entre los dos, pasando gradualmente de la palabra hablada a la palabra cantada. Es un buen ejemplo de *dramma per musica*.

Ejemplo 6: *Dreamgirls* DVD Dreamworks
Pista 11 00.55:16 → Pista 12 01.04.16

De Tim Burton se esperaba con muy especial interés la adaptación de *Sweeney Todd – The Demon Barber of Fleet Street*, la virulenta tragedia macabra de Stephen Sondheim. En la estructura músico-dramática hay una diferencia substancial entre la película y la pieza teatral. Tim Burton suprimió el Prólogo y el Epílogo interpretados por un coro que asume el papel de comentador irónico de la acción, en una perspectiva de distanciamiento de carácter brechtiano. Con dicha supresión subraya visualmente los aspectos extremadamente violentos de la acción, hasta tornarla un espectáculo en los límites de lo soportable. Intentando hacer un poco de humor negro, yo diría que la única originalidad sobresaliente de esta película consiste en, por primera vez en la historia del cine musical, hacernos asistir a dos secuencias hipersangrientas de degollación de gargantas.

Hay, en cambio, un musical teatral con mucho éxito cuya transposición cinematográfica me parece muy bien llevada a cabo. Me refiero a *The Phantom of the Opera* de Joel Schumacher, realizado con la estrecha colaboración del compositor Andrew Lloyd Webber. Una gran parte de la crítica despreció esta película, diciendo que no añade nada de esencial al original teatral. Más bien al contrario, yo creo que en este caso el cine amplifica notablemente la espectacularidad fantástica, gótica, de la escenografía teatral. Tal como queda ejemplificado de modo paradigmático en la secuencia de la primera bajada de Christine al *underworld* del Fantasma.

Ejemplo 7: *The Phantom of the Opera* DVD LNK
Pista 4 00.28.44 → 00.33.03

La ficción original para el cine

Pasando al panorama de los musicales de ficción concebidos expresamente para el cine, empiezo por hablar de una película insólita: *Aquele querido mês de Agosto* del portugués Miguel Gomes. Digo insólita porque, de modo original, mezcla el documental y la ficción. El ambiente re-

tratado es el del interior rural portugués durante el mes de agosto, cuando los emigrantes vienen a pasar vacaciones con sus familias, y las villas y aldeas se animan con bailes y fiestas populares. En la primera parte de la película vemos al mismo director Miguel Gomes con su equipo técnico que, con instinto documental, recoge imágenes y sonidos de la región de Arganil, en la provincia de Beira Alta, a la vez que busca, entre la población local, actores no profesionales para interpretar los personajes de un film de ficción que él pretende realizar en ese ambiente. Poco a poco se pasa del documental a la acción ficcional, a partir del momento en que el director encuentra una chica y un chico que considera adecuados para ser los protagonistas de la historia de ficción. Esa pareja colabora en uno de los muchos grupos de música popular que actúan en aquellas fiestas de verano. Es una música muy vulgar, comprensiblemente despreciada por la gente a quien le gusta la buena música. Pero este tipo de música forma parte de una realidad sociológica que no podemos ignorar. Además, en la película de Miguel Gomes, estas canciones se integran en la narrativa, en estrecha relación con la vida de los personajes.

Ejemplo 8: *Aquele querido mês de Agosto* DVD osomeafuria
Pista 17 01.46.00 → 01.47.43

De Francia nos llegan, en esta década, tres obras con características muy diferenciadas: *Les Chansons d'Amour* de Christophe Honoré, *Huit Femmes* de François Ozon y *Les Choristes* de Christophe Barratier.

Les Chansons d'Amour es una película que pretende seguir el modelo de los musicales de Jacques Démy, pero sin aliento para ello, y además se ve perjudicada por un ambiente de agobiante morbosidad sexual.

Huit Femmes tiene una estructura absolutamente original. Se trata de una comedia negra no intrínsecamente musical puntuada en ocho momentos por otras tantas canciones (interpretadas por cada una de las ocho protagonistas) que son como una súbita irrupción de pequeña locura y sirven para desdramatizar la negritud de la historia. Casi todas son bastante divertidas. Pero hay una que llega a ser discretamente emocionante: la célebre *Il n'y a pas d'amour heureux* (música de Georges Brassens sobre poema de Louis Aragon) cantada por la veterana Danielle Darrieux en el papel de la abuela. Lástima que todo esto esté contextualizado en una historia radicalmente sórdida.

¿Y qué hemos de decir de *Les Choristes*? Habrá quien no la considere como una película musical, sino tan sólo como una comedia dramática con mucha música. Yo la veo a la luz de la definición dada por John Rus-

sell Taylor en su libro *The Hollywood Musical*: film musical es “un film en el que, totalmente o en parte, su carácter, su movimiento, su sentimiento general es dictado por la música”². En efecto, en *Les Choristes* la música es justo el motor de la historia. Estamos ante el poder redentor de la música, en estrecha relación con una pedagogía de la comprensión en vez de una pedagogía de la represión. Esto es lo que transforma una banda de pequeños salvajes en un grupo de chicos normales y que, muy en especial, transforma al protagonista Pierre Morhange (Jean-Baptiste Maunier), que alguien había caracterizado como *tête d’ange avec le diable au corps*. Es justo mencionar al autor de la música en cuestión: Bruno Coulais, que la compuso expresamente para esta película. En su sencillez, esta música es una auténtica maravilla. Y en medio de ella se integra muy bien *La Nuit* de Rameau.

Ejemplo 9: *Les Choristes* DVD newage
Pista 6 01.12.45 → 01.15.50

En España se produce una película singular: *Angeles S.A.* de Eduard Bosh. Ignorada por unos, menospreciada por otros, por incluirse en el género llamado cine familiar, merece sin embargo algún aprecio. Independientemente de la simpatía de su propuesta, demuestra sentido imaginativo y espectacular muy adecuado al público al que se destina. Aún en referencia a España, no valdría la pena hablar de *El otro lado de la cama* y su secuela *Los 2 lados de la cama* de Emilio Martínez-Lázaro, si no fuera porque el presente texto pretende también cumplir una función de inventario escueto del cine musical en el periodo 2000-09. Se trata de dos películas simplemente taquilleras donde lo que importa es enseñar cómo un cierto extracto de la joven generación española se encuentra muy desinhibida en sus performances sexuales.

En el ámbito de la producción original para cine, encontramos naturalmente ejemplos de superespectáculo. El más brillante – y, para alguna gente, también el más irritante, por cierto – es *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann. Una película de excesos, de vértigo, de frenético delirio audiovisual, que lleva a la expresión máxima la técnica y la estética del videoclip MTV. Una película que, además, juega con el anacronismo entre la época del *fin-de-siècle* parisino y las canciones de épocas más recientes, ya sean canciones más o menos románticas ya sea música pop-rock: desde

2 «a film which, in whole or in part, has its shape, its movement, its whole feeling dictated by music». RUSSEL TAYLOR, John. *The Hollywood Musical*. Londres, Secker and Warburg, 1971, p. 10.

Eden Ahbez (*Nature Boy*) y Richard Rodgers (*The Sound of Music*), hasta los Beatles, David Bowie, Elton John, Sting y Bono. Dos secuencias del inicio constituyen un ejemplo paradigmático de la superespectacularidad de *Moulin Rouge*. Primero, en un vértigo de efectos digitales, la aparición de Satine (Nicole Kidman) en imagen de animación y clonándose en una clásica *chorus line*.

Ejemplo 10: *Moulin Rouge* DVD 20th Century Fox
Pista 3 00.09.45 → Pista 4 00.10.33

Después la canción *Your Song*, con Christian (Ewan Mc Gregor) y Satine bailando en el aire, en el cielo azul nocturno de París, con espléndida coreografía de John O'Connell. Es un momento en que se percibe el origen en las secuencias de cuento de hadas de los musicales de la *golden age* norteamericana.

Ejemplo 11: *Moulin Rouge* DVD 20th Century Fox
Pista 4 00.27.20 → 00.30.00

Pero, bajo todo este delirio, lo más interesante en la estructura intrínseca de la película es el hecho de que se trata de un buen ejemplo de *integrated musical*. Estamos ante un *backstage* en el que la escena teatral acaba por entrelazarse con la vida. Desde este punto de vista, es sumamente interesante la secuencia final, en la que Christian irrumpe en el show.

Continuamos en el reino de la magia de imágenes cuando de *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann nos trasladamos a *Corpse Bride* y *Charlie and the Chocolate Factory*, ambos de Tim Burton, realizados en el mismo año (2005) y con la preciosa colaboración de su compositor preferido, Danny Elfman. En este ámbito hay que hacer notar la tan singularmente fuerte presencia de Burton en el panorama del cine musical de este periodo: nada menos que tres películas de este género en la primera década del siglo XXI (la tercera es el ya referido *Sweeney Todd*).

Tim Burton's Corpse Bride es una experiencia interesante, antes que nada, desde el punto de vista técnico, con el recurso sistemático al *stop motion* (movimiento de figuras en miniatura, incluyendo decorados, y su filmación fotograma a fotograma). Pero es también interesante el hecho de que el universo gótico-tétrico de esta historia localizada en el reino de los muertos se interpenetra con una delicada ternura. Sólo cuatro canciones integran la banda sonora, pero la casi totalidad de la película se encuentra embebida en música. Especialmente bella es la envoltura coral-orquestral de la secuencia *Into the forest*, en la que Víctor, expulsado del ensayo para

su boda, se adentra en el bosque en donde es asediado por la increíble novia-cadáver.

Ejemplo 12: *Tim Burton's Corpse Bride* DVD Warner Bros.
Pista 15 00.15.37 → 00.18.05

En contraste con la muerte de *Corpse Bride*, Tim Burton nos sorprende con el esplendor de la vida en *Charlie and the Chocolate Factory*. Estamos ante un deslumbrante cuento de hadas de nuestro tiempo, en el que la música y la danza tienen una importancia esencial como elementos de la acción fílmica. Hay cinco secuencias estrictamente musicales: la *Willie Wonka's Welcome Song*, y sobre todo las cuatro canciones-danza correspondientes a los cuatro niños odiosos. Estas cuatro secuencias resultan, no de una invención de Tim Burton, sino de su intención de ser fiel a la fuente literaria de la película: la novela homónima de Roald Dahl. Las cuatro canciones son, exactamente, adaptación de fragmentos de los poemas-canciones con los que, en la novela, se señala el castigo de aquellos niños³. En la primera de estas secuencias Tim Burton incluye una canción-danza divertida y deliciosa, que cita expresamente las famosas coreografías acuáticas de Busbey Berkeley y Esther Williams. Es la aventura del gordo Augustus, con la canción-danza *Augustus Gloop*.

Ejemplo 13: *Charlie and the Chocolate Factory* DVD Warner Bros
Pista 16 00.46.10 → 00.49.55

De todas formas, la más sorprendente de todas las películas musicales de la primera década del siglo XXI surge en el año 2000 y la debemos al danés Lars von Trier: *Dancer in the Dark*. Es la historia de Selma, una pobre obrera checa emigrada a Estados Unidos en los años sesenta. Selma sólo tiene, en su memoria e imaginación, un refugio que es el del universo de las películas musicales norteamericanas, como contrapunto a su vida cotidiana, angustiada y aplastante. Se resguarda en estas películas porque en ellas nunca suceden cosas horribles, sino que, al revés, toda la gente rebosa felicidad. Entre todos esos musicales Selma destaca *The Sound of Music*. Los números musicales van surgiendo naturalmente a partir de rui-

3 Cf. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. "La inserción del número musical como elemento recurrente en las películas: ¿una nueva tipología *nowadays musical*?" OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 509-511.

dos ambientales que son de lo más diverso posible, y en varios de ellos se produce una intensificación del color, para acentuar la dimensión onírica de esos momentos. Lars von Trier tuvo una genial ocurrencia que consistió en tomar ese paradigma del *happiness musical* que es *The Sound of Music* y darle la vuelta, transformándolo en tragedia. Una secuencia con especial fuerza emotiva es aquella en la que Selma, en su celda, antes de marchar a la horca, hace un último esfuerzo para imaginarse feliz, cantando, de modo desgarrador, *My favourite things* (la dulce cancioncilla con la que, en *The Sound of Music*, la gobernanta anima a los niños para que no tengan miedo de la tormenta pensando en las cosas agradables de esta vida).

Ejemplo 14: *Dancer in the Dark* DVD Atlanta Filmes
Pista 16 01.47.00 → 01.50.33

Alguien preguntó a Lars von Trier si no sería una perversidad transformar un musical en una tragedia y éste contestó que no, de la siguiente manera: «Me he inspirado en la ópera, y las óperas tienen esas dos componentes. La música es un buen soporte de emociones desde que aceptamos que los personajes canten en vez de hablar»⁴. En esta obra se aprecia un momento supremo de esta manera de hacer tragedia a través de la música. Es el momento de la muerte de Selma. Esta vez, el latir de su propio corazón es el único ruido que sirve a Selma como punto de partida para cantar. Bajo mi punto de vista personal, no creo que haya en la historia del cine musical, ni siquiera en la historia de la ópera, una muerte tan tremenda, tan realista y a la vez tan transfigurada por la música, como ésta.

Ejemplo 15: *Dancer in the Dark*
Pista 18 02.06.00 → 02.09.39

Y no puede hablarse del cine musical sin hablar del cine indio. Porque cerca del noventa por ciento de las películas indias son musicales. En el cine de India se usa y abusa del elemento musical. Ya sea una comedia, ya sea un drama, ya sea una película policíaca o de terror, siempre hay canciones y danzas. La mayoría de las veces, sin más motivo que el de la diversión exigida por el gusto tradicional del público de ese país. En general, a los occidentales no nos gusta esa corriente. La consideramos ridícula, intolerablemente kitsch, demasiado comercial. Pero hay excepciones. En medio de todo ese *mainstream* encontramos algunas obras maestras que merecen nuestra admiración.

4 Entrevista a Lars von Trier. En: *Público*, suplemento *Artes*, Lisboa, 27/10/2000, p. 2.

Una de las excepciones es *Devdas* de Sanjay Leela Bhansali. Aquí todo pasa, inicialmente, en un ambiente de cuento de mil y una noches transpuesto para la segunda década del siglo XX. Los clásicos problemas de la naturalidad en la inserción de los números musicales están completamente superados por el carácter onírico de la película. Las canciones y las danzas surgen sin que nos demos cuenta. O mejor, cuando nos damos cuenta, ya están acaeciendo.

Devdas se basa en una novela muy popular en India, publicada por Sarat Chandra Chattopadhyay en el 1917. Se trata de una historia trágica de amor contrariado, por motivos de orden familiar y casta social, entre Devdas (Shahrukh Khan), un joven abogado de clase media, y Paro (Aishwarya Tai), una chica de una familia de clase superior. Se conocen y se aman desde niños, pero Devdas se ausenta durante diez años para estudiar en Londres. A su vuelta, Paro y sus amigas le acogen con una danza festiva.

Ejemplo 17: *Devdas* DVD EROS
Pista 3 00.09.48 → 00.12.03

El primer encuentro, a solas, de Devdas y Paro está envuelto en una canción simultáneamente de seducción y buen humor irónico.

Ejemplo 18: *Devdas*
Pista 8 00.38.43 → 00.41.20

Luego viene la separación de los enamorados. Paro es obligada a casarse con un aristócrata muy mayor. Mientras tanto, Devdas entra en un camino de degradación moral y física, se deja conquistar por una cortesana, y vive con ella en un burdel de lujo, a la vez que se va haciendo alcohólico en alto grado.

Sin embargo, antes de la separación, Devdas había dicho a Paro: «Te prometo que, antes de morirme, iré hasta la puerta de tu casa». Y cumple esta promesa. Va a morir delante de la fachada del palacio en donde Paro vive ahora con su marido. Bhansali, el director, habría podido construir esta secuencia final poniendo a Paro y Devdas a cantar. Pero resistió a esa solución fácil, con lo que esta secuencia gana mucha más fuerza dramática. Paro va corriendo por salones y escaleras, al encuentro de su amado, mientras Devdas está agonizante, tumbado sobre un macizo de flores rojas. Sobre esta imagen se escuchan algunas entrañables palabras de despedida:

*Where will I find again
my lost innocence*

*my lost dreams
my lost childhood?
Where is gone the shadow of trees
where I made myself a home?*

Yo la considero una de las más bellas secuencias de amor y muerte de toda la historia del cine.

Ejemplo 18: *Devdas*
Pista 32 02.57.37 → 03.01.34

Una conclusión

Es un lugar común decir que el musical cinematográfico murió al final de los años 60 del siglo pasado. Pero esto no es cierto. Es tan sólo una media verdad. Lo que pasó es que el musical ha dejado de ser cultivado como un género en serie. Sin embargo, su vitalidad se ha mantenido en una perspectiva multidireccional, y con la particularidad de que ha empezado a ser cultivado también por directores no especializados en este género.

El panorama de la primera década del siglo XXI, tal como se pone de manifiesto en el repaso que acabo de hacer, viene a confirmar esta vitalidad multidireccional: desde la estética frenética de Baz Luhrmann, hasta la sobriedad radical de Pedro Costa; desde el fado hasta Stephen Sondheim, pasando por Cole Porter, Bob Dylan, Johnny Cash, los Joy Division, los Rolling Stones o los U2; desde el horror sangriento de *Sweeney Todd* o el horror necrófilo de *Corpse Bride* hasta el universo mágico y risueño de *Charlie and the Chocolate Factory* (los tres, curiosamente, del mismo autor, Tim Burton); desde el mundo orgiástico de *Moulin Rouge* o el decadentismo de *Chicago* hasta la bella lección edificante de *Les Choristes*; desde la frivolidad de *Huit Femmes* hasta la tragedia de *Dancer in the Dark*; desde Hollywood hasta Bollywood y los demás polos de producción del cine indio; el cine musical sigue bien vivo y sorprendiéndonos.

Bibliografía

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “La inserción del número musical como elemento recurrente en las películas: ¿una nueva tipología *nowadays musical*?”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 509-511.

RUSSEL TAYLOR, John. *The Hollywood Musical*. Londres, Secker and Warburg, 1971.

Lista de películas citadas⁵

DOCUMENTALES

Fados (Carlos Saura, 2007)

Ne Change Rien (Pedro Costa, 2009)

No Direction Home – Bob Dylan (Martin Scorsese, 2005)

Shine a Light (Martin Scorsese, 2007)

U2 3D (Catherine Owens / Mark Pellington, 2008)

BIOPICS

Amália – O Filme (Carlos Coelho da Silva, 2008)

Control (Anton Corbijn, 2007)

De-Lovely (Irwin Winkler, 2003)

I'm not there (Todd Haynes, 2007)

Môme, La (Olivier Dahan, 2007) [*La vida en rosa*]

Ray (Taylor Hackford, 2004)

Walk the Line (James Mangold, 2005) [*En la cuerda floja*]

FICCIÓN – ADAPTACIÓN DE MUSICALES TEATRALES

Chicago (Rob Marshall, 2002)

Dreamgirls (Bill Condon, 2007)

Mamma mia! (Phylida Lloyd, 2008)

5 Por orden alfabético de los títulos originales, seguidos de los títulos españoles cuando son diferentes.

Nine (Rob Marshall, 2009)
The Phantom of the Opera (Joel Schumacher, 2004) [*El Fantasma de la Ópera*]
Producers, The (Susan Stroman, 2005) [*Los Productores*]
Sweeney Todd – The Demon Barber of the Fleet Street (Tim Burton, 2007)
[*Sweeney Todd – El barbero diabólico de la Calle Fleet*]

FICCIÓN - ORIGINALES PARA CINE

Angeles S.A. (Eduard Bosh, 2007)
Aquele querido mês de Agosto (Miguel Gomes, 2008) [*Aquel querido mes de Agosto*]
Chansons de'Amour, Les (Christophe Honoré, 2007) [*Las Canciones de Amor*]
Charlie and the Chocolate Factory (Tim Burton, 2005) [*Charlie y la Fábrica de Chocolate*]
Choristes, Les (Christophe Barratier, 2004) [*Los Chicos del Coro*]
Dancer in the Dark (Lars von Trier), 2000) [*Bailar en la oscuridad*]
Devdas (Sanjay Leela Bhansali, 2002)
Huit Femmes (François Ozon, 2002) [*8 Mujeres*]
Moulin Rouge (Baz Luhrmann, 2001)
Otro lado de la cama, El (Emilio Martínez-Lázaro, 2002)
Tim Burton's Corpse Bride (Tim Burton, 2005) [*La Novia Cadáver*]
2 Lados de la cama, Los (Emilio Martínez-Lázaro, 2005)

CINE DOCUMENTAL ITALIANO AÑOS 50: ¿CINE PERDIDO? ¿MÚSICAS PERDIDAS?

Joan Padrol
ESCAC (Escola Superior
de Cinema i Audiovisuals de Catalunya)

Resumen

El autor realiza un estudio de las músicas del cine documental italiano de los años 50, haciendo especial hincapié en la dificultad actual de visionar este cine y de hallar copias de sus películas más emblemáticas, realizando al final un pequeño homenaje a la labor del gran especialista en este género: Angelo Francesco Lavagnino, con el estudio de todos los fragmentos musicales de su célebre film *Magia verde*.

Una de las características que podrían definir el momento actual del cine español es el auge del cine documental, con títulos que han alcanzado éxitos notables como *Garbo. El espía que salvó al mundo*, *Nadar*, *Ich Bin Enric Marco*, *La memoria oculta*, *La mirada de Ouka Leele*, *Maçons. Els fills de la vidua*, *El perdón. Historia del asesino de la ballesta*, *El camino de los sueños* o *Los niños de Rusia*, por poner sólo unos cortos ejemplos. Estos títulos son reflejo del revival que ha tenido a su vez el género documental en el cine mundial, con los films de denuncia de Michael Moore como *Bowling for Columbine*, *Fahrenheit 9/11* y *Capitalismo: una historia de amor*, o títulos más didácticos como *Buddha's lost children* y *Man on Wire* en el cine americano; en el francés con las películas de Agnès Varda que repasan su vida –*Les plages d'Agnès*– o la de su marido Jacques Demy –*Jacquot de Nantes*–.

Evidentemente no queremos ser exhaustivos, pero cuando intentamos recordar títulos pertenecientes a ese género en el cine italiano la memoria nos falla, porque aparte de que ese cine parece muerto y sólo tiene vida en el recuerdo con los grandes clásicos de los años 60, en la actualidad como no hay ni grandes actores –excepto este payaso llamado Roberto Benigni– ni directores cuya fama haya traspasado fronteras, en general no nos

llegan puntuales sus últimas novedades, aunque estén protagonizadas por actores españoles como sucede con *Semana Santa* (Pepe Danquart, 2002) en la que intervienen Luis Tosar y Fermí Reixach, o *Il mercante di pietre* (Renzo Martinelli, 2006) donde Jordi Mollà comparte reparto nada menos que con Harvey Keitel, Jane March y F. Murray Abraham. Pero la laguna se hace más grande cuando intentamos recordar títulos documentales actuales. Quizá la más notable y la que más repercusión ha tenido haya sido *Viva Zapatero!* (Sabina Guzzanti, 2005), un particular ajuste de cuentas de la directora con Silvio Berlusconi por haberla despedido como presentadora de uno de los programas de sus cadenas televisivas, pero la memoria después se difumina. ¿Por qué? Porque el gran auge del cine documental italiano tuvo su momento de oro en los años 50 y tuvo su prolongación en los primeros años sesenta, para desaparecer definitivamente a favor de otros géneros como el peplum, los films de espías, el spaghetti western, el cine erótico y el de denuncia política.

Como he dicho anteriormente el cine italiano ha sido proclive en géneros que se han ido sucediendo continuamente después de que alcanzó nivel mundial en la posguerra con el neorrealismo de directores como Roberto Rossellini y Vittorio De Sica. Pero en sus postrimerías, cuando apareció el neorrealismo rosa, es decir la comedia costumbrista que retrataba con amabilidad la vida de los pueblos, de las familias o de las situaciones más cotidianas, un género, inventado por los italianos, surgió con fuerza en esos primeros años 50 que no tuvo parangón a nivel mundial: el documental exótico. Fue un género que se prolongó hasta los primeros años 60 pero que dio días de gloria a ese cine y que tuvo repercusión en todas las latitudes. Los objetivos eran enseñar a todo el mundo, en una época en que el turismo aún no se había masificado, los lugares más remotos del planeta Tierra, cuando los pobres europeos, tanto los franceses, como los italianos, como por supuesto los españoles, no habían salido de sus casas ni habían tenido la posibilidad de viajar. Los films tuvieron un éxito inmediato porque los públicos de todo el orbe tenían una ventana abierta a paisajes, personas y costumbres desconocidas. Ese tipo de películas documentales se vio potenciada por las nuevas tecnologías, como la perfección del color con el sistema italiano Ferraniacolor y el descubrimiento del Cinemascope en 1953. Curiosamente ese cine llegó puntualmente a España y se pudo ver tanto en los grandes coliseos de las ciudades como en las modestas salas de barrio en programa doble, donde públicos entrañables que llevaban su cena a base de tortilla de patatas podían compartir su ágape con las tribus más remotas de Borneo o la Amazonia y comprobar además qué comían aquellos indígenas, algunos de ellos adictos al cani-

balismo o apartados de la civilización, algo no siempre digerible para los estómagos occidentales. Se pudo visionar y disfrutar como decía porque al ser un documental didáctico no había problemas de censura, aspecto que sí podía suceder con títulos ingleses o franceses de la época, más preocupados en reflejar con su cine problemáticas más cercanas como la homosexualidad, la prostitución o el nihilismo de Saint Germain des Près. Los historiadores que nacieron en los años 50 –o en 1950, como es mi caso- pudimos saborear desde niños, en esas salas de barrio, ese cine maravilloso y compartir nuestras vivencias con las de aquellos seres, aventureros, expedicionarios o nativos que veíamos en la gran pantalla. Pero fue flor de un día, y una etapa cerrada en la actualidad porque este cine es hoy absolutamente invisible, para vergüenza de todos, empezando por los mismos italianos. En la Filмотeca de Turín existe alguna copia –evidentemente debe estar, ahogada por el polvo- pero ese cine no se ha repuesto nunca ni se ha visto por televisión, ni en la italiana –donde se debería proyectar- ni en la mundial.

Con ese cine descubrimos además a un músico maravilloso, Angelo Francesco Lavagnino, un compositor poseedor de un estilo personalísimo que se desarrolló con solvencia por todos los géneros posibles del cine italiano, desde ese documental exótico hasta el cine erótico, pasando por etapas sucesivas como las ya citadas del cine de “romanos”, el western europeo, los films de espías, el “giallo”, el erotismo e incluso la ciencia-ficción, después de haber empezado con un film de Orson Welles, *Othello* (1951) en un *score* cofirmado por Alberto Barberis y haber colaborado también con el maestro en *Campanadas a medianoche* (1966). Esta ponencia sirve además para reivindicarlo después de décadas de olvido, cuando incluso colegas historiadores italianos amigos míos como Sergio Basetti le declaraba a Mario Nascimbene (siendo yo testigo de la conversación) en uno de los Festivales de Trento “que tenía grandes lagunas en su filmografía y muchas de sus músicas las desconocía”, ahora que editoras discográficas italianas parece que por fin han descubierto su nombre ante la presión y demanda internacional de los aficionados a su música y a su maravilloso estilo y saben que tiene un público potencial, reeditando sus músicas espléndidas para peplums. Tengo muchas anécdotas al respecto que no me resisto a contar, porque reflejan a la perfección la desidia y el pasotismo general que existe en todas partes, pero para los que nos gusta viajar esos primeros films nos abrieron las puertas a mundos desconocidos exultantes de exotismo y nunca se han olvidado, incrementando su mito ante la imposibilidad de saborearlos de nuevo en la actualidad. La trilogía dorada está formada por tres títulos, con nombres ya de por sí hermosí-

simos: *Magia verde*, *Continente perdido* y *El Imperio del Sol*. Recuerdo haber visto de niño el programa de mano que anunciaba este último film, un programa más grande de lo habitual y más horizontal que vertical de *El Imperio del Sol*: a la izquierda veíamos a una chica indígena con una serpiente pitón enroscada en su pecho con un juego de colores amarillos maravillosos y a la derecha un hechicero con un penacho en su cabeza de cintas de color marrón, que resultaba sencillamente inolvidable. Ese programa lo he tenido siempre en mente y lo pude comprar en un puesto de “affiches” de cine del mercado de San Antonio de libros viejos abierto todos los domingos por la mañana en Barcelona. Las ganas por volver a visionar ese film motivaba que en mis viajes a Roma preguntase en las tiendas de video y de discos regentados o atendidos por vendedores jóvenes e ineptos -que no tienen ni idea de su historia filmica- si tenían, primero en video y más adelante en DVD, *Magia verde*, *Continente perduto* o *L’Impero del Sole*. Su ignorancia llegaba a extremos tales de decirme que sí, que sólo tenían *El Imperio del Sol*, ¡el film dirigido por Steven Spielberg en 1987!. Como pueden ver, lamentable.

Mi interés por recuperar discos y grabaciones con músicas filmicas de Angelo Francesco Lavagnino motivó que en un viaje a Florencia me acercase a la cercana Prato porque me habían dicho que en aquella ciudad existía una tienda irresistible especializada en discos de vinilo de bandas sonoras italianas. Aquel espacio era un templo y entrar en ella era penetrar en un lugar sacro en el que había que tomárselo con tranquilidad y mucha calma para que el corazón no nos diese un disgusto. El vendedor al ver mi interés llamó a un historiador del que yo conocía su nombre por referencias de un colega de la revista *Dirigido*. Ese hombre de cine era Roberto Zamori que no tardó en presentarse ya que él vive en esa pequeña ciudad de la Toscana. Allí me dijo que se había editado en Italia en una edición económica un disco de vinilo del sello Polydor con las bandas sonoras, nada más y nada menos que de *L’ultimo Paradiso*, otro documental italiano posterior de Folco Quilici –un director del que daré referencias posteriormente- en la cara A y de *Continente perduto* en la cara B. Lo compré evidentemente como un tesoro y después el vinilo de *Cinco mujeres marcadas (Jovanka e le altre, 1959)*, film dramático de Martin Ritt sobre cinco mujeres castigadas y rapadas al cero por haber tenido relaciones con soldados alemanes durante la guerra. Me comentó que comprendía mi ansia de Lavagnino –igual como otros muchos fans del maestro italiano- pero que no se había editado nada más en disco y que seguía siendo un mito –en una época en que Ennio Morricone era el rey y señor de la banda sonora italiana- inaccesible musicalmente ya que sus films no se veían ni sus discos se publicaban.

Más adelante en casa del amigo y editor discográfico del sello Intermezzo, filial de la todopoderosa CAM Italiana, Sergio Basetti, me dio un álbum con dos discos de vinilo (Cinevox D33/1) muy curioso llamado *Concilio Ecuménico Vaticano II*, la banda sonora de un documental dirigido por Antonio Petrucci en 1962 sobre dicho Concilio celebrado por el Papa Juan XXIII, en la que en un disco estaban las músicas originales de Angelo Francesco Lavagnino, todas bellísimas, épicas, espectaculares y con leitmotivs muy retentivos y en el otro los saludos del Papa a todo el orbe en todas las lenguas posibles. Yo había visto este álbum en Barcelona, ya que la portada era idéntica, en 1966 ó 1967, editado por el sello Vergara, pero con una particularidad: sólo había un disco, no dos. ¿Adivinan cuál fue? Evidentemente el de los saludos del Papa, no el que contenía las músicas originales del maestro. Además había otra particularidad. Cuando TVE programó el ciclo de películas olímpicas con motivo de la designación de Barcelona para la Olimpiada de 1992, pudimos ver los documentales sobre los Juegos de Melbourne, Tokio, México, Los Angeles, etc., y evidentemente el film *La Gran Olimpiada (La Grande Olimpiade, 1960)* realizado por Romolo Marcellini con un impresionante despliegue técnico amparado por el Comité Organizador de los Juegos de la XVII Olimpiada de Roma. Este film tenía una banda sonora maravillosa y muy espectacular de Angelo Francesco Lavagnino, -ayudado en algunos momentos por Armando Trovaioli- pero cuyo tema introductorio, aquel que escuchamos cuando la cámara se eleva sobre la Piazza di San Pietro y nos ofrece unas vistas maravillosas de la Ciudad Eterna, ¡era el mismo tema y con la misma orquestación del documental sobre el Concilio Ecuménico! El maestro se repetía pues, quizá porque el centro de ambos documentales era la ciudad de Roma. Pero el caso es que ya teníamos otra banda sonora del maestro en disco.

Folco Quilici fue un realizador italiano nacido en Ferrara (igual que Michelangelo Antonioni y Florestano Vanzini) en 1930 y aún en activo (su último documental, de 20 minutos, se llama *Apollo di Veio* y data de 2005) que en 1954 se hizo famoso en todo el mundo con *El sexto continente (Sesto continente)*, un documental –estrenado puntualmente en España y programado en TVE, uno de los pocos títulos vistos en nuestra televisión junto con *El hechizo de la selva (L'incanto della foresta, Alberto Ancillotto, 1956-57)*, un insólito viaje por las bellezas y misterios de la flora y la fauna italianas a imitación de los documentales de Walt Disney como *La pradera* y *El desierto viviente* que hacían furor en aquellos años, con partitura musical de Angelo Francesco Lavagnino y *Il Paradiso dell'uomo* (Giuliano Tomei, 1962), film rodado íntegramente en Japón y en el que se

exponían sus usos, costumbres, diversiones y manifestaciones culturales, con música de Piero Umiliani- sobre las maravillas del sexto continente: el océano, rodado en algunas escenas con 16mm ampliadas posteriormente a 35, en un maravilloso Technicolor, con música de Roberto Nicolosi y con comentarios de Gian Gaspare Napolitano, un nombre del que volveremos a hablar porque había sido el director en 1952 de *Magia verde*, el film que abre el fuego de esa apasionante colección de documentales. Teniendo en cuenta que *El mundo del silencio*, el célebre film de Louis Malle y Jacques-Yves Cousteau sobre el mar y los fondos submarinos es de 1956, el mito de ese film pionero de Quilici se agiganta. El director, ante el éxito mundial que obtuvo y siendo un amante de los viajes, lo tuvo claro en seguida: irse a la Polinesia, a filmar las islas aún vírgenes y no contaminadas por el turismo de masas de Tahití, Bora Bora, etc. con el pretexto de filmar una serie de historias sencillas enmarcadas en los mares del Sur. El resultado es *L'ultimo Paradiso* (1957), Oso de Plata al mejor largometraje documental en el Festival de Berlín, en UltraScope, Ferraniacolor, comentarios de los actores Enrico Maria Salerno y Tino Buazzelli y una música maravillosa de Angelo Francesco Lavagnino, recogida en ese disco Polydor citado antes en el que también había la música de *Continente perdido*. Quilici también dirigió películas dramáticas, como *De los Apeninos a los Andes* (1959), un pretexto para ir -igual que Marco buscando a su madre- a América del Sur y filmar las Cataratas del Iguazú con una exuberante banda sonora de Francesco De Masi, un músico al que tuve el placer de entrevistar en uno de los Congresos de Valencia y decirme que había sido discípulo y admiraba mucho al maestro Lavagnino. De Masi repitió con Quilici en otro film situado en los mares del Sur, *Ti-Koyo e il suo pescecane* (1962), rodada en Tuamotu, la historia de una amistad entre un niño nativo y un tiburón amenazada por los pescadores. Y Quilici, evidentemente fascinado por la Polinesia y sus habitantes, rodó en 1970 otro film mítico, tampoco visto -igual que *Ti-Koyo*.-en España: *Oceano* (1970), en Technicolor y Technirama, la historia de un muchacho que busca tierra firme para plantar el árbol del pan y que llega a la isla de Pascua donde protagoniza peligrosas aventuras hasta que cansado decide volver a su pobre isla de la Polinesia para comprobar que ha sido devastada por una explosión atómica. La película tenía una banda sonora famosísima de Ennio Morricone editada en un disco de vinilo cotizadísimo (RCA Original Cast OLS 10). Aunque el film era ecológico y una denuncia a las pruebas nucleares, podríamos decir que esos títulos eran sólo pretextos para volver a aquellas islas tan queridas por el director. Y volvió a hacerlo en su cuarto y último film polinésico, *Fratello Mare* (1975), sólo visto en La 2

de TVE en la Semana Santa de 1985, a la misma hora que en la primera cadena proyectaban por primera vez *Espartaco*, es decir en un día y en un momento que muy poca gente pudo ver y saborear. Su argumento era también de denuncia: un viejo polinesio evoca su infancia, su adolescencia y sus relaciones con su padre pescador de madreperlas. Recuerda sus usos y costumbres, las leyendas y la sencilla vida cotidiana de las islas que él conocía como un paraíso y que ahora son presa del turismo de masas y consumístico que las han transformado casi en un bazar. Una historia sencilla y conmovedora adornada musicalmente por otro de los pesos pesados de la banda sonora italiana: Piero Piccioni, autor de un leitmotiv musical bellísimo que sólo apareció discográficamente en un single japonés, ¡no italiano!

Tenía ganas de visionar estos films y conservarlos en video. Supe que en el XI Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza se le hizo una retrospectiva a Folco Quilici y la Filmoteca Canaria editó un libro escrito por el crítico Pascual Cebollada titulado *Folco Quilici, cazador de mares* (1992). Meses después, al coincidir en el mismo hotel en una Seminci de Valladolid le manifesté mi interés por esos títulos polinesios del director y me facilitó su teléfono y la dirección de sus oficinas en Roma. Le llamé y se puso al teléfono sin problema, me contestó de una manera muy amable y me confirmó que me enviaría los videos de los cuatro films, con una sola condición: que debía escribirle una carta prometiéndole que no haría proyecciones públicas de ellos con ánimo económico y que sólo los utilizaría con fines culturales y didácticos. Lo hice y al poco tiempo recibía en mi casa: *L'ultimo Paradiso* con música de Lavagnino, *Ti-Koyo e il suo pescecane* con partitura de Francesco DeMasi, *Oceano* con banda sonora de Ennio Morricone y *Fratello Mare* con la bellísima música de Piero Piccioni, cuatro films invisibles, inencontrables e inprogramables.

Más anécdotas. Cuando estuve en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, programando en eXcèntric el ciclo “bandA sonorA” en 2003, como tenía carta blanca absoluta para pedir a los programadores los títulos que desease con la condición de que fueran películas marginales, fuera de circulación y al margen de los circuitos comerciales, con banda sonora interesante por determinadas características y poco vistas o no estrenadas, pedí y programamos *Casta Diva* del director *underground* holandés Eric de Kuyper, *Images* de Robert Altman, *More* de Barbet Schroeder, etc. y solicité también, a ver qué pasaba, *Continente perdido*. . . Me la buscaron y me dijeron que había una copia disponible en Filmax, la distribuidora de la película cuando se estrenó en España, pero como estaba en tan mal estado y cortada, después de haber seguido todo el circuito de los cines de barrio,

la copia resultaba improyectable porque no alcanzaba los niveles mínimos de calidad. O sea que había una copia en Filmax aunque fuese invisible... Después de un tiempo prudencial llamé a Filmax explicándoles todo aquello y solicitando ver la película o que me hiciesen una copia en DVD. Pues bien, la película había desaparecido y como fondo de distribuidora había sido trasladada a los depósitos de la Filmoteca de la Generalitat. La pista se pierde aquí definitivamente, ya que como tengo buenas relaciones con ellos, llamé por si estaba localizable pero no figuraba en sus listados ni en las remesas enviadas... Posteriormente hablé con los archivos de la Filmoteca Española y me informaron que tenían dos rollos de *Magia verde* y dos de *El Imperio del Sol* pero en un estado tan deplorable que los hacía en la práctica invisibles. Margarita Lobo, la encargada, una extraordinaria profesional, suponía que eran restos aparecidos en los almacenes en que se deshacían de las copias. Pero no desespero porque contacté —a instancias de Margarita— con la Filmoteca de Turín y Paola Bortolaso me confirmó que tenían una copia que me enviaban en CD de *El Imperio del Sol* y que pidiera en la Cineteca di Roma *Continente perdido*... Lo hice, y me llegó por fin *El Imperio del Sol*, pero en la Cineteca di Roma no hubo autorización para que me enviaran un video de *Continente perdido*, por lo que sigue siendo en la actualidad un mito para mí invisible.

Ya he hablado de Roberto Zamori, el historiador de música cinematográfica que vive en Prato. Después de mucho tiempo sin tener noticias suyas le llamé solicitando que mirase, por favor, si había en los videoclubs italianos o si se programaban normalmente en sus múltiples cadenas televisivas títulos estrenados en nuestro país pero nunca vistos después en nuestras televisiones, como *Metti, una sera a cena*, *Donatella*, etc. pero le recalqué los tres títulos que me interesaban más: *Magia verde*, *Continente perduto* y *L'Impero del Sole*. Insistí, le llamé de nuevo, le escribí, aunque por lo visto tenía muchos problemas familiares y mi demanda era abrumadora, pero al fin, después de muchos correos y llamadas telefónicas, me dijo que me enviaba una copia de ¡*Magia verde*! que habían pasado en una cadena local italiana a intempestivas horas de la noche, como sucede ahora aquí en España. Me dijo que me la mandaba, pero como no la recibía se la reclamé de nuevo y al final ¡me llegó! Pero el gozo en un pozo, ya que si su duración standard era una hora y media sólo había una hora de película, el resto, es decir la media hora final, la cadena la había cortado, porque había colocado otro programa emitido en directo. ¿Conclusión? Que estas películas existen y que están en circulación en las cadenas italianas, pero como meras obras de relleno para cubrir la programación cuando tienen una hora en blanco y no saben qué meter. Como si fuese otro documental

sobre animales y sin el más mínimo respeto a la integridad de una obra cinematográfica, como la cadena tenía una hora libre y no sabía cómo cubrirla programó la primera hora de aquel film –antiguo, que nadie debía conocer...y que nadie debería ver al proyectarlo a las tantas de la madrugada-. Vergonzoso y lamentable. Como curiosidades la película estaba en buen estado, en su versión original italiana, con la bellísima música original de Lavagnino en su estado puro...pero con los títulos de crédito ¡en español!, prueba irrefutable de que la película se estrenó en España en la primera mitad de los años 50 que es cuando la vi yo siendo niño. Pero bueno, ya tenía otra película más aunque no estuviese íntegra.

En el canal CinemaTK de las televisiones de pago, visto antes en Via Digital y ahora en la oferta de ONO, me llamó el programador porque yo trabajaba allí haciendo programas de “Banda Sonora”, “El Ciclo” y “Compositores de Cine” emitidos por la cadena. Me enseñó un listado de películas italianas que estaban dispuestos a comprar y me pidió mi asesoramiento por si había títulos especiales de interés. En ese listado estaban *Este perro mundo (Mondo Cane)* de Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara y Franco Prosperi y los tres films siguientes generados y montados después del inmenso éxito que tuvo aquel primer film en todo el mundo: *Mondo Cane 2*, *La donna nel mondo* y *Africa addio*. En España de los cuatro sólo se vieron el primero y el último, y de hecho su interés histórico estriba en que recogen el testigo de ese glorioso cine documental italiano y exótico de viajes por todo el mundo de los años 50, sólo que aquí las premisas cambiaron ya que entró el morbo más desaforado y se buscó el impacto en los públicos de todo el mundo provocando situaciones, simulando secuencias o rodando escenas falsas, algo a que los pobres espectadores españoles estamos acostumbrados en la actualidad contemplando programas preparados en las televisiones privadas o simulando situaciones, con peleas, gritos, discusiones o enfrentando a familias de clase media con supuestos indígenas de tribus salvajes para contrastar sus modos de vida. Esos cuatro films databan de los primeros años 60, el primero fue la sensación y la película escándalo del Festival de Cannes donde se estrenó y llegó a España después de dos o tres años, virgen y sin cortes. *Este perro mundo* era un viaje por todo el globo recogiendo las costumbres más raras, las situaciones más insólitas, los contrastes más desaforados o las crueldades más exasperantes realizadas con los animales. Como decía, con el material que sobró del primer montaje se realizaron los dos siguientes y *Africa addio* fue el resultado de un viaje a África de Gualtiero Jacopetti para rodar los horrores de la extinción de los animales salvajes por obra y gracia del hombre, de los cazadores furtivos, de los turistas, etc. etc.

Evidentemente el éxito dio origen posterior a más películas de este tipo, donde ya la crueldad era la nota dominante: *Ese mundo cruel* (*L'occhio selvaggio*, 1967, con música de Gianni Marchetti, la historia humana de un equipo que realiza uno de estos viajes), *Hombres salvajes, bestias salvajes* (*Ultime grida dalla Savana*, Antonio Climati y Mario Morra, 1973-74, con música de Carlo Savina, rodado en las cinco partes del mundo, Patagonia, Amazonia, Australia, Malasia, Alto Volta, Inglaterra, Indonesia, Etiopía, Burundi, Alaska...donde se mostraba a un pobre zorro arrojado a una jauría de sabuesos o a un indefenso cocodrilo desollado vivo, entre otras salvajadas), etc. Hoy en día las protectoras de animales supongo deberían vigilar la ética y supuesta verdad de estos documentales que, por supuesto, son ya de otra época. Bien, como decía, la cadena programó esas cuatro primeras películas y fueron presentadas por Fernando Méndez-Leite. Ya tenía cuatro películas más, pero eran de los años 60, aunque de sumo interés porque nunca se programaron por TVE (las dos estrenadas en los cines) y porque la primera, *Este perro mundo*, encierra uno de los misterios más fascinantes en el mundo de la banda sonora cinematográfica.

Este perro mundo (*Mondo Cane*, 1962) tiene una banda sonora firmada conjuntamente por Riz Ortolani y Nino Oliviero. El tema central de la película, presentado con distintas variaciones, a ritmo de marcha militar cuando vemos el desfile de majorettes en las calles de Sydney o como un scherzo de comedia en la escena de los pollitos vivos pintados de colores como regalo de Navidad, tiene su gran momento central, tocado con coros y una amplia orquesta sinfónica en el fragmento “L’ultimo volo”, en la secuencia de los pájaros esterilizados en los atolones del Pacífico como consecuencia de las explosiones nucleares. Es uno de los grandes temas musicales en la historia del cine italiano y del cine mundial, un tema que ha incrementado el patrimonio cultural de la humanidad, escuchado mil veces como música funcional o ambiental en los ascensores, grandes almacenes, centros comerciales u oficinas. Todo el mundo conoce su melodía, todos la han oído alguna vez y todos la han tarareado. Ese tema musical sobrevivió a la película, se le puso letra, fue cantado por vocalistas italianas en films como *Io la conosco bene* (Antonio Pietrangeli, 1965) y fue nada más y nada menos que candidata (¡¡aunque no ganó!!) al Oscar de Hollywood a la mejor canción de 1963 con el título de “More”, firmada por sus autores, Riz Ortolani y Nino Oliviero con letra en inglés de Norman Newell. Tantos honores, tanto éxito, tantos royalties, tantos parabienes, debían desembocar forzosamente en la pelea de ambos autores, ya que los dos dijeron que aquella famosa melodía era suya. Como no se podía demostrar de quién era en realidad (hay opiniones para todos los

gustos, ya que Alessandro Alessandroni decía que la melodía era de Nino Oliviero ya que hasta entonces Riz Ortolani sólo había escrito temas pop y canciones comerciales...). Que si es mía...que si es tuya...El secreto se lo llevó Nino Oliviero a la tumba, ya que el compositor murió el 1 de marzo de 1980 sin haber podido demostrar nunca su autoría...al igual que Riz Ortolani, que aún vive y que ha hecho cosas maravillosas en el mundo de la banda sonora italiana y americana –como *El Rolls Royce amarillo*- que ha tenido siempre la espina clavada por no poder demostrar que la célebre melodía fue inspiración suya. En previsión, mis colegas italianos me han dicho siempre que si tengo ocasión de entrevistarle (cosa que no ha sucedido ya que no lo he visto nunca en persona ni he coincidido con él en ningún festival) ni se me ocurra siquiera preguntarle por este espinoso asunto, porque es un tema tabú y la pregunta mítica que nadie puede hacerle. Como si los dos quisiesen demostrar que aquel leitmotiv era suyo, en *La donna nel mondo* (1962) también de Jacopetti, Cavara y Prosperi, la música de nuevo está firmada por Ortolani y Oliviero, pero en previsión de pleitos o líos, en el disco con la banda sonora original, cada corte lleva la firma de su autor, es decir de si es de Ortolani o Oliviero (CAM Cms 049); en *Mondo Cane 2* (1963) de Jacopetti y Prosperi, la música sólo está firmada por Oliviero y contiene también un tema bellissimo, sinfónico y con coros muy parecido al del primer *Mondo Cane* (CAM Cms 30-071); y en *Adiós Africa* (1963-1965) de Jacopetti y Prosperi la banda sonora es de Riz Ortolani y también crea una melodía espléndida, sinfónica, coral, en fragmentos inolvidables como “Capetown” o “Verso la libertá” (Ariete ARLP 2001). O sea que el misterio sigue y creo que nunca será aclarado.

Hasta aquí he expuesto las dificultades que he tenido para conseguir algunas copias de estas películas y también los problemas ocasionados ante la inexistencia de discos con las bandas sonoras de algunos de estos documentales. El último hallazgo ha sido la aparición en compacto de un CD maravilloso que supera los setenta minutos de música con la banda sonora original de *El Imperio del Sol* (Cinema Musica Alhambra A-8972). Como se puede apreciar en algunos casos tengo el disco pero no la película, en otros tengo la película pero no el disco, también en otros tengo el disco y la película y finalmente en otros más no tengo ni el disco ni la película, como sucede con otros documentales musicados por Lavagnino no estrenados en España como *Vertigine bianca* (Giorgio Ferroni, 1956) sobre una Olimpiada de Invierno por la que ganó otro Nastro d'Argento u otros más que ya aprovechaban claramente aquel filón del cine documental como *L'Oceano ci chiama* (Giovanni Roccardi, 1957), en el que la crítica de *Intermezzo* de U. Tani del 30-4-58 ya comentaba que era un “buen docu-

mental sobre la vida de los pescadores con un notable comentario musical de Lavagnino”; *Calypso* (Franco Rossi y Giorgio Moser, 1958), film exótico rodado en las Antillas sobre una chica que quiere convertirse en bailarina, con música de nuevo de Angelo Francesco Lavagnino; *Odissea nuda* (Franco Rossi, 1960), subtitulada *Diario di un viaggio nei mari del Sud*, a medio camino entre la ficción y el documental, ya que trata de un director italiano en crisis que se va a Tahití para la realización de un documental, Nastro d’Argento a la fotografía en Totalscope y Eastmancolor de Alessandro D’Eva y banda sonora una vez más de A.F. Lavagnino, como podemos ver un auténtico especialista en el género; o *Malesia magica* (Lionetto Fabbri, 1961), un film reportaje documental rodado en Ceilán, el archipiélago malayo y Birmania, con partitura original de Riz Ortolani. Podríamos citar más títulos famosos como *Cari mostri del mare* (Bruno Vailati, 1976), con una espectacular partitura sinfónica de Carlo Savina o *Alla scoperta del mare*, una serie de televisión de 1975 de Bruno Vailati con calipsos y leitmoivs sinfónicos muy bellos de Daniele Patucchi. Pero el propósito de este trabajo es centrarme en Lavagnino y en su famosa trilogía central citada desde el inicio.

Angelo Francesco Lavagnino nació en Genova el 22 de febrero de 1909 y murió en Roma el 21 de agosto de 1987 como consecuencia de un tumor cerebral. Quizá la faceta más característica de su personalidad que es lo que motiva que sea venerado por sus fans es que posee un estilo muy definido y fácil de identificar, provocado tanto por sus armonías como por su peculiar instrumentación sinfónica en la que brillan las arpas para provocar unos torrentes emocionales muy propios del maestro. Pero la gran virtud de Lavagnino es que su música es la del lugar retratado y sus temas originales son los que podrían sonar en aquellas islas paradisíacas o aquellas selvas insondables, ya que su música, su partitura, nunca es aburrida, tiene consistencia propia, no necesita el apoyo de las imágenes para ser disfrutada y tiene la virtud de transportarnos a aquellos lugares vírgenes porque parece que sean las que tocan los habitantes, los indígenas, de aquellos lugares míticos. Esta aproximación fascinante a la música del lugar Lavagnino la consiguió viajando con todo el equipo de la película para escucharla, oírla, grabarla, estudiarla e interpretarla. Era el deseo de los directores de aquellos documentales y por eso en los créditos de la película, en el momento de firmarla figuraban en el apartado de la realización tanto el director de la película como el músico, el montador y el director de fotografía.

Magia verde (Gian Gaspare Napolitano, 1952), Nastro d’Argento al mejor largometraje documental y a la mejor fotografía en Ferraniacolor

de Mario Craveri, Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1953 y con Premio también en el Festival de Cannes, es un largo viaje a través de zonas desconocidas de Bolivia, Brasil y el Paraguay para filmar los aspectos más llamativos de aquellos lugares y de sus gentes. El crítico G. Rondolino en el Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano 1945-1955, de 1967, comenta que es “el film que inicia una afortunada serie de documentales exóticos, realizados con grandes medios y con un preciso sentido del espectáculo...adaptados a un público que quiere, sobre todo, ser informado apaciblemente, conocer usos y costumbres lejanos...”.

Respecto a la música de Lavagnino hay que decir que es bellísima y casi abusa en sus intervenciones de su sello característico, ya que en muchos fragmentos parece un catálogo de su estilo para que la gente y las nuevas generaciones conozcan su característico modo de componer.

- En los títulos de crédito (como decía, ¡¡en castellano!!) hay percusión de tambores.
- Después, en sus primeras imágenes, mientras vemos el nombre del director de fotografía, de los técnicos, etc., hay una música misteriosa e intrigante, ya con el estilo propio del director.
- En la secuencia de las Cataratas del Iguazú hay música épica e impresionante, con algunos toques de atención.
- Cuando vemos a los papagayos, música salsera, una especie de danza rítmica.
- La visión de las mariposas se soluciona con un sinfonismo muy típico de Lavagnino, con su marca de fábrica.
- Con la travesía del río Paraná y con las imágenes del pueblo de la selva que son buscadores de diamantes hay un tema rítmico y exótico adaptado al movimiento de sus gentes removiendo con los cedazos la arena del río.
- En la tala de los árboles de la jungla hay percusión rítmica con coros y cánticos de los que sierran los árboles.
- Cuando caen los árboles hay un efecto sonoro de la caída potenciado por los coros.
- En la larga marcha de los emigrantes que han pasado la frontera con sus hijos y sus enseres a cuestras, hay los típicos coros que en realidad representan los lamentos y los llantos por las desgracias que padecen. Después van cogiendo ritmo mientras vemos las hogueras y la quema de los árboles.
- Una explosión de alegría musical cuando se habla del café, el oro verde del Brasil, con un tema rítmico, sudamericano, que podría ser una samba. El mismo tema se oye después cuando vemos la recolección del algodón.

- En la larga escena de la macumba, de la magia negra, hay música de percusión para aplacar al espíritu del mal, con la decapitación de un desdichado gallo incluida. De hecho oímos la música del ritual, es música diegética porque los negros tocan los tambores y cantan. Cuando su excitación va en aumento hay un crescendo de la música, con ritmo frenético, gritos, trances, etc.
- Cuando llegamos a Argentina y vemos a los gauchos en su Pampa verde, hay temas folklóricos con guitarras, melodías con armónica o acordeón, después más ritmo y la música llega a parecer una danza popular. Escuchamos el mismo tema pero lento y reposado cuando vemos a los gauchos por la noche al lado del fuego, conversando y riendo.
- Un hombre mira los pájaros de los bosques del Mato Grosso y los conoce a todos, escucha sus cantos. Es uno de los grandes momentos musicales compuestos por Lavagnino para el film, con una música muy poética que lleva algo de ritmo, impregnado por los giros tan característicos del estilo del compositor. Después la música intenta describir a los pájaros en un bloque musical precioso y muy melódico.
- En la travesía del río infestado de pirañas y en el que se sacrifica a un desgraciado cebú viejo y enfermo para que el resto del rebaño salga indemne del ataque de los temibles peces carnívoros (“el sacrificio de uno es necesario para el bien de los demás”, dice la voz en *off*), hay música dramática, con el sello característico del autor, rítmica e implacable.
- Crepúsculo sobre el río: música melódica y poética, con el sello característico del autor mientras vemos los paisajes del río.
- Cuando llegamos a Bolivia y al Alto Paraguay la música describe los pájaros que vuelan y también al río lleno de grandes nenúfares, flores y plantas, además del movimiento de las anacondas en medio de las flores.
- Para la escena de los jeeps atravesando el río oímos una música inquietante. La visión de los caimanes se resuelve con una música sibilina y descriptiva que intenta ilustrar sus movimientos cuando se meten en el agua. La misma música intrigante aparece después cuando arrastran a uno de los camiones o jeeps de la expedición varado en el fango del agua.
- Música descriptiva para ilustrar a los pájaros que vuelan.
- Para la historia de Hipólito Gómez, casi un film dentro del film, un recogedor de caucho fallecido a causa de la malaria, oímos unos toques de atención mientras vemos su tumba para pasar después a una música bellísima cuando contemplamos a su mujer y a sus hijos, que después es descriptiva con los mosquitos y las serpientes, resuelta al final con percusión y siempre con su sello característico.
- Toques dramáticos con la llegada de un avión para ir a los Andes.

- La lucha de las dos serpientes, una muy grande, la otra muy venenosa, en la que la grande se traga por completo a la venenosa, está resuelta con música dramática conseguida con instrumentos de percusión.
- Llegamos a los Andes, con su paisaje cálido y desértico. Mientras vemos a los coches por las pistas andinas con las imágenes de los primeros guanacos e indios incas, Lavagnino introduce música incaica exótica.

Y aquí termina por desgracia el film para mí ya que aparece un “Fine” falso e impostado después de una hora de película. Como ya dije en esa cadena de TV local italiana debían tener una hora libre de programación y para rellenarla con “algo” lo hicieron con este film que debían tener allá muerto de asco sin que nadie supiese su real valía e interés histórico. Lamentable.

Continente perdido (*Continente perduto*, Leonardo Bonzi, Enrico Gras y Giorgio Moser, 1955) -aunque como ya decía, algunos textos incluyen como coautores en la dirección del film al director de fotografía Mario Craveri y al compositor Angelo Francesco Lavagnino-, en CinemaScope, Ferraniacolor y Sonido Estereofónico, Nastro d’Argento a la mejor música para Angelo F. Lavagnino y a la mejor utilización del CinemaScope, Premio especial del Jurado en el Festival de Cannes de 1955, es un largo viaje a través de China e Indonesia para enseñar a sus potenciales espectadores los usos y costumbres de aquellos pueblos lejanos. Luigi Chiarini en *Panorama del Cinema Contemporáneo 1954-1957* comenta que “la belleza de las imágenes de Craveri, el ritmo amplio y solemne del montaje y la banda sonora otorgan a *Continente perdido* una indudable capacidad de sugestión que explica el éxito conseguido, a lo que también contribuye la romántica y mitológica impostación del documental por parte de los directores Gras y Moser y el comentario de sus imágenes escrito y recitado por Orio Vergani...”.

El Imperio del Sol (*L’Impero del Sole*, Mario Craveri y Enrico Gras, 1955), en CinemaScope y Ferraniacolor, Nastro d’Argento en 1957 a Mario Craveri por su excepcional fotografía en color, es un viaje por el Perú en el que también participó como expedicionario y colaboró en la dirección Giorgio Moser, no acreditado, pero no tuvo tanto fervor crítico. De hecho un crítico anónimo en la revista *Intermezzo* 17 del 16-9-56, apostilla que “el film es un documental, pero así como *Continente perdido* era también un film de carácter documental pero un espectáculo, el de hoy, *El Imperio del Sol*, es una mera sucesión de imágenes. El primero era vivo, explosivo, con un dramatismo en sus imágenes inolvidable; éste de ahora es alicaído en su narrativa, soporífero, frío y falso... Hay también imáge-

nes de una cierta poesía, con encuadres soberbios y un buen montaje, pero resulta forzado y exagerado en su búsqueda obsesiva de causar impacto”.

Finalmente y para rubricar este terceto de oro cerremos estas reseñas con el otro film documental de Lavagnino a las órdenes de Folco Quilici: *L'ultimo Paradiso* (1956), con fotografía de Marco Scarpelli en UltraScope y Ferraniacolor, definido por el crítico A. Albertazzi en *Intermezzo* 8/9 del 15-5-1957 como “un documental por episodios porque narra sencillas historias encuadradas en una serie de visiones muy atrayentes tanto por la magnificencia de sus exteriores en Tahiti, Moorea, Bora Bora... como por la sugestión de algunos ritos, danzas o ceremonias”.

La música de *Magia verde* ya la hemos comentado con la visión directa del film porque nunca se editó un disco de vinilo en los años 50 que recogiera su partitura. En el caso de *Continente perdido*, el hecho de que la banda sonora del film ganase un Nastro d'Argento y también debido a la popularidad mundial que alcanzó el documental motivó que la Metro editase un vinilo intermedio entre el de 45 rpm y el de 33 rpm (MGM Records E3635), “Music recorded directly from the Sound Track of the film “The Lost Continent” con cuatro temas en la cara A y tres en la B. Los bloques de la primera son: Introduction-Hong Kong (Wedding and Fireworks Scene)-Temple-Volcano. Los de la B: Harvest Theme from “Lost Continent” (Sotto il baobab)-Seascape (Contadini del mare)-Love Theme from “Lost Continent” (Oh Bankan). Posteriormente esta banda sonora se editó en el vinilo ya citado –económico- (Polydor Successo 813 482-1) que incluía también la partitura de *L'ultimo Paradiso*. En la cara A hay 12 bloques cuyos nombres son ya lo suficientemente reveladores para imaginarse las maravillas conseguidas por el compositor en este canto musical a los mares del Sur: Canto del mare del sud-La laguna-Conchiglie-Idilio infanile-Canto dell'addio-Uccelli delle isole-At Quinn's- Il richiamo dell'isola-Festa dei pescatori-II Dio dell'Amore-Maeva-Aurora sulla spiaggia. En la cara B hay tres bloques más de *L'ultimo Paradiso*: Alba a Papeete-Tuamotu-Uragano sulle isole, y ocho extractos con la banda sonora original de *Continente perdido*: Introduzione-Templi-Vulcani-Spaventapasseri-Hong Kong-Contadini del mare-Navigazione-Canzone del Fiume e finali. En los créditos figura la sentencia de que la orquesta y los coros están dirigidos por el propio maestro Lavagnino y en la contraportada hay una presentación a cargo del ya citado Roberto Zamori comentando tanto los datos biográficos del autor como sus célebres cursos en la Accademia Chigiana de Siena donde enseñaba música de cine –y en la que tuvo como alumnos nada menos que a Carmelo Alonso Bernaola, Antonio Pérez Olea y Antón García Abril entre otros nombres relevan-

tes- y argumentando que “buena parte del éxito internacional de los dos films se debió a sus inspiradísimas y espectaculares bandas sonoras en las que supo fundir músicas originales con sonidos y elementos típicos del folklore, con soluciones muy originales en los temas y en la orquestación, como la utilización del silbido en algún corte de *L'ultimo Paradiso*”, agregando también que “la partitura musical acompaña la duración total de los dos films, subrayando en sincronía cada secuencia, cada acción, podríamos decir incluso que cada fotograma”.

Evidentemente hay que oírla para apreciar sus maravillas y deleitarse con ese famoso toque Lavagnino, entre mágico y aparatoso, potenciado por los coros y su fértil inspiración. Algunos de los fragmentos más conocidos de *Continente perdido* son “Contadini del mare” donde la música es casi un ballet de los indígenas que recogen en sus viveros naturales peces, crustáceos y moluscos, y la “Canzone del Fiume” final.

La última sorpresa ha llegado con la edición en un compacto que supera los setenta y dos minutos de música –con un *track* final en el que se incluye una entrevista con el maestro extraída del programa de TV de 1976 *Anche questa é musica*- de la banda sonora original de *L'Impero del Sole* (Alhambra CinemaMusica A 8972), un CD *made in Germany* pero con los textos en inglés, con “l'Orchestra Cinefonica Italiana and Choral Ensemble of Franco Potenza conducted by the Composer”. Es un disco maravilloso, con unas músicas espléndidas y bellísimas, que te sacian totalmente del hambre que puedes tener para escuchar a este Lavagnino exótico que aquí alcanza una de sus cotas más elevadas (esperemos que este sello discográfico prosiga en este rescate de las partituras filmicas del compositor para su colección de documentales). Como siempre los títulos de los *tracks* son lo suficientemente explícitos para imaginar las maravillas musicales que hay en su interior:

- 1) From the Incas to the Uru (Main Title. Canzone di Lima. The Uru. Juana and Pedro)
- 2) The Caravan
- 3) Carnival of the Indios (Village Festival. Dawn on Ash Wednesday)
- 4) Journey to the Amazon Territory (The little train of the Andes. Canzone di Lima. The Basin on the Amazons. Child Birth)
- 5) Along the Amazon River (River Journey. Snake Dance. The Jungle)
- 6) The Yagua Indios (The Fight. The Feeling of the Forest. Cormorants. Sea Lions. Pelicans and Cormorants)
- 7) The Guaneros (The Guaneros. The Cemetery of the Birds)
- 8) Cotton Harvest and Marriage (Desert Wind. Cotton Harvest. Juana and Pedro. Fiesta)

9) Bullfight and Finale (The Mothers. Catching the Condor. Bullfight. Finale)

Y con eso termino mi aportación. Espero que los que tenéis la suerte de conocer su música y el estilo de ese gran maestro italiano, maestro de maestros, hayáis disfrutado y rememorado imágenes y música que es la esencia de la música de cine. Los que hasta ahora le ignorabais por no haber visto ninguna película suya o porque su música es inaccesible, confío en que a partir de ahora le seguiréis, le amaréis e intentaréis completar su filmografía y su discografía, porque como se ha dicho tantas veces de autores como Bernard Herrmann, Miklos Rozsa, Max Steiner, Hugo Friedhofer, John Barry, Malcolm Arnold o Piero Piccioni, también “cualquier película con música de Lavagnino es ya mejor y con un interés sobreañadido”.

LA MÚSICA EN EL CINE NEORREALISTA DE LUCHINO VISCONTI: DE *OSSESSIONE* A *LE NOTTI BIANCHE*¹

Víctor Solanas Díaz
I.E.S. Zaurín, Ateca - Zaragoza

Resumen

El estudio que se presenta a continuación se trata de una revisión de la música en el cine de Visconti en su etapa llamada “neorrealista” y se centrará en las siguientes películas: *Ossessione*, *La terra trema*, *Bellissima*, el episodio de *Siamo Donne* y *Le notti bianche*. Dejaremos al margen el análisis de la película *Senso*, ya que trata temas que trascienden de los planteamientos meramente *realistas*, para centrarse en acontecimientos históricos y desarrollar otras expectativas cinematográficas.

Introducción

Antes de pasar a analizar la música de las películas de Luchino Visconti, consideradas dentro de la estética o movimiento neorrealista, hemos de aclarar una serie de observaciones respecto a las películas elegidas. Habrá quien considere que *Le notti bianche* (*Noches Blancas*, 1957) está lejos de la época neorrealista; otros, sin embargo serán de la opinión de que *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco y sus hermanos*, 1960) sigue siendo realismo, con o sin el *neo* delante, adecuado a una época y en un contexto determinado. Ambos están en lo cierto y tienen su parte de razón.

Hay estudios que incluyen la película *Noches blancas* en un apartado relacionado con la literatura europea, como es el caso de Henry Bacon, mientras que otros consideran la película como un momento aislado dentro de la producción del realizador italiano. En cualquier caso, el motivo real que nos ha decidido a incluir *Noches blancas* y a excluir *Rocco y sus*

1 Este estudio está basado en mi trabajo de Grado de Salamanca *La música clásica en el cine de Visconti* y en los materiales que conforman mi actual Tesis Doctoral, en proceso de finalización a fecha de hoy.

hermanos para este estudio ha sido el hecho de que hacia 1957, año de realización de *Noches blancas* y momento de acentuada crisis del neorrealismo, hubo una tentativa de resurgimiento neorrealista pero que no llegó a alcanzar suficiente repercusión; es decir, que para estas fechas podemos hablar del final del neorrealismo italiano. Este es el motivo de haber tomado como punto de inflexión de nuestro estudio dicha película.

La intención del presente estudio es la valoración de la producción musical en el cine de Luchino Visconti para comprender las aportaciones que a través de la música hizo el realizador italiano al cine de la llamada época neorrealista y concluir con algunas de las ideas que muy pocas veces son reflejada en los estudios y textos que versan sobre esta etapa de Visconti.

Visconti y el Neorrealismo

El término neorrealismo fue empleado por vez primera por Norberto Barolo para hacer alusión a un filme francés y no italiano, *Le quai des brumes* (*El muelle de las brumas*, 1938) de Marcel Carné, con el término neorrealista. En este filme la realidad cotidiana, los dramas humanos y los hechos corrientes, están descritos con una sensibilidad inusitada, más próxima a la poesía que al cine.

Sería Umberto Barbaro, director de cine, quien recuperara el término en un artículo en el que se analiza la película *El muelle de las brumas* y quien consideraba que la manera de tratar la realidad propia del neorrealismo francés debería implantarse en Italia, en beneficio del cine y las artes. El neorrealismo italiano no consistía en un *nuevo realismo italiano*, en una manera nueva de entender la realidad, sino que era nuevo en la historia del cine: es distinto del realismo mudo italiano (Serena, Mortoglio...), del realismo populista francés (Renoir, Clair, Carné...) o del realismo soviético de Eisestein. El neorrealismo fue esencialmente italiano y estuvo vinculado al espíritu del pueblo italiano, a sus costumbres, a su vida, a sus virtudes y defectos. El prefijo *neo*, no hace alusión a las películas del cine italiano del momento sino a la nueva realidad de la vida de la Italia de entonces, que fue el tema predilecto del cine y las artes del país.

Recordaremos que Visconti rechazaba el prefijo *neo* a la hora de enjuiciar estéticamente sus películas. En la entrevista mantenida con Tomasso Chiaretti en la revista *Mondo nuovo*, en 1960, habla de filmes realistas, nunca neorrealistas, y cuando emplea el término es para referirse al realismo italiano de la posguerra, aún cuando el montador de *Ossessione*, Mario Serandrei, acuñase este primer filme de Visconti con el término neorrealista.

Si *Ossessione* (1943) es uno de los antecedentes más importantes del neorrealismo italiano, *La terra trema* (1948) es considerada, a nivel estético, la obra cumbre del neorealismo, para muchos superior en importancia a *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*, 1945) de Roberto Rosellini. Este filme de Visconti posee un profundo sentido social y transmite ciertos valores épicos tratados con enorme inspiración, muy diferente del estilo documental-periodístico de Rosellini.

Visconti abre en cierto modo el neorrealismo y también lo cierra con *Noches blancas*. Este filme, tildado de neorromántico por la crítica, supera los patrones meramente realistas para dar lugar a un producto henchido de sensibilidad y belleza a la vez que posee una factura técnica de altísimo nivel. Con *Noches blancas* llega el tiempo de clausura, donde la crónica, el documento y la realidad dan paso a la estética de la literatura y la narrativa poética.

Análisis de las películas

Ossessione (1943)

Visconti emprende su propia carrera cinematográfica en 1941 con la adaptación de la novela *El cartero siempre llama dos veces*. La obra literaria tuvo serios problemas con la censura ya que atacaba algunos códigos morales preestablecidos. También *Ossessione* sufrió la censura: se redujo la duración y se prohibió su proyección en alguna ocasión. Visconti optó por realizar “un melodrama pasional inserto en un contexto determinado”² eligiendo el valle del Po como escenario. En el papel de Giovanna se eligió a Anna Magnani pero rechazó la interpretación ya que estaba embarazada. Fue sustituida por Clara Calamai, “una de las divas más sofisticadas de la época. En la película tuvo que encarnar un personaje al que no estaba acostumbrada, siempre despeinada y sin maquillar. El rodaje fue una verdadera tortura para ella”³.

El film comienza con la aparición del aria “Di provenza”, de *La Traviatta*. Un camión se detiene en el exterior de una posada y lo primero que escuchamos es dicha aria. Dentro de la posada hay un grupo de hombres alrededor de un piano y uno de ellos toca la melodía de “Di provenza”. En la siguiente aparición del tema de *La Traviatta* descubrimos el sentido

2 Cf. BACON, Henry. *Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge University Press, 1998, p. 17; y en MIRET JORBA, Rafael. *Luchino Visconti: La razón y la pasión*. Barcelona: Ed. Fabregat, 1989 (1ª ed.: 1984), p. 42.

3 Cf. SCHIFANO, Laurence. *Luchino Visconti: el fuego de la pasión*. Barcelona: Ed. Paidós, 1991, p. 144.

de esa música: un concurso de cantantes aficionados a la ópera. En esta ocasión escuchamos el aria completa.

La terra trema (1948)

Después del estreno de *Ossessione*, Visconti decide participar en “la elaboración de un film colectivo en el que se evocan los principales episodios de las luchas partisanas con una clara intención de propaganda comunista”⁴. La película se titula *Giorni di gloria* (*Días de gloria*). El proyecto inicial era “una trilogía meridional”⁵ pero por cuestiones económicas hubo que abandonar la idea una vez terminado el primer episodio. Los actores fueron seleccionados de entre los habitantes de Aci Trezza y hablaron siempre en siciliano. En el dialecto siciliano radica la poética del film, convirtiéndose en “la expresión de humanidad de los pescadores”.

En *La terra trema* suena “Chi mi frena in tal momento?” de *Lucia di Lammermoor* que silba el Mariscal en varias escenas. La primera vez que escuchamos el aria es en el momento en que el Mariscal silba la melodía. La segunda entrada del tema la encontramos en voz del Mariscal. En esta ocasión también se escucha la melodía silbada. “Chi mi frena in tal momento?” aparece por vez última en la escena de la borrachera de Toni, cuando el Mariscal pasea por la calle silbando dicha melodía.

Bellissima (1951)

Bellissima permitió a Visconti trabajar finalmente con la actriz Anna Magnani, diva indiscutible del cine italiano. El guión lo había escrito Cesare Zavattini, aunque Visconti, Cecchi D’Amico y Franco Rossi tuvieron que remodelar algunos aspectos de la propuesta original⁶. Éste fue el único film del realizador italiano que no tuvo como punto de partida la adaptación de una obra literaria. La idea de rodar *Bellissima* fue de Salvo d’Angelo porque necesitaba recuperar el dinero perdido en el rodaje de *La terra trema*.

La película se articula en torno a dos ejes contrapuestos y a la vez complementarios: “Maddalena Cecconi, modelo de humanismo y autenticidad, y el mundo del cine, sinónimo de explotación y engaño”⁷. La mujer simboliza la lucha por la vida y los sueños mientras que el mundo del cine aparece como devorador de sueños.

4 Cf. SCHIFANO, *op. cit.*, p. 167.

5 *Ibidem*, p. 191.

6 Cf. MIRET JORBA, *op. cit.*, pp. 69-70.

7 Cf. SCHIFANO, *op. cit.*, p. 204.

La película comienza con las imágenes de un coro que interpreta el Acto II de *El elixir de amor* de Donizetti, “Saria possibile”. Otro tema de la citada ópera es el aria “Quanto è bella, quanto è cara!”. Según Lian-drat-Guigues se escucha en dos ocasiones y expresa el “punto de vista del padre sobre su hija o bien permite subrayar, al final de la película, el rostro pacificado de Maddalena en los brazos de su marido y el de la niña dormida”⁸.

Siamo donne (Nosotras las mujeres, 1953)

Siamo donne fue fruto de una idea de Césare Zavattini, autor del guión, quien pretendía demostrar que los ídolos femeninos del cine eran mujeres de carne y hueso: se muestran las debilidades y defectos que todas ellas poseen. Las actrices en cuestión son: Alida Valli, Ingrid Bergman, Isa Miranda y Anna Magnani, dirigidas por los realizadores Gianni Francilioni, Roberto Rosellini, Luigi Zampa y Luchino Visconti respectivamente. Además, se incluye otro cortometraje de Alfredo Guarini, en el que se muestran los castings de un concurso cinematográfico destinado a encontrar una nueva actriz para debutar en un filme. En esta ocasión las actrices son Anna Amendola y Emma Danieli. Este cortometraje tiene reminiscencias de *Bellissima*, en la cual también hay un casting para seleccionar a una niña que será protagonista en un filme.

Los cortometrajes en los que actúan Alida Valli e Isa Miranda tratan sobre la vida sentimental que sufren las estrellas de cine. El cortometraje dedicado a Ingrid Bergman narra una pueril anécdota. Miret Jorba comenta respecto a este cortometraje lo siguiente: el dudoso interés de la historia y la escasa convicción de su puesta en imágenes, tanto por parte del director como de la actriz sueca, lo mismo puede sorprender por su audacia que irritar por su vacuidad⁹.

Respecto al cortometraje de Anna Magnani dirigida por Visconti, posiblemente sea el más interesante y agudo de los cinco¹⁰. Al comienzo de la historia la protagonista cuenta que vamos a ver un episodio que decidió dirigir Visconti porque, cuando ella se lo relató, le gustó mucho la idea de realizar junto a ella esa historia. El inicio del episodio está acompañado por un tema en tempo de vals. Vuelve a aparecer el vals en la siguiente escena en la que Anna Magnani se lamenta de la multa que le han puesto.

8 LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Luchino Visconti*. Madrid: Ed. Cátedra, 1997.

9 Cf. MIRET JORBA, *op. cit.*, p. 79.

10 *Ibidem*, p. 79.

Le notti bianche (Noches blancas, 1957)

Emilio Cecchi, padre de la habitual guionista y amiga de Visconti, Susso Cecchi¹¹, les sugirió la posibilidad de adaptar la breve novela de Dostoyevsky titulada *Noches blancas*. Para ello fueron necesarios muchos cambios y finalmente se decidió montar un escenario en Cinecittá. Las dimensiones del plató fueron de 80x36 metros, con varias calles, puentes y un puerto en miniatura¹². Visconti se sirvió al máximo de los recursos artificiales del escenario, tanto en la iluminación como en la utilización de fenómenos atmosféricos (lluvia...), que ayudan a definir el estado de ánimo de los personajes¹³.

La música de *Noches Blancas* fue compuesta por Nino Rota con Visconti y fue pensada desde los sentimientos de los personajes principales: Mario y Natalia. Al igual que vimos en las películas anteriores, la ópera vuelve a ser tema recurrente. En esta ocasión es el turno de *El barbero de Sevilla*. En la novela de Dostoyevsky aparece este detalle musical: los personajes asisten a una representación de la citada ópera.

Conclusiones

Después de haber analizado las cinco películas que planteamos al comienzo de este estudio dentro de la etapa neorrealista de Luchino Visconti, llega el momento de valorar los puntos más relevantes en lo que respecta a su estilo musical y al empleo que éste hace de la música en el cine.

Probablemente lo más representativo del uso de la música en el cine de este periodo sea el empleo de melodías y temas tomados de óperas diversas para dar mayor sentido dramático (*melodramático*) a los personajes y a su interacción con el argumento del filme. En *Ossessione* uno de los personajes está identificado con el aria “Di provenza” de *La traviatta*. *La terra trema* también tiene melodías asociadas a personajes: el mariscal silba el aria “Che mi frena” de la ópera *Lucia di Lammermoor*. En *Bellissima*, la ópera de Donizetti *El elixir de amor* integra a todos los personajes en una suerte de ópera-teatro. La banda sonora de *Noches blancas* está pensada desde la psicología y los sentimientos de los personajes. La música evoluciona con ellos.

Otro de los aspectos que debemos destacar es el término *comentario musical*. Esta curiosa denominación está estrechamente relacionada con el concepto de *música expresiva* (subraya, refuerza y acompaña las imá-

11 Cf. BACON, *op. cit.*, p. 54.

12 Cf. MIRET JORBA, *op. cit.*, p. 100.

13 Cf. MIRET JORBA, *op. cit.*, p. 105.

genes dotándolas de un poder evocador mayor), *música estructural* (que permite dar unidad y organizar las partes de una película) y de *asociación de la música a situaciones y personajes* (para contextualizar momentos concretos y destacar a unos personajes de manera específica). En suma, el *comentario musical* engloba las principales funciones de la música en el cine que el compositor debe valorar para componer una partitura adecuada a las necesidades del filme.

En la época del Visconti neorrealista encontramos permanentemente este término para referirse a la banda sonora. Esto nos hace pensar en las palabras de Nino Rota respecto al concepto que Visconti tenía de la música en el cine, reflejado en estos filmes. Es el siguiente: “su planteamiento narrativo es reposado, una especie de planteamiento teatral, que no precisa concretarse en la sincronía ni en los recursos más específicamente cinematográficos. En líneas generales, no recurre a la sincronía más que en raras ocasiones. Deja que la música siga un ritmo propio y que se desarrolle de manera amplia, autónoma; que esté obviamente a tono”.

A modo de conclusión nos queda por decir que existe un importante cambio en el estilo musical de *Ossessione*, *La terra trema*, *Bellissima* y *Siamo donne* con respecto a *Noches blancas*. La colaboración de Nino Rota con Visconti pone en evidencia los patrones y técnicas de este músico frente a las pretensiones de los compositores de los filmes anteriores. No queremos decir que unas composiciones sean mejores o peores que otras, sino que hay una notable diferencia en cuanto a su aplicación cinematográfica.

A lo largo de este estudio de las películas desde un punto de vista musical, hemos recopilado información que nos permite una lectura adecuada e, incluso, más completa e interesante, desde el punto de vista argumental, narrativo y dramático. Con esta información contrastada y revisada, podemos terminar diciendo que según el estilo musical y las estrategias de la música de *Noches blancas*, ésta no pertenece plenamente al neorrealismo ya que llega mucho más lejos: supera los propósitos meramente neorrealistas para desarrollar una estética que en su momento la crítica denominó *neorromántica*.

Bibliografía

BACON, Henry. *Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge University Press, 1998.

DOSTOYEVSKY, Feodor. *Noches Blancas*. Madrid: Alianza, 1988.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Luchino Visconti*. Madrid: Ed. Cátedra, 1997.

MIRET JORBA, Rafael. *Luchino Visconti: La razón y la pasión*. Barcelona: Ed. Fabregat, 1989 (1ª ed.: 1984).

SCHIFANO, Laurence. *Luchino Visconti: el fuego de la pasión*. Barcelona: Ed. Paidós, 1991.

EL SONIDO DE LA TEORÍA CRÍTICA: ALEXANDER KLUGE

María Ayllón Barasoain y Antonio Notario Ruiz
Universidad de Salamanca

Resumen

En el presente ensayo pretendemos subrayar la vigencia de la Teoría Crítica en uno de los ámbitos de comunicación y creación que desde sus orígenes le resultaron prioritarios: la composición para el cine. La continuidad de intereses entre los compositores e intelectuales de los años veinte y treinta del siglo XX con muchas de las tendencias actuales justifica sobradamente este planteamiento. Si entonces se pudo detectar la necesidad de una dialéctica de la Ilustración, en el sentido de una depuración de los objetivos de la misma, así como un avance apenas contenible de la barbarie, no es difícil afirmar que ambas situaciones permanecen vigentes aunque hayan adoptado manifestaciones y requisitos de orden teórico nuevos. De ahí la necesidad de seguir pensando desde la Teoría Crítica. Si en aquellos años iniciales se hablaba preferentemente de música, en la actualidad se hace necesario un planteamiento más amplio que contemple el sonido en general y no sólo una parcela del mismo. Para ello, tras una presentación de algunos aspectos especialmente resaltables en la producción de Alexander Kluge (1932) y de su relación con conceptos centrales de la Teoría Crítica, nos centraremos en el comentario de dos de sus películas atendiendo no sólo al sonido sino también a algunos de los conceptos estéticos y filosóficos presentes en su realización.

*...el pensamiento según su propia determinación
absolutamente crítico se convierte de por sí, antes de todo
contenido particular, en fuerza de resistencia.*

Theodor W. Adorno

La Teoría Crítica es un proyecto intelectual colectivo nacido en Alemania en los años veinte del siglo XX, que pretende volver a pensar algunos conceptos y alumbrar otros nuevos de cara a la comprensión y la transformación de la sociedad partiendo de la insatisfacción tanto con la situación social que se vivía entonces como con la deriva del proyecto nacido en la Ilustración. Partiendo de fuentes diversas, entre las que el marxismo y el psicoanálisis desempeñaron un papel central, los intelectuales que se aglutinaron en torno a este proyecto llevaron a cabo una tarea de revisión

de la historia intelectual, política y social de las dos últimas centurias, intentando descifrar las causas y procesos que venían empujando a la humanidad al estado de barbarie que, de hecho, eclosionó en los años treinta de forma trágica, pero que ya estaba latente en los procesos económicos y productivos anteriores. Entre los que elaboraron y pensaron esa Teoría Crítica en el ámbito musical está el compositor y filósofo Th. W. Adorno, aunque sería necesario ampliar la perspectiva historiográfica para incluir al también compositor Hanns Eisler¹. Como es sabido, ambos pertenecieron a la Segunda Escuela de Viena y se ocuparon de cuestiones cinematográficas tanto por separado como en colaboración. Su herencia intelectual es más amplia de lo que se pudiera suponer en el ámbito de la creación cinematográfica. Y uno de los directores de cine más representativos en esa herencia es Alexander Kluge.

Aunque la historiografía prefiere hablar en general de ‘generaciones’ o utilizar conceptos lineales para explicar procesos que en realidad son dinámicos, en el caso de la Teoría Crítica tal vez sea más adecuado utilizar el término benjaminiano que adoptó posteriormente Adorno de constelaciones. Estas constelaciones permiten explicar, por ejemplo, la mayor cercanía de Kluge a los planteamientos de Adorno, Benjamin o Horkheimer que a otros autores de una supuesta ‘segunda generación’ de la Teoría Crítica. No es por tanto una cuestión de diacronía o de la especificidad de los tiempos históricos, sino de la vigencia de impulsos intelectuales, sólo parcialmente llevados a sus últimas consecuencias y que, en algunos casos, se manifiestan incluso más allá del nivel de consciencia del propio autor o del artista². Kluge, que ha colaborado también con otros autores de la constelación de la Teoría Crítica como Oskar Negt en el plano teórico, se manifiesta conscientemente como miembro de ese impulso intelectual:

1 ADORNO, Th. W. y EISLER, H. *El cine y la música*. (Trad. Fernando Montes). Madrid: Fundamentos, 1981. Hay otra edición: ADORNO, Th. W. y EISLER, H. *Composición para el cine*. (Trad. Breixo Viejo). Madrid: Akal, 2007. EISLER, H. *Gesammelte Schriften 1921 – 1935*. (Hg. Von Tobias Fasshauer und Günter Mayer). Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2007. Hay versiones castellanas de algunos artículos en: EISLER, H. “Estabilización relativa de la música”. *Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música*. (Trad. Felipe Ricardo Mosquera). La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1990. Cfr. también NOTARIO RUIZ, A. “Todavía Adorno y Eisler”. OLARTE, M. (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2009, pp. 119 – 133 y VIEJO, B. *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project*. Madrid: Akal, 2008.

2 Pensamos en el caso del compositor Heiner Goebbels y su obra dedicada a Hanns Eisler, *Eislermaterial* (2002), que llega más allá de su propia intención en la aproximación de los intereses y objetivos de la Teoría Crítica.

...llegué al Instituto de Investigación Social de Frankfurt en calidad de jurista. [...] Cursé algunos seminarios con Adorno [...] y trabé amistad con Adorno y Horkheimer. Desde luego que soy seguidor de la teoría crítica, y todo lo que hago, mis películas, mis libros, están marcados por ella³.

Alumno de Adorno y colaborador de Fritz Lang, Kluge, que también colaboró con el compositor Luigi Nono, es uno de los mentores del Nuevo Cine Alemán de los años sesenta. Aquel movimiento, deudor de la Nouvelle Vague y de la Teoría Crítica a partes iguales, que condensó en el sucinto manifiesto de Oberhausen su ideario artístico y político, aportó un caudal crítico para los usos cinematográficos vigentes en aquel momento que, por desgracia, nunca ha alcanzado un nivel de reconocimiento y vigencia como, en nuestra opinión, merecía y menos en el ámbito cinematográfico español. Al contrario, son aquellos usos, denunciados en algunos casos ya en el libro conjunto de Adorno y Eisler de los años cuarenta, los que la industria cultural actual mantiene como reclamos para el público y, por lo tanto, como agresión para los individuos y para el desarrollo de una conciencia y una percepción libre de los mismos.

En su prosa y en sus obras cinematográficas, Kluge conjuga las influencias de Adorno, Benjamin, Brecht y Horkheimer entre otros. De los dos primeros hereda, en nuestra opinión, la capacidad de la escritura y la realización que podríamos denominar constelativa: es decir, la equidistancia de todos los elementos a un centro que nunca es completamente tal sino que, a su vez, es equidistante de todos los puntos. Un dodecafonismo integral extrapolado a otros procedimientos de escritura o creación, que sólo aparentemente apunta a un sentido. Una radical democratización de lo particular hasta conducir lo general a su mínima expresión represiva. No siempre es así, pero en una de las películas que comentamos, *Anita G*, sí se puede comprobar con claridad este procedimiento⁴.

De Benjamin hereda, además, el gusto por el fragmento, por el aforismo, casi diríamos que por lo meramente hilvanado: es el receptor el que

3 KLUGE, A. *120 historias del cine*. (Trad. Nicolás Gelormini). Buenos Aires: Caja Negra, 2010, pp. 297 – 298. Hay un pasaje similar en el prólogo en KLUGE, A. *El hueco que deja el diablo*. (Trad. Daniel Najmías). Barcelona: Anagrama, 2007, p. 11

4 Sobre los procedimientos de escritura de Th. W Adorno, *cf.*: MAISO BLASCO, J. “Escritura y composición textual en Adorno”. En: *Azafea. Revista de Filosofía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, n. 11, 2009, pp. 73 – 96; NOTARIO RUIZ, A. “Negatividad, utopía y metasonidos: modelos musicales para la filosofía de Adorno a Lachenmann”. En: *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. Málaga, 2008, pp. 121 – 137.

debe unir, si puede y quiere, los fragmentos o, más aún, percibir lo que hay entre los fragmentos. Pero la operación misma de la selección y la presentación de los fragmentos es en sí misma relevante. Esto se percibe en las dos películas que comentamos tanto como en algunos textos de Kluge. También de Benjamin recibe la intención de recuperar elementos infantiles que subsisten en la edad adulta con una gran carga simbólica e incluso emancipativa. Este elemento está presente también en el pensamiento adorniano en esa misma vinculación entre lo utópico y lo verdaderamente infantil: no la idealización de la infancia sino lo infantil mismo⁵.

La recepción en España de la obra cinematográfica y teórica de Alexander Kluge ha padecido, todavía más crudamente que la de otros autores, el desdén por toda alternativa real a los paradigmas dominantes del pensamiento filosófico e intelectual. La corrección política, anterior a la consagración de esa denominación, convirtió a Jürgen Habermas en representante exclusivo de la teoría crítica en España. De ahí la tardanza en poder disponer tanto de las películas de Kluge como de sus textos. No hay, por tanto, posibilidad de establecer algún tipo de influencia de su manera de entender y realizar el cine entre los directores españoles. Con las traducciones que van apareciendo así como con la edición de varias de sus películas es posible paliar parcialmente esa laguna que, sin embargo, lastra ya inevitablemente a una cultura, la de la Transición, que consumió buena parte de su energía en el festejo onanista de su misma existencia tras el fallecimiento del dictador.

De los planteamientos de Bertolt Brecht diríamos que es difícil señalar alguno concreto porque sus películas son, salvo excepciones, profundamente brechtianas. El distanciamiento o la filosofía del montaje son práctica habitual de Kluge. La crítica que Brecht hacía del drama convencional –aristotélico– es la misma que se puede hacer de aquello en lo que ha devenido el cine desde la aparición del sonoro. Así lo expresa el propio Kluge: “Con el cine sonoro llega la dramaturgia teatral e imprime sobre las imágenes filmicas el naturalismo del teatro, como ladrillos sobre las alas de una libélula”⁶.

En ese sentido, Kluge, como Brecht, no pretende en ningún momento algo así como una identificación en general y, mucho menos, la identifi-

5 ADORNO, Th. W. “A cuatro manos, una vez más”. En *Impromptus*. (Trad. Andrés Sánchez Pascual). Barcelona: Laia, 1985, pp. 165 - 168 y BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. (Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero). Madrid: Akal, 2005.

6 KLUGE, A. *120 historias del cine, op. cit.*, p. 300.

cación preferentemente emotiva que domina en las pantallas. Si Brecht afirmaba que “las artes teatrales se hallan ante la tarea de crear una nueva forma de transmisión de la obra de arte al espectador”⁷, diríamos que esa afirmación es aplicable exactamente a la forma de realizar las películas que ha puesto en práctica Kluge. Si sustituimos en este fragmento de Brecht la palabra teatro por la palabra cine, estamos ante la definición del proceder de Kluge:

Distanciar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad. [...] El teatro ya no intenta emborracharle, atiborrarle de ilusiones, hacerle olvidar el mundo o reconciliarle con su destino [al espectador]. El teatro ahora le presenta el mundo para que se apodere de él⁸.

Precisamente en ese procedimiento de distanciamiento es donde van a jugar un papel fundamental la música y el sonido. Lejos de cualquier emotividad al uso, Kluge busca un discurso musical que discurre a la distancia exacta con el discurso visual y con el resto de los elementos: es decir, no siempre a la misma sino en cada caso a la que requiere lo que se pretende decir o mencionar. Kluge es un gran conocedor de la música en general y de la ópera en particular. Su amistad y colaboración con Luigi Nono le permitió, además, conocer el interior de las producciones operísticas y de los procedimientos contemporáneos de creación sonora. En este caso, su aplicación de las ideas brechtianas muestra la posible cercanía con las teorías de Adorno y Eisler sobre la composición para el cine. Volveremos sobre estos aspectos al comentar los ejemplos.

Para este ensayo extraemos de varios fragmentos tomados de dos de sus películas los conceptos de utilización del sonido desde la perspectiva de la Teoría Crítica. En el caso de Kluge, esa perspectiva crítica avanza gracias a las posibilidades técnicas que no existían cuando Adorno y

7 BRECHT, B. *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Alba, 2004, p. 24.

8 *Ibid.*, pp. 83 – 85. Conviene no perder de vista que las críticas de Theodor W. Adorno a los mecanismos que pretenden facilitar la ‘apreciación’ de la música van en la misma dirección. Ya en el texto de 1938, “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” se defendía la necesidad de que la música potenciara la actividad del oyente en cualquiera de los ámbitos de su transmisión: cinematográfica, concertística o radiofónica. Cfr. ADORNO, Th. W. “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”. *Disonancias*. (Trad. Gabriel Menéndez Torrellas) Madrid: Akal, 2009, pp. 15 – 50; “La música apreciada”. *El fiel correpetidor*. (Trad. Alfredo Brotons y Antonio Gómez). Madrid: Akal, 2007, pp. 169 – 195.

Eisler colaboraron en los años cuarenta y a un concepto de sonido inevitablemente influido por las diferentes tendencias de las neovanguardias musicales de los años cincuenta y primeros sesenta. La transición desde la Institución Música a la Institución Creación Sonora, si se nos permite hablar en esos términos, lleva a una objetualización de la propia música que, por lo tanto, se puede manifestar desde funciones diferentes a las atribuidas tradicionalmente en la narratividad cinematográfica. Las dos películas elegidas en este caso para nuestros comentarios son *Abschied von gestern (Anita G)* (1966) y *Trabajo ocasional de una esclava* (1973). A pesar de las diferencias estilísticas entre ambas, existe una continuidad fácilmente mostrable en cuanto al papel del sonido en las mismas⁹. Pero veamos primero cuales son algunos de los conceptos de la Teoría Crítica que subyacen a ambas películas.

La praxis ilusoria

No sólo las concepciones formales ya mencionadas constituyen el vínculo entre la obra de Kluge y los planteamientos de la Teoría Crítica. Tanto en *Anita G* como en *Trabajo ocasional de una esclava* podemos identificar ciertos elementos de crítica social muy influidos por la obra de Adorno. Ambas películas presentan la vida de dos mujeres en la República Federal Alemana. La protagonista de *Trabajo ocasional de una esclava*, Roswitha, trabaja practicando abortos para mantener a su familia. A lo largo de la película, el espectador será testigo de cómo evoluciona de ser una mujer entregada a su familia a una mujer que intenta realizarse mediante las actividades políticas. Por su parte, la protagonista de *Anita G* ha huido desde la República Democrática a la Federal, y su vida fluctúa entre pequeños trabajos temporales y problemas con la justicia por los pequeños robos que comete.

Probablemente, si quisiéramos definir la actitud común entre las protagonistas de ambas películas podríamos muy bien hacerlo desde el concepto adorniano de pseudoactividad. Tanto Anita como Roswitha son personajes que continuamente recurren a la acción para enfrentarse a distintas situaciones. Si bien ambas lo hacen en campos opuestos (Roswitha en la familia y en el ámbito social, Anita en el pequeño delito y en la vida errante), el punto común entre ambas es su constante recurso a la acción. En ninguno de los dos casos las circunstancias llevan a las protagonistas a la reflexión sobre su situación, sino que directamente intervienen sobre

9 La traducción habitual del título de la primera de ellas es *Una muchacha sin historia*.

ella (cuando las opciones de Anita terminan, es ella misma quien, como último recurso, se entrega a la policía). Y, sin embargo, estas acciones no conducen a ningún resultado positivo, porque la pseudoactividad se sitúa en un contexto que es previo, y que no se ve modificado por las acciones individuales: “Cuando la experiencia es bloqueada o simplemente ya no existe, es herida la praxis y por lo tanto añorada, caricaturizada, desesperadamente sobrevalorada”¹⁰.

De esta forma, el recurso a la acción sería una consecuencia de una relación quebrada con el mundo. El principio de intercambio ha llegado a hacerse con todo tipo de relación, tanto con las cosas como con los otros. La relación del hombre con la naturaleza es una relación de dominio y de conceptualización; en cuanto a la relación con los demás, como iremos viendo, está marcada por el mero intercambio.

Ante esta situación, se produce una desesperada vuelta a la praxis, que va acompañada de un desprecio por lo teórico. Esta práctica, además, se caracteriza por su alejamiento del objeto, alejamiento al cual ella misma se ve condenada con su rechazo a la reflexión. Por eso, está mucho más vinculada a la opinión pática que al pensamiento racional; es decir, a la opinión que se sustenta en su legitimación por el poder, en su confirmación mayoritaria, pero que no ha descendido al punto, fundamental para que el pensamiento avance, de su relación con el mundo. Como tal, la opinión pática es un tipo de pensamiento desvinculado con su objeto y sustentado en la creencia generalizada de que cualquier opinión es válida. Relacionada con ella aparece la imposición constante de la praxis, la pseudoactividad:

La pseudoactividad, la praxis que se tiene por tanto más importante y que se impermeabiliza contra la teoría y el conocimiento tanto más diligentemente cuanto más pierde el contacto con el objeto y el sentido de las proposiciones, es producto de las condiciones sociales objetivas¹¹.

Así, las acciones de ambas protagonistas tienen el carácter aleatorio de la opinión pática, y por eso se trata de una praxis ilusoria. No sólo porque no conduzca a ninguna consecuencia, sino porque lo que mueve tanto a Anita como a Roswitha no es un conocimiento previo del objeto sobre el que actuar, sino más bien una ausencia de experiencia de este objeto.

10 ADORNO, Th. W. “Notas marginales sobre teoría y praxis”. *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993, p. 160.

11 *Ibidem*, pp. 170-171.

Como esta ausencia no parece problemática, ya que son admitidas las opiniones que sobre ella se construyen, ambas se entregarán a su pseudoactividad con igual parte de pasión y hastío. Esto se refleja, por ejemplo, en el estupor de Anita cuando es despedida por haber sido considerada culpable de un pequeño hurto; sorprendida, ella protesta porque “esta vez” no era culpable, pero de la misma forma podría haberlo sido. Cuando Roswitha busca la causa social de la que ocuparse, pasa de la contaminación del aire a los niños atropellados. El lúgubre comentario de su compañera al conocer los datos anuales de estos accidentes (“Es como un pequeño pueblo lleno de niños muertos”) da idea de la arbitrariedad que subyace a la elaboración de estas opiniones y con ella a la toma de posición frente a determinadas realidades. Pero probablemente, el momento que mejor defina la pérdida de experiencia que motiva la pseudoactividad sea el momento en el que Roswitha y su amiga escuchan una canción de Bertolt Brecht, “incapaces de encontrar un mejor acceso a la realidad”.

La primera institución social en la que Roswitha actúa es la familia. A lo largo de la evolución de su relación con ésta, el espectador podrá ver hasta qué punto está dañada su experiencia en este entorno. El propio Kluge da las claves fundamentales: “Todas las familias de la sociedad capitalista han sido copiadas del modelo de la familia burguesa. *Pero ese modelo ya no existe*”. Con los cambios sociales y productivos, la familia, en su concepción tradicional (burguesa) pierde algunos elementos que le eran constitutivos. Después de todo, este modelo es el de familia patriarcal, en la que el padre asume el poder económico y la madre las funciones prácticas asociadas a la administración de la economía (en su sentido más etimológico de las necesidades propias de un hogar) y el cuidado de los hijos. Estos elementos se ven sometidos a cambios con los nuevos roles sociales, creando un vacío de presupuestos en qué debe ser una familia y en cómo debe funcionar. La incorporación de la mujer al trabajo y, en profunda relación con esto, la educación de los hijos, son problemas que tienen un peso importante en *Trabajo ocasional de una esclava*. Así, la familia de Roswitha (la familia actual), sigue esforzándose por mantener un esquema que es imposible una vez que la mujer se ha incorporado al sistema productivo. Bronski, el marido de Roswitha, enuncia así un síntoma de este problema: “Debemos pensar en educar a los niños, no en desembarazarnos de ellos”. Por supuesto, Bronski no ofrece ninguna solución, ni tampoco una reflexión sobre el porqué de esta situación. Desde la perspectiva patriarcal de una familia burguesa, esa es una imposición para la familia, pero desde luego no una tarea que el padre deba resolver. De forma que, presa en la concepción de un modelo que es imposible, y sin opción alguna de

reformularlo, Roswitha cambiará su enfoque. Puesto que ha fracasado en el modelo tradicional de realización femenino, la familia, ella reorientará su acción hacia otro campo: las “actividades políticas y sociales”.

En el caso de *Una muchacha sin historia*, no es la familia el punto de apoyo fundamental de su protagonista; en parte como consecuencia de su vida errante, Anita tiene a lo largo de la película algunas relaciones más o menos esporádicas. Y, sin embargo, no parece que por ello esté libre de unos modelos de las mismas parecidos a los impuestos por la institución de la familia. Las relaciones personales, tal y como aparecen en la obra de Kluge y también siguiendo a Adorno y Horkheimer, caen en la imitación de los modelos sociales de producción, es decir, se rigen por el principio de intercambio. La relación de Anita con su jefe, por ejemplo, no parece ser muy distinta en lo personal y en lo profesional. Gracias a esta relación, Anita obtiene ciertos privilegios materiales. En este sentido, es enormemente significativa la secuencia en la que Anita compra un abrigo de piel que su jefe/pareja va a pagar; no es casual que el dependiente le hable de nutrias virginianas, sudamericanas y “arianas, que son las más caras”. La palabra “ariana”, inexistente en alemán, permite a Kluge un juego con reminiscencias de la palabra “aria”. En la tienda, se reproduce a pequeña escala un ejemplo de múltiples comportamientos sociales. En primer lugar, el espectador tiene la sensación de que Anita está interpretando un papel, jugando a comportarse de forma natural en un ámbito que no es el suyo. En realidad, hasta que al final de la secuencia Anita no explica que su jefe se hará cargo de parte del pago, no se entiende muy bien cómo va a poder comprar el abrigo, o incluso si no pretende robarlo. De esta forma, el espectador se hace cargo de los prejuicios valorativos que acompañan a Anita a lo largo de la película: quien ha robado, será siempre un ladrón. En cualquier caso, Anita disfruta de sus recién adquiridos privilegios: toma una copa de champán y se prueba varios modelos de abrigos. Es la clase alta alemana de los años 60, a la que hace alusión el comentario sobre las nutrias arianas, a la que Anita ha tenido acceso gracias a sus relaciones sexuales. De la misma forma que recibe un pago por su trabajo asalariado, recibe también determinado tipo de privilegios sociales (no perdamos de vista, tampoco, que un abrigo de piel en nada es un objeto que satisface una necesidad, sino más bien una demostración de estatus); siguiendo la misma lógica, el cese de las relaciones entre Anita y su jefe conlleva también su despido laboral.

Más allá de las consideraciones acerca de la familia que hemos mencionado, podríamos también ocuparnos sólo de las relaciones de Roswitha y su marido, es decir, del funcionamiento de su matrimonio. Esto puede

resultar significativo porque aquí también, desde la ausencia de significado del modelo burgués que se tiene por referencia, se produce una pérdida de experiencia de la realidad y una frustración de expectativas. Cuando Roswhita y Bronski, su marido, se conocen ella “le cura” porque él está enfermo del estómago y ella es “buena cocinera”. Esta anécdota, aparentemente sin importancia, puede darnos una idea del modelo tradicional que está en el origen del matrimonio y de la función, quizá con un aspecto más moderno, que la mujer asume dentro del mismo. Sin embargo, una vez que están casados el esquema femenino cambia: es ella la que trabaja para mantener a su marido. Aún así, la pervivencia de los roles patriarcales es tan profunda que la supuesta independencia económica de Roswitha sigue aparejada a la sumisión a su marido. Esto plantea una reflexión acerca de la verdadera emancipación que supone para la mujer su incorporación a la vida laboral:

Es cierto que con la disolución de la economía competitiva liberal-“masculina”, con el acceso de las mujeres al empleo-que las hace tan independientes como a los hombres dependientes-, con el desencanto de la familia y el ablandamiento de los tabúes sexuales, el problema [de la mujer] ya no es, en la superficie, tan “agudo”. Pero la persistencia de la sociedad tradicional al mismo tiempo ha torcido la emancipación de la mujer¹².

Hasta aquí, hemos podido ver cómo quedan reflejados en ambas protagonistas los problemas asociados a las relaciones familiares o de pareja. En el impulso de ambas por intervenir en ellas, podríamos ver un ejemplo de esa pseudoactividad que mencionábamos al comenzar. Pero donde seguramente ésta queda mejor desarrollada es en las intervenciones sociales de ambas: el compromiso político de Roswhita y los pequeños hurtos de Anita.

Roswitha, como ya hemos mencionado con anterioridad, abandona su trabajo como abortista (porque su marido así lo quiere) y con ello pierde el papel central que tenía en su familia. Por eso, decide reorientar sus energías de la familia a las actividades políticas. Hay un comentario con voz en *off*¹³, con el que comienza la película, que de alguna manera define el

12 ADORNO, Th. W. *Minima moralia*. Madrid: Akal, 2003 p. 97.

13 Más allá de los aspectos que señala Chion en su monografía sobre la voz en el cine, Kluge utiliza recursos tomados de la época previa al sonoro para comentar la acción o para establecer el distanciamiento que ya hemos señalado. El mismo papel desempeña la voz en *off*, en algunos casos coordinada con los intertítulos. *Cfr.* CHION, M. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.

estado psicológico de Roswitha a lo largo de la misma: “Roswitha siente una inmensa fuerza dentro de sí. Viendo películas ha aprendido que esa fuerza existe realmente”. Toda esta energía, entonces (y observemos que, nuevamente, Roswitha no tiene un contacto directo con la realidad; en esta ocasión son las películas su medio de transmisión de experiencia) se desplaza a cuestiones sociales. No debemos perder de vista que *Trabajo ocasional de una esclava* es una película de 1972, momento de grandes tensiones políticas y sociales en la República Federal Alemana. Por eso, la profunda crítica a las actividades de Roswitha debería leerse de una forma mucho más general. También por eso, los últimos escritos de Adorno, en los que él tuvo que enfrentarse directamente al problema de la praxis (y muy especialmente de la praxis política) nos sirven para entender el planteamiento de Kluge y responden a la misma realidad.

La pseudoactividad es provocada por el estado de las fuerzas productivas técnicas, estado que al mismo tiempo la condena a la ilusión. Así como la personalización es un falso consuelo frente al hecho de que el individuo carece de importancia en el mecanismo anónimo, del mismo modo la pseudoactividad constituye un engaño respecto del efectivo enervamiento de una praxis que supone un acto libre y autónomo, que no existe¹⁴.

La pseudoactividad surge de una frustración del individuo en la sociedad contemporánea, frustración que, como hemos visto, surge a su vez de su pérdida de experiencia y que tiene mucho que ver con la falta de libertad y de posibilidades de realización del individuo. Por eso, la pseudoactividad deriva en praxis política, en un deseo de suplir las deficiencias operativas y de significado del individuo. Ante la ausencia de control de éste, sobre sí mismo y sobre la situación social, impera una necesidad de acción directa sobre las cosas y de identificación con la colectividad. En Roswitha pesa, de forma muy importante, el deseo de participar en algo más grande que ella misma, de salir de sus problemas cotidianos para intentar dar sentido a una realidad que no comprende. La relación entre la vida personal y privada y nuestro comportamiento social está magistralmente reflejada en la película, que desde el comienzo juega a la oposición interior/exterior. Cuando Roswitha y su amiga Sylvia concentran sus energías en impedir el traslado de la fábrica de Bronski a Portugal, llega un momento en el que Sylvia decide que no puede seguir ocupándose de ese asunto. Por eso le dice a Roswitha que debe volver a pasar tiempo con la

14 “Notas marginales sobre teoría y praxis”, *op.cit.*, p. 171.

gente a la que quiere, con sus hijos y su marido: “Es prioritario para mi y constituye la base de mis actividades políticas”. Temiendo esta idea, quizá porque volver a ocuparse de su familia la devolvería a la parálisis y porque perdería el sentimiento de falsa realización que sus actividades políticas le ofrecen, Roswitha contesta así: “¡Tenemos que enfadarnos con ellos!”. Ellos son los directores de la fábrica de Bronski. Así, su pseudoactividad política permite a Roswitha no sólo la identificación con los otros, sino también la identificación del enemigo contra el que hay que luchar. Esto, como bien le recuerda Sylvia, lleva a olvidar los “problemas más inmediatos”. Pero, como también ella le recuerda, sin ellos no tienen ningún sentido sus reivindicaciones.

Para Roswitha, esta separación, esta pérdida de referencia real de su comportamiento, se manifiesta de forma absoluta al final de la película. Cuando “Los obreros y la opinión pública, no Roswitha y Sylvia, obligan a los directores a renunciar al cierre de la fábrica”, Bronski es despedido por las actividades de su mujer. Sólo en ese momento Bronski descubre lo que Roswitha estaba haciendo. El deseo de que su marido mantuviera su trabajo, por tanto, no primaba en las actividades de Roswitha; su acción política estaba completamente desvinculada de sus contenidos reales.

También en el aspecto político, no es casual que Kluge eligiera a una mujer para ser su protagonista. Como señala Leo Löwenthal¹⁵, desde el comienzo los autores de la Teoría Crítica tuvieron que asumir la desaparición del presupuesto marxista del proletariado como sujeto revolucionario. El mismo Löwenthal¹⁶, así como Adorno y Horkheimer¹⁷, apuntan entonces hacia las mujeres como uno de los colectivos marginales que vendrían a convertirse en centro de la reflexión y a representar las posibilidades utópicas en una sociedad distinta a la del XIX. Los desvelos de Roswitha, su entrega primero a su marido y sus hijos y después aparentemente desinteresada a los otros, es también un tópico común femenino. Podríamos encontrar un referente directo también a propósito de esto en Brecht y su *Santa Juana de los mataderos*, a su vez una revisión de *La doncella de Orleans* de Schiller. La mujer que toma en sus manos los asuntos “masculinos”, que se ofrece en la lucha contra la injusticia, tiene un fuerte componente cristiano que podría encontrarse también en la fi-

15 DUBIEL, H. *Leo Löwenthal. Una conversación autobiográfica*. Valencia: Edicions Alfons el Magnanim, 1993, p. 60.

16 *Ibidem*, p. 128.

17 Cfr. HORKHEIMER, M.; ADORNO, Th. W. *Dialéctica de la Ilustración*. (Trad. Juan José Sánchez). Madrid: Trotta, 2006, p. 155.

gura de Roswitha. Y, sin embargo, como acabamos de ver y como Kluge señala, no es la campaña de Roswitha y su amiga la que salva la fábrica, sino la propia actividad de los obreros. La Juana de Brecht representa esto quizá de una forma aún más radical, pero también desde la misma actitud “maternalista” del cuidado de los débiles. La entrega de Roswitha, que es primero para su familia y luego para los demás, es una forma de evasión de ella misma. Ante la tradicional negación para la mujer de realizarse en sí misma, de constituirse como individuo desde sus propias capacidades, la cultura occidental presentó siempre la opción de la mujer abnegada y entregada al cuidado de los otros, modelo del cual Roswitha no es sino una repetición en la sociedad actual.

La sonorización de la pseudoactividad

La densidad conceptual y política del planteamiento de Kluge tiene su correlato en un concepto sonoro y musical igualmente profundo: el desplazamiento de los ejes sonoros respecto a los ejes visuales, la inclusión de tomas de sonido directo del rodaje sin procesamiento posterior en el montaje; fragmentos musicales interpretados por instrumentos desafinados; la objetualización de la música; la diégesis real; la utilización de las variables dialectales del alemán y de los diferentes usos del lenguaje como elemento sonoro característico huyendo tanto de la estandarización del doblaje como de las voces tópicas; el uso del silencio y de la voz en *off*; susurros, canturreos, gritos y todo tipo de expresiones vocales cotidianas; el contrapunto entre estilos muy diferentes de música y entre éstos y el elemento visual; etc.

En el caso de *Anita G*, tal vez más profunda conceptual y cinematográficamente hablando, Kluge comienza la película con un primer plano de la nuca de un personaje que habla a toda velocidad: a pesar de la jerga jurídica que utiliza, el espectador tardará en saber que se trata de un juez que está dando lectura a la fundamentación legal para el juicio a la protagonista. Esa secuencia, la del juicio completo, es una muestra perfecta de la posibilidad de una utilización alternativa del sonido acorde con la Teoría Crítica. La auténtica catarata vocal del juez es una magnífica representación sonora de la contraposición entre la ley y el individuo. Una ley que no parece tener hueco para albergar los argumentos que la propia protagonista esgrime en su defensa. A lo largo de la vista del caso de Anita, Kluge desplaza permanentemente los planos visual y sonoro del eje principal. Rompe de esa forma con la habitual “falsa realidad” sonora que subsume cualquier sonido –diálogos incluidos- en un solo plano idéntico

a lo largo de toda la película. Al contrario, Kluge subraya a continuación esa voluntad de distanciamiento de las prácticas habituales –y también de distanciamiento brechtiano- con un plano general en el que se puede ver a la protagonista hablando con una camarera en un elegante salón, pero sin escuchar lo que se dicen debido a la distancia, por una parte, y a la música que interpreta una orquestina que ameniza la velada en el local, por otra.

Anita, la protagonista, no abraza ninguna “gran causa”, como ya hemos señalado, cosa que sí hace la protagonista de la película posterior. En algún sentido casi se podría decir que Anita posee anticipadamente algunos rasgos posmodernos. De hecho, la narración es circular: comienza con el proceso y finaliza con la protagonista entregándose a la policía, pero el espectador no tiene pautas para establecer una secuencia temporal y saber si el juicio inicial enlaza con el final o es una situación nueva. En ese sentido, el título *Abschied von gestern* se podría leer como la imposibilidad del sujeto para tener un ayer, un pasado. Anita es una superviviente que vive lo que le depara cada día, sin aspiraciones claras, sin anhelos. Ninguno de sus comportamientos parece afectarle realmente: como amante, como trabajadora, como ladrona esporádica...en cada uno de esos roles fracasa, si es que se puede predicar el fracaso de una conducta sin objetivos. El único rasgo que podría vincular a Anita con la ya imposible Ilustración, es la música. En el plano fisiológico y objetivo, solamente la comida aparece como interés obviado en la pantalla –las relaciones sexuales no son explícitas-. En el plano cultural y subjetivo, solamente la música parece interesar a Anita que, incluso en la intimidad de la pareja hace un hueco para un receptor de radio en el que escuchar retransmisiones sinfónicas u operísticas, o, con su última pareja esboza una escenificación doméstica del Aria del Acto III de *Don Carlo* de Verdi, *Ella giammai m'amò*, cantada en alemán. La imposibilidad de realización personal de Anita, por otra parte, huida de la República Democrática Alemana y judía, podría ser tomada como una anticipación metafórica de la reunificación apresurada y traumática que encaró Alemania años más tarde.

El protagonismo temático de la pseudactividad es presentado también musicalmente. En el caso de *Trabajo ocasional de una esclava*, la utilización del Estudio para piano nº 12, op. 10 de Fryderyk Chopin (1810 – 1849), conocido entre los pianistas como *Revolucionario* precisamente en el momento en que la protagonista, Roswitha, decide dedicarse –a su manera- a la causa obrera, convierte ese gesto en algo anacrónico, trasnochado, subrayando el carácter de praxis ilusoria: no sólo el estudio de Chopin no tiene nada de revolucionario –más allá de la etiqueta otorgada por la posteridad- sino que es claro ejemplo de romanticismo musical,

de la exacerbación de un yo superpuesto al sí-mismo, como le sucede a la propia protagonista. Otro gesto sonoro que podemos considerar como objetualización de la música es la cita de una melodía que en los años setenta ‘se puso de moda’ gracias a que fue utilizada en una película italiana: nos referimos al adagio del Concierto para oboe y orquesta en do menor de Alessandro Marcello (1669 – 1747). Convenientemente romantizado, fue uno de los temas centrales de la banda sonora de *Anonimo veneziano* (1970), de Enrico Maria Salerno, drama fácil con final trágico: un amor roto e imposible de reconstruir por culpa de la enfermedad mortal del protagonista, director de orquesta y oboísta. Como muy bien supo ver Adorno en relación con los arreglos musicales y su hipertrofia en el cine ya en los años treinta, en este caso se ha desvirtuado lo barroco hasta convertirlo en un tema dulzón que, inevitablemente, Kluge utiliza para subrayar la falsa felicidad de la familia¹⁸. Lo mismo ocurre en la larga secuencia de la visita del grupo de políticos municipales a un barrio de población inmigrante. Kluge lo acompaña con una típica canción del verano, *Taka takata*, curiosamente no en la versión compuesta por Paco Paco, sino en la versión francesa de Joe Dassin¹⁹. En ese mismo sentido, claramente irónico, se puede inscribir la utilización por Kluge de pasodobles taurinos españoles en momentos clave de sus películas.

Kluge, radicalizando las ideas propuestas por Adorno y Eisler tanto en su texto conjunto como en los individuales, concede una centralidad al sonido en el cine idéntica a la del guión o a la propia visualidad. La música forma parte, en su realización, de un mundo sonoro concebido como un todo y que se basa en los mismos conceptos que venimos enun-

18 Recuérdese que en los años sesenta y setenta cobraron un protagonismo musical, posteriormente eclipsado, las orquestas de directores como Ray Conniff (1916 – 2002), Paul Mauriat (1925 – 2006) o Frank Pourcel (1913 – 2000) que, en casi todos los casos, se limitaban a ‘arreglar’ músicas ajenas. Los adagios en general y los barrocos en particular siempre han sido muy apreciados por su fácil romantización –piénsese en el de Tomaso Albinoni para violín y órgano-. En España el fenómeno tuvo su propia versión con la orquesta y los arreglos del compositor argentino Waldo de los Ríos (1934 – 1977) que residió en Madrid hasta su fallecimiento, al que se debe la versión del Himno a la Alegría que popularizó el cantante Miguel Ríos. En estos enlaces se pueden escuchar ambas versiones, la original y la de Pourcel:

<<http://www.youtube.com/watch?v=6XXlccAduqE&feature=related>> y <<http://www.youtube.com/watch?v=tjLoOmDddgk>> [Consulta: 29 de noviembre de 2010].

19 En este enlace se puede escuchar una versión española del año 1974: <<http://www.youtube.com/watch?v=o0gmpiv1gYY>>. En este otro enlace, la versión francesa de Joe Dassin utilizada por Alexander Kluge: <<http://www.youtube.com/watch?v=1MrapqTzaJU&feature=fvw>> [Consulta: 24 de abril de 2010].

ciando a lo largo del artículo. Además de los procedimientos heredados de Benjamin o Brecht que están presentes sutilmente en el aspecto sonoro, se puede afirmar que el objetivo de Kluge es la construcción de un lenguaje plenamente cinematográfico que no nazca de la limitación de ninguno de los elementos que lo componen sino de la potenciación recíproca de los mismos. En cualquier caso, la perspectiva klugeana de la función del sonido en el discurso cinematográfico participa completamente del marco conceptual de la Teoría Crítica: no se presta a falsas conciliaciones, a narratividades lineales ni a “encender” emotividades susceptibles. Al contrario, articula un discurso paralelo que refuerza tanto los conceptos presentes en el film como la intención, compartida con Brecht, de que el espectador sea conducido a la reflexión.

Bibliografía

ADORNO, Th. W. “Notizen über Eisler”. *Frankfurter Adorno Blätter VII*. München: Edition text + kritik, 2001, pp. 121 – 134.

ADORNO, Th. W. y EISLER, H. *Komposition für den Film*. Mit einer DVD “Hanns Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt 1940 – 1942”, ausgewählten Filmklassikern und weiteren Documenten. (Hg. Von Johannes C. Gall). Frankfurt: Suhrkamp, 2006.

ADORNO, Th. W. y EISLER, H. *Composición para el cine*. (Trad. Breixo Vjejo). Madrid: Akal, 2007.

ADORNO, Th. W. *Minima moralia*. (Trad. Joaquín Chamorro Mielke). Madrid: Akal, 2003.

ADORNO, Th. W. “Notas marginales sobre teoría y praxis”. *Consignas*. (Trad. Ramón Bilbao). Buenos Aires: Amorrortu, 1993, p. 160.

BRECHT, Bertolt. *El compromiso en la literatura y el arte*. (Trad. Joan Fontcuberta). Barcelona: Península, 1973.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba, 2004.

CHION, Michel. *La voz en el cine*. (Trad. Maribel Villarino). Madrid: Cátedra, 2004.

DIERGARTEN, Felix. “Neues von Adorno und Eisler”. En *Musik & Ästhetik*, Stuttgart, Klett-Cotta, 12. Jahrgang - Heft 48, Oktober 2008, pp. 100 – 102.

DUBIEL, H. *Leo Löwenthal. Una conversación autobiográfica*. (Trad. Joseph Monter y Gustau Muñoz). Valencia: Edicions Alfons el Magnanim, 1993.

EISLER, Hanns *Gesammelte Schriften 1921 – 1935*. (Hg. Von Tobias Fasshauer und Günter Mayer). Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2007.

EISLER, Hanns. *Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música*. (Trad. Felipe Ricardo Mosquera). La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1990.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, Th. W. *Dialéctica de la Ilustración*. (Trad. Juan José Sánchez). Madrid: Trotta, 2006.

KLUGE, Alexander *El hueco que deja el diablo*. (Trad. Daniel Najmías). Barcelona: Anagrama, 2007.

KLUGE, A. y Negt, O. “Esfera pública y experiencia: hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria”. BLANCO, Paloma y CARRILLO, Jesús (eds.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

KLUGE, Alexander. *120 historias del cine*. (Trad. Nicolás Gelormini). Buenos Aires: Caja Negra, 2010.

MAISO, J., y VIEJO, B., “Imágenes en negativo. Notas introductorias a “Transparencias cinematográficas” de Theodor W. Adorno”. En: *Archivos de la Filmoteca*, 52 (febrero 2006), pp. 122 – 129.

MAISO BLASCO, Jordi. “Escritura y composición textual en Adorno”. En: *Azaféa. Revista de Filosofía*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, n. 11, 2009, pp. 73 – 96

NONO, Luigi. *Écrits*. Paris: Christian Bourgois Ed., 1993.

NOTARIO RUIZ, Antonio. “Imágenes sonoras”. PIÑERO MORAL, R.; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D. y NOTARIO RUIZ, A. *Imágenes incompletas. Materiales de arte y estética I*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2005, pp. 121-158.

NOTARIO RUIZ, Antonio. “La teoría tradicional de la música”. PIÑERO MORAL, R.; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D. y NOTARIO RUIZ, A. *Octavas falsas. Materiales de arte y estética II*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2006, pp. 121-158.

NOTARIO RUIZ, Antonio. “Escuchar las músicas de Adorno”. En: *Pliegos de Yuste*, Salamanca, nº7-8, 2008, pp. 103 – 110.

NOTARIO RUIZ, Antonio. “Negatividad, utopía y metasonidos: modelos musicales para la filosofía de Adorno a Lachenmann”. En: *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. Málaga, 2008, pp. 121 – 137.

NOTARIO RUIZ, Antonio. “Todavía Adorno y Eisler”. OLARTE, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2009, pp. 119 – 133.

SCHEBERA, Jürgen. *Hanns Eisler*. Berlin: Henschelvolag Kunst und Gesellschaft, 1981.

VIEJO, Breixo. “Disonancias revolucionarias. La música alternativa de Hanns Eisler para “Las uvas de la ira” (1940) de John Ford”. En: *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Nº 47, 2004, pp. 128 – 141.

VIEJO, Breixo. *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project*. Madrid: Akal, 2008.

VV. AA. “Alexander Kluge. Historia, Cine y Resistencia Crítica”. En: *Shangrila.*, n. 12, septiembre 2010.

SARABAND DE INGMAR BERGMAN, UN TESTAMENTO MÚSICO-CINEMATOGRAFICO

Marcos Azzam Gómez
IES Tierra de Ciudad Rodrigo, Ciudad Rodrigo

Resumen

En el año 2003, el director de cine sueco Ingmar Bergman dio por terminada su carrera artística, con la película *Saraband*. Cuando escribimos la palabra “testamento” para referirnos a esta obra no queremos caer en la simpleza de considerarlo así por ser el último rodaje de su trayectoria profesional. Este film tiene la singularidad de aunar, dar finiquito y resumen a buena parte de los temas capitales que inquietaron y agitaron el espíritu artístico del creador sueco. En el *making of* del film se puede observar la meticulosidad del director en muchísimos detalles, y como él mismo comentó en la rueda de prensa ofrecida con anterioridad al rodaje, “va a ser increíblemente arduo. Voy a exigir muchísimo. Tanto como me exijo a mí mismo. Llegar a lo máximo. Y debéis entender que eso es fascinante, cuando uno sabe que va a ser lo último que hará en su vida. Porque nunca más voy a hacer algo así”. Lo mismo apreciamos con la música y su tratamiento en este film: puede servir de ejemplo y conclusión final de muchos de los aspectos músico-cinematográficos de toda su trayectoria.

No cabe duda de que el título elegido para el presente artículo puede resultarle un tanto pretencioso a más de uno, y más aún si se tiene en cuenta que lo que pretendemos es mostrar cómo la última obra cinematográfica del insigne director sueco recoge a modo de resumen esencialista los temas principales (o al menos una muy buena parte de los mismos) que se fueron mostrando a lo largo de más de cuarenta películas durante más de medio siglo. Pero además, de lo que realmente vamos a hablar a partir de aquí es de que dicha obra cinematográfica resume y agrupa de igual manera el tratamiento, funcionalidad, estilo, etc., de la música presente en sus películas. A ello hemos de añadir que este artículo no va a hacer uso de citas, comentarios paralelos y demás, de importantes nombres de la teoría cinematográfica y músico-cinematográfica ni de dentro ni de fuera de nuestras fronteras, ni de toda esa severa lista de estudios en torno a la obra

del director. Así, ni Chion, Lack, Adorno, Nieto, Gorbman, Burt, Mitry, Bazin, Prendergast, Tarkovsky y un largo etcétera, para el primer caso, ni Company, Steene, Cowie, Wood, Siclier, Gado, Livingston y otro largo etcétera, para el segundo caso, van a ser traídos a colación para justificar, defender y “arropar” nuestras palabras. Así las cosas, la situación se complica aún más, y tal vez el lector comience a sentir una razonable mezcla entre incredulidad y curiosidad hacia las siguientes líneas.

Tratándose del director que se trata, la humildad ha de constituir el punto de partida para todo estudioso de su *corpus* filmico. Sin embargo, tiene que llegar un momento en que el estudioso de cine y/o de música de cine, sea capaz de defender su punto de vista, de levantar la voz lo suficiente, y llegar a una serie de conclusiones firmes, estables y defendibles, desde los presupuestos de quien ha dedicado años de su vida a un objeto de estudio. Tras cinco años estudiando meticulosamente la obra de Ingmar Bergman y buena parte de la literatura generada en torno suyo, nos creemos en el derecho de redactar este capítulo con el enfoque y estilo que finalmente ha tomado. Al igual que suele decirse “nos remitimos a las actas” para desarrollar con mayor extensión algunos aspectos de una comunicación, en nuestro caso presente diremos “nos remitimos a la Tesis”, esto es, nos remitimos a la Tesis Doctoral sobre la Música en el Cine de Ingmar Bergman que estamos a punto de terminar tras cinco años de trabajo en el momento que escribimos estos párrafos y que esperamos algún día pueda ser publicada, para que el lector comprenda que nuestra decisión de manejar la textura literaria que presentamos en el artículo, no deriva de negligencia alguna: *Saraband* nos permite exponer un apartado de conclusiones del análisis de toda una carrera artística.

La música del compositor J. S. Bach tuvo una especial relevancia a lo largo de la obra del director sueco. La sombra musical del compositor en *Saraband* se agudiza frente a otras producciones anteriores comenzando por el propio título del film, que alude a una de las más conocidas piezas integrantes de las suites musicales del Barroco. Puede darse en diversos instrumentos, pero Bergman eligió el chelo en muchas de sus películas. Así, escuchábamos una zarabanda para chelo en obras como *Gritos y susurros* o *Como en un espejo*. Titulando así al propio film, Bergman podría estar otorgando a la historia que nos cuenta, a la cadencialidad (temporal y emocional) de los sucesos, a la atmósfera general y la estética desarrollada..., el carácter de las zarabandas de Bach, o por lo menos el de la propia zarabanda que oímos reiteradamente en la película, la *Zarabanda* de la Suite núm. 5 en Do Menor. De hecho, en sus primeras apariciones la pieza musical se retoma en el lugar donde quedó la última vez, de tal

forma que película y música se van entrelazando como si de la misma cosa se tratase. Su primera incursión comienza con la propia película, sobre un fondo negro sobre el que aparecerá escrito “prólogo”. Aprovechando una cadencia de la pieza pasamos a Marianne rodeada de fotos sobre una mesa, evitándose la presencia de títulos de crédito iniciales. Sobre el rótulo del capítulo número uno regresa la zarabanda, en el mismo punto donde concluyó hace un momento, para continuar en la segunda parte de la primera sección, y aprovechar otra cadencia. El tercer capítulo trata del episodio del regreso de Karin a su casa horas después de haber salido corriendo tras una agresiva discusión con su padre, del tenso reencuentro y posterior conversación. Dicha conversación, o monólogo del padre más bien (ella sólo escucha, prácticamente), concluye con un “en ocasiones, creo que me espera un castigo indescriptible” mientras vuelve la zarabanda de Bach, que acentúa la importancia de sus palabras, y vuelve a conectar al compositor con lo divino por un lado y con las relaciones humanas por el otro, como se colige de las palabras de Henrik sobre su difunta esposa centradas en cómo entre él y ella todo era una cuestión de pertenencia mutua, como un milagro, en el que cada uno le pertenecía al otro y el concepto de abandono era impensable. Ese simbolismo que parece aportar la música de este compositor y del que tanto se puede hablar en un ejercicio interpretativo sobre su presencia en el cine de Bergman será un tema recurrente a lo largo de toda esta obra final. Lo apreciamos de nuevo en el capítulo cuarto. Este capítulo trata la visita de Henrik a su padre y la humillación a la que le somete el anciano, que sólo servirá para reavivar viejos rencores y odios; curiosamente se acaba de escuchar la música de Bach, pues cerraba el capítulo anterior, y éste además comienza con una toma sobre un libro de Sören Kierkegaard, que está leyendo el propio anciano antes de la visita de su hijo. Todo ello cierra uno de esos círculos estético-emocionales a los que nos tiene acostumbrados el director, en el que la presencia del filósofo danés no debe ser casualidad. La música de Bach con la que comienza prácticamente el capítulo por haber sido escuchada al final del anterior no es la única que oiremos, ya que este capítulo se cierra también con música del compositor: la conversación de padre e hijo está cargada de tensión, odio e inafectividad, y acaba con el impulso violento del hijo de tirar al suelo el flexo con el que leía Johan. La cámara se detiene sobre el aparato roto y apagado en el suelo, que exhala su último aliento de luz a la vez que entra con fuerza música de órgano de Bach y se cierra el capítulo. De nuevo podemos entenderlo como una referencia alusiva por parte de Bergman hacia la esfera espiritual y celestial. La música, que cierra este capítulo salta a la presentación del

rótulo del quinto capítulo, que además se intitula “Bach”, y se mantiene al comienzo de las imágenes del mismo, como si de una presentación al mismo se tratara, y en el que se ve a Marianne entrando en una iglesia desierta por la que deambula acompañada por dicha música. Tras la conclusión de la obra vemos a Henrik de espaldas frente al órgano de la iglesia, baja las escaleras y se encuentra con ella, para pasar a conversar comenzando por la presentación de la obra que acaba de interpretar, el primer movimiento de un trío-sonata de Bach no muy conocido –como dirá-, y que se trata del *Allegro* del *Trío-sonata* para Órgano núm. 1. Luego habla del órgano, que considera un maravilloso ejemplar, de 1728, y del libro que está escribiendo, *La Pasión de San Juan* de Bach. Intiman, y en ese clima distendido él se siente suficientemente cómodo como para hablar de su difunta esposa Anna, y de que últimamente ha pensado mucho en la muerte. Piensa que en un día otoñal, nebuloso y silencioso, en un bosque, volverá a encontrarse con ella. Mientras pronuncia estas palabras y la cámara encuadra al hombre, entra por debajo de su voz la zarabanda que tilda trascendentalmente su discurso, como sucederá poco después con Marianne. Ésta es ofendida por un giro radical en los modos y actitud por parte de Henrik para con ella, además de lanzar unas durísimas palabras contra su padre y lo mucho que desearía verle sufrir hasta la muerte por odiarle de una manera sobrehumana. Se va y ella queda sola, se levanta y vuelve por donde vino. De pie, es iluminada por unos rayos de luz a través de una vidriera, y justo ahí regresa la zarabanda, que de nuevo transmite la sensación de que con sus numerosas y oportunas apariciones incidentales va vertebrando y cargando de trascendencia algunos momentos del film: se trata del *leitmotiv* musical del largometraje. De nuevo la conexión con lo espiritual parece clara, asociándose la música de Bach a una iluminación desde *lo alto*, iluminación que ya vimos en otras producciones del director. Pero no sólo eso. Como ya dijimos hace un momento, a lo largo del análisis de la música de Bach en este cine hablamos en más de una ocasión de que también podía entablarse una relación entre esta música y el amor entre los seres humanos; el amor como uno de los pilares elementales del mensaje cristiano, al fin y al cabo. Como comentamos, este testamento músico-cinematográfico ofrece algunos últimos ejemplos de esta asociación, como ésta de la que venimos hablando, en la que después de sentir cómo los rayos de luz caen sobre ella, Marianne se da la vuelta y sigue caminando, todavía acompañada por la zarabanda, hacia el fondo de la iglesia; con un juego plano/contra-plano, se alternan Marianne –encuadrada a la altura del pecho- y un relieve coloreado religioso donde se nos muestra la Última Cena con un Cristo reforzado en su categoría como hijo de Dios y como

Dios mismo y San Juan en sus brazos (acentuando tanto su juventud que parece un niño pequeño): a un *padre* (con cierta similitud a Johan si éste fuese más joven) con su *hijo*, de alguna forma, sensación que se acentúa al tomar la cámara el detalle del rostro de uno y deslizarse despacio hacia el otro. Volvemos a Marianne, que hace un gesto de súplica, de rezo, unos segundos.

Otro de los puntos capitales de nuestro análisis fue la importancia del silencio en algunas de estas obras. Gracias al silencio (tanto del diálogo entre personajes como de la presencia musical) Bergman consiguió transmitir una parte capital del mensaje profundo de algunas de sus películas desde presupuestos dramáticos, simbólicos y estéticos. En el caso de *Saraband* lo podemos apreciar desde el mismísimo comienzo, después de que Marianne presente la situación, su relación con Johan y demás, y pasemos directamente a su llegada a la casa del que un día fue su esposo. En silencio, deambula por el interior de la casa y va progresivamente descubriendo distintos rincones, la decoración... No articula palabra. Por fin localiza a Johan, que duerme en el porche la siesta. Le observa en silencio, y decide que todavía no va a acercarse a él, que va a esperar un poco más observándole. Incluso decide que va a cronometrar un minuto entero en su reloj en silencio sin despertar al hombre. La interacción entre algunos de los personajes en determinadas escenas también está rodeada por un silencio (o por lo menos no con una sobrecarga de diálogo y música) que en ocasiones se caracteriza por la tensión que engendra, como por ejemplo la visita de Henrik a su padre, situación incómoda rodeada de un silencio a través del cual el diálogo fluye “a trompicones”, pues no tienen mucho que decirse, ciertamente. De hecho, una vez más en Bergman, el film trata en buena medida el tema de la incomunicación humana e incluso el tema de la relación del Hombre con Dios no es dejado de lado.

Cuando se habló¹ de la música diegética e incidental, se incidió especialmente en cómo el director gustaba con muchísima frecuencia de engañar al espectador haciéndole creer que era una cuando en realidad se trataba de la otra. En el caso de esta película también vuelve a usar ese efectismo. Vemos a Marianne entrando en una iglesia vacía acompañada de una música que se supone incidental, de hecho, la música había entrado incidentalmente al final del capítulo anterior, cuando Henrik tira al suelo enfadado el flexo con el que leía su padre, se rompe, y por un último segundo vuelve a resplandecer su luz a la vez que comienza a sonar la

1 Utilizamos el pretérito en varias ocasiones porque nos referimos continuamente al trabajo de los últimos años al que aludíamos al comienzo.

música, el *Trio-sonata* de órgano de J. S. Bach del que ya hablamos sobre estas líneas. La música se mantenía para presentar el título del próximo capítulo, inmediatamente contiguo, y salta al comenzar el mismo, momento en el que vemos la entrada de Marianne a la iglesia. La lógica de la creencia en la cualidad incidental de esta música en esta escena se debe a que provenga del capítulo anterior, la escuchemos con el rótulo de este episodio, y a que no se nos muestre la fuente original de esa música, rasgo que viene a determinar el estilo diegético de la música en el cine. Sin embargo, y en el caso de que fuera música incidental (al rato sabremos que no lo era), se trataría de una incidentalidad singular, por ser potencialmente diegética; y con esto queremos decir que al tratarse de una iglesia y al estar ese edificio religioso y la música de órgano tan históricamente vinculados, tendría un sentido aplastante que la música fuese “de pantalla”. Pero no lo es, o sí lo es más bien, pero eso no lo podemos saber todavía. A esto se suma que la iglesia esté desierta, sin ninguna persona presente. La música es en realidad diegética porque inmediatamente a su final vemos a Henrik de espaldas frente al órgano de la iglesia, que estaba tocando.

Otro aspecto contemplado fue el perfil psicoanalítico de algunos personajes músicos en las películas pertinentes y qué papel podía desempeñar la música en la vida psicológica e interrelación emocional entre los personajes. La figura de Henrik en la presente película no puede pasar desapercibida. En la película da varias muestras de su desequilibrio e inestabilidad emocional, derivada de varias fuentes. Por un lado habría que tener en cuenta su relación con su padre y por otro con su difunta esposa y con su hija. Como sucedió con tanta frecuencia en la obra bergmaniana, la relación entre padres e hijos viene marcada por la frialdad afectiva, por la falta de comunicación y entendimiento, y por las carencias mutuas. Aquí, la relación entre Henrik y Johan está cargada de odio y rencor arrastrados durante décadas, como ambos reconocerán. Henrik jamás sintió que tuviese padre, desde la infancia, de hecho el propio Johan admitirá que cuando su hijo era pequeño detestaba tenerle cerca, no quería su presencia, lo consideraba un niño gordo y manso, devoto como un perro faldero. Así, Henrik arrastra un profundo sentimiento de *ausencia* y su refugio parece que acabó siendo la música, el mismo refugio que escogió tras la muerte de su esposa Anna, como comentará en una de las escenas su hija. Efectivamente, como sucedió otras tantas veces en la obra del director escandinavo, el Arte en su sentido más genérico (bien se trate de Literatura, Traducción, Pintura, Teatro, Música...), hizo las veces de refugio, de antídoto emocional y psicológico, ante las distintas situaciones dolorosas a las que la vida somete al ser humano ocasionalmente.

Anteriormente analizamos cómo se puede encontrar cierta relación transversal entre el cine y la música a tenor de elementos musicales como la dinámica, la textura, el tempo, la forma, etc., que en el caso de la imagen pueden ejemplificarse de diversos modos. Especialmente interesante fue el concepto de *kammerspiel*film o “cine de cámara”, que aludía a las frecuentes similitudes entre los escasos personajes y sus interacciones en algunas de sus películas y las relaciones entre los elementos de la música de cámara. Como ejemplo paradigmático de esto encontramos *Como en un espejo*, y en *Saraband* también se aprecia algo parecido. Sólo encontramos cuatro personajes en toda la película (a excepción del final, donde vemos a la hija de Marianne en el manicomio brevísimos instantes y sin articular palabra), y la interacción entre ellos muestra interesantes peculiaridades texturales, como es el caso de que jamás en toda la película los veamos a los cuatro juntos, es más, ni siquiera a tres de los mismos. Dentro de este conjunto camerístico y tan teatral, los personajes se van encontrando unos con otros, dialogando, discutiendo, llorando..., expresándose, en una palabra, de dos en dos. Podríamos hablar de que tenemos cuatro instrumentos, cada uno con un timbre y tesitura determinados (según el carácter dramático que cada personaje de la película posee). Y en cuanto al tempo, ya dijimos que la película parece llevar el mismo tempo que el de la zarabanda de Bach que tanto oímos, no en vano es el propio título del film. Incluso el carácter y la cadencialidad de esa música pueden ser dadas en transvase a una obra cinematográfica que, por cierto ha sido comparada por el propio director con un concierto *grosso* e inspirada además por *El Arte de la Fuga* de Bach.

La “inexorable” presencia de las campanas no podía faltar en la película, aunque ahora se trate —como otras tantas veces en sus películas— de las campanadas de un reloj de pared. Y lo mismo podríamos decir de la presencia del piano, de ese piano que en su momento definimos como mueble burgués presente en todas sus películas (menos las ambientadas en la Edad Media).

El uso de la música clásica preexistente en el cine conformó en su momento un importante capítulo en el que se expusieron distintos puntos de vista sobre lo oportuno o no de su uso, sobre sus relaciones contextuales o sus consideraciones diegético-incidentales. En el caso de esta película, y como ya sucediese en muchas otras, la pieza de Bach es utilizada incidentalmente, menos en el tramo final, cuando Karin coge su instrumento y a petición de su padre toca la pieza para él. La conexión entre esta obra musical y la película son apreciables en que ese carácter lánguido y otoñal, pausado y expresivo que poseen frecuentemente (que

no siempre) las zarabandas es el que tiene la propia película. Que el espectador corra el riesgo de distraer su atención por conocer la pieza al no haberse utilizado una música original de encargo no es nada negativo para una película que parece desear una profunda asociación celular entre la música de Bach a partir elementos de connotación y del conocimiento de los atributos que la Historia de la Música ha dado a esta sección musical de la suite, y el propio film. Además, ese préstamo autorreferencial que la música hace a la película (y que ésta puede devolverle a aquélla) no cae en vacío si el espectador desconoce la obra musical, como sí podía suceder en otros casos, pues la propia intensidad expresiva de la música (que además suena ocho veces) es suficiente para que la asociación de la que hablamos funcione, como de hecho sucede.

Sin embargo, no todo son aciertos en esta obra cinematográfica. Se ha hablado con frecuencia en los últimos años de que *Saraband* es un auténtico homenaje a la música, empezando por su propio título. Pero desde una visión crítica objetiva y en el contexto del *corpus* creativo del realizador, la película cae en algunos momentos dentro de lo tendencioso, concretiza en exceso comentarios musicales que en otras películas anteriores fueron diluidos en todo el conjunto, y que ahora rozan el exceso pedante. En más de un punto sobre el estudio de sus films se concluye cómo parte de la musicalidad de las películas analizadas proviene de algunos “objetos” musicales y comentarios musicales que hacen los personajes, y con ello se contribuye a generar un clima emocional, musical en este caso. Especialmente significativo era el caso de la radio, artilugio fetiche en este cine, y que de paso servía de excusa para canalizar la música “de pantalla”. En esta película veremos en una ocasión a Marianne escuchando en el aparato de radio un *casette* mientras trabaja en la cocina, concretamente el Cuarteto núm. 1 en Do Menor de Johannes Brahms. Se acompaña de vino tinto y en la mesa hay una cesta de mimbre, setas que ha recogido y hojas secas, desarrollándose en estos detalles esa estética visual y emocional de la película que la música ayuda a afirmar. También podríamos hablar de la presencia de los chelos en la pantalla, de la colección de música de Johann, de los comentarios sobre Bach por parte de Henrik, o sobre el magnífico órgano de 1728 de la iglesia. Todo ello contribuye a crear ese clima del que hemos hablado. Pero no es el caso de otras escenas, como la que sigue a la anterior en la que veíamos a Mariannne en la cocina con sus quehaceres. De repente entra en escena Karin, que llega de la calle en estado de agitación, y Marianne corta la música. A partir de aquí, comienza la conversación entre ambas, sin siquiera conocerse, lo cual no le importa a Karin que necesita desahogarse con alguien. Y aquí vemos el primer

ejemplo de lo que hemos dicho al comienzo de este mismo párrafo. Karin se exclama en una verborrea sobre lo que le ha sucedido esa misma mañana con su padre. Comienza llorando y lo primero que dice es “¿conoces la *Sonata* de Paul Hindemith para chelo opus 25?”, a lo que añade que su padre quiere que la toque en la audición para el Conservatorio, pero que es demasiado difícil. Resulta que esa mañana, madrugando demasiado, estaban trabajando en el Cuarto Movimiento, donde –“el maldito”, dirá- Hindemith escribió “tiempo rápido, sin expresión y continuamente pianísimo”, y le súplico a su intratable padre que lo dejara por hoy. Éste no le hizo mucho caso y le dijo que retomase el trabajo justo donde pone “tiempo rápido”. Ella se enfadó más y le dijo que no era un buen profesor, y él respondió llamándola vaga, a partir de donde la bronca entre ambos llegó casi a las manos. No será el único ejemplo del “exceso” de algunas situaciones de la película. En otro momento, Henrik le pide a su padre dinero prestado para comprar un chelo para su hija, concretamente habla de un Fagnola de 1815, que dice es excelente, casi como un Guarneri. Añadirá que ya tiene un chelo alemán que no está mal, pero que quiere entrar en el Conservatorio y que necesita algo mejor, declaraciones un tanto exageradas en este guión, pues aunque desconocemos el sistema académico musical de Suecia, nos resistimos a creer que para acceder a un Conservatorio sean necesarios instrumentos de tan alta calidad y de esas sumas de dinero; como también nos parecen exageradas las palabras del abuelo de Karin cuando le dice, tras recibirla en su casa a espaldas de su padre, que ha recibido una carta. Comienza preguntándole si sabe quién es Ivan Chablov, y ella responde que sí, que es un gran director de orquesta de San Petersburgo. Resulta que el abuelo le conoce, y le escribe una carta para comentarle que en un concierto para músicos jóvenes vio a su nieta tocar el chelo (una sonata de Zoltán Kodály) y le sorprendió gratamente su talento. Aún así considera que tiene pequeños errores técnicos que de no solucionar de inmediato podrían ser catastróficos para el futuro. Pero él es profesor en la Academia Sibelius de Helsinki, una de las mejores de Europa, y cree oportuno hacerle una prueba a su talentosa nieta para acceder a la academia. Se roza una vez más la exageración, la necesidad forzada de ese giro en el guión para que la historia siga desarrollándose según la dirección que se desea. Además, esa cita directa a un conocido nombre de la música actual favorece la concretización de la historia en la realidad de nuestro mundo, saliéndonos de la esfera de la ficción bergmaniana y otorgando un realismo a la historia que choca con la forma en la que trató en el pasado otras películas en las que las referencias no eran tan directas, tan reales, a no ser que se hablase de compositores, y

casi siempre de épocas muy o bastante pasadas. Esto se acentúa más aún cuando en el tramo final de la película se alude a Claudio Abbado, otro gran héroe de la cultura musical del presente inmediato.

Si para películas como *La hora del lobo*, *El rito* o *Persona* el clima musical se enfocó hacia la disonancia y el siglo XX, *Saraband* deja un reducto para estas sonoridades en una de las escenas y como sucedió en aquellas ocasiones, asociándose a determinada temática, de la cual la disonancia no acaba de poder desligarse y mucho menos en el ámbito del celuloide: Karin y su padre tienen una fuerte discusión en la que tras decidir la joven que quiere salir de casa y dejar el fatigoso ensayo de la mañana, su padre la empuja contra la pared fuera de sí gritando “¡no te irás!, ¡no te irás!” y forcejean mientras ella llora y trata de quitárselo de encima. Como sabremos más tarde, la agresividad del hombre se debe al síndrome de *abandono* que sufre, debido al fallecimiento de su mujer hace más de dos años, de lo cual no se ha recuperado, además de haberle recordado la situación a otra del pasado con aquella su mujer, en la que ésta estuvo a punto de dejarlo e irse de casa; y tampoco habría que menospreciar el desequilibrio psicológico del hombre.

En cuanto a la estética, también encontramos dos buenos ejemplos en esta película. En primer lugar, en la escena del encuentro de Marianne y Henrik en la iglesia, éste da rienda suelta a su pensamiento, y trata de cómo entiende el misterio de la muerte, que para él será el acto de cruzar una vieja verja de un bosque entre las brumas de un día otoñal y acompañado de su difunta esposa. Concluirá añadiendo que “con la música puedo atisbar la Idea, como en Bach”. El pensamiento de Schopenhauer, Hegel, Schelling y otros importantes nombres de principios del siglo XIX vuelven a tener significación aquí, pues en las palabras de Henrik se insiste de nuevo en el poder asemántico de la música (recordemos a propósito la revalorización de la música de Bach en este período) para llegar a aquel lugar donde no llegan las palabras, por ser la música la mejor forma de representar lo inefable, lo absoluto, la *idea*, los ámbitos más profundos del alma humana y de su capacidad de trascendencia, del más allá (que es de lo que habla el personaje en ese momento), etc. Y en segundo lugar, y en relación a lo anterior, observamos de nuevo en Bergman cómo se delega en la música aquello para lo que no se encuentran palabras, lo cual no es nada nuevo en su cine: en la actual película, el dolor que siente Henrik ante la pérdida de su hija (decide que quiere vivir su vida lejos de su padre y de su tutela musical y sentimental) es tan intenso que el personaje prefiere evitar la exploración de sus sentimientos, llorar, suplicar o amenazar con el suicidio -acto que acabará intentando con el tiempo- a su hija. No; prefiere pedirle

que toque la *Zarabanda* de la Suite núm. 5 en Do Menor como despedida, y mientras ella toca la patética pieza, la cámara se acerca poco a poco al rostro desencajado del hombre, y la música parece transmitir lo que siente en su interior.

Aunque vayamos concluyendo, no queremos abandonar el análisis musical de esta película sin incluir otros aspectos que, aunque no hagan las veces de testamento de nada por no parecer que quieran recapitular facetas del tratamiento musical de anteriores producciones, no han de ser olvidados. Es el caso de la presencia del Segundo Movimiento (*Scherzo*) de la *Novena Sinfonía* en Re Menor de Anton Bruckner. Ciertamente es que la música sinfónica tuvo su importancia en algunas de sus etapas, con composiciones originales de Erik Nordgren o Erland von Koch, pero aquí apuntamos en otra dirección. La escena en cuestión es el mismísimo comienzo del sexto capítulo, donde vemos a Johan de perfil absorto en la escucha de la música, que suponemos “de pantalla” porque detrás de él vemos un amplio altavoz que nos orienta sobre el origen de esa música. Al rato, sin que el volumen se reduzca en absoluto, vemos a Karin entrando por la puerta de la calle, subiendo unas escaleras y preparándose para entrar, lo cual hará después de llamar y no oír respuesta. Entra, y al percatarse el abuelo de la presencia de su nieta interrumpe la música, y dan paso a su conversación sobre el futuro musical de la joven chelista. Se despiden y Karin se va, dejando a su abuelo de nuevo concentrado en la audición de la sinfonía de Bruckner. Al acabar de bajar las escaleras por las que había subido anteriormente se sienta reflexiva en los últimos escalones, mira al frente y en un bonito juego irrealista la vemos vestida de concertista, de negro, tocando el chelo sobre un fondo blanco. Ella se va alejando y alejando hasta hacerse minúscula, hasta diluirse en la infinitud de ese ambiente blanco, de esa nada. Bruckner sigue sonando con intensidad y en una brusca cadencia desaparece la imagen y pasamos en silencio al rótulo del séptimo capítulo. Todo ello parecía una imagen de su hipotético prometedor futuro, de la exaltación de su *yo* en el cosmos.

Sin abandonar todavía la presencia de la *Novena Sinfonía* de Bruckner, es factible la interpretación simbólica de su presencia en *Saraband* por tratarse de la sinfonía que se trata. Esta obra quedó inconclusa, no se terminó, siendo una obra concebida entre 1891-96 (año de la muerte del compositor) a partir de los esbozos de 1887, pasando a la Historia de la Música como una de esas insignes obras no terminadas por sus creadores por diversas circunstancias (la *Octava Sinfonía* de Franz Schubert, la *Décima Sinfonía* de Gustav Mahler, la ópera *Moisés y Aaron* de Arnold Schoenberg...). Johan, un nuevo *alter ego* de Ingmar Bergman, escucha

embelesado y muy concentrado este movimiento, grandioso y apabullante como muchos de los del compositor vienés, pero sin fin. La cuestión es: ¿siente el director sueco que aunque su obra fílmica llega a su final, no está todo dicho; que no es un final, realmente, y no porque quiera hacer alguna película más, sino porque no exista un final en sí, por no haber querido o podido decir todo lo que debía decir, o por no estar plenamente satisfecho con el resultado?

4. Músicas populares en los medios audiovisuales

LA DESCRIPCIÓN MUSICAL DEL HÉROE: REALZANDO LOS TEMAS POPULARES DESDE LA CREACIÓN INCIDENTAL¹

Matilde Olarte
Universidad de Salamanca

Resumen

¿Cómo se describe musicalmente en la actualidad al héroe de las novelas de caballerías? ¿Se subrayan sus proezas? ¿Se le asigna un tema musical que nos permite identificarlo antes de que la imagen visual nos lo muestre? Si revisamos los modelos de héroes populares desde el griego Aquiles, pasando por Tristán hasta Indiana Jones, a través de la música incidental de películas como *Troya* (2004), *El primer caballero* (1995), *Tristán e Isolda* (2006), *Tirant lo Blanch* (2006), *En busca del arca perdida* (1981) o *Toy Story 3* (2010), podremos hacer un análisis comparativo de esta figura del héroe, y comprobar cómo este lenguaje musivisual nos describe con gran expresividad y belleza a nuestros personajes legendarios.

Melodías para describir al héroe mitológico

Actualmente, por el término héroe (y en concreto héroe histórico) entendemos a todo ser humano que destaca entre el resto a causa de su poder, fuerza, habilidad o linaje. ¿A dónde nos tenemos que remontar para encontrar a los primeros héroes? Si partimos de su significado original² [“guardián, protector, hombre valeroso”] y de la etimología griega [“hera” (protectora) y “hero-w-os>heros” (héroe, guardián, espíritu protector del país, varón poderoso)], hay que detenerse en ese principio griego. Para

1 Este trabajo se encuadra dentro del proyecto I+D+I: “La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical” (referencia HAR2010-15165). Una primera versión de este trabajo se presentó en el XI Festival de Música Antigua, Música, Història i Art en la Universidad de Valencia el 22 de noviembre del 2010.

2 Cfr. para los significados de estos términos el estudio SANMARTÍ BONCOMPTE, Francisco. MARTÍN GONZÁLEZ, Fernando. “Héroe”, <http://www.canalsocial.net/Ger/ficha_GER.asp?id=4595&cat=cultura> [Consulta: 2 de octubre del 2010].

Homero los héroes son príncipes o nobles que destacan por su habilidad, valor guerrero, prudencia en el consejo³; en cambio, para Hesíodo, los héroes son humanos de origen divino (semidioses), como los guerreros que luchaban en Troya, Tebas, etc. Posteriormente se considera héroes a los mortales elevados por sus cualidades o hazañas hasta una esfera semi-divina, desde la que podían proteger a los humanos.

La figura del héroe mitológico responde al afán por colmar el inmenso vacío entre la divinidad y el hombre, recurriendo a seres que participen de la doble condición humana y divina. Los pueblos primitivos crean al héroe para hacer remontar hasta él su origen, haciéndole protagonista de su protohistoria y exponente de su espíritu. Con frecuencia los héroes pueden ser antiguas divinidades degradadas a la condición de daimones [espíritus] locales, ensombrecidas por una divinidad superior impuesta por pueblos invasores; o también seres humanos ilustres divinizados. En ambos casos el héroe ha conocido la condición humana y actúa siempre como valedor de su pueblo, incluso desde la tumba. En aquellas épocas en que se vivían como actuales las gestas heroicas, las leyendas refieren detalles bastante precisos sobre el héroe y se llega incluso a mostrar los lugares que fueron escenario de sus gestas, la tumba que conserva sus restos y objetos personales, etc. Con la evolución cultural y, en consecuencia, religiosa, el mito heroico pasa a ser mera fábula, aunque sigue la estima por la figura del héroe querido del pueblo, actor de hazañas extraordinarias, que la fantasía adereza con sugestivas precisiones.

En Grecia la noción de edad heroica era muy antigua, y de ella derivan las concepciones de héroe y heroísmo. Los griegos consideraban a los héroes como una clase superior de hombres que vivían para el honor. En el s. VI y V a.C. miraban a los hombres que Homero llama héroes como una generación de seres superiores, que exigían y merecían honor. Imaginaron una generación heroica, que, según Hesíodo, vivió entre la Edad del Bronce y la del Hierro, y a la que pertenecen los guerreros de Troya y Tebas. El ideal heroico helénico tiene su paralelo en el español “caballero”, en el francés *chevalier*, el antiguo germano *held*, el noruego *jarl*, el servio *yunak*, y el albanés *trim*.

Un primer ejemplo de este héroe griego lo tenemos descrito con música incidental en la película *Troya* (2004)⁴, compuesta por James Horner.

3 Cfr. Homero. *Iliada* II, 110; XIII, 629. *Odisea* II, 15.

4 *Troya* (EEUU). Dirección: Wolfgang Petersen. Guión: David Benioff. Argumento: *Iliada* de Homero. Música: James Horner. Intérpretes: Brad Pitt, Eric Bana, Diane Kruger, Peter O'Toole.

Gracias a esta partitura neosinfónica, se adapta al cine el extensísimo poema griego *La Iliada*, en un metraje de más de 2 horas (163'), apoyado por gran cantidad de temas melódicos expresivos, como música de personajes (Aquiles, Héctor, Helena...), como música de situaciones (las batallas, los enamoramientos, las traiciones...). Gracias a esta extensa partitura, se consigue una nueva lectura y audiovisión de los contenidos mitológicos y heroicos de este poema, que ha sido considerado como una de las cimas de la literatura de todos los tiempos.

Homero narra en ella la guerra desencadenada en el siglo XII a.C. entre griegos y troyanos, cuando Paris, príncipe de Troya, se lleva consigo a su ciudad fortificada a la bella Helena, esposa de Menelao, rey de Esparta. Las fuerzas griegas comprenden varios reinos (Esparta, Micenas, Tesalia), comandados por el rey de Micenas Agamenón. Pero para derrotar a Príamo, rey de Troya, él sabe que necesita a Aquiles, rey de los Mirmidones, el único guerrero capaz de enfrentarse al temido Héctor, el más valeroso combatiente de la ciudad amurallada. Pero Aquiles detesta la arrogancia de Agamenón. Aunque la película se aleja del terreno mitológico (aquí los dioses no aparecen) para centrarse en las desavenencias entre Aquiles y su jefe, sí están presentes las características básicas que definen al héroe, el honor y la valentía, además de los elementos que no deben faltar en una narración épica como la amistad y el amor; se han rodado vibrantes escenas de lucha cuando entran en acción los nombres ilustres de Áyax, Aquiles y Héctor, con algunos planos panorámicos que son apoyados por la textura sinfónica de los temas musicales⁵. Musicalmente también se subraya a un personaje secundario, que fue héroe en su momento, el anciano Príamo (Peter O'Toole), padre de Héctor, con una música más suave, un tema en las cuerdas, persuasivo pero no dominante, en contraposición al de Aquiles.

Otra interesante secuencia⁶ musicalmente descrita es el parlamento entre Aquiles (Brad Pitt) y Príamo (Peter O'Toole), que sucede en medio de las batallas; con un sencillo tema musical, que apenas se percibe, se logra ilustrar un episodio conmovedor de la película, cuando éste entra en la tienda del guerrero y le hace una petición tan audaz como dolorosa.

En el primer ejemplo, la música orquestal de Horner nos va describiendo cómo entran en batalla los griegos, en un clásico ejemplo de música

5 Cfr. <<http://www.youtube.com/watch?v=GqhySVyRzQk>> y <<http://www.youtube.com/watch?v=0Cz7u8RPYKo>> [Consulta: 2 de octubre del 2010]

6 Cfr. <<http://www.youtube.com/watch?v=1-S2DEopE7I>> [Consulta: 2 de octubre del 2010]

de situaciones. En el segundo caso, la música de personajes, expresiva y descriptiva, nos hace caer en confusión, ya que la música de personajes nos parece indicar que Aquiles entra en combate, con una melodía en *crescendo*, animando a los soldados; hasta que no se produce la muerte del héroe, y se le descubre la cabeza, no vemos que no es nuestro héroe, Aquiles, sino Patroclus; por eso el silencio entra en acción reafirmando la confusión (¿y alivio?) del espectador.

Descripción musical del héroe popular medieval en la novela de caballerías

El medio de transmisión del modelo de héroe medieval es la poesía heroica, que ofrece características diversas según la estructura social y medios de vida de los diversos grupos étnicos. Se da una poesía heroica primitiva, propia de pueblos nómadas, donde los héroes destacan por sus atractivos, habilidades, y personalidad superior que les permite ejercer un control sobre sus inferiores. Al evolucionar la sociedad, también la poesía heroica se bifurca en dos direcciones: popular y culta, según las clases que la inspiran y dan vida. Puede señalarse también una poesía pre-heroica común a todos los pueblos, de carácter mágico, con elementos maravillosos, y cuyo origen llega incluso a ser atribuido a personajes míticos.

En la poesía heroica se conserva la tradición del ideal heroico, y en los poemas más antiguos se citan los diversos héroes, producto a la vez de la leyenda histórica y de la fantasía poética, como el antiguo germano Hildebrando, el francés Rolando, el español Cid, los anglosajones Beowulfo y Maldon, y los noruegos Elder Edda, etc. Incluso los poemas en que tiene amplio desarrollo el recurso a lo mágico o maravilloso exaltan las cualidades sobresalientes de los varones, cuyas hazañas se cuentan.

En plena Edad Media se desarrolla en la península Ibérica la novela de caballerías y llega a su apogeo durante la primera mitad del s. XVI, aunque gracias a las traducciones a los principales idiomas de Europa siguió conservando cierta popularidad en el extranjero hasta fines de la centuria siguiente. Sus orígenes son bastante complejos, pues han de buscarse en la fusión de la epopeya nacional francesa (canción de gesta), la cual versa principalmente sobre las fabulosas hazañas de paladines franceses en sus cruzadas contra los musulmanes durante la época carolingia con el romance artúrico también francés pero con base céltica.

Por una parte, tenemos los poemas artúricos, donde se destacan dos móviles nuevos: el combatir por amor a una dama o en defensa de ella, y la magia. También hay que tener en cuenta dos influencias secundarias:

1) las versiones medievalizadas (en francés o latín) de los grandes temas de la Antigüedad clásica,

2) los relatos medievales de las cruzadas a Tierra Santa.

De las epopeyas francesas las más importantes se agrupan dentro del llamado ciclo carolingio (*Chanson de Roland*, sus variedades y obras afines; subciclo de Guillaume d'Orange y el de los rebeldes contra Carlomagno tales como Renaud de Montauban y Doon de Mayence). De los romances destacamos el del rey Arturo y la Tabla Redonda, y el de Tristán e Isolda, que han sido adaptados libremente al cine en dos películas, respectivamente: *El primer caballero* (1995) y *Tristán e Isolda* (2006).

El aristocrático concepto del amor cortés, tal como fue desarrollado en Francia por ciertos poetas, se debe en gran parte al apoyo que recibieron estos y los tempranos trovadores provenzales, por parte de Leonor de Aquitania (ca. 1122-1204), reina sucesivamente de Francia y de Inglaterra, y al de sus hijas, las condesas de Champaña y Blois. La condesa María de Champaña patrocinó a Chrétien de Troyes, ilustre autor de poemas sobre temas artúricos en los que se incorporaron las novedades del amor cortés, codificado separadamente por otro protegido de la condesa, el erudito Andrés el Capellán (Andreas Capellanus) en su tratado latino, *De arte honeste amandi*. Sin olvidar que otra Leonor, hija de Enrique II de Inglaterra y de la citada Leonor de Aquitania, se casó con Alfonso VIII de Castilla; y que, aparte de esto, la Historia de Godofredo de Monmouth se utilizó para la compilación de la *General Estoria* en la corte de Alfonso el Sabio. Esta poesía trovadoresca ejerció tanta influencia en Galicia y Portugal que también en Castilla y León se puso de moda escribir versos parecidos en gallego-portugués.

En Francia la redacción en prosa de los antedichos romances y epopeyas se remonta a la primera parte del s. XIII; el grupo de romances artúricos se conocen por el título colectivo de *Vulgate*⁷ (*Vulgata*, antes de 1240), donde aparece en primer lugar el romance de Lancelot (o Lanzaro-

7 Los otros romances que forman parte de la *Vulgata* son los siguientes: *Queste del Saint Graal* y *Estoire del Saint Graal* (sobre José de Arimatea), *Mort Artu* y *Estoire de Merlin*. Las refundiciones españolas procedentes directa o indirectamente de la *Vulgata* y obras afines son: *Lanzarote*, *Estoria de Merlin*, *Tristán de Leonís*, *Libro de Iosef Abarimatía*, *Baladro del sabio Merlin* y *La demanda del Santo Grial*. De estas refundiciones se conservan en español versiones enteras (pero tardías) de *Tristán*, *Baladro* y *Demanda*, juntamente con fragmentos de *Merlín*, *Iosef* y *Demanda*. Durante la época de estas refundiciones (desde fines del s. XIII hasta mediados del XIV), se hicieron asimismo refundiciones gallegas o portuguesas de los antedichos relatos que no se han conservado en dicha versión sino en posteriores ya más tardías.

te). Poco después de 1240 se hizo una versión abreviada (denominada del PseudoBoron) de este ciclo, de la cual no sobreviven en francés más que fragmentos; en este ciclo del PseudoBoron se llegó a asociar a Tristán y sus amores con lo artúrico propiamente dicho.

La película *El primer caballero*⁸, basada en un episodio de la leyenda artúrica con una adaptación libre en su variante más romántica, nos presenta al héroe Lanzarote, el guerrero más valiente y admirado de la corte del rey Arturo. Es invencible en la lucha, no tiene miedo ante nada y está dispuesto a dejarse la vida por honor. Lanzarote viaja hacia Camelot, donde se sitúa el reino de Arturo. En Camelot debe encontrarse con Ginebra, la futura esposa de Arturo. El rey confía en su mejor caballero para que le traiga sana y salva a su prometida. Pero entre Lanzarote y Ginebra surge enseguida un amor apasionado contra el que no pueden combatir. A pesar de la lealtad que Lanzarote guarda a su rey, acaba traicionándole. Cuando Arturo descubre el engaño, jura vengarse de Lanzarote, a quien había nombrado caballero de la Mesa Redonda. Comienza así un período de violencia y odio en la corte del rey Arturo.

La partitura de Jerry Goldsmith nos presenta una banda sonora sinfónica orquestal, donde los temas expresivos de los personajes principales refuerzan las descripciones del guión de los momentos de la actuación de los héroes Lanzarote y el rey Arturo. También son neosinfónicos los momentos épicos y románticos de esta historia. Su tono épico se refuerza con un tema principal en *tutti* orquestal y con un empleo de coros de gran brillantez.

En la escena⁹ del primer rescate de Ginebra por Lanzarote, tenemos un fuerte contraste temático, entre la música que acompaña al secuestro de la futura reina, con el tema del héroe que se describe tras la victoria de Lanzarote; este mismo tema aparecerá numerosas veces cuando se haga referencia a este personaje, como en el momento de las bodas del rey, cuando pasa las pruebas para conseguir el trabajoso beso de la reina. Y, de nuevo, en una escena emblemática¹⁰, el beso decisivo fatal, tras un diálogo sin música (que nos podría poner en antecedente de que la reina iba a querer besar por fin al caballero), el tema vuelve a aparecer con el momento

8 *The First Knight* (EEUU). Dirección: Jerry Zucker. Guión: William Nicholson, Lorne Cameron, David Hoselton. Música: Jerry Goldsmith. Intérpretes: Sean Connery, Richard Gere, Julia Ormond.

9 *Cfr.* <<http://www.youtube.com/watch?v=BlqyA0owCfk>> [Consulta: 2 de octubre del 2010].

10 *Cfr.* <<http://www.youtube.com/watch?v=jQoIwmnAOs>> [Consulta: 2 de octubre del 2010].

romántico, y se va desvaneciendo poco a poco al abrir la puerta el rey Arturo, dando paso a un tema de vientos, de extrañeza, que va a sembrar confusión y a presentar el engaño y los celos anteponiéndose al diálogo y a la explicación.

Otra adaptación al cine del héroe medieval es *Tristán e Isolda* (2006)¹¹, la historia caballeresca del amor imposible en las islas del norte. Tras la decadencia y caída del imperio romano, las diversas tribus de Inglaterra buscan la unidad, sobre todo por la rivalidad ancestral con la isla vecina, Irlanda, donde reina el monarca Donnchadh. En una de las escaramuzas entre unos y otros, muere aparentemente el valiente caballero inglés Tristán. En realidad, ha sido víctima de un veneno que le da apariencia de cadáver durante unas horas; en ese tiempo, las honras fúnebres le colocan en una barca que la corriente marina lleva a la costa irlandesa. Allí le encuentra la irlandesa Isolda, hija del rey Donnchadh, que le cuida sin importarle su pertenencia al bando enemigo, y se enamora de él.

Los amores trágicos de Tristán e Isolda fueron musicalmente inmortalizados por Richard Wagner, además de formar parte de múltiples leyendas y narraciones en torno al ciclo artúrico. La música de esta película la compone Anne Dudley¹², que ha sabido subrayar la historia romántica con música de personajes y de situaciones, donde las secuencias bélicas conllevan unos temas expresivos sinfónicos, desde la primera (cuando Lord Marke salva la vida del niño Tristán) hasta la última (en la que Tristán da su vida por salvar a Lord Mark y a su pueblo).

La música incidental en esta banda sonora es modal, pero sabe armonizarse con temas tonales tanto clásicos como contemporáneos. Las texturas melódicas utilizan frecuentemente temas que recuerdan a melodías del medioevo con modos que podrían atribuirse a una posible música celta, en instrumentos originales y los combina con temas contemporáneos en instrumentos convencionales clásicos; por ejemplo, la que nos describe amor imposible entre los dos personajes clásicos de Tristán e Isolda. Para

11 *Tristan and Isolde* (EEUU, DE, GB). Dirección: Kevin Reynolds. Guión: Dean Georgaris. Música: Anne Dudley. Intérpretes: James Franco, Sophia Myles, Rufus Sewell, David O'Hara.

12 Queremos destacar que esta compositora, nacida en 1956 en Kent (Reino Unido), es una de las dos mujeres que han ganado un Oscar a la mejor banda sonora [la otra es Rachel Portman con *Emma* en 1996, que también ha sido nominada con el Premio de la Academia por sus partituras en *The Cider House Rules* en 1999 y *Chocolat* en 2000]. Además del Oscar de 1998 con *The Full Monty*, ha ganado el *Academy Award-winning English orchestra composer and pop musician*. Su partitura para el drama de la BBC *The Key* (2003) fue nominado para los premios Ivor Novello Award. Cfr. <<http://www.annedudley.co.uk/>>

música expresiva de personajes, destaca el del personaje principal, Tristán, que nos transmite sentimientos contradictorios como la lealtad hacia su padre adoptivo y rey, pero que se ve transgredido por el amor que siente hacia Isolda, la nueva reina, de quien ya había estado enamorado cuando arribó a su país dándole por muerto. Al final, con la muerte de Tristán¹³, la música retoma el tema principal, en textura de cuerdas, fundiéndose con los títulos de crédito, en una melodía a piano con diseños actuales. Para escribir todas estas texturas, la compositora ha trabajado la sonoridad de ciertos instrumentos antiguos, y los ha sabido combinar con una orquesta de cuerda, creando melodías de amor y de dolor con gran expresividad. En palabras de Anne Dudley,

tuve la oportunidad de explorar la sonoridad de algunos instrumentos originales, que pueden hacer una música interesante, y combinarlos con una orquesta donde predominaran las cuerdas. (...) Fundamentalmente, hay una historia de amor trágico con pasión verdadera y dolor, a través de la música. En particular fui tomando como modelo a Sophia Miles, en su papel de Isolda, que supo llevar perfectamente el papel de enamorada sin esperanza alguna¹⁴.

Para dar con la construcción de melodías para los héroes de la novela caballerescas, queremos terminar con *Tirant lo Blanch* (2006)¹⁵, novela que relata las aventuras del caballero bretón Tirant de Roca Salada; fue escrita por Joan Martorell, valenciano (aunque la terminó Martí Joan de Galba), que nace en la segunda década del s. XV y lleva una vida bastante agitada, llena de lances caballerescos, muy parecidos a los de los personajes de sus novelas. A causa de uno de estos sucesos viaja a Inglaterra (1438), país

13 Cfr. <<http://www.youtube.com/watch?v=ejM7GLPpUPc&NR=1>> [Consulta: 2 de octubre del 2010].

14 “I took the opportunity of exploring some interesting early music instruments and combining them with an orchestra of predominantly strings. Fundamentally, this is a tragic love story with opportunities for real passion and pain in the music. I was particularly taken with Sophia Miles as Isolde who conveyed perfectly the hopeless entrapment of the character”.

Cfr. <<http://www.annedudley.co.uk/Default.aspx?page=1&node=1>> [Consulta: el 2 de octubre del 2010].

Cfr. asimismo la secuencia en <http://www.youtube.com/watch?v=UrHP0WOD_mc&feature=related> [Consulta: 2 de octubre del 2010].

15 *Tirante el blanco* (ES). Dirección: Vicente Aranda. Guión: Vicente Aranda. Música: José Nieto. Intérpretes: Casper Zafer, Esther Nubiola, Leonor Watling, Victoria Abril, Rafael Amargo, Ingrid Rubio, Giancarlo Giannini.

que había de dejar huella en su gran obra narrativa. En 1442 se encontraba ya en Valencia, y su muerte se data en 1468. Algunos episodios de *Tirant* parecen ecos de la expedición de Roger de Flor al Oriente, y acaso otros sean producto de la estancia del primer autor en Inglaterra. A la novela se le han atribuido ciertos paralelismos con componentes autobiográficos de Martorell, del almirante Roger de Flor (líder de los almogávares y que fue asesinado por los bizantinos). Narra los amores y pendencias del caballero protagonista, Tirant, con un estilo que combina un realismo directo y crudo con los ideales caballerescos de la época; el héroe se inicia participando en competiciones caballerescas en Inglaterra, prosigue sus aventuras en Francia y termina llegando a salvar al Imperio Bizantino, como megaduque del imperio, frente a los turcos otomanos y ser César, tras lo cual muere por una infección respiratoria justo antes de casarse oficialmente con la princesa Carmesina, heredera del imperio. Se considera también la salvación de Constantinopla en este libro como un final alternativo a lo que realmente sucedió con la capital bizantina, tomada por las tropas otomanas del Sultán Fatih Mehmet II «El Conquistador» en 1453. Como se ha señalado por la crítica, esta película está concebida como un vodevil, con los amantes viéndose a escondidas, lo que da pie a momentos risibles. Hay un notable esfuerzo por recrear la época, aunque las escenas de batalla han sido muy criticadas por su anacronismo y su simplicidad.

De la banda musical, aparte de los temas expresivos de amor, y de la música sinfónica de las secuencias de guerra, cabe destacar, fuera del estilo característico de José Nieto, la secuencia del coro de ángeles¹⁶, muy breve pero que rompe con el estilo clásico de las melodías de este compositor.

Melodías populares para el héroe de nuestros días

Los héroes actuales se conocen por la canción o melodía que los identifica, que se populariza y sirve de seña de identidad. Si preguntásemos a quienes nos están leyendo los nombres de dos personas que consideran como héroes, además de los jugadores de la selección española de fútbol, y de recordar la canción del mundial de Sudáfrica, seguro que muchos pueden citar a varios héroes y tararear la canción que se ha popularizado junto

16 *Cfr.* <<http://www.youtube.com/watch?v=NQbUmHNAwKQ>> [Consulta: 2 de octubre del 2010].

con ellos: Superman¹⁷, Batman¹⁸, James Bond¹⁹, los personajes de la Guerra de las Galaxias²⁰, o Indiana Jones²¹, un héroe de leyenda urbana, popularizado por el cine, que junto con otros héroes actuales, han sido creados gracias a la imaginación y a la fantasía del director de cine Steven Spielberg y del compositor (y colaborador de muchas de sus películas) John Williams.

Para la primera película²² de nuestro personaje, *En busca del arca perdida* (1981), John Williams creó un tema musical que pudiera describir a un mítico aventurero, a un profesor de arqueología de la Universidad de Yale que combina sus clases de arqueología en la universidad, con una agotadora actividad aventurera por todo el mundo, en busca de piezas arqueológicas de valor. Además del tema del arqueólogo más famoso²³, Williams añadió uno para su amiga Marion y otro específico para el arca perdida.

Con las historias del héroe Indiana Jones, Spielberg ha podido recuperar el espíritu de los viejos seriales de aventuras de los años 30 y 40, donde se acumulan las situaciones más complicadas, de las que él sale siempre airoso, y donde la emoción visual se logra a base de un ritmo trepidante, de una banda sonora sinfónica que describe con detalle los personajes y las situaciones, y que contribuyen a que se puedan suceder a velocidad de vértigo las aventuras en la jungla sudamericana, en el desierto de El Cairo o en una base submarina nazi.

El personaje de Indiana Jones es uno de los más célebres héroes de acción de la historia de cine. Su gancho, su humor, su valentía y su carisma no tienen igual. He aquí algunas de las características que le han hecho célebre a él y a sus películas²⁴:

17 Cfr. la melodía de este personaje junto con imágenes características de su identidad en <http://www.youtube.com/watch?v=e9vrfEoc8_g&feature=related> [Consulta: 2 de octubre del 2010].

18 *Idem* en <<http://www.youtube.com/watch?v=VSaDPc1Cs5U&feature=related>> [Consulta: 2 de octubre del 2010].

19 *Idem* en <<http://www.youtube.com/watch?v=VSaDPc1Cs5U&feature=related>> [Consulta: 2 de octubre del 2010].

20 *Idem* en <http://www.youtube.com/watch?v=JG5OsfOuEy0&annotation_id=annotation_758004&feature=iv> [Consulta: 2 de octubre del 2010].

21 Cfr. el tema musical en <<http://www.youtube.com/watch?v=5pNIMgH2p-Y&feature=related>> [Consulta: 2 de octubre del 2010].

22 *Raiders of the Lost Ark* (EEUU). Dirección: Steven Spielberg. Guión: George Lucas, Philip Kaufman, Lawrence Kasdan. Música: John Williams. Intérpretes: Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman, Ronald Lacey, John Rhys-Davies

23 Cfr. <<http://www.youtube.com/watch?v=5pNIMgH2p-Y&feature=related>> [Consulta: 2 de octubre del 2010].

24 Cfr. el artículo “Un héroe de leyenda” <en <http://www.decine21.com/especial/Las-senas-de-identidad-de-Indiana-Jones-483>> [Consulta: 2 de octubre del 2010].

- Todas las películas de Indiana Jones comienzan con el logo de la montaña con la cumbre nevada, para fundir a una imagen de un monte o montículo de contorno similar.

- El atuendo de Indiana Jones es bien característico, con su pantalón caqui, chupa y sombrero. A pesar de pasar por mil peripecias nunca perderá su sombrero, que como si tuviera vida propia volverá a él si lo hubiera extraviado momentáneamente.

- Los desplazamientos de Indy a distintas partes del globo se muestran siempre sobre un mapa, donde unas líneas rojas trazan los trayectos realizados.

- Sus películas comienzan con el héroe envuelto en problemas, buscando algún objeto arqueológico con dificultades. Él considera que todos los tesoros arqueológicos deberían estar expuestos en museos, y no escondidos o en colecciones privadas inaccesibles.

- Indy da clases de arqueología en la universidad; pese a todos sus conocimientos teóricos, él prefiere el trabajo de campo. Es un auténtico erudito, cuyo alumnado le escucha fascinado, de modo especial el femenino. Aunque ha conocido a muchas mujeres, un poco a lo James Bond, a lo largo de su aventurera vida, no hay otra como Marion Ravenwood, la chica a la que ama de verdad.

- Los villanos a los que se enfrenta, son malos muy malos: los nazis en *En busca del arca perdida* e *Indiana Jones y la última cruzada*, crueles ejecutores de sacrificios humanos en *Indiana Jones y el templo maldito*, y los comunistas soviéticos en *Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal*.

Y, ya para terminar, un héroe muy actual del cine de animación es Woody, de la trilogía de *Toy Story*, aclamado por muchos niños como su héroe, que ha batido *records* de taquilla en el estreno de la tercera parte, *Toy Story 3* (2010)²⁵. Las aventuras del vaquero Woody, el guardián del espacio Buzz Lightyear, y el resto de los juguetes de Andy, más otros muchos de una guardería, o de la niña Molly, son apasionantes, y ofrecen además de innegable diversión, lecturas a varios niveles. Cada uno de los protagonistas de las tres partes ha contado con su propia música de personajes, que les singulariza y les populariza, y les hace una descripción personal llena

25 *Toy Story 3* (EE.UU.). Dirección: Lee Unkrich. Guión: Michael Arndt, John Lasseter, Andrew Stanton, Lee Unkrich. Música: Randy Newman.

Las otras dos partes son *Toy Story* (EE.UU, 1995). Dirección: John Lasseter. Música: Randy Newman. *Toy Story 2* (EE.UU, 1999). Dirección: John Lasseter, Lee Unkrich, Ash Brannon. Música: Randy Newman.

de matices expresivos. La partitura de los fondos musicales, compuesta como en las otras dos versiones por Randy Newman, une esta de música expresiva con guión inteligente, lleno de ingeniosos giros narrativos, bromas, tensión, emoción, plasmación de los sentimientos que embargan a los juguetes, todos subrayados por los temas incidentales. Ahonda con gran expresividad en elementos comunes de la trilogía, sacando punta a las muchas posibilidades temáticas y narrativas.

Como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas, la descripción musical del héroe, desde la mitología pasando por las novelas de caballerías o por las novelas de acción, en la actualidad, se produce en parte gracias a la música de cine, que le asigna un tema musical predefinido. Así, se consiguen subrayar sus proezas vivamente y podemos identificarlo por su música en la pantalla antes de que la imagen visual nos lo muestre. Revisando los modelos de héroes populares del griego Aquiles en *Troya*, de Lanzarote en *El primer caballero*, de Tristán en *Tristán e Isolda*, de Tirante en *Tirant lo Blanch*, de Indiana Jones en *En busca del arca perdida* o de Woody en *Toy Story 3* (2010), podemos identificar un modelo identitario de esta figura del héroe, ya que el lenguaje de la música de cine permite describir con gran expresividad y belleza a nuestros personajes preferidos y legendarios.

LA REINTERPRETACIÓN DEL PACHUCO A TRAVÉS DEL HUMOR: EL CASO DE TIN TAN. UNA APROXIMACIÓN DESDE LAS DIMENSIONES AUDITIVA Y VISUAL

Mauricio Durán Serrano
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

En el imaginario de narrativas y filmografías de diversos autores mexicanos y estadounidenses se señala a los *pachucos* como personajes de los años 1940s que vestían de manera estrafalaria y poseían una identidad con connotaciones negativas. Pareciera que el personaje humorístico encarnado en los mismos 1940s por el actor mexicano Germán Valdés, Tin Tan, marca un parteaguas en este imaginario y sirve como un elemento para reinterpretar esa identidad negativa. Este trabajo es una aproximación desde las dimensiones visual (el *zoot suit*) y auditiva (el *swing*) al sentido del humor en Tin Tan, visto como un mecanismo traductor capaz de reinterpretar al pachuco, marginado socialmente, reinsertándolo y dándole una nueva significación en una sociedad que lo miraba con recelo. Se abordan estos ejes desde la semiótica, las representaciones sociales, las identidades y los imaginarios colectivos.

La risa es como una válvula de escape social. Un hombre y una sociedad que saben reírse de sí mismos demuestran poseer un alto grado de vitalidad y de cultura. Y por lo tanto, merecen sobrevivir.

Luciana Varvello (1970)

Hacia finales del siglo XIX los empresarios estadounidenses necesitaron mano de obra barata, lo cual promovió la migración de mexicanos hacia el país vecino del norte. En los primeros años del siglo XX había una gran cantidad de mexicoamericanos laborando temporal o permanentemente en Estados Unidos de Norteamérica. Hacia 1930 Los Ángeles contaba con el mayor número de mexicanos agrupados en Estados Unidos. Esto generó el surgimiento de barrios integrados únicamente por hispanos, generalmente segregados de la sociedad¹. De esta forma surgen tres tér-

1 Cf. RAMÍREZ, Axel. "La cultura popular chicana y la celebración del 5 de mayo en Los Ángeles, California". En: *Fronteras 5*, No. 18 (otoño de 2000).

minos para referirse a los mexicanoamericanos: a) chicano, que es el obrero mexicano recién llegado a Estados Unidos; b) pocho, hijo de migrantes mexicanos; y c) pachuco o *zoot suiter*², joven mexicanoamericano de traje peculiar y sombrero de ala ancha con pluma³.

En 1942 el periódico *Los Angeles Examiner* emprende una campaña contra la colonia mexicanoamericana que es parte del hostigamiento que continuaría en 1943 con los hechos violentos generados en Los Ángeles conocidos como *Zoot Suit Riots*, en donde se dieron disturbios entre pachucos y militares, quienes golpeaban a todo aquel joven que usara esa vestimenta.⁴ Los militares acusaban a una pandilla de pachucos de haberlos atacado. Ese mismo año el caso *Sleepy Lagoon* continúa con problemas vinculados a la comunidad mexicanoamericana. Se culpó del asesinato de un hombre a un grupo de pachucos. El proceso estuvo lleno de irregularidades. El caso fue llevado a una corte de apelaciones, con el apoyo de un Comité de Defensa de hispanos, y concluyó con la liberación de los acusados en 1944⁵.

Estos hechos forman parte del imaginario de la época que se ve reforzado por la literatura y el cine. De estos ámbitos tomamos por el momento dos ejemplos. Del primer ensayo de *El Laberinto de la Soledad* de Octavio Paz (1950) extraemos el siguiente texto:

Como es sabido, los ‘pachucos’ son bandas de jóvenes, generalmente de origen mexicano, que viven en las ciudades del Sur y que se singularizan tanto por su vestimenta como por su conducta y su lenguaje. Rebeldes instintivos, contra ellos se ha cebado más de una vez el racismo norteamericano. Pero los ‘pachucos’ no reivindicán su raza ni la nacionalidad de sus antepasados [...]. Queramos o no, estos seres son mexicanos, uno de los

2 Se le denominaba así a los jóvenes que usaban un traje conocido como *zoot suit* con amplios pantalones ajustados a la altura del pecho con gruesos tirantes, una larga cadena de reloj de bolsillo atada al pantalón, un corbatón y un sombrero de ala ancha con pluma de pavo real en la cabeza.

3 Véase VILLANUEVA, *op. cit.* y ACUÑA, Rodolfo. *Occupied America. A History of Chicano*. California: University at Northbridge, 1988.

4 Siguiendo a Revueltas, probablemente la palabra *pachuco* proviene del surgimiento de estos personajes en la ciudad de El Paso, Texas, que algunos conocían como El Chuco o El Chueco. Pareciera que esta palabra se fue corrompiendo hasta convertirse en *pachuco*, por aquellos que decían “vámonos pal Chuco” Cf. REVUELTAS, José. *Las evocaciones requeridas 1 (Memorias, diarios, correspondencia)*. México: Era, 2 vols., 1987. También véase VALDÉS, Rosalía. *La vida inédita de Tin Tan*. México: Editorial Planeta, 2006.

5 Cf. MAZÓN, Mauricio. *The Zoot-Suit Riots. The psychology of symbolic annihilation*. University of Texas Press, 2002, pp. 15-30.

extremos a que puede llegar el mexicano⁶.

Por otra parte, dentro del filme *La Ilusión viaja en tranvía* de Buñuel (1953)⁷ nos hallamos en un aparente *lapsus*⁸ a través de uno de sus personajes, Papa Pinillos, acusando al Caireles y al Tarrajas (personajes principales del filme) de haber robado el tranvía 133 en términos de “par de pachucos”.

Es en medio de este imaginario histórico-filmico-literario que surgen los pachucos como una forma de expresión juvenil. Pareciera que nos encontramos ante una identidad estigmatizada⁹, en donde el pachuco es un ser marginado, rebelde y en ocasiones violento. Sin embargo, esta imagen pareciera reconstruirse a partir de un nuevo icono dentro del humorismo que surge del teatro de revista en México para consolidarse en la época de oro del cine del mismo país: Germán Valdés, Tin Tan.

Pareciera ser que el humor en Tin Tan se convierte en un mecanismo capaz de reinterpretar la identidad del pachuco a partir de su filmografía y discografía. Gran parte de la música vinculada al humor en Tin Tan la hemos encontrado dentro de sus filmes. En este trabajo presentaremos avances sobre una investigación más profunda que estamos realizando para sustentar la hipótesis de la reinterpretación de la imagen del pachuco.

6 PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 3.

7 Este filme está catalogado dentro de las 100 mejores películas del cine mexicano, de acuerdo con la revista mexicana *SOMOS*, que en julio de 1994 invitó a 25 especialistas en cinematografía mexicana, destacando entre ellos: Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro y Tomás Pérez Turrent; historiadores como Eduardo de la Vega Alfaro y Gustavo García; contando también con la participación de Gabriel Figueroa y Carlos Monsiváis. Esta lista sólo incluye largometrajes de producción total o mayoritariamente mexicana. Esta lista representa el mayor esfuerzo que se haya hecho de esta índole, de ahí su importancia como referencia. Véase MAZA, Maximiliano (compilador). *Más de Cien años de Cine MEXICANO*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, D.R. 1996, texto en línea disponible en: <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html>>

8 Marc Ferro (1974) afirma que “la cámara [...] desvela el secreto, [...] muestra el reverso de una sociedad, sus *lapsus*”, haciendo referencia a que el cine puede también ser una fuente de información que se desborda para el investigador, capaz de decir mucho más de aquello para lo que fue creado, es decir la diversión del público. Cf. FERRO, Marc. “El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?”. LE GOFF, Jacques y NORA, Pierre. *Hacer Historia Vol. III (Nuevos temas)*. Barcelona: Ed. Laia, 1974.

9 Entenderemos por identidad estigmatizada a aquella que tiene connotaciones negativas asignadas por un otro.

El imaginario y los ejes de análisis

Entendemos por imaginario a las “producciones [...] materializadas en obras, basadas en imágenes visuales [...] o en formas de habla (metáforas, símbolos, narraciones) que forman conjuntos coherentes y dinámicos en los que destaca una función simbólica”¹⁰. Este concepto de Wunenburger (2003) lo extrapolamos para el estudio de lo que llamaremos “imágenes sonoras”.

Realizamos este estudio desde el ámbito del imaginario, pues es éste el que crea las identidades. El imaginario social requiere de producciones simbólicas y significaciones para manifestarse¹¹. Las significaciones dan respuesta a las preguntas de los individuos que conforman la sociedad: ¿quién soy?, ¿quién soy para el otro?, ¿dónde estoy?, ¿qué necesito y deseo? Estas preguntas conforman las identidades¹². En el presente trabajo reflexionamos desde las dimensiones visual y auditiva sobre un nuevo momento en el imaginario del pachuco. Ambas dimensiones se perciben como ejes constructores del humor en el personaje de Tin Tan. Hacemos especial énfasis por el momento en las “imágenes sonoras”.

Tin Tan: músico, poeta y loco. Breve contexto biográfico

Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo nace en México D.F. el 19 de septiembre de 1915. En 1927 su familia viaja para instalarse en Ciudad Juárez, Chihuahua, en la frontera con Estados Unidos, allí estudió su secundaria y conoció a los pachucos. Germán abandona la escuela, hecho ante el cual su padre lo envía a trabajar en la radiodifusora Juarenc XEJ de Pedro Meneses. Es ahí donde por casualidad da a conocer su capacidad histriónica. Al ser enviado a reparar un micrófono dañado, Germán realiza pruebas del mismo a través de imitaciones e improvisaciones, que fueron escuchadas por Meneses. Éste lo integra al proyecto radiofónico con el nombre de Pachuco Topillo¹³ Tapas.

10 Cf. Wunenburger, 2003, citado en BANCHS, María *et al.* “Imaginarios, Representaciones y Memoria Social”. ARRUDA, Ángela y DE ALBA, Martha (coords.). *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, México: Anthropos/UAM-1, 2007, p. 50.

11 Cf. CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad. Tomo I*, Barcelona: Tusquets, 1983.

12 Cf. CASTORIADIS, *op. cit.*, p. 254.

13 Meneses decía que quien mezclaba el inglés con el español en México, como Germán lo hacía imitando a los mexicanos que vivían en la frontera, era un topillero o tramposo del habla.

Unos años más tarde, deja el proyecto radiofónico para integrarse a la compañía de Jorge Maulmer y su medio hermano conocido como Paco Miller. En esta compañía presentaba dos canciones con su guitarra y terminaba con un baile de *boogie-woogie* junto a Mercedes Barba. Aquí fue donde conoció a Marcelo Chávez. Éste tenía experiencia como músico y cantante al trabajar con humoristas como Cantinflas.

La gira que empezó en California llegó hasta Guadalajara, estrenando tres canciones con el dueto conformado por el Pachuco Topillo y Marcelo Chávez, una de ellas compuesta por Marcelo y las otras dos entre ambos. De aquí surge su primer *swing* titulado *Watatina*. El 5 de noviembre de 1943 debutó la compañía en la capital mexicana, donde se dio a conocer el nuevo nombre de Germán: Tin Tan. Al terminar la temporada de inmediato fueron contratados para presentarse en *El Patio*, el centro nocturno más importante de los años 40 en México¹⁴.

La primera aparición de Germán en la pantalla es en un cortometraje de cine silente de 1943, titulado *El que la traga la paga*. Ese mismo año es invitado por el director René Cardona a participar en una escena cantando junto con Marcelo en un filme titulado *Hotel de Verano*. Es en 1945, cuando el director Humberto Gómez Landero realiza el filme titulado *El hijo desobediente*, teniendo a Tin Tan como protagonista, y presentándolo justamente como “gran cómico pachuco TIN TAN”. La producción filmográfica y musical de Tin Tan, abarca alrededor de 106 películas y 11 discos.

Hacia las reflexiones pertinentes a partir del humor

Las palabras humor y humorismo, se comienzan a usar propiamente en el siglo XIX. Sin embargo es una forma de definir algo ya existente¹⁵. El humor es un ejercicio casi siempre disciplinado en donde se combina la comicidad, el chiste y la alegría. Ya el inglés Ben Johnson había utilizado el término humor para definir la personalidad de un individuo extravagante por nacimiento¹⁶. Johnson crea la comedia titulada *Every Man is his Humour*, y pareciera ser que es a partir de aquí cuando se comenzó a confundir el término humor con lo cómico. Fernández Flórez¹⁷ define el humorismo como “un estilo literario en el que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste”.

14 Véase VALDÉS, Rosalía. *La vida inédita de Tin Tan*, México: Editorial Planeta, 2006.

15 Cf. LUJÁN, Nestor *et al.* *El Humorismo*. Barcelona: Salvat, 1979, p. 19.

16 *Idem*, p. 26.

17 *Idem*, p. 19.

La decisión de hablar de Tin Tan como humorista no cómico –clasificación otorgada por el cine mexicano– estriba en algunas diferencias particulares. Un cómico es un actor que tiene relación con la comedia, o quien escribe comedias¹⁸. Un comediante es quien interpreta un papel en el teatro, el cine, la radio o la televisión de manera genérica, y específicamente es quien forma parte de una compañía teatral y representa la comedia del arte. Por otro lado el humorista es quien se expresa o manifiesta provocando la diversión del público mediante chistes, imitaciones, parodias u otros medios. Si bien comediante, según esta definición, es quien interpreta un papel en cine, podemos afirmar que Tin Tan es un humorista que provoca la diversión no sólo a partir de un guión, también lo hace con otros medios tales como la música (nuestro campo de estudio), la imagen exacerbada del pachuco y la improvisación (tanto actoral como musical). De acuerdo con la revisión filmográfica y discográfica realizada hasta el momento¹⁹, el eje visual en Tin Tan está representado por la vestimenta del pachuco: el *zoot-suit*. Para la revisión del eje auditivo, utilizaremos el swing²⁰ y el scat²¹.

De esta forma, el humor en Tin Tan para nosotros es la exacerbación del swing en su música. Es en el swing donde observamos cómo aparentemente se acepta una cultura a la que no pertenece el mexicano pero como pachuco tiene que asumir. Esta asimilación del swing a la vez graciosa e irónica, vincula la alegría del swing con lo triste de la identidad estigmatizada del pachuco, y lo lleva a conformar un sistema musical en donde el

18 Cf. *Diccionario de la Real Academia Española* en Internet, texto en línea disponible en: <<http://buscon.rae.es/draeI/>> [Consulta: 10 de diciembre de 2007].

19 Debido a que la filmografía de Tin Tan es muy amplia, se han revisado hasta el momento 78 películas de las 106 en las que el actor participó. El criterio de selección de este corpus ha sido revisar filmes de diferentes años comprendidos entre 1945 y 1971, este criterio involucra el hecho de que no en todos los filmes tiene presencia como actor principal ni en todos se manifiesta de manera explícita la figura del pachuco. De estos filmes se ha extraído la música. Con relación a la discografía se han revisado alrededor de 110 canciones.

20 El *swing* es un género que surge en los 1930s, en el que se adoptan patrones rítmicos con figuras de octavos (elemento que comparte con el *boogie woogie*, que surge unos años antes). Mucho del jazz de los 1930s y 1940s fue llamado “música de swing” y a esta época se le conoce como la era del *swing*. A este tipo de música a menudo se le vincula con el entretenimiento para generar estados de ánimo alegres y frívolos. GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles. History and análisis*. Prentice-Hall, 1994, pp. 80-81; 86.

21 La palabra *scat* hace referencia a la improvisación vocal en la que se usan vocablos y sílabas al azar sin un sentido específico, vinculado muchas veces al humor, con intérpretes como Cab Calloway. Cf. CROWTHER, Bruce y PINFOLD, Mike. *Singing Jazz*. London: Miller Freeman Books, 1997.

swing pareciera estar presente en un *corpus* amplio de su producción musical y no sólo como el género puro, sino transformado e insertado muchas veces en diferentes contextos.

Hacia una búsqueda de las huellas del swing en los filmes de Tin Tan, la imagen sonora del pachuquismo

Hemos vinculado al swing con el imaginario sonoro del pachuco partiendo de algunas evidencias, de las cuales basten por el momento como referencias el texto de Raúl de la Rosa²² o el filme²³ de Luis Valdéz (1982) titulado *Zoot-Suit*²⁴.

Tin Tan rescata al swing como parte importante de su producción musical, convirtiéndolo ya de esta forma en “la imagen sonora del pachuquismo”, que adquiere relevancia y se vincula de manera íntima con su personaje. A este respecto es menester señalar que muchas de estas canciones son atribuidas precisamente a él como compositor y/o arreglista, en ocasiones junto con su “carnal Marcelo”²⁵. La clasificación que hemos realizado surge de un *corpus* de alrededor de 168 canciones, a partir de las cuales hemos encontrado la constante del swing vinculado al humor²⁶. Una tercera parte de las canciones, se han extraído de los filmes revisa-

22 ROSA, Raúl de la. “Tiempo de Blues”, en *La Jornada*, México, D.F.: Demos, Desarrollo de Medios, S.A. de C.V., 27 de abril de 2003.

23 Los filmes que forman parte del cine de ficción, pueden ofrecer “señales más que evidencias, señales que el [investigador] de este siglo de imágenes en movimiento no puede excluir”, siguiendo a Tuñón (2004). El cine puede ser una buena fuente para el investigador, solamente es necesario señalar que, dado que no fue hecho para brindar información, es el investigador quien tiene que hacer las preguntas y seguir la metodología con rigor científico para encontrar lo que está contenido en esos nuevos textos. Cf. TUÑÓN, Julia. “Torciéndole el cuello al filme”. CAMARENA, Mario y VILLAFUERTE, Lourdes. *Los andamios del historiador: Construcción y tratamiento de fuentes*. México: AGN-INAH, 2001.

24 Este filme de Luis Valdéz (1982) se basa en una obra teatral escrita por él mismo que representar el incidente de *Sleepy Lagoon*. Es necesario acotar que la cinta se encuentra en el ámbito del cine de ficción, es decir el autor presenta la realidad desde su punto de vista subjetivo, no es una reconstrucción ni un documental. Sin embargo, es buena referencia en cuanto a lo que Marc Ferro señala como *lapsus*. dado que la cinta se ve desbordada en su contenido, presentando la visión subjetiva del propio autor que es de origen chicano. Lo cual nos permite tener una visión *émica* desde cómo se perciben a sí mismos los mexicanoamericanos.

25 Marcelo Chávez fue el compañero musical y humorístico de Tin Tan.

26 Otro género que Tin Tan vincula al humor es el ranchero, sin embargo para fines de un corte metodológico por el momento lo hemos dejado de lado (esta constante se ha encontrado sobre todo en su discografía).

dos. Cabe señalar que en el mercado existe una serie discográfica titulada “Canciones de sus películas” en cuatro volúmenes, que sin embargo no rescatan todo el material sonoro. De esta forma, mucho del contenido musical perteneciente a los filmes permanece sin un registro y sin formar parte de un archivo que pueda ser revisado expresamente para fines de apreciación o investigación musicales.

Pareciera ser que “la imagen sonora del pachuquismo” en Tin Tan crea una semiósfera, siguiendo a Lotman (1996)²⁷, en donde el swing y el scat adquieren nuevos sentidos y significados. No es ya de origen netamente estadounidense, en él se unen los sonidos mexicanos en particular y caribeño-latinoamericanos en general, creando de esta forma nuevas fronteras al interior del género en donde se dan intercambios de informaciones de territorios ajenos, generando nuevos sentidos, información y textos. Estos textos nuevos son elementos semióticos que construyen una narratividad que fortalece la identidad del pachuco construido por el cine mexicano y el personaje de Tin Tan.²⁸ El “swing Tintanesco” adquiere el carácter de una *imagen sonora* llena de nuevos significados.

Podemos afirmar que el swing es parte del imaginario del *pachuquismo*, porque no hay una relación ontológica directa entre *pachuquismo* y swing, por tanto la relación es una creación del imaginario. Somos nosotros quienes hemos establecido esta relación metonímica²⁹. Así, el swing como “imagen sonora” se convierte en una huella³⁰ sonora que puede ser estudiada.

Hasta el momento contamos con una clasificación de alrededor de 58 canciones extraídas de 35 filmes diferentes, las cuales están directamente vinculadas con “la imagen sonora del pachuquismo”, es decir el swing. Del total de canciones que hemos clasificado hasta el momento en 33 de ellas utiliza el scat como recurso improvisatorio y en ocasiones humorístico. En 15 canciones se mezcla el swing con otros géneros tales como el

27 LOTMAN, I. M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, edición de Navarro Desiderio, Frónesis Cátedra, Universidad de Valencia, 1996, pp. 22 y 31.

28 Véase CAMACHO, Gonzalo. “El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca”. *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2006, p. 255.

29 Entendiendo metonimia como aquella parte que se toma como representación de un todo.

30 Entendiendo por huella a aquella producción y acción humana que deja un hecho material. Véase NATTIEZ, J.J. “De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L’Exemple de *La Cathédrale engloutie* de Debussy”. En: *Protée*, vol. XXV, No. 2, otoño, 1997.

ranchero, mambo, cha cha cha, bolero cubano, charleston, country, romanticismo (de la música académica) y twist.

A manera de conclusión

La música dentro de los filmes de Tin Tan juega un papel preponderante. Hemos tenido que hacer un corte metodológico para estudiarla e intentar fundamentar la hipótesis de la reconstrucción de la imagen del pachuco en México. Consideramos que el avance de la investigación va por buen rumbo, aún sin contar con los elementos suficientes que fundamenten nuestra hipótesis. Sin embargo, creemos que proponer el estudio de la música en los filmes como una “imagen sonora”, puede ser un avance en investigaciones que utilizan como marco teórico al imaginario. Dentro de los filmes de la llamada época de oro del cine mexicano podemos encontrar mucha información partiendo de la música en ellos contenidos, la cual puede acercarnos a los imaginarios de la época. De esta forma, el investigador puede encontrar un amplio campo poco estudiado que puede ser herramienta para diferentes disciplinas como la historia o la sociología. Las representaciones imaginarias de una época se pueden dibujar partir de la música que encontramos fuera del papel pautado o los discos como en nuestro caso. Muchos datos que parecen estar dando pie para sostener nuestra hipótesis, los hemos encontrado en la música de los filmes de Tin Tan.

Las “imágenes sonoras” de los filmes de Tin Tan abarcan una gran cantidad de géneros y aún podemos hablar de “imágenes sonoras” no exclusivamente musicales, sino también lingüísticas, ya que muchos de los filmes en donde fue invitado a participar Germán Valdés no le otorgan el papel de personaje principal, ni mucho menos el de pachuco, sin embargo la “imagen sonora del pachuquismo” se hace también a través del *español* utilizado por Tin Tan, el caló de los pachucos.

Aún queda mucho trabajo por hacer en torno a la filmografía de Tin Tan en específico, y a la de la época de oro del cine mexicano en general. La música puede ser un elemento de gran fuerza simbólica que conforme los imaginarios de diferentes épocas a través del cine, pues al mezclarse la imagen visual con la imagen sonora parecieran generarse nuevos textos capaces de dar visiones diferentes y largas horas de reflexión que valen la pena invertir para encontrar otra manera de entender a nuestras culturas.

Bibliografía

ACUÑA, Rodolfo. *Occupied America. A History of Chicano*. California: University of Northbridge Press, 1988.

AMANCIO, Tunico. "Imaginarios cinematográficos sobre Brasil". ARRUDA, Ángela y DE ALBA, Martha (Coords.). *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, México, Anthropos/UAM-1, 2007.

ANZALDÚA, Raúl. *Lo "imaginario" en las Ciencias Sociales. Reflexiones sobre las posibilidades de una noción ambigua*, Conferencia impartida en el 1er Encuentro Internacional: *Giros Teóricos en ciencias Sociales y Humanidades*, Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, Noviembre de 2006.

<[http://uads.reduaz.mx/barbas/Revista%20\(esta%20si\)/1/anzald%FAa.pdf](http://uads.reduaz.mx/barbas/Revista%20(esta%20si)/1/anzald%FAa.pdf)>
[Consulta: 24 de octubre de 2009].

ARRUDA, Ángela y DE ALBA, Martha (coords.). *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*. México: Anthropos/UAM-1, 2007.

AUMONT, Jaques y MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1998.

BANCHS, María *et al.* "Imaginarios, Representaciones y Memoria Social". ARRUDA, Ángela y DE ALBA, Martha (coords.). *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, México: Anthropos/UAM-1, 2007

CAMACHO, Gonzalo. "El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca". *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2006.

CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad. Tomo I*. Barcelona: Tusquets, 1983.

CROWTHER, Bruce y PINFOLD, Mike. *Singing Jazz*. London: Miller Freeman Books, 1997.

DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario: Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005.

DURAND, Gilbert. *Mitos y sociedades. Introducción a la metodología*. Buenos Aires, 2003.

FERRO, Marc. "El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?". LE GOFF, Jacques y GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles. History and analysis*. Prentice-Hall, United States of America, 1994.

- LOTMAN, I. M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, Universidad de Valencia, 1996.
- LUJÁN, Nestor *et al.* *El Humorismo*. Barcelona: Salvat, 1979.
- MARTÍNEZ VILLARROYA, Javier. *Las estructuras antropológicas del imaginario órfico. El cetro, la cratera y el niño*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Facultat de Filosofia, Departamento de Historia de la Filosofía, Estética y Filosofía de la Cultura, 2003.
- MAZA, Maximiliano (compilador). *Más de Cien años de Cine MEXICANO*. Monterrey: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, D.R. 1996 texto en línea disponible en: <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html>>
- MAZÓN, Mauricio. *The Zoot-Suit Riots. The psychology of symbolic annihilation*. University of Texas Press, 2002.
- MOLINO, J. “Fait musical et semiologie de la musique”. En *Music en jeu*, No. 17, enero 1995.
- NATTIEZ, J.J. “De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L’ Exemple de *La Cathédrale engloutie* de Debussy”. En: *Protée*, vol. XXV, No. 2, otoño, 1997.
- NORA, Pierre. *Hacer Historia Vol. III (Nuevos temas)*. Barcelona: Ed. Laia, 1974.
- ORTEGA, Adolfo. *Caló Tampestry. A Brief Survey of Chicano Language* Berkeley: Justa Publications, [s.a.].
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- RAMÍREZ, Axel. “La cultura popular chicana y la celebración del 5 de mayo en Los Ángeles, California”. En: *Fronteras* 5, No. 18 (otoño de 2000).
- ROSA, Raúl de la. *Tiempo de Blues. La Jornada*, México, D.F.: Demos, Desarrollo de Medios, S.A. de C.V., 27 de abril de 2003.
- TUÑÓN, Julia. “Torciéndole el cuello al filme”. CAMARENA, Mario y VILLAFUERTE, Lourdes. *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*. México: AGN-INAH, 2001.
- VALDÉS, Rosalía. *La vida inédita de Tin Tan*. México: Editorial Planeta, 2006.
- VARVELLO, Luciana. *Enciclopedia del humorismo*. Barcelona, 1970.
- VILLANUEVA, Tino. “Sobre el término chicano”. *Chicanos: Antología histórica y literaria*. México: FCE, 1980.
- VILLANUEVA, Tino (comp.). *Chicanos. Antología histórica y literaria*. México: FCE, 1980.
- VV.AA. “Categorías de comedia”. *Pedagogía teatral independiente “Teatralizarte”, técnica para actores grupos y salas*. Disponible en: <www.teatro.meti2.com.ar/dramaturgia/comedia/categoriasdecomedia/categoriasdecomedia.htm> [Consulta: 11 de octubre de 2007].

EL DESARROLLO DEL FONOGRAMA: CAMBIOS DE LA MÚSICA EN BRASIL

Téo Massignan Ruiz
Estrela Ruiz Leminski
Universidad de Valladolid

Resumen

El desarrollo de la industria de la música popular urbana en Brasil está muy estrechamente relacionado con la tecnología de grabaciones y los cambios en formatos y soportes del fonograma. La difusión de la samba en los años 30, el surgimiento del LP, la Bosa Nova de los años 60, el Tropicalismo, el Rock Nacional hasta el CD y los soportes digitales son todos momentos importantes de la música popular en Brasil. Sin duda, los cambios tecnológicos y el desarrollo del fonograma fueron elementos imprescindibles para la configuración y el establecimiento de las estructuras de producción de música popular que tenemos hoy en Brasil. Este trabajo discute desde esta perspectiva histórica estas cuestiones.

Antes de la aparición de un medio físico para la música y su posterior almacenamiento, lo que ocurrió con el fonógrafo a finales del siglo XIX, su audición dependía de la ejecución al vivo de los músicos, existente sólo en aquél momento. Simon Frith¹ sugiere que la primera forma de registrar música eran los propios músicos y sus instrumentos, que la mantenían en su memoria para su posterior interpretación de las canciones a cambio de una retribución económica, siendo por lo tanto, la fuente primaria del negocio musical.

El advenimiento de la tecnología de grabación y el consiguiente almacenamiento de la música en un soporte físico resultó en profundos cambios en la escena musical. La invención del fonógrafo por Thomas Edison en 1877 permitió el desarrollo de lo que hoy conocemos como la industria fonográfica, y, en esta ocasión, el producto principal era la música popu-

1 FRITH, S. "La Industria de la Música Popular". FRITH, S. et al. (org). *La Otra Historia del Rock: Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006.

lar². Aunque con el propósito de grabar y posteriormente reproducir la voz hablada, el fonógrafo pasó rápidamente a registrar y grabar canciones. El gramófono, inventado poco después del fonógrafo por el alemán Emil Berliner, permitía el almacenamiento de la música grabada en un disco plano, que posteriormente se convirtió en un formato físico más conveniente para el mercado de la música grabada, el disco de 78 rpm o disco de goma-laca.

La industria fonográfica brasileña comienza, entonces, según Silva (2001), dos años después de la aparición del fonógrafo en los Estados Unidos, cuando este aparato fue presentado en una conferencia en la ciudad de Porto Alegre. Sin embargo, sólo en los primeros años del siglo XX la invención de Thomas Edison se ha comercializado realmente en el país por Frederick Figner en Rio de Janeiro. Marcha, la samba y el choro son muy difundidos en un mercado de música grabada en Brasil:

A partir de então, começou a formar-se um mercado de música gravada no país, por meio do qual era veiculada, por quase todo o território nacional, uma gama de gêneros populares urbanos que se constituíram, especialmente no Rio de Janeiro, em fins do século XIX e início do século XX. Dentre eles destacaram-se o samba, a marcha e o choro³.

Más concretamente, la samba y la marcha, los primeros productos de la industria fonográfica nacional, fueron desarrollados principalmente entre los años 1870 y 1930 y fueron la primera contribución cultural de las capas realmente urbanas de Rio de Janeiro⁴. Específicamente para la samba encontramos, después de su popularización a finales de los años 10, los restos de los tambores y ritmos africanos, estribillos del folclore de Bahía y elementos del maxixe de Rio de Janeiro. En esa época, se ha grabado la samba *Pelo Telefone* (Por el Teléfono), composición de Donga y Mauro de Almeida, considerada la primera grabación de este género de acuerdo con los registros de la Biblioteca Nacional.

Federico Figner más tarde fundó la Casa Edison que, además de comercializar los fonógrafos, equipos de sonido, máquinas de escribir, refrigeradores, entre otras cosas, se convirtió en la primera grabadora en Brasil. Entre los años 1902 y 1927, durante el cual las grabaciones se hicieron aún

2 ZAN, J. R. "Música popular brasileira, indústria cultural e identidade". En: *EccoS Rev. Cient.*, I, 3 (2001), pp 105-122.

3 ZAN, *op.cit.* p. 107.

4 TINHORÃO, J. R. *Música Popular: um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

de forma mecánica, la Casa Edison fue responsable de más de la mitad de los discos producidos en Brasil; sólo en 1903 fueron tres mil grabaciones, dando a Brasil el tercer lugar en el ranking de los mercados de discos de todo el mundo, sólo por detrás de Estados Unidos y Alemania⁵. La Odeón tenía los mejores equipos de la época, y la fábrica tenía una capacidad de producir alrededor de 1,5 millones de discos al año. Posteriormente, otras fábricas de discos surgen en el país, como la Fabrica Phonographica União (1919) y la Fabrica Popular (1920), consolidando la industria fonográfica en Brasil⁶.

La grabación eléctrica surge en los años 20, inventada por la Western Electric en 1924, siendo un factor importante en el desarrollo de la industria fonográfica mundial. Las canciones grabadas de manera mecánica tenían una calidad inferior a lo que se escuchaba en la radio, donde eran interpretadas en vivo. En 1927 es producido por la Odeon el primer disco eléctrico brasileño, con canciones interpretadas por Francisco Alves. La tecnología de las grabaciones eléctricas era dominada por las compañías discográficas extranjeras, y muchos estudios y fábricas de otras multinacionales se han instalado en Rio de Janeiro, cambiando el panorama de la industria en el país. Estas empresas vieron en Brasil un posible remedio para la crisis que afectaba a los Estados Unidos después de la caída de la bolsa en Nueva York en 1929. Como resultado, varias fábricas de discos nacionales cerraron sus puertas porque no pudieron mantenerse y competir con las empresas extranjeras. La marca Odeon, a su vez, continuó trabajando en el país para competir con otras empresas multinacionales, como Victor y Columbia, en este momento ya presentes en Brasil.

Esta época es importante para definir los rumbos de la industria de la música en Brasil, con la salida de algunas empresas y la consolidación de otras como la Odeon, RCA-Victor y Columbia. Estas compañías dominan el mercado hasta mediados de los años 50 y permanecen activas en Brasil hasta hoy, con otros nombres o parte de grandes conglomerados.

Aún en los años 30, Noel Rosa comienza a traer para la samba un discurso y una narrativa (poesía, cuento), con letras aún más coloquiales y un formato más corto, con cerca de tres minutos. Las introducciones se hacen

5 DARBILLY, L. V. C. *O Mercado Fonográfico no Brasil: Alterações nas Relações de Poder a partir do Desenvolvimento Tecnológico e da Pirataria Virtual*. São Paulo: EMBA-PE/Fundação Getúlio Vargas, 2007.

6 ALMEIDA, M. de. "Como o homem registrou o som". En: *Jornal Movimento* (a. 10, n. 236) (2002). <<http://www.jornalmovimento.com.br/marcelo1.htm>> [Consulta: 15 de junio de 2010]

más pequeñas y el canto más cercano de la lengua hablada, a diferencia de la música clásica que tiene una sofisticada técnica vocal para cantar ópera. Estos aspectos son fundamentales para la formación de un gran mercado para la música popular en Brasil⁷, porque las narrativas de las canciones permitieron la identificación del público con ellas, además de ser posible contener más canciones en un disco por cuenta de su duración más corta, o sea, se podría en realidad comercializar una obra.

La aparición del LP, en 1948, fue otro momento importante. Poco a poco este nuevo formato sustituyó el disco de 78 rpm. por ser más liviano, flexible y resistente a los choques⁸, además de los surcos más pequeños que permiten tener más canciones en cada lado del disco. En 1951 el primer LP fue lanzado en Brasil, por el sello Capitol, con marchas y sambas para el carnaval de ese año. La calidad de sonido ha mejorado de forma significativa, con grabaciones de los instrumentos y las voces separadas en cuatro etapas distintas (cuatro canales) que permiten una mezcla posterior de los sonidos grabados, en sustitución a las grabaciones “en vivo” realizadas anteriormente.

De hecho, el LP fue la forma ideal en la época para comercializar y vender un concepto, un “álbum”, una “obra”, como se mencionó anteriormente. La tecnología de esta nueva forma de almacenar la música y la técnica de grabación más depurada fue un apoyo esencial para difundir la “samba-coloquial”, empezada por Noel Rosa y la nueva música nacional que se afirmaba y empezaba a desarrollar un mercado de masas en Brasil.

La mejora y la reducción de los costes de producción de discos resultaron en la aparición de pequeños sellos en los Estados Unidos. Dias⁹ afirma que “aunque dependían de las multinacionales para la fabricación de los discos, el acceso a los estudios o a las condiciones básicas de producción (estudios, el equipo y el trabajo técnico de grabación y finalización), fue ampliado gradualmente”, permitiendo que estas pequeñas empresas empezasen a asumir un papel más activo en el mercado.

Los años 50 son marcados no sólo por las transformaciones tecnológicas, sino también por una revolución mercadológica de la música, especialmente en los Estados Unidos. Grandes inversiones comenzaron a

7 LEMINSKI, E. R y RUIZ, T. M. *Contra-Indústria*. Belo Horizonte: Selo Editorial, 2006.

8 PICCINO, E. “Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos: surgimento, evolução e os principais elementos de impacto tecnológico”. En: *II seminário de música, ciência e tecnologia*. Campinas: Universidade de Campinas, 2005.

9 DIAS, M. R. T. Os Donos da Voz: *Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p. 127.

realizarse en la calidad del producto musical, desde las técnicas de grabación cada vez más depuradas y el trabajo visual en la portada de los discos, y en paralelo en el marketing y la carrera e imagen de los artistas. El *star system*¹⁰ en la música fue, directa o indirectamente, convirtiendo la música popular en algo cada vez más esencial para la vida de las personas, incorporándose definitivamente en la historia y en la construcción de la identidad de las diferentes sociedades:

Aparentemente, la música ha sido siempre muy importante para la construcción de la identidad colectiva – las comunidades se conocen y se reconocen a través de sus recuerdos musicales –, y también ha sido manipulada por los políticos nacionalistas, ya sea en la forma de himnos nacionales o en la forma de un folclore forzado y artificial que puede utilizarse para etiquetar a los no-nacionales como “los otros”, porque no entonan “nuestra” canción. Como reacción, la industria de la música comercial ha convertido la forma en que la música ofrece un sentido de pertenencia (y de exclusión) en parte de su gancho para la venta¹¹.

Quizás el primero y principal ejemplo de este fenómeno sea Elvis Presley. En Brasil, las grandes multinacionales del sector fonográfico, entonces, comenzaron a realizar grandes inversiones en el mercado de la música popular, reproduciendo las prácticas comerciales de los Estados Unidos de interdependencia con los medios de comunicación y monopolio del mercado y de la producción.

En los años 60, la Bossa Nova surge y se convierte en la banda sonora nacional del desarrollo y de la modernización del país. Brasil estaba en una época de expansión económica, con la construcción de la nueva capital de país, Brasilia, marcada por la atrevida arquitectura de Oscar Niemeyer. En la música, todo este sentimiento de optimismo fue traducido por la Bossa Nova. La nueva forma de tocar la guitarra, y sobre todo la forma de cantar de João Gilberto, caracterizaban a este género, que pudo ser difundido, entre otros factores, debido a la existencia de potentes micrófonos desarrollados en la década anterior, dado que la opción estética del canto fue casi que como el silencio, el sonido mínimo posible para la interpretación, lo que contrasta fuertemente con las tendencias musicales de aquella época¹².

10 Término relacionado con la industria cinematográfica, que se refiere a una forma de crear, promover y explorar las estrellas de las películas en el Cine Clásico de Hollywood.

11 FRITH, *op.cit.*p. 69.

12 NAPOLITANO, M. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume-Fapesp, 2001.

Al igual que el rock estadounidense de los años 50, las pequeñas empresas de música también fueron importantes para la Bossa Nova brasileña. Este es el caso de los sellos independientes Elenco y Forma, que más tarde fueron adquiridos por la compañía Polygram – hoy Universal Music¹³ - siguiendo así el camino de la mayoría de las iniciativas independientes del tiempo de ser incorporados por las grandes empresas.

En un contexto de dictadura, instalada en el país después del Golpe Militar de 1964, la televisión se consolida como el principal medio de comunicación, y difunde ampliamente los populares Festivales de la Canción¹⁴ de finales de los 60, lo que refleja todo el espacio que la música brasileña ha ganado en las décadas anteriores. En 1965 surgen los primeros datos del mercado nacional, estimado como cinco veces más pequeño que los Estados Unidos, y también hubo la formación de la Asociación Brasileña de Productores de Disco por las discográficas establecidas en el país¹⁵.

Las empresas y conglomerados internacionales han enfrentado la resistencia de grandes organizaciones nacionales ya activas, como la Continental y Copacabana, y terminarán optando por subcontratar algunos sectores de su producción en lugar de invertir en complejos parques industriales con gráficas, estudios y fábricas como ya tenían las nacionales¹⁶. Vicente también afirma que “una de las consecuencias de este conflicto entre las grabadoras nacionales de orientación única *versus* conglomerados de *major*s internacionales, ha presionado a las empresas brasileñas tanto para la exploración de nuevos artistas y tendencias como para la explotación de los segmentos marginales y menos rentables del mercado”¹⁷, lo que Darbilly (2007) considera un papel análogo a lo que harían más tarde las compañías discográficas conocidas como independientes o *indies*.

En los años 60 y 70 las compañías discográficas trataron de aumentar sus catálogos debido a la fuerte competencia en el sector, predominando los compactos singles y dobles en todo el mundo. Ya en este momento,

13 CASTRO, R. *Chega de Saudade: a História e as Histórias da Bossa*. São Paulo: Nova Companhia das Letras, 1990.

14 Una serie de festivales de música popular, organizados y con cobertura de las estaciones de televisión entre los años de 1966 y 1968.

15 SILVA, E. D. “Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira”. En: *XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação* (2001). <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP6SILVA.pdf>> [Consulta: 15 de junio de 2010]

16 VICENTE, E. “A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país”. En: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-compós* (2006), pp 2-19.

17 *Idem*. p. 124.

por lo tanto, estas compañías comenzaron a diversificar sus actividades entre los *artistas de catálogo* y los “hits instantáneos”: mientras los primeros, que en el Brasil involucran nombres carismáticos como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil y Milton Nascimento, sostenían una cuota del mercado con ventas pequeñas y constantes, los segundos alcanzaban grandes ventas durante un corto período. Esta estrategia de marketing se juega en Brasil por las grandes discográficas por lo menos hasta los años 90.

La primera gran expansión de la industria de la música en Brasil fue en los años 70. La mayoría de la población brasileña ya tenía aparatos como la radio, la vitrola y la televisión debido al aumento de la renta *per cápita* de la clase media y el fomento a las industrias de bienes duraderos. Principalmente por una fuerte intervención estatal en la economía y en la cultura hecha por el Régimen Militar, podemos decir que esta década fue un hito en el desarrollo de la industria de la música en Brasil¹⁸.

En 1971 la grabadora Som Livre, asociada a la Red Globo de Televisión, fundada en 1965, lanza el primer disco con la banda sonora de una telenovela. Gran parte del mercado va a estar representado, de forma rápida, por este tipo de lanzamiento que reúne, indirectamente, la música (la banda sonora) con la imagen (la televisión). Esta situación, específica de Brasil, creó otro campo de la industria fonográfica representada por las colecciones de las canciones que se refieren a las telenovelas. Los grandes sellos fueron, pues, obligados a establecer una relación estrecha con la Red Globo de Televisión para que sus catálogos estuviesen también en la banda sonora de las telenovelas, tanto por la gran exposición de *media* como por el retorno con la colección de los derechos de autor de las ejecuciones en la televisión. Esta relación ha formado una compleja estructura de interdependencia, en que las negociaciones para la inserción en las telenovelas ocurrían casi paralelo a las actuaciones habituales de las grabadoras en el mercado de discos y los otros medios de comunicación con respecto a la estrategia de marketing. Naturalmente, la visibilidad adquirida en la televisión hacia una retroalimentación de toda la exposición de las músicas en otros vehículos, a menudo de una manera pasiva, causando una reacción en cadena casi sin mucho esfuerzo por parte de los principales sellos discográficos. Con la importancia creciente de la televisión en la sociedad brasileña, especialmente la Red Globo de Televisión, esta reacción en cadena se ha reforzado y ampliado en las décadas posteriores. Para tener una

18 DE MARCHI, L. “Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira?” En: *Comunicação, Mídia e Consumo*. VII, 3 (2006a), pp 167 – 182.

idea cuantitativa de esa inserción, según Dias¹⁹, las principales empresas que operaban en el mercado de la música en 1979, junto con sus ventas en el período fueron Som Livre (25%), CBS (16%), PolyGram (13%), RCA (12%), WEA (5%), Copacabana (4,5%), Continental (4,5%), Fermata (3%), Odeon-EMI (2%), K-Tel (2%), Top Tape (1%) y Tapeçar (1%). Aunque, según la autora, la Som Livre deba considerarse una excepción, no se puede negar que una parte importante del mercado brasileño se basó en las negociaciones de los temas de las telenovelas, creando un panorama distinto tanto de media cuanto del consumo de música en el país. Aunque años más tarde la Som Livre llega a ser abrumada por las discográficas multinacionales, la inserción en la banda sonora de las telenovelas de la Red Globo de Televisión sin duda siguió teniendo un lugar permanente en la estrategia de difusión y promoción de las compañías discográficas que operan en Brasil.

Los años 70 también están marcados por la consolidación de la música extranjera en el país, donde las discográficas multinacionales dedicaban muchos de sus esfuerzos para reproducir en Brasil los discos de sus sedes internacionales para aprovechar los incentivos fiscales previstos por el gobierno brasileño. Estas empresas ya han dominado gran parte del mercado nacional, como se indica en los datos anteriormente vistos²⁰, y estructuraron un monopolio efectivo del mercado y de los medios de comunicación en Brasil.

El Tropicalismo, movimiento importante que se ha desarrollado principalmente durante los años 70, tal vez sea la síntesis de esta influencia extranjera en la música nacional. Es a través de estos artistas que se sucede la entrada definitiva del rock en Brasil, con fuerte influencia de Inglaterra y los Estados Unidos.

El lanzamiento del álbum *Feito em Casa* (Hecho en Casa), de Antônio Adolfo, en 1977, puede considerarse un hito en las producciones independientes del país²¹, y también un resumen de la insatisfacción de la clase de música en respuesta al creciente mercado, dominado por las discográficas multinacionales, lo que representaba un incómodo con las demandas de retorno rápido y alto de las grabadoras, acusadas de perseguir sólo beneficios y lucros a expensas de la “auténtica” música nacional, especialmente la MPB²².

19 DIAS, *op.cit.* p. 74.

20 DIAS, *op.cit.*

21 VICENTE, *op.cit.*

22 DE MARCHI, *op. cit.*

Está claro, por lo tanto, que la industria de la música ya estaba estructurada en el país en este momento y las compañías discográficas multinacionales representaban una porción significativa del mercado²³. Y lo que vemos en los años 80 es un aumento considerable de la concentración de empresas y conglomerados:

De 1980 em diante, consolida-se o grande movimento de concentração das empresas participantes do mercado. A Copacabana e a RGE-Fermata pediram concordata. A Som Livre comprou a Top-Tape e a RGE. A única nacional a resistir bravamente foi a Continental, sustentada, já nessa época, pelo segmento sertanejo. Em 1988, as sete maiores empresas do setor fonográfico atuantes no mercado brasileiro eram: a CBS, a RCA-Ariola, a PolyGram, a WEA, a EMI-Odeon e a Som Livre, sem que estejam necessariamente, citadas em ordem de grandeza²⁴.

Sin embargo, la industria de la música mundial sufre una fuerte contracción causada, entre otros factores, por las sucesivas crisis de petróleo, la materia prima para la fabricación del vinilo, la base de los LPs. Después de convertirse en el quinto mercado más grande del mundo en 1979²⁵, el fin de la dictadura militar y el largo proceso de democratización del país, a través de la nueva constitución de 1988 y las elecciones directas para presidente en el año siguiente, además de inadaptados económicos, el mercado fonográfico brasileño pasó por un largo período de pérdidas con recuperación sólo en los años 90. Los grandes sellos discográficos pasaron, entonces, a subcontratar servicios y se convirtieron en grandes despachos ejecutivos y, al mismo tiempo, “reforzaron el control sobre la difusión y distribución de fonogramas para garantizar el monopolio del mercado”²⁶.

A principios de los años 80 el surgimiento del CD es la marca de la era digital para la música. Su uso comercial comenzó en 1983, y el uso de este nuevo soporte fue uno de los cambios causados por la crisis en la industria fonográfica, con el objetivo de optimizar los beneficios²⁷. Sin embargo, en Brasil los CDs pasan a tener precios más asequibles para la población sólo al final de la década²⁸. En este escenario de crisis mundial en el sec-

23 DARBILLY, *op.cit.*

24 DIAS, *op.cit.* p. 75.

25 DIAS, *op.cit.*

26 ZAN, *op.cit.* p. 106.

27 DIAS, *op.cit.*

28 DARBILLY, *op.cit.*

tor, aunque Brasil ha registrado impresionantes cifras de ventas de discos desde mediados de los años 60, las compañías discográficas aumentan su selectividad, simplifican sus operaciones y reducen sus plantillas.

En los años 80, el Teatro Lira Paulistana y la Vanguardia Paulista representaron una convergencia de la demanda creativa, principalmente vinculada a la escena universitaria de la ciudad de São Paulo, que no estuvo representada en la industria fonográfica nacional²⁹, creando un circuito importante de conciertos por donde pasaron Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Premeditando o Breque, Língua de Trapo y Grupo Rumo, además de bandas tradicionales del escenario rock como los Titãs³⁰. En 1982 el sello Lira Paulistana se asocia con la tradicional grabadora Continental para, entre otras cosas, realizar un ambicioso proyecto de difusión y distribución nacional, lo que nunca sucedió y el sello se disolvió pocos años más tarde.

El desarrollo de la escena independiente en los años 80 tuvo lugar fuera del principal producto de la industria de la música brasileña en el momento: el Rock Nacional o *BRock*. Del escenario de Brasilia surgen los grupos más importantes del género, que tenía un discurso joven, rebelde, de acuerdo con el sentimiento de libertad del final de la dictadura y el movimiento de Diretas Já³¹.

Entre finales de los 80 y principios de los 90, Brasil ha entrado definitivamente en los flujos culturales globalizados, y nuevos segmentos en el mercado fonográfico nacional surgieron, como el sertanejo romántico o neo-sertanejo, “mezclando elementos de la música sertaneja (o country) tradicional, de las baladas de la Jovem Guarda y la *country music* (...) dúos como Chitãozinho y Chororó, Leandro y Leonardo, Zezé di Camargo y Luciano, junto con los intérpretes Roberta Miranda y Sérgio Reis lideran las ventas de discos en el país (...)”³².

El mercado fonográfico brasileño se recupera sólo en la mitad de los 90, ayudado por la recuperación de la economía nacional y el Plan Real de 1994 para combatir la inflación con el objetivo de estabilizar la economía, recuperando el sexto lugar en el ranking mundial en 1996³³.

29 LEMINSKY y RUIZ, *op. cit.*

30 VICENTE, *op.cit.*

31 Movimiento político brasileño en los años de 1983 y 1984 para reivindicar elecciones directas para presidente.

32 ZAN, *op.cit.* p. 118.

33 PRESTES FILHO, L. C. (org). *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: Instituto Gênese, 2005.

Sin embargo, la palabra que quizás sea más empleada cuando se trata del mercado de la música brasileña en los años 90 es “tecnología”. Varios autores sugieren el desarrollo de nuevos soportes y mecanismos que fueron esenciales para los cambios que afectaron al sector en esta década. De entre ellos, podemos destacar dos puntos importantes: el crecimiento de la economía informal o la piratería y la reducción de los costos de producción.

Aunque la piratería ocurra en Brasil desde los años 80 con las cintas magnéticas, la grabación digital y la consolidación del comercio de microinformática en el país en los 90 fueron decisivas para la rápida expansión del comercio informal en el período. La venta de casetes falsificados en los años 80 representaba 35% del mercado brasileño, mientras que la de CDs puede representar hasta 53%³⁴, colocando el país entre los diez países prioritarios para la acción contra la piratería por la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI), según datos de la propia entidad. El desarrollo de tecnologías de grabación ha proporcionado una reducción del costo de producción, permitiendo que los pequeños productores y los propios músicos tuviesen condiciones de montar un pequeño estudio de buena calidad³⁵. Esta posibilidad de tener un estudio digital de calidad a bajo costo dio lugar a una rama de la producción musical, lo que permite un retorno de las ventas con menores cantidades de discos³⁶.

Más cerca del final de la década, hay un resurgimiento de la escena independiente, con la aparición de varias grabadoras y pequeños sellos nacionales. Muchos de ellos tenían relaciones directas o fueron creados efectivamente a partir de los acuerdos con las grandes compañías discográficas, que hacían una fuerte apuesta en la subcontratación de la producción y en el control de los medios de distribución y difusión, incluyendo el desmantelamiento de algunos de sus estudios instalados en el país.

Esta reconfiguración de la escena independiente fue llamada la Nueva Producción Independiente³⁷, activa hasta hoy. Las grandes discográficas enfrentaban una reestructuración de sus acciones con el fin de optimizar los beneficios y lucros lo que, como ya se ha visto, era sinónimo de la subcontratación y la reducción de su elenco. Por lo tanto, la reorganización del sector independiente era inminente, y tuvo la participación de varios ex-profesionales de las propias grandes grabadoras.

34 PRESTES FILHO, *op. cit.*

35 VIZZOTTO, A. M y LOPES, A. “A música independente e a vanguarda paulista”. En: *III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*, 2005.

36 VICENTE, *op. cit.*

37 DE MARCHI, *op.cit.*

Al mismo tiempo, las grandes discográficas están buscando alternativas para consolidar la venta legal de música a través de Internet. La venta de CDs y DVDs de música en Brasil, estos últimos unos de los responsables de la última recuperación de la industria musical nacional a finales de 1990, cayó un 12,9% de 2004 hasta 2005 y, por lo tanto, la venta de música digital se convirtió en la gran esperanza y apuesta de las grandes grabadoras, que preparan una variedad de estrategias para consolidar este nuevo mercado que se presenta³⁸. Datos oficiales de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI) demuestran que la industria de la música cayó un 7% en 2009, pero en Brasil y en otros 12 países tuvieron un crecimiento posiblemente debido a la venta de música digital.

De manera general, podemos decir que la industria de la música brasileña, responsable de la producción y distribución de obras musicales en el país, se dividen en dos modelos distintos de negocios llamados de *majors* y *indies*, aprovechando términos ya establecidos en la escena fonográfica. Esta división, a los efectos de este trabajo, se refiere únicamente a los modelos de negocio de la música en sí misma, distintos entre los grupos. No es el caso, en los debates que se presentan aquí, de un sentido ideológico o una dicotomía que pueda existir en relación con estos términos. Como se muestra en el estudio de Eduardo Vicente, estos términos sólo se utilizaron para facilitar la comprensión porque ya están bastante difundidos en la literatura brasileña sobre el tema, haciendo referencia únicamente a la estructura de la producción musical y el modelo de negocio en el que se apoyan estas empresas.

Además de estos dos modelos, podemos apuntar aún un tercero. Hoy en Brasil también hay un gran número de compositores y productores que trabajan profesionalmente con sus propias empresas, o afiliados a cooperativas regionales o asociados con otros pequeños sellos, a menudo no contabilizados entre las *indies*. Estos artistas, llamados en este trabajo *autoproductores*, que representan una parte significativa de la producción de música brasileña en los últimos 10 años, se articulan en varios eventos nacionales y circuitos, tales como festivales, foros, ferias y emporios de la música y otros que ocurren en todas las regiones de Brasil. A través de estos artistas, vemos cambios significativos en el papel del compositor frente al mercado de la música en Brasil después de los años 90, con una actuación más consolidada desde la primera década de este siglo.

38 ARAÚJO, *op. cit.*

Referencias bibliográficas

ALMEIDA, M. de. “Como o homem registrou o som”. En: *Jornal Movimento* (a. 10, n. 236) (2002). <<http://www.jornalmovimento.com.br/marcelo1.htm>> [Consulta: 15 de junio de 2010]

ARAÚJO, B. *Musica digital para salvar a indústria do disco*. Rio de Janeiro: Jornal O Globo, 2006.

CASTRO, R. *Chega de Saudade: a História e as Histórias da Bossa*. São Paulo: Nova Companhia das Letras, 1990.

DARBILLY, L. V. C. *O Mercado Fonográfico no Brasil: Alterações nas Relações de Poder a partir do Desenvolvimento Tecnológico e da Pirataria Virtual*. São Paulo: EMBAPE/Fundação Getúlio Vargas, 2007.

DE MARCHI, L. “Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira?” En: *Comunicação, Mídia e Consumo*. VII, 3 (2006a), pp 167 – 182.

_____. “Do marginal ao empreendedor: Transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil.” En: *ECO-PÓS*, I, 9 (2006b), pp 121-140.

DIAS, M. R. T. *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FRITH, S. “La Industria de la Música Popular”. FRITH, S. et al. (org). *La Otra Historia del Rock: Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006.

LEMINSKI, E. R y RUIZ, T. M. *Contra-Indústria*. Belo Horizonte: Selo Editorial, 2006.

_____. “Grandes gravadoras e o surgimento da música independente no Brasil”. En: *XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2009.

NAPOLITANO, M. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume-Fapesp, 2001.

PICCINO, E. “Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos: surgimento, evolução e os principais elementos de impacto tecnológico”. En: *II seminário de música, ciência e tecnologia*. Campinas: Universidade de Campinas, 2005.

PRESTES FILHO, L. C. (org). *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: Instituto Gênese, 2005.

SILVA, E. D. “Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira”. En: *XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação* (2001). <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP6SILVA.pdf>> [Consulta: 15 de junio de 2010]

TINHORÃO, J. R. *Música Popular: um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

VICENTE, E. “A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país”. En: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-compós* (2006), pp 2-19.

_____. “Música Independente no Brasil: uma Reflexão”. En: *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2005.

VIZZOTTO, A. M y LOPES, A. “A música independente e a vanguarda paulista”. En: *III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*, 2005.

ZAN, J. R. “Música popular brasileira, indústria cultural e identidade”. En: *EccoS Rev. Cient.*, I, 3 (2001), pp. 105-122.

SWING: VISIONES ETNOGRÁFICAS DE LA COMUNIDAD MANOUCHE

David García Freile
Conservatorio Superior de Salamanca
Universidad de Salamanca

Resumen

El jazz *manouche* cautiva a un *gadjo*. Este hilo conductor hace que Tony Gatlif, director de la película *Swing*, pueda mostrarnos de una forma diferente, las visiones *emic* y *etic* acerca de una comunidad *manouche*, donde alguien ajeno a ella puede penetrar a través de su música. Tanto la banda sonora como los actores nos muestran la vida y la cultura de una minoría étnica, cuya trama gira alrededor de unos personajes cuyo lado musical queda patente a lo largo de toda la película. Además de darnos la visión cultural, la banda sonora que acompaña a lo visual nos muestra cómo la música está presente en la vida de esta comunidad. También lleva al espectador a meterse de lleno en uno de los estilos de jazz más conocidos, el swing, acotado dentro del estilo conocido como jazz *manouche* o gypsy jazz. Este género surgió en Europa, (concretamente en Francia, lugar donde se ambienta la película), de la mano de un gitano al comienzo de la era del swing, que junto a un *gadjo* crearon uno de los estilos del jazz más característicos.

Corría la década de 1930. En Estados Unidos el jazz se había puesto de moda en los años anteriores, sobre todo entre la comunidad negra. Grandes estrellas estaban surgiendo en la época, como Duke Ellington o Louis Armstrong, que empezaban a tocar con sus combos. El swing, estilo jazzístico nacido a partir de la crisis de 1929, toma referencias de la música orquestal europea, buscando elementos más asimilables y extendiéndose entre el público blanco. Debido a la comercialización, el swing comienza a trascender fronteras, llegando a Europa. Mientras, un gitano nacido en Bélgica, pero criado en las afueras de París, de nombre Jean Baptiste “Django” Reinhardt, guitarrista de profesión, comienza a recibir estas influencias. Django había sufrido un accidente el 2 de noviembre de 1928, cuando esa noche las flores de celuloide, que su mujer almacenaba en la caravana donde vivían para venderlas, se incendiaron. Como consecuencia

se vio postrado en cama durante unos 18 meses, ya que el fuego afectó a su pierna derecha y, como consecuencia más grave, a los dedos anular y meñique de su mano izquierda. Durante el período de recuperación de este accidente tomó contacto con el jazz americano al conseguir un disco de Louis Armstrong. Pero, lejos de abandonar la guitarra, Django creó un nuevo sistema de digitación sobre ella que le permitía usar sus dos dedos hábiles de la mano izquierda para presionar las cuerdas y, en ciertas posiciones, también el dedo meñique. Surgió de este modo el gipsy jazz, también llamado jazz *manouche*¹, puesto de moda por Django y su Quintet of the Hot Club of France, con Stephane Grapelli al violín. Desde que Django falleciese de un derrame cerebral en 1953, el estilo *manouche* se ha identificado con estos gitanos franceses y su característica manera de tocar, con un fuerte acompañamiento guitarrístico, llamado *pompe*². Además, los diferentes intérpretes han “reinventado” el estilo, añadiendo piezas de distintos estilos diferentes al swing. Algunos de ellos son: Bireli Lagrene, Stochelo Rosenberg Romane o Tchavolo Schmitt.

En la película que nos ocupa es precisamente este último intérprete uno de sus protagonistas principales. Tchavolo interpreta a Miraldo, un virtuoso del estilo *manouche*, al cual Max ha visto tocando la guitarra en los bares. Max es un *gadjo*, un extranjero³, de 10 años de edad. El tema que va a dar unidad a la película es la música y el aprendizaje de ella según la costumbre *manouche*, es decir, por tradición oral.

1 *Manouche* es el término con el que se conocen a las familias clánicas gitanas que viven en Francia. Según los lugares y países, las diferentes familias o tribus gitanas reciben distintos nombres: rom, romani, vlax, zingaro...

2 La *pompe* consiste en un acompañamiento a la guitarra en compás binario o cuaternario, donde se alternan el bajo con notas agudas del acorde. Aunque habitualmente los acordes poseen tensiones, siendo la más habitual la 6ª añadida, así como 7ª y 9ª, no suelen ser acordes completos. Con la introducción de nuevas formas ajenas al *swing* primitivo que originó el estilo *manouche*, como pueden ser el vals o la bossa nova, esta forma de acompañar se ha mantenido adaptándose a los ritmos que llevan asociados estas piezas, dándoles *swing*. Este término en jazz es análogo al “duende” del flamenco o al *riddim* del reggae, y tiene una significación rítmica: el intérprete da al ritmo algo especial. Normalmente, el *swing* explicado a nivel teórico, tiene que ver con el ritmo que adquieren las corcheas: dos corcheas equivalen a un tresillo de negra y corchea, aunque no de forma exacta. Es decir, consiste en un alargamiento de la primera corchea del grupo de dos en que se divide la negra. Cfr. ROMANE & SEBASTIAN, Derek. *L'esprit manouche. A Comprehensive Study of Gypsy Jazz Guitar*. Mel Bay, 2004.

3 Con el término *gadjo* se designa en *rom* (idioma de la etnia equivalente al caló español) al que no pertenece a la etnia o comunidad gitana. Frecuentemente se les identifica con un payo.

El director del largometraje, Tony Gatlif (cuyo nombre real es Michel Dahmani) es, además, músico, guionista, productor y actor argelino-francés de etnicidad romaní. Varias de sus películas más destacadas exploran la cultura y cosmovisión del pueblo gitano. A los 12 años se trasladó a París. Después de pasar por distintas situaciones económicas, entre ellas la indigencia, comienza su carrera como actor, llegándole la oportunidad como director en 1975. Comienza a dirigir películas enfocadas a la subcultura gitana, como *Corre gitano* (1981), que fue rodada en España, *Les princeps* (1983), donde muestra los conflictos que enfrentan los gitanos que emigran a París, *Latcho Drom* (1993), que documenta la vida y la constante migración de distintos músicos gitanos procedentes de países como Egipto, Turquía, India, Hungría, Eslovaquia, Rumania, Francia y España, y es la primera de una trilogía que se completa con *Mondo* (1995) y *Gadjo dilo* (1997). En *Swing* (2002), la película que nos ocupa, también muestra el mundo gitano desde unos personajes concretos, Miraldo y Swing, como protagonistas principales.

Swing es una niña *manouche* con la que Max toma contacto al acercarse a la comunidad para conseguir una guitarra y que Miraldo le dé clases. La primera guitarra que obtiene (sin ningún valor económico) es a través de ella, ya que su padre es anticuario. A partir de este comienzo, la relación con Swing se va haciendo cada vez más fuerte. Por ello, cada vez se va incluyendo más en los usos y costumbres *manouches*, que le van mostrando cómo es su vida día a día.

Personajes

A lo largo de la película se nos presentan una serie de personajes, tres protagonistas principales y varios secundarios, incluidos otros de aparición ocasional, pero no por ello faltos de importancia. A continuación se hace una descripción de estos personajes que ayudará a comprender mejor el desarrollo de la película en base al hilo conductor.

Max: uno de los protagonistas principales. Como ya se ha apuntado antes, es un *gadjo*, ajeno a la comunidad *manouche*. Sus padres viajan mucho por el mundo, por lo que pasará un verano de vacaciones con su abuela en Estrasburgo. Su interés por la guitarra y el estilo musical de esta comunidad le lleva a contactar con Miraldo.

Swing: otra de los protagonistas principales. Es una niña *manouche*, de edad similar a Max, pero que todavía no se ha desarrollado, por lo que su comportamiento, similar al de los chicos de su edad, hace que Max crea que no es una chica. Sin embargo, en el transcurso de la película

se produce el cambio y ambos personajes se enamoran. Swing no es un personaje musical en el sentido que tienen los otros, sino el contrapunto femenino.

Miraldo: interpretado por un músico real, Tchavolo Schmitt⁴. Es un músico que se dedica a tocar por los cafés para obtener dinero. Max contacta con él para aprender a tocar la guitarra. Miraldo enseñará a Max otras cosas aparte de guitarra, como son las costumbres y la historia de la comunidad *manouche*.

Mandino: otro de los músicos reales que aparecen, cuyo nombre es Mandino Reinhardt, sobrino de Django Reinhardt. Interpreta al padre de Swing, el cual es anticuario pero, al igual que gran parte de los miembros de la comunidad *manouche*, también es músico, en este caso, guitarrista. Fuera de la escena pertenece al grupo musical de Tchavolo Schmitt.

La abuela de Max: aunque no tiene un papel musical, la abuela aparece como la autoridad sobre Max, recriminándole que cada vez se comporte y se identifique más con los *manouches*.

El árabe, Karim: aparece presentado como un músico que toca el *oud* y también canta. En realidad regenta una gasolinera.

El doctor Liebermann: no se le presenta como músico, aunque interviene en las escenas musicales de gran grupo y canta una canción. Junto al árabe son parte de los personajes interculturales, ya que por el idioma de la canción y su forma de bailar, aparte de algunos diálogos, denota que es judío.

Puri Dai: abuela de Swing. Personaje con pocas intervenciones habladas, aunque aparece como un personaje siempre atisbando tras las ventanas en el recinto donde vive el clan *manouche* de Swing y Miraldo. Cuando habla lo hace para contar sus vivencias con el nazismo, aparte de interpretar un vals de estilo *gipsy*.

Músicos klezmer: grupo de músicos que acuden a un ensayo-fiesta en la caravana de Miraldo. Aunque no tienen diálogos, aparecen tocando tanto en esa escena como en el concierto del grupo de mujeres. Son músicos reales.

Coro de mujeres: grupo femenino que va a dar un concierto. Otra identidad multicultural, ya que en este grupo las componentes no pertenecen al grupo *manouche*, sino que son del grupo *gadjo*. Junto a este coro intervendrán el resto de personajes musicales.

4 Aunque Tchavolo no es un actor, sino un músico *manouche*, ha aparecido en otra película más de Gatlif, *Latcho Drom*.

Manifestaciones etnográficas y multiculturales

Son varias las películas de la filmografía de Tony Gatlif en las que el hilo conductor es más un cauce en torno al cual las distintas escenas aparecen y se presentan. Al igual que en *Latcho Drom* o *Gadjo dilo*, la música es el vehículo a través del cual Gatlif nos muestra estos usos y costumbres gitanos. En *Swing* en concreto, el aprendizaje de la guitarra y el estilo musical *manouche* se hace por tradición oral, aprendiendo del propio músico, que no sabe leer ni escribir. Pero además de esta enseñanza, Max va a recibir otras que muchas veces se han confiado a la tradición oral, tanto en esta comunidad en la que nos sitúa la película como en otras comunidades a lo largo del mundo. No todos los conocimientos están en los libros ni se transmiten a través del medio escrito; la música no entra por los ojos, sino por el oído y el corazón.

Con esta forma de transmisión de conocimiento, propiciada por el analfabetismo que demuestran los personajes, se pone de manifiesto también la visión *emic* de los propios personajes *manouches* (principalmente) al hablar de lo que ellos piensan o sienten acerca de su música, de sus normas de comportamiento social o de su propia historia reciente. Además, también se observa la visión *etic* de los traspasos que hacen a Max, el cual los pone por escrito reflejando su opinión acerca de sus prácticas y avances con la guitarra, así como del resto de conocimientos que se le transmiten⁵. Para poder apreciar cómo la música es el hilo conductor de la película se pasan a describir a continuación las escenas, así como la banda sonora que aparece en cada momento. Con ello se verán las manifestaciones etnográficas y multiculturales que dan título a este epígrafe.

La película comienza con la aparición de Miraldo caminando a través de un camino de tierra, al borde del cual hay árboles cortados. Es de señalar que porta su guitarra bajo el brazo, pero sin llevarla protegida

5 Los términos fueron introducidos por primera vez por el lingüista Kenneth Lee Pike en 1967 en su obra *Language in relation to a unified theory of structure of human behavior*, basándose en la distinción entre *phonemics* (fonología) y *phonetics* (fonética). Pike argumentó que este tipo de distinción basado en la interpretación del sujeto (fonema) frente a la realidad acústica de un sonido (fono) debía extenderse a la conducta social. Los términos fueron popularizados por Marvin Harris en “Chapter Two: The Epistemology of Cultural Materialism”. En: *Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture*. pp. 29-45, que los usó con acepciones ligeramente diferentes a las que había dado Pike. El musicólogo y semiólogo Jean-Jacques Nattiez en *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* describe el enfoque *emic* como “un análisis que refleja el punto de vista de los informantes nativos” y describe el enfoque *etic* como “un análisis llevado a cabo mediante las herramientas metodológicas y categorías del investigador”.

por una funda. Esta escena se va a repetir varias veces, sustituyendo a Miraldo por Max, con lo cual se puede ver una identificación entre ambos personajes. Seguidamente aparecen los créditos iniciales. La siguiente escena muestra a Max llegando al barrio *manouche*. La música, incidental, corresponde a la pieza “Mire Pral”, compuesta por Tchavolo Schmitt y Mandino Reinhardt. Es un tema de swing *manouche*, donde intervienen guitarras y contrabajo, base instrumental principal del estilo, con la guitarra rítmica interpretando la *pompe*, motor rítmico. Dicha música aparece durante toda esta escena, hasta que desaparece abruptamente con el ladrido de un perro que asusta a Max. Al llegar, éste encuentra a Swing y ella le cambia una guitarra sin ningún valor por su discman, a pesar que Max trata de hacerse el entendido comprobando la rectitud del mástil y señalando la falta de una cuerda. Swing no duda en sustituir la cuerda faltante por un hilo del cable de freno de una bicicleta. Aparte de los diálogos, aparece de forma diegética el sonido de la guitarra mientras se comprueba el estado del instrumento, cosa que hace el primo de Swing tocando una improvisación melódica típica del estilo *manouche* sobre la guitarra recién afinada. Salvo estos sonidos, la banda sonora recoge el ruido ambiente de los coches y el descampado que rodea el lugar donde se encuentran.

La siguiente escena, que corta con lo anterior, muestra a Max llegando al café donde sabe que puede encontrar a Miraldo tocando la guitarra. Él está allí, interpretando piezas a solo para que la gente deposite algo de dinero en su caja en pago por la música. Cuando Max entra y ve a Miraldo, éste lo saluda con un gesto cómplice sin dejar de tocar, cosa que Max contempla completamente embelesado. La música, diegética en este caso, corresponde con el tema “Arc-en-ciel”, otra pieza de swing *manouche*, en esta ocasión interpretada por guitarra solista, que se acompaña a sí misma en las breves pausas entre las frases melódicas. El tema, compuesto también por Tchavolo y Mandino, es interpretado únicamente por Tchavolo. Al acabar, Max se acerca a Miraldo para decirle que quiere recibir clases y que ya tiene guitarra. Miraldo pregunta acerca de lo que le va a dar a cambio. Al quedarse Max callado, Miraldo pregunta sobre si sabe leer y escribir, cosa que Max afirma.

La escena que sigue muestra a Max llegando a casa de Miraldo, ante la hostilidad de los chicos *manouches* hacia el *gadjo* que ha llegado a su barrio. Max también lleva la guitarra bajo el brazo, al igual que Miraldo en la primera escena. Cuando llega a la casa de Miraldo éste le hace entrar en su caravana, donde puede observar algunas de sus guitarras, así como una foto de Django. Seguidamente, Max muestra lo que sabe hacer. La

banda sonora es aquí diegética. Cabe destacar el mal doblaje al castellano de los diálogos que muestra la escena en concreto y la película en general, aparte de la mala traducción de ciertos pasajes: mientras los subtítulos reflejan cómo Miraldo indica a Max que su guitarra está desafinada (lo cual se percibe sobradamente); el diálogo dice “Esta guitarra es falsa”, procediendo Miraldo a su afinación y mostrándole a Max cómo le han engañado, para lo cual le enseña una de sus guitarras. Posándola sobre el regazo de Max, le va colocando los dedos sobre el diapasón para formar los acordes necesarios. Mientras, el sonido de la guitarra continúa, aunque ya no se muestra, sino que aparece Puri Dai atisbando tras las cortinas. Se ve cómo Miraldo habla con Swing en rom, idioma de los gitanos, durante un momento que ha salido de la caravana. Al volver Miraldo, Max descubre cuál va a ser el “pago” por las clases (otro trueque más, al igual que sucedía al inicio con la primera guitarra que adquiere Max): escribir una carta para pedir una subvención, además de leer la respuesta a Miraldo cuando ésta llegue.

Una vez la clase ha terminado, Swing acompaña a Max a casa, por el camino más corto, pero no el mejor: la guitarra que Max lleva bajo el brazo se mojará y acabará flotando en el río, perdiéndola. La banda sonora refleja aquí solamente el ruido ambiente. Lo siguiente en aparecer es una visita a la tienda del padre de Swing, donde Max va a adquirir su segunda guitarra, que cambia por un jarrón perteneciente a su abuela. Ya con su nueva guitarra, Max vuelve a las clases con Miraldo, que sigue el mismo sistema de enseñanza por tradición oral, mediante la observación y repetición de su alumno. Un momento después se une el primo de Swing, que también está aprendiendo a tocar. Mientras Max ejecuta la *pompe*, el otro chico coloca los acordes sobre la misma guitarra, de forma que la comparten. Todo ello se muestra de forma diegética. Un momento después, la mujer de Miraldo entra con comida, que Max rechaza. Miraldo le señala que entre los *manouches* resulta muy descortés rechazar la comida, indicándole que después de comer tocará mejor. Hay que apuntar que esta escena tiene cortes donde los personajes aparecen y desaparecen bruscamente, lo cual no ayuda a la continuidad, pero ayuda a avanzar la acción mostrada de una forma más rápida. Esta técnica de imagen se usa a lo largo de toda la película.

Ya en casa, Max escribe en su cuaderno todo aquello que ha aprendido con los *manouches*, dando su visión *etic*. Al acabar, fijándose en el globo terráqueo que tiene en su habitación, ve aparecer la cara de Swing riéndose, mientras suena de forma no diegética el tema que va a identificar el amor de Max por Swing: “Reve de Swing”, compuesto e interpretado

a solo por Tchavolo a la guitarra. Sin embargo, Max todavía no identifica ese sentimiento que tiene hacia Swing, ya que en una escena posterior se mostrará cómo cree que Swing es un chico. El mismo tema musical va a sonar cuando, en la escena que sigue, Swing y su primo van a buscar a Max para que les acompañe a comprar la bebida necesaria para la fiesta que Miraldo dará esa noche en su caravana. Al volver, mientras los tres avanzan con el carro cargado a través de caminos de tierra, el tema sigue sonando de forma no diegética, incluso cuando Swing desaparece y los chicos aprovechan para tomarse unas cervezas por su cuenta. La música desaparece cuando Max comienza a contar cosas acerca de su padre y a preguntar al primo acerca de Swing.

La escena cambia para mostrarnos a Miraldo acompañado por el árabe. Ambos están comparando sus instrumentos, la guitarra de Miraldo y el *oud* del árabe, intercambiándolos y bromeando. Aparecen los sonidos de los instrumentos de forma diegética. Aparece otro elemento intercultural, relacionado con el anterior: la aceptación por parte de los *manouches* de gente que no pertenece a su comunidad. Mientras, llegan Max y el primo, el cual muestra su guitarra, dejando que Max la pruebe, mientras señala que todavía no tiene suficiente destreza para la música *manouche*. Como se muestra a continuación, en breve se unirán a la fiesta el grupo de instrumentistas klezmer junto al doctor. La mujer de Miraldo es reacia a tocar con ellos su violín, señalando que se van a emborrachar y aparecerá la policía, pero finalmente accederá. Todos juntos interpretarán uno de los temas más conocidos, el standard por excelencia del jazz *manouche*: “Les yeux noirs”. Nada más acabar este tema suena una improvisación donde la guitarra *manouche* es simplemente acompañante, mezclándose con la música de otro estilo, en este caso árabe. Se muestra también una danza gitana mientras suena esta música, el llamado “Kale yaca”.

El árabe decide irse, pero tanto el doctor como Miraldo y alguna de las mujeres que han estado en la fiesta deciden continuar. Para ello van a buscar al árabe a la gasolinera que posee, encima de la cual reside. El doctor decide atraerle con la música: de forma diegética muestra cómo pone la música en la radio del coche, para a continuación bailar, acompañado de la bailarina de “Kale yaca”. Una vez entran en la tienda de la gasolinera, mientras Miraldo y el árabe tocan la guitarra y el *oud*, respectivamente, el doctor tararea el tema “Le vent”. Acabado esto, Miraldo y el doctor salen del establecimiento bastante borrachos. Al acercarse a una alambrada cercana, el doctor, pulsando algunos de los alambres de la misma, que producen distintas notas, empieza a tararear un tema que aparecerá posteriormente, “Le chant du paix”, que interpretará el coro de mujeres.

A la mañana siguiente Max es sorprendido por su abuela en la caravana de Miraldo, donde se había quedado dormido junto a Swing y su primo, los cuales también habían asistido a la fiesta. Mandino les acompaña a casa, donde su abuela lo castiga. Max sigue escribiendo su diario, recogiendo todo lo que aprende. Aparece entonces un fragmento extradiegético que pasa a convertirse en metadiegético: de recordar el fragmento que Miraldo le ha estado enseñando y oírlo en su cabeza, Max pasa a “verlo” y “escucharlo” a la vez, mientras lo recuerda. Esto se muestra superponiendo la guitarra tocada por Miraldo a la imagen real. Esta música sirve de enlace con la escena siguiente.

Max se dirige de nuevo a casa de Miraldo para una nueva clase. Comienza a sonar la música de forma no diegética, para en breves segundos convertirse en diegética al mostrar como es Max el que está tocando. Pero parece despistado y Miraldo le reprende. Max está pendiente de ver pasar a Swing para ir con ella y, en cuanto la ve aparecer, corre detrás de ella con la guitarra bajo el brazo. Juntos se irán de pesca y luego a dar un paseo en barca. Es de señalar que salvo el breve pasaje diegético del comienzo, esta escena no posee más que el sonido ambiente.

Seguidamente, Max prosigue escribiendo en su diario. Pero poco después comienza a dar saltos y gritos por su habitación, mientras suena de forma extradiegética “Les yeux noirs”, que ya apareció con anterioridad en la fiesta de Miraldo. Este fragmento musical sirve de enlace con la siguiente escena, donde se va a convertir en diegético: se nos muestra a Miraldo tocando la guitarra como acompañante y tarareando el tema principal mientras el primo de Swing elabora improvisaciones melódicas en estilo *manouche*. Max y Swing los observan mientras cruzan las miradas y tontean un poco. A continuación es Max el que aparece tocando variaciones sobre el tema melódico de “Les yeux noirs”. Miraldo le indica que le enseñará a tocar música de oído, no la música que se aprende con los ojos, señalándole mediante gestos que la música es oído y sentimiento, no simplemente reproducir los movimientos que se observan en otros músicos. Al ver pasar a Swing comienza a sonar de forma no diegética el tema que identifica el amor de Max por Swing, “Reve de Swing”, ya aparecido con anterioridad. Aduciendo dolor de cabeza, Max insiste en irse para seguir a Swing, pero Miraldo lleva a ambos junto al río para enseñarles una serie de remedios naturales contra el dolor de cabeza y un hechizo de amor, momento en que se pone de manifiesto el enamoramiento entre ellos. Durante esta secuencia la música desaparece, quedando sólo los diálogos y el ruido ambiental.

La escena siguiente muestra a Max tomando las plantas que Miraldo le ha señalado para evitar el dolor de cabeza y dormir. Mientras tanto, Swing aparece en sus sueños. La banda sonora es la nana “Nami nami ya srira”, que aparece de forma no diegética. Es interpretada *a capella* por dos voces femeninas: una de ellas canta en árabe y la otra en rom. Posteriormente, esta misma nana aparecerá en los créditos finales.

La escena que aparece seguidamente muestra un intercambio de regalos entre Swing y Max, para rápidamente cambiar a la caravana de Miraldo. En ella, tanto Miraldo como Puri Dai cuentan a Max la historia de los *manouches* en tiempos del nazismo, que a ella le tocó sufrir. De fondo, de manera no diegética suena el tema “Hasta la vista”, aunque sólo se esboza su tema principal, desapareciendo bruscamente. La escena cambia con rapidez para mostrarnos a Puri Dai, que canta en rom “Le valse de Puri Dai”, compuesto y cantado por la actriz que interpreta este personaje, y que se muestra de forma diegética mientras Miraldo la acompaña con la guitarra, aunque éste no aparece en la escena. Este fragmento musical es muy breve y sirve de enlace a la siguiente escena, donde Max está recogiendo en su diario todo lo que le han contado de la historia gitana.

De nuevo la escena cambia para mostrarnos a Miraldo con una gramola y su guitarra. Está intentando “sacar de oído” una pieza en la guitarra, pero el ruido que hay en la cocina de casa no se lo permite, por lo que decide irse al lado del río, lo cual no soluciona nada porque el ruido de los trenes que pasan cerca le molestan bastante. Todo ello es mostrado de forma diegética, salvo los trenes. Al poco llegan Swing y Max, caminando sobre el puente por donde pasan los trenes, que ahora sí aparecen, y aprovechan para dar un paseo en barca con la música de la gramola que Miraldo les encarga llevar a Mandino, sonando de forma diegética la pieza “Romania-Rumanía, Rumanía”, la misma que Miraldo estaba intentando aprender. Aunque la imagen no muestra continuidad, sino que salta a momentos concretos, la música aporta la continuidad al no interrumpirse ni producirse ningún salto en ella de acuerdo con la imagen, pasando a ser no diegética. Otra vez el final de esta pieza se ve cortado, para de nuevo ser retomado el tema de forma no diegética, pero sirviendo de apoyo a la acción mostrada. Es un tema klezmer, procedente de la tradición judía e interpretado por una banda de klezmer y voz, que con su ritmo frenético subraya la acción al mostrar a Max y Swing corriendo.

La escena que aparece a continuación muestra de nuevo el lugar de residencia de los *manouches*, donde el doctor ha ido a visitar a Puri Dai. Allí, charlando con Miraldo, el doctor señala que se ha formado un grupo musical de mujeres y no han contado con ellos, que son los músicos, lo

cual les ofende. En la escena siguiente se puede ver cómo los músicos colaboran con el grupo femenino: el árabe enseña por tradición oral a las mujeres la pronunciación del texto para cantar la pieza que será la más importante del concierto, “Le chant du paix”. Las acompaña con el *oud*. Aparece otro músico con un *saz*, aunque no aparece tocándolo. De fondo, aunque no se muestra en ese momento de forma diegética, se pueden oír la guitarra de Miraldo y el violín de una de las mujeres mientras intenta aprender la melodía que éste le enseña también por tradición oral. Al momento la escena se torna diegética al centrarse la acción en estos dos personajes. La imagen cambia alternando entre Miraldo y su alumna, por un lado, y el coro de mujeres junto al árabe y al doctor por otro. Ambos grupos aprenden la música, la pronunciación y el estilo por tradición oral. Tanto el canto como la música aparecen de forma diegética. Para finalizar esta alternancia, dentro del coro femenino que dirige el árabe, una solista canta *a capella* en yiddish⁶ la canción tradicional “Dumbalalaika”, que también aparece de forma diegética. Esta canción suaviza el abrupto corte y cambio entre esta escena y la siguiente, donde aparece ya el ensayo general en el que se observa a todos los músicos y cantantes que intervendrán en el concierto: el coro de mujeres acompañados por los músicos árabes, *manouches* y el doctor. En esta escena aparece “Le chant de la paix” de forma completa, cantado en diferentes idiomas: árabe, rom, yiddish y francés. Es una adaptación realizada por Tchavolo y Mandino, así como de Abdellatif Chaarami, que interpreta al árabe. Además del canto en los idiomas señalados, la música también posee características de los estilos de los componentes: intervienen los instrumentos de las culturas musicales señaladas, pero hay un fragmento en estilo de swing *manouche* claramente diferenciado. De nuevo la música ayuda en la transición a la siguiente escena, que corta abruptamente con lo anterior mientras suena de forma no diegética. En ella Swing y Max vuelven a casa de éste.

A continuación, la escena que aparece vuelve a mostrar a Max siguiendo el camino que siempre toma para ir hasta la comunidad *manouche*, mientras camina con su guitarra bajo el brazo y va tarareando el tema de “Les yeux noirs”, con el ruido ambiental de fondo. Comienza a sonar el mismo tema en la guitarra de forma no diegética para, en breves segundos, convertirse en diegética, mostrando a Max en su clase tocando el tema. Mientras Miraldo reprende a Max por no seguir bien el ritmo y sale de la caravana

6 Este idioma es el hablado por las comunidades judías de Centroeuropa que, aunque toma elementos de la sintaxis y léxico del alemán, tiene muchísimos préstamos de las lenguas eslavas, del arameo y del hebreo.

para ir a la casa cercana, la guitarra sigue oyéndose de fondo, mezclada con los ruidos del ambiente. Pero, de repente, empieza a superponerse otro tema a lo que se estaba oyendo. Esta música no diegética crea una gran tensión unida a la imagen que acompaña: Miraldo acaba de sufrir un infarto y, mientras cae al suelo agonizando, todavía puede oír de lejos la guitarra de Max, cuya imagen tocando alterna con la de Miraldo tendido en el suelo. Poco a poco deja de oírse el tema que toca Max, para dar lugar al tema que ya había aparecido antes, “Hasta la vista”. La anterior ocasión en que apareció también se daba en un momento emotivamente triste, mientras Puri Dai y Miraldo recuerdan los sufrimientos que pasaron los gitanos durante la represión nazi. De nuevo este tema aparece para reflejar el dolor por la muerte de un gitano. Pero después de exponerse el tema principal, el estilo se torna más alegre, variando hacia un rítmico swing donde la *pompe* marca el ritmo. Toda la orquesta de instrumentistas klezmer suena junto a los *manouches*, aunque de forma no diegética. Mientras, las pertenencias de Miraldo son consumidas por el fuego, según la costumbre que tienen los *manouches* de destruir las pertenencias de los que desaparecen de entre ellos. El tema al final cambia hacia un estilo más emotivo y desaparece.

La película acaba con la despedida entre Swing y Max, cuya madre ha ido a recogerle para llevarle a vivir a otro lugar. Es una escena sin música, sólo ruido ambiental, hasta que Swing desaparece en el interior de su casa tras la despedida y partida de Max. Mientras, suena la nana que también había aparecido con anterioridad, “Nami nami ya srira”, que se prolonga durante todos los títulos de crédito finales.

Conclusiones

Tal como se ha intentado mostrar en el análisis de la banda sonora asociada a la imagen de esta película, la música es, en gran medida, diegética. La mayor parte de las veces esta diégesis es directa, es decir, coincide el momento en que la música empieza a sonar con la imagen que lo muestra. Sólo en unas cuantas ocasiones la música comienza de forma no diegética para pasar a ser diegética en breves momentos más tarde, sirviendo de enlace entre escenas y suavizando los cambios, en su mayor parte abruptos, que conlleva el cambio de escenas durante toda la película.

Varios temas son utilizados de forma que se asocian a un personaje y a un sentido anímico concreto: el enamoramiento de Max por Swing con “Reve de Swing”, el sufrimiento y la pérdida de los seres queridos

manouches con “Hasta la vista”. El otro tema que aparece en distintas escenas, “Nami nami ya srira” no se identifica muy bien al final, ya que difiere de la primera vez que apareció: la primera vez se relaciona totalmente con la escena de Max al dormirse, ya que es una nana. Sin embargo, es complicado buscar una asociación con la escena final y su prolongación sobre los créditos finales.

Por último, cabe señalar cómo el aprendizaje de un estilo musical ha servido al director de la película, también guionista, como vehículo para mostrar no sólo las costumbres musicales y los procesos de enseñanza-aprendizaje de la comunidad *manouche*: nos muestra desde diversos puntos de vista, el del propio *manouche* y el del observador *gadjo*, una cultura fuertemente musical, donde abunda la transmisión oral del conocimiento. Se señala cómo para Max es importante escribir sus recuerdos, mientras que para Swing, que es analfabeta, no representa nada.

Esto también es propiciado por los propios actores, miembros que dicha cultura e inmersos en ella, lo cual favorece la interpretación. El director se centra en un músico real, que aparece en la película tal como se gana la vida en parte: tocando en los bares, como se muestra al comienzo. La película fue rodada en la propia ciudad de Tchavolo Schmitt, en su barrio y en su casa. También la actriz que interpreta a Puri Dai es una *manouche* auténtica, la cual cuenta su historia real, cantando además una canción compuesta por ella misma. Los mismos músicos reales son actores en la película, con la ventaja de hacer interpretaciones musicales reales que dan mucha más veracidad a la acción.

Gracias a todos estos factores, a pesar de que el tratamiento de la imagen en ciertos momentos crea al espectador inconexiones entre escenas que dificultan la comprensión y el seguimiento de la acción durante breves momentos, el conjunto final tiene un resultado satisfactorio a la hora de mostrar ese mundo *manouche*, sus pensamientos, su historia presente y pasada, así como su forma de vida actual, con la música como gran eje vertebrador del día a día, creada por un músico *manouche* desde sus raíces tradicionales y su fusión con el swing proveniente de los Estados Unidos.

Bibliografia

HARRIS, Marvin. "Chapter Two: The Epistemology of Cultural Materialism".
En: *Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture*. New York:
Random House, 1980.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: towards a semiology of music*.
Princeton University Press, 1990.

PIKE, Kenneth Lee. *Language in relation to a unified theory of structure of
human behaviour*. The Hague: Mouton, 1967.

ROMANE & SEBASTIAN, Derek. *L'esprit manouche. A Comprehensive
Study of Gypsy Jazz Guitar*. Mel Bay, 2004.

“CANCIÓN PROHIBIDA”
SIMULACROS MUSICALES Y OTROS MUNDOS EN *BARRIO*
DE FERNANDO LÉON DE ARANO

Elena Boschi
Institute of Popular Music, University of Liverpool

Resumen

En su análisis de *Barrio* Nuria Cruz-Cámara (2005) aplica los conceptos de simulacro, implosión e hiperrealidad teorizados por Jean Baudrillard (2001) y, aunque alcance conclusiones interesantes, en ellas no se considera la música. Este ensayo se propone esbozar algunas ideas sobre simulacros musicales en *Barrio* a través de un análisis textual de las escenas en las que se escuchan canciones de artistas latinoamericanos. Dependiendo de cuales asociaciones culturales se oigan en esas canciones, *Barrio* puede ofrecer identificaciones muy diferentes. En este ensayo se ofrecen unas reflexiones iniciales sobre los mundos cercanos y lejanos evocados por los distintos grupos de canciones y sobre las relaciones entre dichos mundos.

*Barrio*¹ es la historia de tres adolescentes en un barrio popular del extrarradio madrileño donde, a pesar de las vacaciones estivales inminentes, nada cambia para Javi, Manu y Rai, que sólo pueden soñar con irse. En su ensayo titulado “El Simulacro desde el Extrarradio”, Nuria Cruz-Cámara² prueba los conceptos de simulacro, implosión e hiperrealidad de Jean Baudrillard³ en *Barrio*, criticando su insuficiencia donde no-consumidores negocian simulacros. Los chicos anhelan constantemente otro mundo, el mundo de veranos en la playa y mulatas guapas que se ve en la televisión y en las agencias de viajes, traído a sus vidas cotidianas por medio de su música, pero cuya experiencia a través de simulacros tiene

1 *Barrio*. 1998. Dir. Fernando León de Aranoa. DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment.

2 CRUZ-CÁMARA, Nuria. “El Simulacro desde el Extrarradio. *Barrio* de F. León de Aranoa”. En: *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXII, 1 (2005), pp. 59-73.

3 BAUDRILLARD, Jean. “Simulacra and Simulations”. POSTER, Mark (ed.). *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

efectos que la conceptualización de Baudrillard no explica. Cruz-Cámara observa que:

Aunque habitantes de la sociedad mediática, en su caso el simulacro no provoca la implosión de lo real en lo hiperreal, sino que subraya con patetismo y una buena dosis de humor la privación que los chicos sufren en sus vidas, a la vez que afirma irónicamente la inutilidad de la simulación para satisfacer sus ansias de ‘coger, agarrar fuerte’⁴.

Cruz-Cámara sólo habla de simulacros visuales y menciona unas canciones que reiteran temas narrativos de la película, pero nunca habla de canciones como simulacros musicales de esos paraísos inalcanzables -a pesar de las obvias conexiones entre varias canciones y los lugares que los chicos anhelan. Las canciones de artistas latinoamericanos ocupan un lugar prominente en *Barrio*, donde la música latinoamericana se presenta como simulacro de los paraísos tropicales que los chicos intentan evocar. Otras canciones incluyen pop español con influencias latinoamericanas, hip hop español y mejicano-americano, rock español y raï argelino. En este ensayo se analizarán las canciones latinoamericanas de *Barrio* a través de los conceptos de simulacro, implosión e hiperrealidad y la idea de turismo musical de la que Anahid Kassabian habla en su trabajo sobre turismo distribuido⁵.

Parece haber una pauta según la cual las canciones latinoamericanas aparecen relacionadas con lo que para los chicos es “otro mundo”, un mundo inalcanzable que se acerca un poco, y donde ellos intentan alcanzar sus sueños escapistas -a veces justamente catalizados por las canciones. Un día Rai va a casa de Javi y encuentra a Susi, la hermana mayor de Javi, bailando *Devórame otra vez*, una salsa del artista puertorriqueño Lalo Rodríguez. Susi sigue bailando después de que Rai oye la música y entra en su cuarto y, mientras ella baila con confianza una canción bastante explícita sobre deseo sexual frustrado mirándole a los ojos, él se queda de pie en la puerta torpemente, fijando la mirada en ella. La pri-

4 CRUZ-CÁMARA, *op. cit.* p. 62. La cita en el artículo de Cruz-Cámara es de Fernando León de Aranoa, ‘Barrio’, en CUETO, Roberto (ed.) *Los desarraigados en el cine español*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 1998, 159-60 (p. 160). La cita completa dice así: “Se puede ver pero no tocar. Lo dicen los carteles que cuelgan de sus vidas. No hay ningún problema. Ellos no quieren tocar. Quieren coger, agarrar fuerte”.

5 KASSABIAN, Anahid. “Would You Like Some World Music with your Latte? Starbucks, Putumayo, and Distributed Tourism”. En: *Twentieth-Century Music*, I, 2 (2004), pp. 209-223.

mera canción de un artista latinoamericano acompaña una escena donde uno de los chicos se acerca a una mujer que, de alguna manera, parece adquirir un encanto exótico a través de la música que está bailando. Antes conocemos que Susi hace *topless* en la piscina, como las chicas que se ven en los reportajes del Telediario sobre veraneantes en la costa.

Susi encarna más que feminidad sexualizada, porque sus elecciones musicales y de estilo de vida establecen una clara asociación entre su personaje y los lugares inalcanzables que los chicos también anhelan. Por lo tanto, las acciones de Susi revelan su imitación de los simulacros traídos a ella y a los chicos por las imágenes y los sonidos que les rodean. Más tarde, esa simulación es invalidada por la dura realidad cuando los padres de Susi y Javi se separan y, otra vez cerca del final, cuando Javi y sus amigos sorprenden a Susi saliendo de un coche donde estaba haciendo sexo oral a un hombre, suponemos que por dinero. Estos pedazos de realidad sustituyen y, de alguna manera, borran la esperanza de esos momentos previos donde Susi bailaba una canción de “otro mundo” para Rai, evocando playas caribeñas, sexo, pasión e idilios románticos -todas fantasías catalizadas por la música, que atrae sus mentes hacia los paraísos desconocidos que aquellas palabras y aquella música evocan, pero cuyos referentes reales quedan fuera del alcance de Susi, de su hermano y de sus amigos. Como visiones, estos simulacros empiezan a revelar su vacuidad y desaparecen a medida que empezamos a darnos cuenta no sólo de que no existen para Susi, Javi, Manu y Rai, sino que tal vez tampoco existan para nadie. Otras tramas secundarias y alusiones sugieren una falta de referentes tangibles de todas las visiones y las fantasías escapistas alimentadas por la música latinoamericana que aparece en *Barrio*. A mitad de la película tanto las visiones como las fantasías desaparecen y empiezan las revelaciones crueles. En general, la estrecha correlación entre canciones latinoamericanas y secuencias escapistas por un lado y entre hip hop y rock y dura realidad por otro es sorprendente. En los párrafos siguientes me centraré en la música latinoamericana y las diversas y complejas direcciones que esas canciones pueden sugerir.

En su ensayo sobre *world music* en cafés y tiendas, Kassabian⁶ analiza cómo los oyentes están ubicados en el mundo por la *world music*, y ofrece unas reflexiones muy interesantes sobre esas prácticas de escucha que ella llama “turismo distribuido”. Sus observaciones sobre las diferencias entre turismo musical moderno y posmoderno revelan unos paralelos interesantes entre estas prácticas y la manera en que las canciones se presentan en

6 KASSABIAN, *op. cit.*

la película. Con respecto al turismo musical moderno Kassabian elige la colección internacional *101 Strings Presents the Love Songs of Italy* como ejemplo y observa que:

La idea básica parece ser la de crear una sensación de otro lugar, aunque sólo en la fantasía del momento. La casa se convierte en algún lugar como Italia por un breve instante a través de la confluencia de cocina, lugar, escenario, y música. [...] La atención, en esta fantasía, no estaba dividida entre Italia y la sala de estar; en cambio, los altavoces, etc., nos hace pensar en Italia, la evocan, la sugieren⁷.

La manera en que Susi usa *Devórame otra vez* y esta descripción del turismo musical moderno comparten varios detalles. Susi crea una fantasía -de “otros lugares”, de “otras vidas”- usando música que puede evocar lugares exóticos a través de sus características de género, así como puede evocar las experiencias eróticas contadas en las letras. Su baile también puede evocar otros lugares a través de sus características estilísticas y a la vez interpretar las otras vidas de las que tratan las letras. La música lleva a Susi (y a Rai) a otro lugar y a otra vida, hasta que Javi llega a sacar a Rai del cuarto de Susi.

En esta secuencia, y en la próxima secuencia que analizaré, la presentación audiovisual de las canciones puede producir una dimensión donde el escenario de la historia y el mundo evocado por la música se combinan, abriendo -y a veces cerrando- distintas pautas para desarrollar procesos de identificación. La descripción del turismo musical posmoderno de Kassabian sugiere más correspondencias interesantes; donde habla del turismo musical de hoy y de su cualidad posmoderna, Kassabian elige los CDs de *world music* de Putumayo como ejemplo y observa que:

como oyente de Putumayo [estoy] tanto aquí como allá [...] Mientras muchos escritores de la posmodernidad sostienen que la distinción entre ‘aquí’ y ‘allá’ está derrumbada y no tiene sentido, yo sostengo lo contrario. [...] el turismo distribuido depende de mantener la distinción entre ‘aquí’ y ‘allá’ mientras hace posible habitar ambos espacios simultáneamente⁸.

A mitad de la película unos gitanos con cabra equilibrista tocan *Moliendo café*, una canción del venezolano José Manzo Perroni. *Moliendo*

7 KASSABIAN, *op. cit.* pp. 218-9.

8 KASSABIAN, *op. cit.* p. 219.

café complica aún más el “aquí” y el “allá” que la escena puede ofrecer. Mientras el baile de Susi coincide aproximadamente con el origen exótico y el tema erótico de las letras de *Devórame otra vez*, los gitanos y su interpretación característica apenas tienen algo que ver con *Moliendo café* desde el punto de vista visual. A pesar de que la trompeta es un instrumento recurrente en este tipo de espectáculos callejeros, en general su interpretación pone el origen latinoamericano de la canción en primer plano.

De alguna manera, el contraste entre quien toca la pieza y su origen latinoamericano produce una visualización de la canción que desplaza *Moliendo café* y el “aquí”, representado por los gitanos, desactiva el “allá” que la pieza podría ofrecer. “Aquí” y “allá” coexisten y la distinción entre ambos permanece pero, en vez de permitir a los chicos que ven y escuchan a los gitanos en el barrio y a los espectadores que ven y escuchan el barrio desde afuera habitar ambos espacios simultáneamente, el intento de alcanzar “allá” conduce a ninguna parte. Mientras la correspondencia entre el baile de Susi y las connotaciones varias de *Devórame otra vez* hace que un “allá” uniforme entre temporalmente en el barrio, el choque entre *Moliendo café* y su visualización perjudica la efectividad y revela la vacuidad del “allá” que la música latinoamericana evoca durante la primera mitad de la película.

Kassabian observa que el turismo distribuido refuerza las relaciones de autenticidad entre “aquí” y “allá”, donde “aquí” se hace falso, virtual, el simulacro... mientras que “allá” mantiene una relación inocente, no contaminada con la autenticidad...”⁹ y sigue:

El turismo distribuido, y por tanto la subjetividad distribuida, dependen de la cualidad oximorónica de esta dicotomía: para superarla [...] para producir el turismo distribuido que estoy describiendo hay que mantener la distinción. En otras palabras, hay que mantenerla y borrarla al mismo tiempo. Se debe oír la música ‘auténtica’ de ‘allá’, producida por músicos locales; se debe oír la distinción entre los dos espacios para poder ocupar ambos simultáneamente y estar a la vez ‘aquí’ y ‘allá’ [‘t/here’]¹⁰.

Mientras para Javi, Manu y Rai su “aquí” se ha convertido en todo lo que Kassabian comenta, “falso, virtual, el simulacro” -una pesadilla donde nada es tan bueno como parece ser “allá”- el “allá”, sus imágenes y su música empiezan a derrumbarse y a desaparecer, revelando nada más

9 KASSABIAN, *op. cit.* p. 221.

10 *Ibidem.*

que simulacros vacíos cuyo descubrimiento deja a los chicos ni “aquí” ni “allá”, atascados entre su falta de confianza en su “aquí” cotidiano y el progresivo derrumbe de su confianza en un “allá”, que descubren no está al alcance de nadie que conocen. En vez de estar a la vez “aquí” y “allá”, al lado del turista distribuido de Kassabian, los chicos se quedan en “ninguna parte”, en una surreal no-dimensión donde el hip hop y el rock sustituyen gradualmente las canciones latinoamericanas y todos los rasgos musicales de América Latina desaparecen junto a las esperanzas de los chicos.

Mientras *Devórame otra vez* corresponde a la visualización del “allá”, la incongruencia entre *Moliendo café* y su visualización no sólo sabotea su poder evocativo, socavando el “allá” que la pieza podría sugerir, sino que también perjudica el poder evocativo que la música latinoamericana en general tiene en la economía musical de *Barrio*. Puede que *Moliendo café* no rompa el encanto al instante, pero su presentación audiovisual pone en marcha el declive del poder evocativo de la música latinoamericana y así empieza a segar la hierba bajo los pies de los protagonistas. Esta presentación audiovisual de *Moliendo café* marca un hito entre la primera mitad esperanzadora de la historia y su desilusionada conclusión, donde la escena vuelve en un breve *flashback* al final, después de la muerte de Rai a manos de un policía paranoico y esta vez incluye a Javi confesando que no recuerda sus sueños.

La otra canción latinoamericana que aparece en *Barrio* después de *Moliendo café* llega de la radio portátil a la fiesta tropical que Javi, Manu y Rai improvisan bajo el puente de la autopista donde les hemos visto pasar el tiempo anteriormente. Después de robar todos los pósteres y accesorios de muestra en la agencia de viajes, los chicos intentan convertir su lugar de reunión en una suerte de “allá” caribeño usando el botín, que incluye el primer simulacro de “allá” que encuentran al comienzo de la película, la guapa mulata de cartón con la que Rai baila *Virgen del cobre*, de la cantante cubana Celina González. La fantasía termina bruscamente cuando Manu y Rai rompen la cabeza de la mujer de cartón peleándose por bailar con ella.

La mujer descabezada revela la total vacuidad de una fantasía alimentada por todos los simulacros de los que habla Cruz-Cámara y los mitos sobre paraísos caribeños y mulatas de los que los chicos hablan a menudo. Javi detiene la música poco después del accidente y su gesto, de alguna manera, sirve de sello sonoro de la ruptura entre la simulación y el “allá” que los chicos creían poder traer a su “aquí” con los simulacros. Después de la interrupción de *Virgen del cobre*, la música latinoamericana no vuelve a aparecer hasta el *flashback* de *Moliendo café* al final. En general, las

canciones latinoamericanas y las que muestran influencias latinoamericanas acompañan momentos donde un personaje se acerca a un deseo “otro” o trabaja para alcanzarlo, y a medida que estos momentos se hacen menos habituales, estas canciones también están menos presentes.

Como he intentado demostrar a través de mi análisis, la presentación audiovisual de estas canciones con su poder evocativo puede influir ampliamente en la película. En la carátula de la BSO el mismo director habla de “Música de barrio [...] Música que pertenecía ya a la película mucho antes de rodarla”¹¹. Sin embargo, para unos pocos esas canciones pueden evocar inmediatamente el entorno exacto donde la película está ambientada, mientras que para muchos pueden simplemente evocar ideas más generales sobre exotismo, criminalización y “guetoización” de la juventud urbana desafecta, pobre, y quizás hasta subrayar la lejanía de la dimensión social presentada en *Barrio*. Mientras comparto la opinión de Cruz-Cámara de que “Léon de Aranoa logra sacar a los tres chicos y sus familias de la invisibilidad social en la que viven”¹², no puedo no oír el cambio musical que sigue el espectáculo de los gitanos como una grave señal de su volver a hundirse en el “aquí” del que han intentado huir pero que les está cercando ineluctablemente -esta vez sin creencias inocentes sobre la existencia de un “allá” a su alcance. Si la música latinoamericana marca el “allá” que los chicos anhelan, el hip hop y el rock se establecen rápidamente como el significante musical de la no-dimensión que progresivamente envuelve sus vidas, empujando a Javi y a Manu en la desesperanza y conduciendo a Rai a su muerte. Cruz-Cámara al final observa que para Manu y sus amigos los simulacros no consiguen implosionar para producir hiperrealidad. Su sueño de dejar el “aquí por un “allá” mejor les lleva a ninguna parte y no a la vez “aquí” y “allá”. De modo parecido los simulacros que les rodean no cumplen su promesa y su realidad no consigue implosionar en hiperrealidad, como si hubiera sido desactivada por su desilusión sobre cuanto su “aquí” se puede estirar y alcanzar el “allá”. Por el contrario, su “aquí” se rompe y su realidad se vuelve aún más triste, llevándoles a ninguna parte. Como espero haber demostrado en este ensayo, las canciones de *Barrio* no sólo reflejan este cambio, sino que también contribuyen enormemente a producirlo.

11 Léon de Aranoa, Fernando. Carátula de la BSO. VV.AA. 1998. *Barrio*. Esan Ozenki Records.

12 CRUZ-CÁMARA, *op.cit.* p. 67.

Bibliografía

BAUDRILLARD, Jean. "Simulacra and Simulations". POSTER, Mark (ed.). *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

CRUZ-CÁMARA, Nuria. "El Simulacro desde el Extrarradio. *Barrio* de F. León de Aranoa". En: *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXII, 1 (2005), pp. 59-73.

KASSABIAN, Anahid. "Would You Like Some World Music with your Latte? Starbucks, Putumayo, and Distributed Tourism". En: *Twentieth-Century Music*, I, 2 (2004), pp. 209-223.

Recursos audiovisuales

Barrio. Dir. Fernando León de Aranoa. DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 1998.

BSO *Barrio*. Esan Ozenki Records, 1998.

HIP-HOP, MEDICINA CONTRA LA INMORALIDAD *GHOST DOG: EL CAMINO DEL SAMURAI*, UNA PELÍCULA DE JIM JARMUSCH

Lola San Martín Arbide
Universidad de Salamanca

Resumen

El presente texto es una versión reducida y revisada del trabajo de fin de máster *La música hace películas. Análisis del proyecto musical de Jim Jarmusch como motor de su creación cinematográfica*. El cine del director norteamericano es de especial interés por su estrecha relación con numerosos músicos con los que ha colaborado y que colaboran con él en sus películas. En este caso se trata de analizar la música de RZA para *Ghost Dog: el camino del samurái* (1991) y sus significados extramusicales comparando este film con otros proyectos del cineasta.

En su célebre texto titulado “Las reglas de oro de Jim Jarmusch”, el cineasta norteamericano nos explica su código de conducta artístico, al mismo tiempo que nos deja entrever algunas de sus convicciones morales y estéticas. Las reglas se pueden resumir de la siguiente manera: no hay reglas que valgan, el cineasta no debe dejarse condicionar por los productores, la producción sirve a la película y no al revés, cine es sinónimo de colaboración y, por último, la originalidad no existe: todo un manifiesto de “independencia” cinematográfica. Pero la creación artística de Jarmusch no se limita al cine sino que también incluye, entre otros aspectos, la partitura de alguno de sus largometrajes, como por ejemplo la de su primer film *Permanent Vacations* (1980), firmada junto a John Lurie. Por otra parte, desde que debutó como intérprete en la escena musical del Nueva York de los años ochenta, y a pesar de no haber continuado su carrera profesional en esta vía, la suya ha sido siempre una voz respetada por la crítica musical. Por este y otros motivos ha participado en varios proyectos relacionados con este ámbito, como por ejemplo el libro *The Best of LCD: the Art and Writing of WGMU*¹, que rinde

1 DAVE THE SPAZZ. *The Best of LCD: the Art and Writing of WGMU*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2008.

homenaje a la emisora de radio WFMU, o en el documental *Punk: Attitude* (2005)², entre otros.

Este documental no es el único punto de conexión entre la música punk y el cine de Jarmusch. Él mismo declaró en alguna ocasión que, de no haber sido por los Ramones, jamás hubiese hecho películas y, en efecto, son numerosas las correspondencias que podemos apreciar entre las formas del punk y el estilo de la filmografía de Jarmusch. Tal y como analiza Halim Chillov en *New Punk Cinema. Rowing Against the Tradition of Film as a Commodity*³ los cineastas de la generación punk crean películas en las que no todo puede ser explicado y en las que, frente a las normas del encañamiento narrativo, prima el impacto del plano y la poética de la sugestión. Las primeras películas de Jarmusch, *Permanent Vacation* (1980) y *Stranger than Paradise* (1984) son, en su estilo, las más reductivas. Están rodadas en blanco y negro (nos ofrecen menos información, pero más precisa, que las filmadas en color), los decorados tienen muy pocos objetos (para conseguir que aquellos que sí figuran tengan presencia evidente y una fuerte identificación con los personajes) y la trama argumental queda reducida al mínimo (rara vez podemos hablar en la filmografía de Jarmusch de un final conclusivo o de una estructura narrativa convencional de presentación, nudo y desenlace). La concepción del tiempo en sus películas es circular y, de hecho, en ocasiones el espectador se pregunta si no es al final de la narración cuando se abren los interrogantes más que cuando se cierran.

Como integrante del grupo The Del-Byzanteens, Jarmusch toca el teclado y canta en “The Girls Imagination”, tema que forma parte de la música de *Der Stand der Dinge* (1982) de Wim Wenders, así como del documental de ese mismo año, *Reverse Angel*, también del mismo director. Jarmusch señala que el espíritu despreocupado de estos músicos influyó en muchos cineastas: “en aquella época, todo el mundo en Nueva York tenía un grupo. La idea era que no hacía falta ser un virtuoso para tener uno. El espíritu era más importante que el conocimiento técnico y esto tuvo una gran influencia en muchos cineastas”⁴.

2 *Punk: Attitude*. 2005. Dir. Don Letts.

3 CHILLOV, Halim. *New Punk Cinema. Rowing Against the Tradition of Film as a Commodity*. Disponible en <http://www.theauteurs.com/notebook/posts?author_id=5> [Consulta: 18 de abril de 2010]

4 Traducido de la entrevista de ATTANASIO, Paul. “Jim Jarmusch Breaks In: Discovering a Hot New Director at the New York Film Festival”, *The Washington Post*, octubre de 1984. Disponible en <http://www.jim-jarmusch.net/films/1984_-_stranger_than_paradise/read_about_it/jim_jarmusch_breaks_in_disc.html> [Consulta: 18 de octubre de 2010]

En diversas entrevistas, Jarmusch nos cuenta su costumbre de hacer los *castings* “al revés”. Es decir, primero escoge a los actores con los que desea trabajar y posteriormente se dispone a escribir el guión, pues saber quién interpretará cada papel es indispensable. Precisamente por ello, la personalidad de éstos queda impregnada con la propia idiosincrasia de los músicos que, junto a Jarmusch, se convierten en actores, en personajes de su película. Éste es el caso del testarudo Jack, Tom Waits, o de Zack, John Lurie, en *Down by Law*, del excéntrico recepcionista de *Mystery Train*, Screamin’ Jay Hawkins, del doble de Elvis, Joe Strummer, o de Rufus Thomas en esta misma película. El intercambio de papeles entre músicos y actores no es la única correspondencia entre cine y música que podemos hallar en la filmografía de Jarmusch. Para éste, se trata de dos medios muy similares, pues ambas son artes del tiempo, capaces de suscitar emociones en el espectador por medio del ritmo. Jarmusch piensa el cine como un fluido musical y también la música como una sucesión de imágenes sonoras: dos medios próximos, flexibles, en buena medida intercambiables.

Tras esta breve introducción a la noción de música que Jarmusch deja traslucir en su filmografía, nos disponemos ahora a tratar más en detalle el largometraje *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1991), probablemente su film más conocido y programado en festivales y ciclos de cine así como en televisión. Tal y como sugeríamos en la introducción, la personalidad de los actores tiene una influencia directa sobre la descripción de los personajes, y otro tanto ocurre con la elección de los músicos que componen la banda para el film. En el caso de *Ghost Dog: el camino del samurái*, la música ha sido compuesta por Robert Fitzgerald Diggs, más conocido bajo sus pseudónimos RZA o Bobby Digital.

El protagonista de la película, apodado Ghost Dog, es un asesino a sueldo afroamericano cuya conducta se limita al estricto acatamiento del Hagakure, el código de los samuráis. Su jefe le salvó la vida en el pasado y este es el motivo por el que le debe fidelidad eterna e incondicional. La hija de éste presencia uno de sus asesinatos y así es como Ghost Dog se convierte tanto en asesino como en víctima, pues la mafia a la que pertenece debe evitar que nadie le delate.

Por su parte, RZA es también conocido por su faceta de productor, escritor y actor, lidera el grupo musical The Wu-Tang Clan, cuyo nombre rinde homenaje a la película de 1981 *Shaolin and Wu Tang*, dirigida por Chia Hui Liu. Podemos señalar alguna semejanza entre el argumento de esta película y el de *Ghost Dog*, film que Jarmusch define con ironía como

un “gangster’s samurái hip hop eastern western”⁵. En la primera, dos de los personajes han perfeccionado cada uno exclusivamente un estilo de kung fu y esto les hace vulnerables a la competencia de un tercero, que conoce ambos estilos pero que no domina ninguno de ellos. En la película de Jarmusch, apreciamos que en los Estados Unidos que él nos presenta conviven diversos códigos morales que, en definitiva, no son en absoluto compatibles. En cualquier caso, ésta no es la única correspondencia entre ambas películas. Además de por haber compuesto la música para este film de Jarmusch, RZA es más bien conocido por su aportación a *Kill Bill* (2003), de Quentin Tarantino, con el tema “Ode to Oren Ishii” (título que, una vez más, nos revela su admiración tanto a nivel profesional como personal por un personaje asiático). En esta película el maestro Pai Mei está interpretado por Gordon Liu, que encarna al personaje de Hung Yung-Kit en *Shaolin and Wu Tang*.

Jarmusch nos cuenta que esta película es de capital importancia en su carrera porque es la primera en la que no reniega de las diversas fuentes que han inspirado su trabajo. Es más, según sus propias palabras, estaría muy contento de que citándolas a alguno de sus espectadores le picase la curiosidad por aprender más sobre el Hagakure, Don Quijote o las películas de Jean Pierre Melville, por ejemplo, que aparecen en los créditos de agradecimiento junto a May Shelley, Tsunemoto Yamamoto, Ryonosuke Akutagawa, Seijun Suzuki, Akira Kurosawa y al Wu-Tang Clan, todos unidos bajo la rúbrica “agradecimientos personales”. El cineasta se refiere a estas fuentes como “tema y variaciones” y explica lo siguiente al respecto:

En este caso decidí citar otros trabajos, y esto se debe a mi amor por la música. Me gustan todos los tipos de música, pero el hard bebop, el dub y el hip-hop, en particular, son formas muy flexibles para tomar referencias de otros lugares y esto me dio ánimos para no rechazar ideas sólo por el hecho de que procedieran de fuentes externas⁶.

Podríamos considerar que toda la filmografía de Jarmusch es en cierto sentido un homenaje a la cultura popular, música incluida. “Dante escribió en la lengua vernácula de su tiempo, lo que fue una novedad. Fue el

5 SUÁREZ, Juan Antonio. *Jim Jarmusch*. Urbana and Chicago: University of Illinois, 2007, p. 28.

6 LIPPY, Tod. “Interview with Jim Jarmusch”. En: *Projections 11*, citado en SUÁREZ, Juan Antonio. *op. cit.*, p. 163.

primero en poner por escrito el italiano oral, ¡es como el hip-hop hoy en día!”⁷- nos recuerda el cineasta. Respondiendo a una pregunta sobre su método de trabajo, Jarmusch explica que siempre escucha música antes de escribir un guión, porque le ayuda a imaginar la atmósfera de la película. Resulta sorprendente que precisamente el sonido peculiar de RZA se diferencie de otros músicos de su entorno por su minimalismo, capaz de crear paisajes sonoros gracias al uso de sintetizadores y secciones de cuerda. Jarmusch narra cómo fue el proceso de creación de la música para esta película. Por la época en la que se disponía a trabajar en el guión escuchaba música dub y hip-hop y pensó que RZA sería el músico perfecto para componer la música de *Ghost Dog*. Logró contactar con él y éste aceptó la colaboración en el film. Al cabo de unas semanas le entregó una cinta con algo de música que resultó no responder del todo a lo que Jarmusch esperaba. De modo que se propusieron hacer un nuevo intento y, por fin, la segunda cinta compuesta a partir de los recuerdos que el músico había guardado del primer visionado de algunas secuencias, era exactamente lo que hacía falta para completar el proyecto de Jarmusch. RZA les permitió a él y a Ray Jawinowitz -el “editor samurái”- cortar, pegar y arreglar toda la música hasta que ésta se ajustase a las imágenes a la perfección. El director se refiere a esta música como “espeluznante, minimalista, hermosa, imperfecta, el peculiar sonido del Wu Tang de RZA”⁸.

En su monografía dedicada al cineasta norteamericano ya citada, Juan Antonio Suárez recuerda que “según los futuristas y maestros de la electrónica Sun Ra y George Clinton, la artificialidad es el rasgo que define la Diáspora Africana: un pueblo arrancado de su lugar de origen y reubicado como una comunidad de extraños en América no puede resultar de ninguna manera natural⁹. Por ello el rap es un monumento al “artificio auditivo”¹⁰. Ninguna otra idea define mejor la situación de *Ghost Dog*, cuya condición de afroamericano ya resultaría artificial por sí sola, pero para aumentar aún más esa circunstancia, vive de acuerdo con un código de conducta japonés obsoleto. Precisamente por ello, la elección del hip-hop como género predominante en la película nos permite tender puentes entre culturas tan alejadas como lo son la estadounidense y la japonesa, lo que nos remite irremediabilmente a una de las tres historias que componen la película que Jarmusch había rodado un par de años antes. *Mystery*

7 SUÁREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 168.

8 SUÁREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, pp. 168-69.

9 SUÁREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, pp. 133-34.

10 *Ibidem*.

Train (1989) se sitúa Memphis. En un principio el film se iba a haber titulado “Memphis” y hubiese formado parte de una trilogía dedicada a la música que según Jarmusch es el elemento que le guía hasta los escenarios de sus historias. El otro largometraje de esta serie hubiese sido *Down by Law* (1986), cuyo título previsto era “New Orleans” junto con un tercer proyecto que no se llegó a realizar, que hubiese llevado el título de “Kansas City”. Jarmusch explica que “de algún modo, es la música la que me atrae hacia los lugares donde transcurren mis guiones y también es algo que despierta mi interés, puedo pasar horas buscando información sobre discos desconocidos o estudiando la historia de esos lugares”¹¹. El fantasma de Elvis -*ghost Elvis*- resulta omnipresente en los tres capítulos y, a pesar de ello, el film es, al mismo tiempo y sobre todo, un homenaje a los orígenes negros del rock’n’roll. La historia que nos interesa narra el peregrinaje de una pareja de japoneses a los Sun Studios, donde grabaron en los tiempos históricos Carl Perkins, Roy Orbison o Jerry Lee Lewis entre otros. El título está tomado de una pieza de Elvis. En numerosas ocasiones a lo largo de la filmografía de Jarmusch, cuando hay alusiones a qué es y qué no es América, éstas están en boca de personajes extranjeros. Jun y Mitsuko, la pareja de *rockabillys* nipones, pasean por las mismas calles que el propio Rey del rock y sus colegas transitaron. En un momento en el que ella se asusta al oír un disparo, él le tranquiliza diciéndole que no se preocupe, que es normal, porque “esto es América”. Paralelamente, en *Down by Law* (1986) el personaje de Roberto Benigni -Bob- acaba en prisión por asesinar a un hombre en defensa propia, según él mismo dice, tal y como lo vio en “una película americana, en una buena película americana, con mucha acción”.

Otra cuestión interesante con respecto a los intercambios entre Japón y Estados Unidos es que, al menos según las observaciones de Jun y Mitsuko, no parecen ser lugares tan diferentes. En “Far from Yokohama”, uno de los tres capítulos de *Mystery Train*, él le dice a ella que “si eliminas un tercio de los edificios de Yokohama te queda Memphis”. Al fin y al cabo, tal vez Elvis levante tantas pasiones en el país del sol naciente como en su lugar de origen. La fascinación de los japoneses por la cultura estadounidense se remonta a los tiempos de la segunda posguerra, cuando el país nipón sufrió una acelerada y profunda “americanización”. También el propio género del hip-hop tiene una estrecha relación con el hecho bélico. Cuando dos raperos se enfrentan musicalmente, se dice que están

11 SANTE, Luc, en HERTZBERG, Ludvig. *Jim Jarmusch. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, p. 94.

haciendo una batalla y, de hecho, algunos de los gestos típicos de estas peleas dialécticas son herencia de las artes marciales del mismo modo que las *brass bands* de comienzos del siglo XX emplearon los instrumentos de viento metal que habían pertenecido a las bandas militares durante la primera guerra mundial. Pero tal y como nos recuerda el protagonista de la película, Forest Whitaker, el género del hip-hop tiene conexiones más profundas con los conflictos sociales en entornos urbanos:

Jim Jarmusch recurre a muchos elementos que pueden parecer superficiales pero que en realidad son conceptos muy arraigados en la cultura del hip-hop. Un ejemplo de ello es la mafia, el hip-hop se aferra a esta imagen, la del padrino, que a menudo es explícita en los nombres de los músicos. Esto es algo que se puede ver en la escena en la que los raperos están en el parque, es un elemento que forma parte de la película¹².

En cualquier caso, el viaje desde Yokohama a Memphis no es sólo de ida, tal y como explica Jim Jarmusch:

En la América de hoy si eres joven y negro es peligroso identificarte con África, porque dicha identificación es enormemente política. La estructura de poder no te permite hacer eso; así es que los jóvenes negros se ven obligados a gravitar hacia Oriente para establecer conexiones tribales entre sí¹³.

Precisamente por ello, en esta película el hip-hop simboliza la libertad. Al comienzo, el realizador muestra el vuelo de palomas, imágenes que se repiten en diferentes ocasiones a lo largo del film y que aparecen igualmente como símbolo recurrente en su última producción, *Los límites del control* (2009). Estas palomas mensajeras que viajan constantemente de un sitio a otro permiten que tanto Louie, el maestro de *Ghost Dog*, como éste, permanezcan comunicados y son igualmente la metáfora de aquellos que por su condición de figuras marginales y desarraigadas se encuentran permanentemente en proceso de movilidad, maduración psicológica, aprendizaje y cambio.

12 FUCHS, Cynthia. "Interview with Forest Whitaker" en *Popmatters*. Disponible en <<http://www.popmatters.com/film/interviews/whitaker-forest.shtml>> [Consulta: 27 de abril de 2010].

13 ASHTON, Stephen. "Jim Jarmusch. Cinematic samurái". En: *Moviemaker*, 1999. Citado en VIEJO, Breixo. *Jim Jarmusch. El sueño de los justos*, Madrid: JC Clementine, 2001, p. 157.

En el cine de Jarmusch son frecuentes las escenas en las que literalmente no ocurre nada. Él mismo nos dice que le gusta ver qué pasa cuando se supone que no hay acción; tal vez por ello, sus películas carecen casi completamente de lo que podríamos llamar un clímax narrativo. Si considerásemos que la música puede servir en ocasiones para enfatizar los momentos de mayor expresión o tensión, en el caso de Jim Jarmusch esos momentos serían los de “desplazamiento”. Varias de sus películas comienzan con un *travelling* o con una secuencia de viaje y en ocasiones terminan de la misma forma, como es el caso de *Mystery Train*, en la que además la secuencia inicial coincide con la final. No son tanto *travellings* descriptivos del lugar y la arquitectura, como estrictos testimonios de “movilidad” permanente. Incluso en *Broken Flowers* (2005) se repite varias veces la imagen del tocadiscos o del equipo de música del coche cuando el protagonista, Tom Johnston (Bill Murray), introduce un CD en el reproductor de su coche. Según Breixo Viejo, podemos apreciar en el estilo de Jarmusch un cierto sentido de la improvisación jazzística que va de la mano de la generación de poetas *beat* y *hipsters*, una de cuyas mayores aportaciones a la cultura estadounidense es la del género de las *road movies*. El propio cineasta admite que a pesar de haber leído *On the road*, de Jack Kerouac, en su juventud y no haberle encontrado el gusto, con una segunda lectura en su edad adulta sí fue capaz de apreciar la novela precisamente por su particular lenguaje, por su redacción improvisada.

En otro orden de asuntos, si damos por válida la tesis de que la obra y la personalidad de los músicos influye directamente en el argumento de la película, al analizar *Ghost Dog* deberíamos tener en mente una colaboración posterior entre el Wu Tang Clan y Jarmusch. Estos trabajaron juntos en *Delirium*, uno de los cortometrajes que componen *Coffee and Cigarettes* (2003), una colección de breves episodios en los que el autor reflexiona sobre la conversación, las adicciones y el absurdo de algunos encuentros, todos ellos realizados en torno a una taza de café y un paquete de cigarrillos. RZA y GZA, que además de formar el grupo de hip-hop están unidos por una relación de familia, animan al camarero del bar en el que se encuentran, a dejar el tabaco y le explican cómo aliviar la tos que el humo le provoca. RZA aparece en este cortometraje como un músico experto en medicinas alternativas -según su primo, “alternativas a este planeta”- para quien música y medicina son “como dos planetas que giran alrededor del mismo sol”. De hecho, RZA se muestra convencido de que

sería un buen cirujano gracias a sus manos de DJ mientras que uno de los gangsters de *Ghost Dog* utiliza para esconder sus huellas los guantes blancos que emplean igualmente los montadores de cine y que aparecen también en la película *Le Samourai*, de Jean Pierre Melville¹⁴. Es más, los músicos se diferencian de la mayoría de personajes del resto de cortos de *Coffee and Cigarettes* porque son conscientes de los efectos nocivos del café y la nicotina. La música, como forma de medicina alternativa, les permite pues mantener un estado de salud óptimo, del mismo modo que sugiere el título de las memorias de Dizzy Gillespie, *To Be or Not to Bop* con la que animaba a sus compañeros de profesión a someterse a un tratamiento de desintoxicación para mejorar su vida y su trabajo.

Si ya hemos comprobado cómo la filmografía de Jarmusch está profundamente inspirada por la música, comprendida de la manera más amplia, por el concepto de ritmo musical, por ciertas composiciones, por la personalidad de los músicos a los que admira y con los que trabaja, etc., en el caso de RZA se produce exactamente la misma circunstancia, en el sentido inverso. Su música tiene un fuerte componente visual y de hecho, tras estudiar dirección durante varios años junto a Quentin Tarantino¹⁵, en 2011 se estrenará su primer largometraje, *The Man with the Iron Fist*. Según el productor del film y co-guionista, Eli Roth:

RZA es muy creativo, el guión es genial, tiene buenos personajes, bromas. Ha hecho con los diálogos lo mismo que hace con la letra de sus canciones y el resultado es una mezcla increíble: spaghetti western, kung fu, lucha moderna mezclada con hip-hop y multiculturalismo. Está imbuido por el mundo del comic. Estoy seguro de que será una película excelente¹⁶.

RZA estuvo presente durante el rodaje de *Ghost Dog*, puesto que ya por entonces tenía un vivo interés por aprender el oficio de director de cine. El músico hace además un cameo en la película. En esta célebre escena, se cruza con el protagonista al pasear en la calle, ambos de detienen y se dicen mutuamente “Power, equality, always see (C) everything”, cuyo

14 Las similitudes entre estas dos películas son más que notables, hasta el punto de poder considerar *Ghost Dog* como una versión de *Le samourai*.

15 Para más información, consultar <<http://www.cinematical.com/2008/07/07/the-rza-directing-the-man-with-the-iron-fist/>> [Consulta: 18 de octubre de 2010]

16 LEE, Chris. “RZA’s new rap: filmmaker” en *Los Angeles Times*, 3 de enero de 2010. Disponible en <<http://www.latimes.com/entertainment/news/la-ca-rza3-2010jan03,0,5973201,full.story>> [Consulta: 18 de octubre de 2010]

acrónimo es *peace*. La frase está tomada del Corán, y significa que todos los días es posible encontrar símbolos de un camino hacia la sabiduría; no obstante, RZA explica que “la mayoría de las personas no están lo suficientemente atentas como para percibirlos”. La escena está abierta a numerosas interpretaciones. La más evidente es que el personaje anónimo de RZA, descrito como “samurái vestido de camuflaje” en los créditos finales, presenta su máximo respeto a Ghost Dog. Podemos considerar este gesto tanto como un ingrediente perteneciente a la película como en un ámbito estrictamente personal, pues el amor por el kung fu, las artes marciales y la cultura japonesa en general es algo que comparten tanto los dos actores entre sí como con el director de la película. Según el código de los samurái, la mayor cualidad de éste debe ser su fidelidad al maestro. El código idealizó y llevó al extremo algunos de los valores tradicionales japoneses y precisamente esos componentes excesivos son los que se consideran la esencia del código. Algunos de ellos son, como ya hemos enumerado, mostrar un profundo respeto por el maestro y preservar su honor, incluso si posteriormente se convierte en un enemigo. Esta escena sugiere tal vez que ambos personajes están a punto de entrar en conflicto pero, aun así, se muestran sus respetos el uno al otro. Breixo Viejo ha añadido el subtítulo de “El sueño de los justos” a su libro dedicado a la filmografía de Jarmusch tal vez porque en sus películas los personajes se tratan con consideración los unos a los otros, mientras que sus bandas sonoras nos sugieren el mismo clima de respeto. Al margen de las cuestiones raciales o de las injusticias sociales de las que nos dan cuenta los músicos de hip-hop -o, al menos, una parte de ellos- en esta escena vemos a un músico-samurái vestido con ropa de camuflaje, es decir, preparado para el combate y que, no obstante, se muestra pacífico y respetuoso frente a la presencia de un posible adversario. Ya hemos mencionado los paralelismos entre *Ghost Dog* y el cortometraje “Delirium” de *Coffee and Cigarettes*, del que hablábamos antes. En esta misma colección, Jarmusch insertó otro corto dedicado a la figura de Elvis, en este caso, referido a un supuesto gemelo perverso que le habría suplantado en alguna actuación: así pues, las películas de Jarmusch no sólo son autorreferenciales a nivel individual sino que cada pieza de la filmografía está relacionada entre sí construyendo una compleja red de referencias cruzadas entre unas y otras.

En todas ellas la repetición desempeña un papel importante, tanto a nivel estilístico como argumental y estético. En *Ghost Dog* unas escenas están separadas de otras por una breve pausa, *monsho* (en japonés), casi una pausa de respiración. Exactamente lo mismo que en la banda sonora de RZA. Algo semejante ocurre también en *Mystery Train* o en *Stranger*

than Paradise, películas en las que cada capítulo está separado por un fundido a negro que dura un par de segundos. En *Los límites del control*, el personaje principal, interpretado por Issac de Bankolé, que en *Ghost Dog* da vida a Raymond, el vendedor de helados, se encuentra con diferentes personas que le hacen el mismo tipo de pregunta y con las que mantiene conversaciones muy semejantes. Es decir, existe un esquema de diálogos que se repite tantas veces como personajes encuentra a su paso, aunque, por supuesto, cada uno lo repite a su manera. En esta película la música es del grupo japonés Boris, que procura un acompañamiento de guitarra eléctrica sobre todo a aquellas escenas en las que el protagonista se desplaza entre una ciudad y otra. A modo de conclusión, a propósito de estas nociones de la repetición e itinerancia, cabe rescatar la siguiente cita de James A. Snead: “en la cultura negra, repetición significa que hay circulación (que hay fluidez para ser más precisos), hay equilibrio. En la cultura europea, repetición debe significar no sólo circulación y flujo sino también acumulación y crecimiento”¹⁷. El personaje de De Bankolé, el vendedor de helados, mantiene breves conversaciones con el protagonista a lo largo del film en las que él habla en francés y *Ghost Dog* le responde en inglés, siempre repitiendo las palabras de su interlocutor prácticamente de manera exacta. A pesar de la barrera idiomática, se consideran amigos íntimos. En efecto, las de Jarmusch son películas en las que el lenguaje interpreta un papel importante, como medio de reflexión sobre la oposición entre lo que es superficial y lo que es esencial en la comunicación humana. “El lenguaje es muy importante” admite, “pero no es necesariamente la mejor herramienta para conocer los sentimientos de alguien. [...] Nick [Nicholas] Ray solía comparar la interpretación con tocar el piano, decía que los diálogos corresponden a la mano izquierda mientras que la melodía equivale a las imágenes”¹⁸.

17 SNEAD, James A. citado en COX, Christoph y WARREN, Daniel. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Nueva York: Continuum, 2009, p. 286.

18 GEOFF, Andrew. “Jim Jarmusch” en *The Guardian*, 15 de noviembre de 1999. Disponible en <<http://www.guardian.co.uk/film/1999/nov/15/guardianinterviewsatbfisouthbank3>> [Consulta: 1 de mayo de 2010].

Bibliografía

ATTANASIO, Paul. "Jim Jarmusch Breaks In: Discovering a Hot New Director at the New York Film Festival", *The Washington Post*, octubre de 1984. Disponible en <http://www.jim-jarmusch.net/films/1984_-_stranger_than_paradi/read_about_it/jim_jarmusch_breaks_in_disc.html>

CHILLOV, Halim. *New Punk Cinema. Rowing Against the Tradition of Film as a Commodity*. Disponible en <http://www.theauteurs.com/notebook/posts?author_id=5>

COX, Christoph y WARREN, Daniel. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Nueva York: Continuum, 2009.

DAVE THE SPAZZ. *The Best of LCD: the Art and Writing of WGMU*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2008.

FUCHS, Cynthia. "Interview with Forest Whitaker" en *Popmatters*. Disponible en <<http://www.popmatters.com/film/interviews/whitaker-forest.shtml>>

GEOFF, Andrew. "Jim Jarmusch" en *The Guardian*, 15 de noviembre de 1999. Disponible en <<http://www.guardian.co.uk/film/1999/nov/15/guardianinterview-satbfisouthbank3>>

HERTZBERG, Ludvig. *Jim Jarmusch. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

LEE, Chris. "RZA's new rap: filmmaker" en *Los Angeles Times*, 3 de enero de 2010. Disponible en <<http://www.latimes.com/entertainment/news/la-ca-rza3-2010jan03,0,5973201,full.story>>

SUÁREZ, Juan Antonio. *Jim Jarmusch*. Urbana and Chicago: University of Illinois, 2007.

VIEJO, Breixo. *Jim Jarmusch. El sueño de los justos*, Madrid: JC Clementine, 2001.

MARÍA ANTONIETA (2006): CONVERSACIONES ENTRE EL CONTRAPUNTO CLÁSICO VISUAL Y LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA. APROXIMACIONES PARA EL ENTENDIMIENTO DEL ECLECTICISMO SONORO

Yaiza Bermúdez Cubas.
Conservatorio Superior de Música “Bonifacio Gil”, Badajoz

Resumen

Uno de los elementos que más llaman la atención del espectador una vez visionado el tercer largometraje de Sofia Coppola es, cómo en una película de género histórico se suceden durante el discurso narrativo músicas tan dispares. Pero... ¿a qué se debe esta disparidad? ¿Realmente esperamos o suponemos escuchar una banda sonora musical compuesta por una cantidad más o menos legitimada de “clásicos”? Así pues, en el film se puede escuchar desde un Vivaldi hasta un Couperin, pero si bien esto es un hecho más que reconocible, lo cierto es que lo más llamativo es su convivencia con “otras músicas”. Grupos de los años ochenta fueron los elegidos para realizar ciertas analogías paradigmáticas entre la protagonista y cualquier adolescente actual. Esta elección una tanto ecléctica de músicas, convierte a este film en un magnífico ejemplo donde el anacronismo musical forma parte del discurso narrativo.

Introducción

El objetivo de la presente comunicación será a partir de la elección de algunas secuencias representativas, analizar cuáles han podido ser las razones por las cuales se ha utilizado determinado material sonoro. De esta manera, aportaremos datos significativos que nos posibilite establecer nuevas fronteras en la utilización de las “música populares” en el cine histórico del siglo XVIII.

Antes de iniciar las cuestiones relacionadas directamente con una aproximación de análisis, es conveniente esclarecer qué se entiende inicialmente por “cine histórico”. En la bibliografía que actualmente se localiza en torno a este “género” es relativamente habitual la inexistencia de un consenso para referirse al cine histórico, así pues, con este término

conviven otros tales como cine de época, género híbrido, histórico, *film in costume*, *kostümenfilm*, etc. A tenor de este panorama, es relativamente lógico observar cómo se suceden toda una serie de ambigüedades en la existencia o no de un “género histórico”. Por otro lado, partimos de la base de que los géneros y subgéneros que localizamos en el cine responden fundamentalmente a una necesidad de clasificación en base a la agrupación en categorías que se caracterizan por la unión de elementos comunes.

Joaquín Romaguerra i Ramió expone lo siguiente: “el género se configura en función del grado de especialización de su contenido dramático. Si dominan los elementos específicos es un género concreto; si ganan los ajenos, se tratará ya de otro género”¹

[...] Roman Gubern, el género es una categoría temática, un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetidas, sobre las que tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada productor concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada gran género².

Por su lado, Hueso Montón, en relación al género afirma lo siguiente: “género es una temática que es observada y plasmada en imágenes cinéticas a través de una concepción estética popular”³. La clasificación que establece este autor en relación a los géneros cinematográficos es la siguiente: “el bélico, la ciencia-ficción, la comedia, el histórico, el musical, el policíaco, el terrorífico y el *western*”⁴. Luciana della Fornare, por su lado, configura una clasificación en torno a los siguientes géneros, a saber: aventuras, cómico, dramático y documental. Situando lo que define como histórico dentro de la categoría de dramático⁵. Otro autor, Agel, establece lo siguiente: las series de los films, los géneros híbridos (históricos y biográficos) y los géneros mayores (*western*, drama, comedia, animación, documental)⁶.

Asimismo, existen opiniones que defienden la “inexistencia” del género histórico, “[...] ni si quiera puede hablarse de género histórico”.

1 ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Barcelona: Ediciones de la Torre, 1941, p. 47.

2 *Ibid.*, p. 46.

3 *Ibid.*, p. 46.

4 *Ibid.*, p. 46.

5 *Ibid.*, pp. 46-47.

6 *Ibid.*, p. 47.

El simple repaso de los más aceptados para constituir con su suma un género histórico haría enrojecer de vergüenza a un profesor de historia: *biopic*, *western*, péplum, bélico, etc. Tan escaso y puntal es el interés de los cineastas por la historia que ni siquiera existen directores especializados en películas históricas⁷.

Independientemente de las aportaciones anteriormente expuestas y sin entrar más en sobre la aceptación de género histórico, creemos oportuno partir como punto de partida de tres acepciones, a saber:

[...] en primer lugar la historia puede ser entendida como el conjunto de acontecimientos, hechos y procesos sucedidos en el pasado de las sociedades humanas; por otra parte podemos referirnos al estudio científico de ese pasado, al intento de conocerlo y explicarlo [...] Por historia, podemos entender pues, pasado, la ciencia que lo estudia o la escritura o relato de los resultado de tal investigación [...] [...] cuando se habla de novela histórica o de cine histórico se hace referencia, comúnmente, a la primera de la acepciones enunciadas⁸.

Así pues, atendiendo a la visión personalizada de la directora en este film, lo que más debería de primar en el cine histórico es la descripción de la psicología de los personajes.

Creo que una buena película histórica debe revelar la psicología de los personajes de la época. Las cuestiones que hay que plantearse son: ¿Cómo se comportaban? ¿Qué era lo les motivaba? [...] La gran dificultad es transcribir el drama histórico en un drama breve, mostrar que lo que es dramático es la vida de los personajes que lo han vivido, que la historia se vive en primera persona⁹.

No obstante, toda aproximación histórica desde “el cine” siempre va acompañada de críticas que subrayan la “no veracidad” de los relatos que se suceden en la narración cinematográfica. “Antes que el cine contara la historia la esculpió la escultura, la mostró la pintura, la cantó la épica... resulta curioso que se cuestione la fidelidad de una película para ilustrar

7 MONTERO, Julio; RODRIGUEZ, María Araceli. *El cine cambia la historia*. Madrid: 2005, pp. 19-20.

8 FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier. *Cine e historia en el aula*. Madrid: Akal, 1994, p. 16.

9 MARTÍN, Jerónimo J.; RUBIO, Antonio R. *Cine y Revolución Francesa*. Madrid: Rialp, 1991. p. 52.

un proceso histórico y no se haga lo mismo con un cuadro¹⁰. *María Antonieta* es un ejemplo más de este ejercicio de crítica, sería interesante cuestionarnos ¿hasta qué punto una película puede ser enjuiciada por la lectura que la directora realiza sobre la historia en la que se sustenta?

Walter Benjamin, en sus Tesis de Filosofía de la Historia indicaba que la articulación histórica del pasado no significa conocerlo tal y como “verdaderamente fue”, sino adueñarse de un recuerdo, cuyo contenido es diferente según quien lo recuerde¹¹.

En conclusión, teniendo en cuenta todas las aproximaciones que hemos realizado para contribuir a esclarecer las ambigüedades que existen en torno al término de histórico, el caso de que nos ocupa se trata de una película histórica, enmarcada dentro de lo que a partir de ahora denominaremos como “género híbrido”¹², y que en este caso particularmente, se trata de una lectura cinematográfica de la novela histórica¹³ de la escritora Antonia Fraser¹⁴. El objetivo de Sofia Coppola era contar una historia a su “manera”. “Mi mayor miedo era hacer una película ¿tipo obra maestra de teatro? No quería hacer una película de época seca e histórica con unos encuadres fríos y distantes. Para mí era muy importante contar la historia a mi manera”¹⁵.

“El enfoque no está en lo que la gente a su alrededor pensaba de María Antonieta, sino en cómo ella absorbió personalmente el mundo que la rodeaba y eso es lo que el público experimenta”¹⁶.

Sofía no quería que la película tuviera la misma apariencia de todas las películas de época. Ésta no es una visión clásica de María Antonieta, sino la visión personal que Sofía tiene de ella. La cinta es una visión mo-

10 MONTERO; RODRIGUEZ, *op. cit.*, p. 26.

11 HUGUET, Montserrat. *La mirada que habla: cine e ideologías*. Madrid: Akal, 2002, p. 8.

12 ROMAGUERA I RAMIÓ, *op. cit.*, p. 47.

13 FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier. *Cine e historia en el aula*. Madrid: Akal, 1994. Este autor establece una interesante aportación sobre tres conceptos fundamentales para abordar la película que nos ocupa, “Historia- Novela- Cine”.

14 FRASER, Antonia. *María Antonieta: La última reina*. Barcelona: Plaza edición, 2006.

15 En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta_la_reina_adoles12.htm> [Consulta: 1 de marzo del 2010]

16 En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta_la_reina_adoles12.htm> [Consulta: 1 de marzo del 2010]

terna de sus experiencias internas y por lo tanto la ropa tenía que respetar ese tipo de lenguaje. Tomamos la esencia de cómo fueron las cosas y las estilizamos. Queríamos más calidez y humanismo, entonces la ropa debía tener al mismo tiempo esa riqueza y sencillez, una visión muy contemporánea¹⁷.

Aproximación de un análisis musical. De lo clásico a lo moderno

La selección musical de esta película es uno de los aspectos más arriesgados de la directora y su equipo musical. Sin lugar a dudas, cualquier espectador que haya visionado la película no queda indiferente a este respecto. En este sentido, los interrogantes que nos planteamos son ¿por qué estos contrastes musicales? ¿Qué relación existe entre la música clásica y la música moderna? ¿Existe algún precedente en la utilización de este material musical en películas históricas o de otros géneros?

Las composiciones clásicas que se suceden en la película no tienen en principio un punto en concordancia ¿o sí? Evidentemente a tenor de la siguiente lista de compositores tales como Vivaldi, Couperin, Scarlatti, Rameau, podemos inicialmente marcar un primer punto de inicio, todos son compositores relevantes y reconocidos en el siglo XVIII. No obstante, su relación con los protagonistas de la historia va más allá. A continuación, vamos a hacer algunas puntualizaciones sobre cada uno de ellos y sus relaciones con la monarquía. Vivaldi fue compositor de la corte del emperador Carlos VI, abuelo materno de María Antonieta. François Couperin, fue organista de la Capilla Real y director de música de la corte de Luis XIV bisabuelo de Luis XV, que a su vez fue el abuelo de Luis XVI. Domenico Scarlatti se desarrolló en el ámbito de la música cortesana de cámara. Este compositor trabajaría en principio en la corte de Lisboa (1720- 1728) y después pasaría a España, donde prestaría sus servicios a Fernando VI hijo del primer rey Borbón Felipe V¹⁸. Por último, el compositor Jean Philippe Rameau fue compositor de la corte del rey Luis XV a partir de 1745. En síntesis, estamos ante una notable “casualidad”, dado que todos estos músicos tienen una relación directa e indirecta¹⁹ con la monarquía francesa y por este motivo, la música que se utiliza en el film está totalmente justificada desde

17 En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta_la_reina_adoles12.htm> [Consulta: 1 de marzo del 2010]

18 Evidentemente la relación de Felipe V con la corte francesa es más que directa, ya que era nieto de Luis XIV.

19 Si entendemos que hasta que no se consolida el matrimonio entre María Antonieta y el delfín de Francia, la música que escuchaba el abuelo materno de la joven reina todavía no podría ser relacionada con la corte francesa.

una función significativa/narrativa y estética. No obstante, siendo más meticolosos, en cierto modo, estos fragmentos musicales son anacrónicos, dado que ninguno fue compuesto en la época en la que se desarrolla el film, esto es desde 1769 hasta que la joven reina es guillotizada en 1793.

La música clásica que aparece en el film suele hacerlo de forma general de forma diegética, existe algún caso particular en que pasamos de lo incidental a lo diegético, pero no suele ser lo más común. Las piezas que se suceden en la película son: *Les barricades mystérieuses* (Ordre para clave en Si bemol mayor, 2º Libro, Ordre sexta, 5º composición) de François Couperin, Concierto en Sol mayor (Concierto *Alla rústica*) de Antonio Vivaldi, Sonata K. 213 de Domenico Scarlatti y por último, del compositor Jean Philippe Rameau observamos, *Tristes apprêts, pâles flambeaux* (Tomada de Tragédie lyrique *Castor y Pollux*) 1st Menuet Pour *Les Guirries et les Amazones*, 2nd Menuet (de la ópera ballet *Las Indias Galantes*), *Aux languets d'Apollon* (de la ópera ballet *Platée*). De todas las composiciones de Jean Philippe Rameau, sólo aparece comercializada en la banda sonora *Tristes apprêts, pâles flambeaux*, dato más significativo dado que este fragmento representaría el rechazo del pueblo ante la joven monarca. Aceptación y rechazo se suceden con dos composiciones de Rameau, la del rechazo se produce en el minuto 98 con la ausencia de aplauso de todo público asistente. Mientras que la aceptación la localizamos en el minuto 46, con la famosa secuencia de los aplausos después de la audición de *Aux languets d'Apollon*. Estos dos ejemplos son en síntesis meta representaciones.

Brian Reitzell²⁰, el supervisor musical de este film, no dudaría en acudir a la ópera del siglo XVIII para abordar la banda sonora musical de la película.

Decidimos que nuestro enfoque sería un collage de diferentes tipos de música[...], [...] La banda sonora son dos discos, una odisea tipo ópera con música *post punk* pre *rock* romántico moderno con algo de música del siglo XVIII, y también un poco de música muy contemporánea²¹.

A continuación vamos a ver algunas puntualizaciones cronológicas de las composiciones clásicas del film. Iniciaremos esta trayectoria con las obras

20 Reitzell había asimismo trabajado en los dos trabajos anteriores de Sofia Coppola, *Lost in Translation* y *Virgenes suicidas*.

21 En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta_la_reina_adoles12.htm> [Consulta: 1 de marzo del 2010]

de J. F. Rameau (1683-1764): *Castor y Pollux*: tragedia lírica compuesta en 1737; *Platée*: comedia compuesta en 1745; *Las Indias Galantes*: ópera ballet compuesta en 1735. Por su parte, F. Couperin (1668-1733), gran compositor de obras para clavecín, *Les barricades mystérieuses* tiene una supuesta fecha de composición en 1717. Con respecto a los compositores italianos, Domenico Scarlatti compone su Sonata K 213 en Re menor para clave alrededor de 1738²². Por último, la composición clásica que más fácilmente se retiene en la memoria del espectador de este film es el Concierto *Alla Rústica* de Antonio Vivaldi (1678-1741). Este Concierto es para cuerda y continuo está en Sol mayor RV 151, fue compuesto entre 1729-1730.

Una de las composiciones musicales que reviste mayor interés por su función estructural y estética, es el primer movimiento del Concierto *Alla Rústica* de Vivaldi. La directora utiliza este movimiento nada menos que cinco veces durante los primeros cuarenta minutos de narración cinematográfica. Esta composición aporta una connotación de monotonía, de inicio de una nueva vida llena de reglas, restricciones, en síntesis, todo lo que representaba el mundo de Versalles en el siglo XVIII. Un mundo alejado de la reina, que la oprimía y la asfixiaba. Existen así mismo, muchos guiños que nos hacen pensar en la posibilidad de que Sofia Coppola haya echado mano de su memoria filmográfica, ya que este mismo tema se ha utilizado con las mismas connotaciones, esto es, “monotonía” e “inicio de rutina diaria”, en el film del director Bob Fosse *All the Jazz* (1979). El único cambio significativo en cuanto a la obra es que en este último caso, la pieza preexistente es original, mientras que en *María Antonieta* se trata de una adaptación para enfatizar más su funcionalidad estructural. Por otro lado, el empleo de la música de Vivaldi tanto en las películas históricas como en otras de otros géneros, es cada vez más habitual, no olvidemos que Vivaldi es un compositor clásico “popular”. Como cita Michel Chion, “no es casualidad, por ejemplo, que Vivaldi haya sido uno de los compositores citados más a menudo, y también uno de los más plagiados, aunque guardan su reserva “elegante” y culta [...]”²³.

Anteriormente hemos adelantado que la composición se puede escuchar cinco veces, en las tres primeras se nos va representado lo que será la

22 La primera colección de sus sonatas para clave aparece en 1738 en Londres bajo el título de *Essercizi per Gravicembalo* y están dedicadas al rey de Portugal. Entre 1752-1757 fueron transcritos trece volúmenes de sonatas para el uso de la reina María Bárbara de Braganza, esposa del rey Fernando VI. Se les añade dos más desde 1742-1749.

23 CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 255.

vida de la reina desde su llegada al palacio. Las dos últimas presentan las mismas actividades, esto es, despertar y vestirse, comer e ir a misa, pero haciendo un ejercicio de reducción de estas tres rutinas. Así pues, quedaría la siguiente disposición:

1. Concierto *Alla Rústica* I (22'00'"): Se abren las cortinas de la cama de la reina, a modo de guiño teatral y tras ellas, todo un séquito de chicas en colores pasteles se pelean para vestir a la recién nombrada princesa. Así, día tras día, lo que al principio es una grata sorpresa, comienza progresivamente a aburrir a la todavía infanta. "Antonieta desnuda se sienta temblando de frío mientras varios visitantes pasan observando el ritual donde alguien le entrega su ropa interior²⁴". "La ironía es que a pesar de estar rodeada de miles de mirones y ayudantes, María Antonieta se sentía siempre recluida y sola, una jovencita atrapada en un mundo de fantasía que le daba muy poca de la anhelada libertad"²⁵.

2. Concierto *Alla Rústica* II (24'26'"): María Antonieta y el Delfín, almuerzan ante la mirada de todos los visitantes que van pasando y observando a los monarcas como si de una obra de arte se tratara.

3. Concierto *Alla Rústica* III (26'19'"): La reina asiste a misa con sus damas de la corte.

4. Concierto *Alla Rústica* IV (34'29'"): Se observan tres rutinas, despertar, misa y almuerzo. En esta línea, es patente una pequeña variación ya que anteriormente las rutinas se nos han presentado como: despertar, almuerzo y asistencia a misa.

5. Concierto *Alla Rústica* V (38'47'"): Se repite exactamente el orden preestablecido que en el número IV.

Desde un punto de vista estrictamente musical, estaríamos hablando de la siguiente forma musical: A-B-C-DD'. Por otro lado, todos los fragmentos aparecen de forma incidental a excepción del almuerzo, donde somos testigos de la presencia de una pequeña orquesta camerística.

Por lo que respecta a los temas "modernos", que se corresponde con la mayoría de la música que aparece en el film y que en su totalidad está

24 Todas las referencias en torno a su vida, sobre todo, en lo concerniente a cómo se vestía la reina al despertarse fueron tomadas de las investigaciones de la británica Antonia Fraiser.

25 En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta_la_reina_adoles12.htm> [Consulta: 1 de marzo del 2010]

comprendida por grupos que no son incluidos entre los más famosos, lo que nos permite plantearnos que su elección está más motivado por factores estéticos que comerciales. Observamos que estas fiestas y orgías dieciochescas que, ilustradas con una banda sonora de grupos de rock actuales, bien podrían pasar por fiestas desarrolladas en cualquier macro discoteca de cualquier gran urbe actual. Grupos como The Strokes, The Cure, Phoenix, New Order y Siouxi And The Banshees, incluso la cantante Marianne Faithfull interpreta a la madre de María Antonieta.

Es significativo además añadir que siempre estos temas son utilizados como música incidental y que existe una relación directa entre las letras de las canciones y el momento en el que se ubican en la película²⁶. Desde los créditos, la música nos contextualiza, sabemos que es un *biopic* histórico, pero no contado de forma habitual. El grupo inglés elegido es Gang of Four²⁷, caracterizado por hacer un tipo de música post-punk y cuya actividad se suscribe entre 1977 y 1984.

Natural's not in it	Natural no en él
The problem of leisure	El problema del ocio
For What to do pleasure	Qué hacer para el placer
Ideal love to new purchase	Amor ideal una nueva compra
To market of the senses	Un mercado de los sentidos
Dream of the perfect life	Sueño de la vida perfecta
Economic circumstances	Circunstancias económicas
The body is good business	El cuerpo es buen negocio
Sell out, maintain the interest	Venta hacia fuera, mantenga el interés
Remember Lot's wife	Recuerde a la esposa de la porción
Renounce all without and vice	Renuncie todo el pecado y vicio
Dream of the perfect life	Sueño de la vida perfecta
This migraine heaven gives me	Este cielo me da jaqueca
The problem of leisure	El problema del ocio
For What to do pleasure	Qué hacer para el placer

26 Existe una clara función narrativa, expresiva y estructural. Narrativa por estar en relación con el discurso filmico, expresiva porque se establece un paralelismo con los sentimientos de la protagonista y estructural porque ayuda a organizar las secuencias de la película.

27 Los componentes de este grupo post-punk son: Jon King (cantante), Andy Gill (guitarrista), Dave Allen (bajo) y Hugo Burnham (batería).

28 En <<http://letrascanciones.mp3lyrics.org/>> [Consulta : 3 de marzo del 2010]

<p>Coercion of the senses We plow not under gullible Our great expectations To future for the good Fornication makes you happy Society does not save from</p>	<p>Coerción de los sentidos No somos tan crédulos Nuestras granes expectativas Un futuro para el bueno La fornicación le hace feliz Ninguno escapa de la sociedad</p>
<p>Natural is not in it Your relations plows of to power We all have good intentions But all with strings attached</p>	<p>Natural no está en él Sus relaciones están de energía Todos tenemos buenas intenciones Pero todos con las secuencias ataron</p>
<p>Repackaged sex keeps your interest Repackaged sex keeps your interest Repackaged sex keeps your interest Repackaged sex keeps your interest Repackaged sex keeps your interest Repackaged sex keeps your interest</p>	<p>El sexo empaquetado de nuevo guarda su interés El sexo empaquetado de nuevo guarda su interés El sexo empaquetado de nuevo guarda su interés El sexo empaquetado de nuevo guarda su interés El sexo empaquetado de nuevo guarda su interés El sexo empaquetado de nuevo guarda su interés</p>
<p>The problem of leisure For What to do pleasure Ideal love to new purchase To market of the senses Dream of the perfect life Economic circumstances The body is good business Sell outs [? out] maintain the interest Remember Lot's wife Renounce all without and vice Dream of the perfect life This migraine heaven gives me This migraine heaven gives me This migraine heaven gives me</p>	<p>El problema del ocio Qué a hacer para el placer Amor ideal una nueva compra Un mercado de los sentidos Sueño de la vida perfecta Circunstancias económicas El cuerpo es buen negocio ¿Venda las salidas [? hacia fuera?] mantenga el interés Recuerde a la esposa de la porción Renuncie todo el pecado y vicio Sueño de la vida perfecta Este cielo me da jaqueca Este cielo me da jaqueca Este cielo me da jaqueca</p>

Haciendo una primera reflexión de la letra de esta canción, ya vemos una maravillosa descripción de la situación en la que se encuentra María Antonieta ante el primer encuentro con el Delfín con palabras claves como: “amor ideal una nueva compra”, “el cuerpo es un buen negocio”, “ninguno escapa de la sociedad”. Con “compra” y “buen negocio”, hace referencia al enlace convenido entre los futuros contrayentes y sobre que “ninguno escapa”, simplemente ni los más acomodados poseen libertad para realizar acciones fuera de lo que la sociedad demanda de ellos.

Uno de los casos más relevantes es cuando se produce un juego de analogías entre el parámetro visual y el musical. “I want Candy”, de Bow Wow Wow, se escucha en un momento crucial, representa un antes y después en la vida de la reina. A partir de este momento, la reina se transformará y se reinventará a sí misma, María Antonieta se creará un mundo paralelo a Versalles donde poder sobrevivir y sentir un relativa libertad. Esto se traduce en su dedicación casi “exclusiva” a la ostentación y al hedonismo. No obstante, la repuesta de un pueblo hambriento no tardaría en llegar, incluso se llegó a decir que ante la petición del pueblo a sus reyes de pan ella había dicho: “Pues si quieren pan, que coman pasteles”²⁹.

Desde lo visual el espectador es testigo de una imagen insólita, la reina se está probando unos zapatos de la época³⁰ y en un extremo de este plano detalle se pueden ver unas Converse All Star, calzado asociado a las adolescentes actuales. Evidentemente esto no es una casualidad sino una causalidad, la directora ya está evidenciando una vez más de una forma más explícita su visión de la protagonista, esto es, María Antonieta no difiere en demasía a cualquier adolescente pija y caprichosa del siglo XXI.

Asimismo, la relación que se establece entre el vestuario y la canción “I Want Candy” fue realmente significativa, creando en este sentido un estética de videoclip y donde la postmodernidad tiene cabida, ya que parte de dos conceptos fundamentales: apropiacionismo y fragmentación.

Mucho de nuestro vestuario sirvió como marco de referencia para la canción “I Want Candy” [...]. Elegimos colores y texturas que nos recordaran las cosas que les gustaría comer. Vamos de colores muy pálidos y suaves, a tonos más impactantes. Puedes decir que estuvimos muy in-

29 FRASER, Antonia. *María Antonieta: La última reina*. Barcelona: Plaza edición, 2006.

30 A modo de curiosidad, el calzado de esta película se le encargaría a Manolo Blahnik, este diseñador lo realizará teniendo en cuenta los patrones de la época, como si fuera zapatos para una muñeca de época. No olvidemos como dato significativo que por el vestuario, esta película ganaría un Oscar.

fluenciados por la época, pero no presentamos una visión clásica. Se trató mucho más de una declaración de moda. A veces, era muy rock & roll³¹.

La banda Bow Wow Wow fue creada en 1980 por Malcolm McLaren con un estilo de New Wave y liderada por una chica de no más de 16 años, Annabella Lwin, que exige a gritos sus dulces. Nuevamente la analogía entre ambas adolescentes es más que patente. Con este tema este grupo volvió a tener cierta relevancia en el campo musical, no olvidemos que originariamente este tema se lo debemos a Strangelove en 1965.

I want candy ³²	Quiero el caramelo
<p>I know to girl who's tough but sweet She's under fine she can't see beat She's got everything that I desire She sets to summer sun on fire</p>	<p>Conozco a una muchacha que es resistente pero dulce Ella es tan fina que no puede ver el golpe Ella tiene todo lo que deseo Ella fija el sol del verano en el fuego</p>
<p>I want candy, I want candy I want candy, I want candy</p>	<p>Quiero el caramelo, yo quiero el caramelo Quiero el caramelo, yo quiero el caramelo</p>
<p>Go to see to her when the sun goes down There ain't not to finer girl in town You're my girl, what the doctor ordered to drink a under sweet, you make my mouth to water</p>	<p>Vaya a verla cuando va el sol abajo No hay muchacha más fina en ciudad Usted es mi muchacha, la que el doctor me ordenó beber tan dulce, me haces la boca agua</p>
<p>I want candy, I want candy I want candy, I want candy Hey! Hey! Hey! I want candy I want candy</p>	<p>Quiero el caramelo, yo quiero el caramelo Quiero el caramelo, yo quiero el caramelo ¡Hey! ¡Hey! ¡Hey! Quiero el caramelo Quiero el caramelo</p>

31 En < http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta_la_reina_adoles12.htm > [Consulta : 1 de marzo del 2010]

32 En <<http://letrascanciones.mp3lyrics.org/t/the-strangeloves/i-want-candy/>>[Consulta: 3 de marzo del 2010]

<p>Candy on the beach there's nothing to better but I like candy when it's wrapped in leather And someday soon I'll make you mines And have then I'll candy all the Time</p> <p>I want candy, I want candy I want candy, I want candy Hey! Hey! Hey! Hey! Hey!</p>	<p>El caramelo en la playa no hay nada mejor pero me gusta el caramelo cuando está envuelto en cuero Y algún día pronto te haré la mía Y entonces comeré el caramelo todo el tiempo</p> <p>Quiero el caramelo, yo quiero el caramelo Quiero el caramelo, yo quiero el caramelo ¡Hey! ¡Hey! ¡Hey! Hey! ¡Hey!</p>
--	---

Sin lugar a dudas, la letra de esta canción tiene un contenido muy simbólico, sobre todo las frases como: “Ella tiene todo [...]”, “No hay muchacha más fina en ciudad”, en fin, todo comentario esclarecedor sería reiterativo.

Una de las premisas con las que se inició esta investigación fue en torno al eclecticismo sonoro patente en las dos horas de filmación. Sobre este tema, Brian Reitzell puntualiza lo siguiente:

La mezcla ecléctica de sonidos, [...] te facilita meterte en la película. La música resuena porque muestra cómo eran realmente estas personas. Durante casi toda la película, María Antonieta es una adolescente y habría sido mucho más difícil llegar a su angustia de jovencita con una obra maestra de la música teatral.

Por tanto nuevamente observamos que la banda sonora no es fruto del azar sino una selección lógica a tenor de los intereses de la directora y el compositor, “lo importante en la música para esta película es que no hubo reglas y no se usó ninguna otra película como modelo”, dice Reitzell. “No hicimos nada sólo por meter alguna canción. Siempre hicimos lo que sentíamos que nos parecía adecuado”. “Todo fue muy orgánico”, continúa.

La historia dictó la música, la cual sigue el arco dramático. Pusimos todos los créditos de la apertura con la canción “Natural's Not in It” de Gang of Four, la cual te prepara musical y líricamente para lo que va a suceder. Después, hay una pieza de Aphex Twin, “Jynweythek Ylow”, la cual se toca cuando María Antonieta entra por primera vez a Versalles, que en realidad se oye como si estuvieras en ese lugar. Lo que me encantó

esque no se puede decir si es un clavicordio o un instrumento de cuerdas lo que estás escuchando³³.

En cuanto a la partitura musical, se organizaría en tres partes siguiendo la “progresión dramática de la película”³⁴, quedando la siguiente estructura, a saber: “Comienza con un periodo inocente”, dice Reitzell. “La sección del centro es un periodo más decadente con la energía de música más moderna. El final es el declive y únicamente hay una o dos claves musicales”³⁵.

Conclusiones

A modo de conclusión, podemos afirmar que el choque entre músicas está justificado porque refleja el choque entre el espíritu juvenil de la reina y las costumbres anticuadas de la corte francesa. Por este motivo, el eclecticismo inicial se vuelve necesario para entender esta dicotomía. Por otro lado, existe una necesidad más que explícita en que la música nos resulte moderna, ya que de esta manera contribuye a la creación de analogías. Así pues, no debemos tampoco olvidar que este tipo de películas suelen estar muy alejadas de las preferencias de los adolescentes actuales, pero gracias a esta fantástica banda sonora, su aceptación es un resultado casi inmediato. Y como último, sería incoherente si no ratificáramos que si bien la música clásica es lo “supuestamente lógico” en un género híbrido como el histórico, la música moderna contribuye a dar ciertas connotaciones que desde el enfoque de la directora Sofia Coppola son fundamentales para la comprensión de la vida en torno a “su visión” de la reina María Antonieta.

33 En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta__la_reina_adoles12.htm> [Consulta : 1 de marzo del 2010]

34 En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta__la_reina_adoles12.htm> [Consulta : 1 de marzo del 2010]

35 En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta__la_reina_adoles12.htm> [Consulta : 1 de marzo del 2010]

Bibliografía

ALBERICH, E.: *Películas clave del cine histórico*. Barcelona: Man non Troppo, 2009.

CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier. *Cine e historia en el aula*. Madrid: Akal, 1994.

FRASER, Antonia. *María Antonieta: La última reina*. Barcelona: Plaza edición, 2006.

HUGUET, Montserrat. *La mirada que habla: cine e ideologías*. Madrid: Akal, 2002.

MARTÍN, Jerónimo J.; RUBIO, Antonio R. *Cine y Revolución Francesa*. Madrid: Rialp, 1991.

MONTERO, Julio; RODRIGUEZ, María Araceli. *El cine cambia la historia*. Madrid: 2005.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Barcelona: Ediciones de la Torre, 1941.

LA LLEGADA DEL POP A LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA: EL CASO DE *EL GRADUADO*

César Rivadeneyra
IES Tierra de Ciudad Rodrigo

Resumen

En los manuales de historia de la música de cine se suele señalar un conjunto de señales de crisis en el cine norteamericano hollywoodiense en los años 60. Así sucede en *Música y Cine* de Valls Gorina y J. Padrol, donde se señala cómo la banda sonora sinfónica ya no es prioritaria en el acompañamiento de una película dramática y, por tanto, aparecen alternativas. Una de ellas es la que eligió Mike Nichols cuando incluyó cuatro canciones del dúo Simon and Garfunkel para organizar la Banda Sonora de *El graduado* de 1967. De esta manera, la participación del compositor específicamente contratado para el film quedó reducida a muy poca cantidad de música original, en comparación con las canciones del dúo. Se intentará responder a las preguntas de por qué esta extraña incompatibilidad y diferencia cuantitativa entre uno y otro bloque de música.

Introducción

A mediados de los años 60 del s.XX presenciamos en los grandes estudios de Hollywood un cierto agotamiento en su sistema de producción, tras varias décadas organizándose de un modo muy estricto y con una jerarquía, a veces inamovible, en la organización de las partes de una película. La llegada masiva de las nuevas músicas populares urbanas, primero el rock and roll en Estados Unidos, años 50, y más tarde su evolución al pop y al rock propiamente dicho, en los años 60 en Europa, fundamentalmente en Inglaterra, produjo una especie de revolución no sólo en los ámbitos de la música popular, sino incluso en las costumbres de la nueva generación de posguerra que empezaba a imponer poco a poco una nueva visión de la realidad y un nuevo estilo de vida en el mundo occidental. Estos cambios se difundieron masivamente gracias a los nuevos medios de comunicación masivos -caso de la televisión- que permitían una extensión rápida e

instantánea de las modas a todo el mundo occidental. No olvidamos que una de las esencias de esta “nueva música” es la idea del entretenimiento como motor de muchas de sus actitudes, lo cual enlaza con otro de los parámetros por los que se rige la industria cinematográfica, en este caso la hollywoodiense.

Por ello, también un nuevo modo de hacer cine estaba entrando poco a poco en la esfera de los estudios de Hollywood, a la vez que otro estilo entraba en crisis, agotado por el paso del tiempo y las modas. Este estilo necesitaba una renovación, la cual se empieza a vislumbrar ya en los primeros años 50: algunas películas como *A Streetcar Named Desire* (1951) o *Solo ante el peligro* (1952) daban avisos de una nueva variante en los planteamientos de una película. Esto no solo desde el punto de vista del guión, sino también en los planteamientos de la realización de dichos trabajos. Ambas películas no rompían en cuanto a su banda sonora con todo lo hecho anteriormente, pero daban un nuevo enfoque a músicas ya utilizadas: una sonoridad levemente jazzística en el primer caso y una tonada ligera cercana al country and western en la segunda.

Así, al llegar a los años 60, esta situación de crisis necesita una respuesta más renovada para que el cine pueda mantener su status en la cúspide, o muy cerca, de la industria del entretenimiento. A la vez que el pop penetraba cada vez más en sectores de población que iban más allá del estrictamente adolescente, también su inclusión en el cine se fue haciendo progresivo. Ya en 1955, en el film *Semilla de Maldad*, se incluía el “Rock around the Clock” de Bill Halley como tema principal que recorría argumentalmente la película, suponiendo además un espaldarazo extra para una música aún minoritaria, pero que no tardaría en difundirse rápidamente, provocando la revolución de las costumbres antes señaladas.

La aportación del pop al cine, por tanto, hubiese sido imposible de no mediar la llegada progresiva del jazz a las pantallas desde principios de los años 50. A esta situación contribuyó decididamente el hecho de que el pop descendiera directamente del rock and roll y éste del blues y del country. No olvidemos que la estructura de los primeros temas de rock and roll recuerda sobremanera a la del blues clásico de 12 compases, que convive con el devenir del jazz desde principios del s. XX con todo el conjunto de afinidades musicales y culturales que presentan ambos. Así, tanto el jazz como el pop suponen en el cine una respuesta a la crisis que se está viviendo en los grandes estudios. En el caso del pop, además, se puede considerar que su introducción se produce muy poco después de su surgimiento a principios de los años 60, coincidiendo precisamente con uno de los momentos más críticos del sistema hollywoodiense, cuando la

irrupción de la televisión en los años 50 parece haber ganado la batalla de las audiencias al celuloide.

Tanto del jazz como del pop surgirán músicos que se instalarán en los estudios de cine, sin embargo en el segundo caso no se podría establecer un nexo estilístico fuerte entre los dos campos, musical y cinematográfico, como en el caso del jazz, precisamente por la mayor complejidad estructural de éste, más adecuado a la complejidad de una realización y exposición de elementos cinematográfica.

El caso de *El graduado*

En 1967 el director norteamericano Mike Nichols, nacido en Berlín en 1931, rueda el largometraje *The graduate*. Era su trabajo inmediatamente posterior a *Who's afraid of Virginia Woolf* (1966). En él se narra la historia de un recién graduado universitario que comienza sus vacaciones teniendo contactos esporádicos con una mujer mayor, Mrs. Robinson, amiga de sus padres, aunque de quien sigue enamorado es de su hija Elaine. Nichols, ya había escuchado al dúo Simon and Garfunkel y conocía personalmente a Paul Simon, compositor de las canciones originales del dúo, quienes tras una serie de dudas profesionales a principios de los años 60 se instalaron definitivamente en Nueva York, comenzando su carrera discográfica. Ésta había dado a mediados de los años 60 éxitos pop como "The Sound of Silence" (El sonido del silencio) "Scarborough Fair" (Feria de Scarborough) o "I am a rock" (Soy una roca), envueltos en un ropaje musical que la industria discográfica dio en llamar folk-rock.

Está claro que diversas razones mueven a realizadores y productores a incluir pop en las películas. Algunas son artísticas, otras comerciales, y también están las puramente pragmáticas, relacionadas con las inmediatamente anteriores. Sin embargo, desde la elección del tema pop hasta su inclusión en la banda sonora hay un camino a recorrer en el que se tropieza con diversos obstáculos. El más importante de ellos es quizá cómo dar validez a una nueva música que suplanta a otra de mucha más tradición en el mundo del cine: la sinfónica. Ésta no solamente tiene el peso de la tradición casi desde los mismos inicios del cinematógrafo, sino que además había expresado desde ese principio su versatilidad y su mayor capacidad de adecuación a las necesidades expresivas de una película, sea ésta del género que sea. Por otro lado, esta tendencia cambiante enlaza directamente con el ambiente que se está viviendo en Hollywood ya desde los años 50 (que ha sido comentado anteriormente) y queda en parte justificada por las circunstancias que rodeaban esa situación de crisis.

Nos preguntaremos en primer lugar por qué Mike Nichols utiliza canciones del dúo Simon and Garfunkel, y por qué contó también con Dave Grusin, cuya aportación final, luego veremos, es prácticamente inapreciable. La primera pregunta podría responderse muy brevemente: porque le gustaban. Sabido es que los directores de cine anteponen en muchas ocasiones sus meros gustos musicales personales disimulando o no con esto un escaso conocimiento de las diversas posibilidades que presenta la música en sus diversas manifestaciones dentro de un contexto filmico. Quizá uno de los ejemplos más ilustrativos y reconocidos sea el caso de *2001 A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick, en el que sabido es cómo influyó la admiración por los clásicos del fallecido director norteamericano en la selección final de títulos, a pesar del engaño y explotación al que fue sometido el compositor contratado, Alex North.

Lo cierto es que Nichols contactó con Paul Simon para pedirle una serie de temas cuya letra remitía directamente a los avatares que acontecen en el film. Mientras tanto las canciones que acompañaban las escenas ya rodadas pudieron más en su gusto personal que las canciones que Simon le presentó, excepto el tema “Mrs. Robinson”, que en ese momento estaba únicamente esbozado. Esto explica que sea una de las cuatro canciones que aparecen en el film que nunca se escucha completa. De esta manera los fragmentos audibles no alcanzan la mitad real del tema definitivamente arreglado y grabado en el disco y publicado ya en 1968 en el cuarto LP del dúo: *Bookends* (quien haya escuchado anteriormente “Mrs. Robinson” en disco pudiera tener la impresión de que el tema se va “haciendo” progresivamente durante el rodaje de la película), por eso, la sensación que produce *a posteriori* es de que algo en la película queda incompleto, y por tanto resulta ineficaz.

La pregunta surge inmediatamente, ¿no podría Dave Grusin haber hecho una música que ensalzara dramáticamente el film? Lo primero que podríamos responder es que sí, aunque esto podría haber provocado un cierto distanciamiento con una potencial población joven a quien va destinada la película. Se supone que este colectivo es especialmente aficionado al pop y al rock de la época, así como al folk-rock representado por el dúo del que estamos hablando. Además, unas canciones con letra, aunque ésta quede descontextualizada, aseguraban una lectura más inequívoca y también más sutil de las escenas; algo así como una especie de voz en *off* musical a modo de comentario narrativo de las escenas.

Pero no olvidemos que Mike Nichols juega con una doble vía de atracción del público: la juventud americana de la época llenaba continuamente los noticiarios con los movimientos pacifistas antibélicos

en medio de un ambiente contracultural que se extendió de manera más o menos generalizada, sobre todo en la costa oeste de California. Todo esto quedaba centrado en lugares concretos, como la Universidad de Berkeley, que aparece en el filme, y el conflicto intergeneracional que vive su momento más extremo en el *affaire* del protagonista de *The Graduate*, Benjamin, con Mrs. Robinson, constituyendo su núcleo dramático. Con este acontecimiento dentro del filme se buscaba también la complicidad de las mujeres de mediana edad atadas en su vida sentimental a un matrimonio lleno de apariencias e insatisfacciones personales.

Estructura sonora

La banda sonora de *The graduate* es cíclica. Se compone de tres temas centrales, reponiéndose el primero de ellos en los últimos instantes de la historia. A ellos se añade un cuarto tema que en realidad funciona más como un tema intercalado entre los dos que le anteceden y le preceden, pero que no posee la trascendencia y el peso dramático de los otros tres.

Una visión superficial del *score* llevaría a reflejar la presencia de tres canciones cuya expresividad fue suficiente para que Mike Nichols las incluyera en determinados momentos del filme. Estos momentos se unifican en situaciones en que se detiene la acción -no hay diálogos. Las canciones acompañan al protagonista reflejando algo de lo que siente, sin necesidad de más sonido que el de las propias grabaciones. Por ejemplo, en “Mrs. Robinson” se mantiene esta misma idea acompañándola de más acción. Esto se apreciaría en la búsqueda desesperada del protagonista, Benjamín, del lugar donde se está produciendo el enlace entre su novia, Elaine, la otra protagonista femenina de la obra.

En un análisis más profundo podemos encontrar una sistematización de la banda sonora renovada que no puede seguir los dictados de la tradición clásica, pero tampoco debe mostrarse como si las canciones se fueran desgranando sin más a lo largo del metraje. El primer tema es la canción “The Sound of Silence”, como ya se ha indicado, y además protagoniza musicalmente la primera mitad del filme. Esto, ¿se puede considerar casualidad o clara intencionalidad? En cualquier caso queda claro que se trata deliberadamente de adoptar la forma cíclica para redondear más la narración. Curiosamente se rompe la sucesión clásica de una trama de nudo, desarrollo y desenlace desde el punto de vista musical, no así cinematográfico; de esta forma se unifican más estrechamente sus partes extremas. Esto da lugar a una manera más rotunda de reafirmar la forma cerrada: el final es más conclusivo si cabe por la música que por el desenlace en sí, y así la música

está claramente al servicio de la imagen, dotándola del significado profundo para reinterpretar la historia en clave de punto de inflexión de una vida agitada y el comienzo de una vida asentada, tanto en lo personal como en lo profesional, con una pequeña dosis de aventura personal.

Los otros dos temas se despliegan por el centro de la película. “Scarborough Fair/Canticle” está presente en la primera media hora de la segunda parte y, posteriormente, “Mrs. Robinson”, el auténtico *main title* del filme, los últimos diez minutos antes de la escena final. La decisión final fue totalmente llevada a cabo por el director a espaldas de los dos compositores del *score*, Paul Simon y Dave Grusin. Pero éstos, demasiado dispares estilísticamente entre sí, no podían configurar una unidad musical: Dave Grusin es tomado más bien como una reminiscencia del pasado y su nombre y su música podrían ser considerados en su momento como garantía de venta del LP de la banda sonora.

“The Sound of Silence”

Ya hemos indicado que este tema ocupa no sólo la primera escena, sino que está presente durante la primera mitad del filme: al principio acompaña a Benjamin a su llegada al aeropuerto y a la Terminal, dando una pista (sólo a través de la letra) del sentimiento de soledad e inquietud que percibimos en el gesto hierático de Benjamin. Curiosamente se retoma unos minutos después, pero en una situación completamente distinta: Benjamin solo en la piscina de su casa tumbado con una cerveza y con gafas de sol. Aunque aquí aparece nuevamente solo, sabemos que lo que está pasando por su cabeza ya no es la aparente soledad del principio, sino la sensación que surge después del primer *affaire* con Mrs. Robinson. La canción por tanto sólo presenta el cometido de acompañar una escena y a un personaje en completo silencio pero sin apenas relevancia dramática.

Hello darkness my old friend	Hola oscuridad, mi vieja amiga
I've come to talk with you again	he venido a hablar contigo otra vez
Because a vision softly creeping	porque una visión deslizándose
Left it seeds while I was sleeping	suavemente
And the vision that was planted in my brain	dejó sus semillas mientras estaba durmiendo
Still remains within the sounds of silence	y la visión sembrada en mi cerebro se mantiene dentro del sonido del silencio

Letra y traducción de “The Sound of Silence”

“Scarborough Fair/Canticle”

Este tema, adaptación de una balada inglesa medieval, es posiblemente el ejemplo más directo de que el director incluye un tema por simple gusto personal, pues suena en el momento en que Benjamin tiene que abandonar a Elaine después de una trampa que le ha tendido Mrs. Robinson; por tanto, la sensación de desazón y abandono es total. La canción presenta un aire melancólico y un sabor arcaico que sirve únicamente para enfatizar un poco más esa sensación de pena que atenaza a Elaine y que le hace mostrarse con un gesto entre nostálgico y melancólico cuando más tarde ve a Elaine de lejos en la universidad. Esta misma sensación se corresponde musicalmente con una leve instrumentación de flauta y arpa, que se utiliza para variar el tema en el momento en que sabemos que Benjamin no ha renunciado a Elaine y va a hacer lo posible para recuperarla, arriesgando su propia vida personal.

Are you going to Scarborough Fair? Parsley, Sage, Rosemary and Thyme Remember me to one who lives there She once was a true love of mine Tell her to make me a cambric shirt Parsley, Sage, Rosemary and Thyme Without no seams nor needle work Then she'll be a true love of mine	¿Vas a ir a la Feria de Scarborough? Perejil, Salvia, Romero y Tomillo me recuerda a alguien que vive allí una vez ella fue mi amor verdadero. Dile que me haga una camisa de batista Perejil, Salvia, Romero y Tomillo sin ninguna costura ni trabajo de aguja entonces ella sera mi verdadero amor
---	---

Letra y traducción de “Scarborough Fair/Canticle”

“Mrs. Robinson”

Éste es el tema que justifica plenamente la elección de Nichols de prescindir de una partitura sinfónica, y el único compuesto expresamente para el filme. Sin embargo, la premura en la realización impidió que se escuchara en su plenitud en las escenas, quedando únicamente esbozos que configuran una versión acústica con guitarra y voz, sin coros ni sección rítmica (en otra ocasión además se escucha una versión puramente silbada). Esta canción está presente en la última media hora del metraje y sirve para adentrarse de nuevo superficialmente en el pensamiento del protagonista, al que la obsesión por haberse acostado con Mrs. Robinson le sigue “golpeando” en su búsqueda desesperada de la iglesia donde se va a casar Elaine. Por tanto, tenemos otro ejemplo de canción cuya letra es el único componente de enlace con lo que está pasando en la pantalla,

mientras que la música fluye en el estilo habitual de un tema pop de la época, incluyendo una pequeña nota de gracia al diluirse música y letra a la vez sobre la que el auto de Benjamin se queda sin combustible.

<p>And here's to you Mrs. Robinson Jesus loves you more than you will know, oh,oh God bless you please Mrs. Robinson Heaven holds a place for those who pray hey, hey,hey (.....) Sitting on a sofa at the Sunday afternoon Going to the candidates debate Laugh about it shout about it when you, ve got to choose Every way you look at it, you lose</p>	<p>Y aquí está usted Mrs. Robinson Jesús te ama más de lo que crees, oh, oh Dios le bendice por favor Mrs. Robinson el cielo guarda un lugar para los que rezan, hey, hey (.....) Sentada en un sofá el domingo tarde asistiendo al debate de los candidatos reír y gritar cuando tiene que elegir de cualquier manera en que lo mire usted pierde.</p>
---	---

Letra y traducción de “Mrs. Robinson”

Una canción más: “April come she will”

Éste es un título perteneciente al mismo álbum que “The sound of silence” y, por tanto, no había sido un tema de éxito en la carrera de Simon and Garfunkel. ¿Por qué, una vez más, fue incluido en la película? Curiosamente la letra es mucho más explícita en su relación con las imágenes que “The sound of silence” o “Scarborough fair”.

<p>April come she will When the streams are ripe and swelled with rain May, she will stay Resting in my arms again..... (.....) September, I will remember A love once new has now grown old</p>	<p>En abril vendrá Cuando las corrientes son maduras y se hinchaban por la lluvia En mayo ella se quedará Descansando en mis brazos otra vez (.....) Septiembre, recordaré que un nuevo amor ha envejecido</p>
---	---

Letra y traducción de *April come she will*

La aportación de Dave Grusin

La otra pregunta que nos podríamos hacer en este trabajo es ¿cuál es el cometido de un compositor clásico como Dave Grusin en un trabajo prácticamente modelado de principio a fin? Está claro que el film podría haber funcionado perfectamente con una partitura dramática sinfónica, y hasta es probable que a muchos les choque todavía observar las imágenes de Benjamin en el aeropuerto con “The sound of silence”.

La biografía de Dave Grusin nos indica claramente que es un pianista que ha bebido en las fuentes de la música jazz desde muy joven y ha realizado bandas sonoras en relación con este estilo musical, el soft jazz y melodías de carácter bluesero, sentimental con una armonía cercana al strong jazz. Sin embargo, la huella de Dave Grusin no pasa indiferente ante un espectador especialmente sensible al sonido de toda la banda sonora. Donde se aprecia más claramente su trabajo es en la escena en que Mrs. Robinson invita a Benjamin a su casa en ausencia de Mr. Robinson y trata de seducirlo, para lo que le invita a una copa de whisky. Es una especie de remolino orquestal cuando Mrs. Robinson se da la vuelta súbitamente y le dice a Benjamin: “¿Puedo hacerte una pregunta?”. Se escucha un fragmento que recuerda levemente a jazz o swing cuando le confiesa que es alcohólica, y éste parece salir directamente de un tocadiscos en el pequeño bar de su amplio salón.

No cabe duda de que es una presencia ínfima si lo comparamos con las canciones. Sorpresivamente, en el disco publicado en 1968 de su banda sonora aparecen además de los cuatro temas de Simon and Garfunkel, una serie de cortes, en concreto de soft jazz y cercanos a la música ambiental, como “Sunporch Cha-Cha-Cha”, de donde se han extraído fragmentos para la comentada escena de la invitación a una copa. Si Dave Grusin no hubiese participado en la elaboración de este *score* la partitura sustancialmente no habría sufrido una gran modificación, pues la parte esencial la ocupan las canciones del dúo de folk-rock. Entonces, ¿qué pudo mover al director a tomar esta arriesgada decisión de hacer coexistir a músicos tan dispares en la misma música para un filme dramático? Sin duda la aportación de Simon and Garfunkel no sólo responde a una especial inclinación personal, sino una manera de atraer a un público al que se estima que va a atraer especialmente la historia: la población juvenil de los 60 se vio envuelta en una espiral contracultural donde se mezclaba el pacifismo, el rechazo a la guerra más impopular de entonces, la de Vietnam, la sensación de libertad con pocas barreras morales, éticas y religiosas contraviniendo más en teoría que en la práctica la manera de comportarse de la generación

inmediatamente anterior. Además, en aquellos días arreciaban las noticias que contaban las extrañas desapariciones de menores a los que se suponía, en muchas ocasiones, en búsqueda de aventuras para dar un nuevo sentido a su naturaleza juvenil.

No es extraño pensar pues que Mike Nichols agregó en un todo complejo toda esta serie de ingredientes sutilmente introducidos en la trama para captar la atención de un público especialmente atento a las novedades que surgían con rapidez en el mundo artístico, por tanto también en el cinematográfico. En esta mezcla un tanto heterogénea se aprecian la tensión entre el mundo reglado de una familia rica, con ideas claras y con la intención de mantener ese status en posteriores generaciones, y la de un mundo regido por el impulso primario de la búsqueda de la satisfacción personal, aunque eso suponga enfrentarse cara a cara con el tipo de vida al que parece que alguien va destinado desde su mismo nacimiento. Sin duda, la inaudita decisión puramente personal y desde luego arriesgadísima recoge parte de esa dualidad que emana directamente de los pentagramas de la “doble” banda sonora de *The graduate*.

Bibliografía

COLÓN PERALES, Carlos, *Historia y Teoría de la Música en el Cine: presencias afectivas*. Sevilla: Ed. Alfar, 1997.

VALLS GORINA, Manuel y PADROL, Joan. *Música y Cine*. Barcelona: Ed. Ultramar, 1990.

5. Estudios interdisciplinarios en la música para audiovisual: música, publicidad y videojuegos

NUEVOS CÓDIGOS IDENTITARIOS EN LA MÚSICA PUBLICITARIA ACTUAL: ESTRATEGIAS COMERCIALES

Judith Helvia García Martín
Universidad de Salamanca

Resumen

Las estrategias publicitarias se vuelven cada vez más elaboradas y cada vez necesitamos más de la hermenéutica. Esto se debe a la creciente intención de los publicistas por buscar una identificación del producto con el espectador a otros niveles además de los evidentes: utilidad, calidad o precio. Se ha visto cuán eficaz es la conexión con el receptor a nivel emocional. Para esto es muy útil utilizar uno de los principios básicos del manejo de emociones con música: el del ISO (Identidad Sonora), teoría, desarrollada por el musicoterapeuta Rolando Benenson basada en que cada individuo lleva a sus espaldas un bagaje sonoro que le caracteriza y escucharlo provoca en él una serie de asociaciones. En el presente artículo veremos, a través del análisis de tres anuncios, cómo la publicidad emplea este principio para llegar a distintos públicos.

Introducción

Las estrategias publicitarias se vuelven cada vez más elaboradas. En los foros de opinión sobre anuncios leemos a menudo que “es más interesante ver las cuñas publicitarias que los programas que se están emitiendo”. Y cada vez necesitamos más de la hermenéutica para comprender lo que nos están diciendo. Esto se debe a la creciente intención de los publicistas por buscar una identificación del producto con el espectador a otros niveles además de los evidentes: el de la utilidad, calidad o precio requeridos del artículo. En cambio, se ha visto cuán eficaz es la conexión con el receptor haciendo que el mensaje sea menos “analítico” y profundice más a nivel emocional, y por eso proliferan los anuncios en los que el protagonista no es lo que se quiere vender. Se quiere llegar al comprador conmoviéndole mediante diferentes técnicas: contándole una historia que transmita mensajes de valores humanos, parafraseando escenas de películas con las que el espectador se siente identificado (previo análisis del *target* de audien-

cia) o utilizando uno de los principios básicos del manejo de emociones con música: la teoría del ISO (Identidad Sonora).

Esta teoría, desarrollada por el musicoterapeuta Rolando Benenzon, se basa en el presupuesto de que cada individuo lleva a sus espaldas un bagaje sonoro que le caracteriza y le hace distinto de los otros. Cada elemento sonoro-musical de ese “equipaje” provoca en la persona que lo escucha una serie de asociaciones (sensoriales, cognitivas y emocionales). Y la publicidad, consciente del poder de la música a todos los niveles, emplea este recurso principalmente a dos niveles: el ISO cultural y el grupal.

Éste no será un estudio exhaustivo sobre determinados usos de la música en la publicidad, sino sólo un breve ensayo que toca algunos aspectos relativos a las formas de comunicarse con el consumidor a través de la música como canalizador de la emoción. Por eso, los análisis de los spots y de su banda sonora no son tan rigurosos y detallados como podríamos encontrar en un estudio monográfico. Pero no por ello hemos querido obviar los enfoques metodológicos propuestos por algunos de los autores españoles que actualmente desarrollan investigaciones sobre este campo. Para el análisis de los diversos anuncios que veremos a continuación es necesario clarificar primero una serie de cuestiones básicas, como qué tipo de producto se vende, cuándo, cómo y para quién. Y para ello nos hemos apoyado en las propuestas de Teresa Fraile o de José Antonio Gómez, aunque sin llegar a su detallismo¹. Los tres anuncios han sido escogidos entre otros muchos por la gran presencia de alusiones a la cultura popular hacia la que se dirigen, y cómo esa conjunción de música e imagen determinan la edad, ocupación, recursos económicos y país a los que van destinados.

La teoría del “ISO”: jugar con la identidad sonora

Rolando Benenzon desarrolla en su libro *Teoría de la musicoterapia* en qué consiste este principio². Ha utilizado estas tres letras para definir las iniciales de un concepto denominado “identidad sonora”, que se refiere al

1 FRAILE PRIETO, Teresa. “De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica”. OLARTE, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 83- 103.

GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio. “Lo que no venda, cántelo”. Algunas reflexiones sobre el papel de la música en la publicidad: de los viejos pregones a los *spots* de televisión”. OLARTE, Matilde (ed.) *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 225- 65.

2 BENENZON, Rolando. *Teoría de la musicoterapia*. Madrid: Mandala, 2004, p. 31.

conjunto de sonidos que, por coincidir en el mismo tiempo y espacio, caracterizan a cada individuo. Y por eso, conocer el bagaje sonoro y musical de la persona a la que nos queramos dirigir facilitará nuestra comunicación con ella. Esta “identidad sonora” es algo muy complejo que se forma mediante muy distintas influencias que, en definitiva, conforman el entorno social, cultural, histórico y psicofisiológico que rodea al individuo, y es un elemento básico empleado en la disciplina musicoterapéutica, ya sea su orientación analítica, conductual o humanista. Este investigador distingue cinco apartados a la hora de clasificar la identidad sonora: el “ISO” universal, cultural, grupal, complementario y giestáltico. En este ensayo, nos interesa centrarnos en el cultural y el grupal, ya que del análisis de ambos toma la publicidad la música que combinará con las imágenes para definir el producto y el consumidor al que está destinado.

El ISO cultural es el resultado de la configuración cultural global de la que el individuo forma parte, y el grupal es algo más restringido, se limita a una minoría étnica o grupos caracterizados por elementos biológicos (raza), idiomáticos o geográficos³. Así, cada cultura y grupo contará con una serie de elementos sonoros y musicales que le resulten familiares. Ahí radica el poder de la música a la hora de crear/re-crear determinadas emociones, porque no podemos evitar recordar al escuchar “la música que sonaba cuando yo...”, y que asociamos a experiencias vitales que van acompañadas no sólo de emociones, sino también de recuerdos sensoriales que no tienen que ver con la vista y el oído (sentidos implicados en la recepción de la publicidad). Así, los buenos publicistas crearán un anuncio efectivo si conjugan convenientemente elementos visuales con los sonoros para, por ejemplo, traer a nuestra memoria sabores de nuestra infancia que asociamos con las reuniones familiares u olores y sensaciones táctiles.

En los tres spots que veremos a continuación, analizaremos qué papel ha jugado la música y su interacción con la imagen a la hora de definir la cultura o grupo al que está dirigido el producto, y cuáles son esas sensaciones y recuerdos que nos pueden venir a la mente y que nos pueden convencer de que nos conviene comprar ese artículo. En los tres se ha utilizado música preexistente, pero de distintas maneras: en el primer caso veremos que es casi original, pero se trata de una alusión a una composición previa; en el segundo se usa de forma literal; y el tercero es una adaptación perfectamente reconocible.

3 BENENZON, Rolando. *Teoría..., op. cit.*, p. 34.

Aerolíneas Argentinas

Este anuncio, que probablemente empezó a emitirse en el 2004⁴, nos narra en poco menos de dos minutos un cuento acerca de la inocencia. Dos niños juegan en la azotea de un edificio. Parecen esperar algo. De pronto, la sombra de un avión se recorta sobre el suelo de la azotea y los niños intentan perseguirla y atraparla, pero se escapa, y al no conseguirlo quedan decepcionados porque su paso es fugaz. Idean un plan. Al día siguiente esperan, en el mismo sitio y a la misma hora con una caja de lata. La sombra vuelve, y esta vez consiguen atraparla dentro de la lata ¡Qué ingenuos! pensamos. Durante las horas siguientes no se separan de ella. Su contacto les proporciona la posibilidad de volar con la mente a destinos lejanos. Al día siguiente están en clase cuando, súbitamente, aparecen unas personas uniformadas con la directora del colegio que quieren ver a los dos niños de inmediato. Los niños, asustados, deciden asumir las consecuencias de sus actos. Pero lejos de recibir una regañina, se protege la figura infantil haciendo que las personas adultas asuman la misma fantasía: el piloto les pide que liberen el avión, pues mucha gente viaja en él y deben llegar a su destino, donde hay personas esperándoles. En la escena siguiente, una multitud, niños, profesores, ancianos y los pilotos se encuentran en otra azotea, expectantes porque no se explican de qué forma el avión puede ser liberado. Se abre la caja, y ahí está la sombra. Por primera vez, todos miran hacia el cielo y ven el objeto de tantas preocupaciones, y esta imagen queda reforzada por el ruido objetivo que produce el avión en cuestión.

El producto que están aquí vendiendo es una compañía aérea, Aerolíneas Argentinas. Aunque los protagonistas de esta historia son los niños, el colectivo que vemos al final del anuncio está formado por personas de todas las edades (los niños alumnos, los adultos profesores y profesionales de la aerolínea, y los ancianos sentados en la azotea), aunque con algo en común: su poder adquisitivo no parece grande, y son más bien modestos. Por lo tanto, el spot se dirige a un espectro muy amplio de la población argentina, ofreciendo un artículo asequible. Aquí no se ven explícitos los valores a través de los cuales se quiere vender el producto, sino que están camuflados ingeniosamente en las personas y en la historia. El mensaje subliminal que nos llegará es que Aerolíneas Argentinas es eficaz, pues la puntualidad y la constancia se muestran en el paso del avión todos los días a la misma hora. La compañía es accesible a personas con recursos

4 Las primeras opiniones acerca de este spot en la página especializada en publicidad www.publity.com, datan del 31 de julio de 2004. Por otro lado, las referencias visuales de este anuncio son inmediatamente anteriores, 1998 y 2003, como se verá más adelante.

económicos modestos, como nos enseña la ambientación general. Y el trato del personal de a bordo con el cliente es humano y cercano, tal y como sentimos en la conversación que el piloto mantiene con el protagonista. El recurso publicitario sería por tanto el de combinar escenas de la vida real matizadas con imaginación y fantasía. Este spot nos sorprende por su emotividad, y no parece intentar vendernos el producto en ningún momento. Vende emociones. No intentan convencernos mediante lujos y comodidades, o precios irresistibles, sino mediante relaciones humanas.

Se juega con varios tópicos: la imaginación, la inocencia e ingenuidad de la infancia perdida, el ambiente social... Nada es gratuito. Las personas adultas soñamos con recuperar parte de nuestra infancia. Por eso, en secreto deseamos no haber perdido nunca el pensamiento mágico⁵. Por tanto, no es casualidad que los protagonistas de nuestra historia sean dos niños de unos siete años.

En cuanto a la forma, diferenciamos varias escenas. En la azotea, en la casa del niño, en la escuela y de nuevo en la azotea, todos ambientes cotidianos y familiares. Las transiciones entre planos son cortes normales, excepto algunos casos en los que se utiliza el fundido en negro. Los colores no son llamativos, excepto el rojo de la caja de lata. La música está presente en todo momento de forma no diegética e ininterrumpida, a veces con una función narrativa y otras simplemente acompañando a la imagen. Se podría decir que la articulación entre la música y la imagen es “moderadamente sincrónica”, ya que en general no se busca acentuar la acción de lo que vemos con lo que oímos salvo en algunos casos. Parece una composición incidental cerrada, creada expresamente para el anuncio. Por lo tanto podría ser música original, compuesta para la historia narrada. Sin embargo, hay ciertos matices, presentes en la melodía, tonalidad, instrumentación y estructura que nos recuerdan a otra composición.

La música es un elemento sin el cual la imagen no carecería de sentido, pero le da una connotación muy especial. Al escucharla, podemos observar que se parece sospechosamente en carácter, estructura melódica e instrumentación al segundo tema de la banda sonora original de *El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo* (2001), titulado “Concerning Hobbits”, y es una música descriptiva de estos seres que viven apaciblemente, lejos de preocupaciones, en una sociedad pacífica y equilibrada. Este pequeño pueblo encarna una suerte de Arcadia: estabilidad, paz, armonía, buena calidad de vida, inocencia, bondad, ingenuidad, fe... Curiosamente muchos de estos valores pueden ser encontrados casi exclusivamente en

5 Según Jean Piaget, esta es la etapa del desarrollo infantil anterior a los 6 años.

los niños. La música que Howard Shore compuso para retratar a este grupo es amable, de una alegría contenida, fresca, jovial. Pero, ¿de qué forma se refleja este carácter en la música?

Al igual que la música de Shore, el tema de nuestro spot está en una tonalidad mayor (Re Mayor), en compás binario. La estructura de esta pieza también es compartida. En el anuncio podemos distinguir dos temas: en primer lugar, la flauta realiza una melodía dulce acompañada por la cuerda. Es el planteamiento de la situación. Cuando vemos a los niños dispuestos a llevar a cabo su plan de capturar el avión, suena otro tema: un violín, acompañado por la cuerda con notas picadas. Es jugueteón, saltarín, inocente, como los niños. A continuación, nos acompaña un interludio en el que la música pasa a un tercer plano, dejando primero la imagen y los diálogos. Por fin, aparece de nuevo el segundo tema cuando volvemos a ver la sombra del avión saliendo de la caja. Aunque utilizado de distinta manera, por estar destinada a un medio audiovisual distinto, la obra de Shore comienza directamente con las notas picadas en la cuerda seguido de la melodía para flauta, un instrumento con connotaciones pastoriles y alusivas a la naturaleza en estado puro. Seguidamente hay otra sección con violín acompañado de cuerda picada. Y después de la transición, vuelve el tema inicial.

Se podría considerar por lo tanto una música original, creada para la narración de la imagen, pero inspirada no ya en un estilo, sino en una composición muy concreta. Se encontraría en una zona gris, esas en las que, como dice Teresa Fraile⁶, lo interesante son los términos intermedios. Esa composición anterior se ha utilizado de forma alusiva mediante todos los elementos de los que ya hemos hablado.

Pero no sólo la música se inspira en material preexistente, sino también la narración y la estética. Dos son las fuentes principales de las que éstas han sido tomadas: el corto del director mejicano Carlos Salces *En el espejo del cielo* (1998), del que se toma la idea de encerrar una sombra en una caja, y la película *El sueño de Valentín* (2002)⁷ de Alejandro Agresti. En esta historia se inspiraron para retratar al niño protagonista, Valentín-Matías.

Además de llegar al espectador mediante las emociones, el poder de este spot reside en las fuertes referencias culturales que contiene. Está apelando a elementos visuales conocidos por el amplio público latino-

6 FRAILE PRIETO, Teresa. “De nuevo el dedo en la llaga...”, *op. cit.*, p. 90.

7 La ficha técnica en: <<http://www.imdb.es/title/tt0296915/>> [Consulta: 29 de marzo del 2010].

americano al que va dirigido, unas imágenes creadas por y para ellos. Pero además su música constituye un fuerte aliciente. Si las personas no consiguen conectarla con la obra inicial que la inspira, al menos sí reciben esas connotaciones transmitidas a través de los elementos musicales, y por lo tanto se consigue el efecto deseado. Si además el espectador alcanza a descubrir la referencia original, ya entraríamos en un entramado más complejo de asociaciones cognitivas, emocionales y sensoriales. Y sentir esos valores asociados al producto hará que se sienta inclinado a consumirlo.

Como conclusión, es un anuncio que apela a nuestras emociones, a nuestros deseos más íntimos de relacionarnos y amar. Como ya he dicho, no se ve el avión real, sólo su sombra. Y los niños tampoco miran hacia el cielo al principio. Por lo tanto, puede parecernos que lo que persiguen es una quimera. Sin embargo, al final sí miran, y lo ven, aunque al espectador no se le muestra. Y entendemos que su sombra no era algo irreal, sino verdadero. La voz en *off* nos reafirma en esta teoría: “Dicen que a veces los que creen tienen más razón que los que no creen. En Aerolíneas Argentinas creemos que se podía hacer una aerolínea distinta. Y la hicimos. Estamos haciendo el viaje más importante: desde la Argentina que fuimos hasta la que soñamos ser”.

Iberia

Este anuncio, mucho más breve que el anterior (0'30 min), se emitió posiblemente durante el año 2005⁸. Podemos ver que es un spot muy diferente del precedente. El producto anunciado es el mismo, pero ni los valores ni la forma tienen nada que ver. En el otro anuncio el producto no aparece explícitamente. No se recurren a valoraciones materiales del servicio ofrecido. El carácter era narrativo, nos contaba una historia sobre unas personas. Observamos en los publicistas de Iberia una intención más acorde con una sociedad del bienestar, marcada por el lujo, que valora por encima de todo el materialismo, la comodidad, el control, el poder.

Para reflejar esta idea, han recurrido a un montaje sucesivo de escenas que aluden de forma no literal, pero sí muy parecida, a varias películas de culto con las que se identifican determinadas generaciones: la primera, pertenece a *Blade Runner* (1982). Es una ciudad, de noche, y está lloviendo. La cara de un hombre afroamericano está quieta, pero en cuanto un dedo la toca, se mueve y comienza a interpretar un blues en la noche. En segundo lugar, aparece un salón, decorado al estilo del siglo XVIII. Varias

8 Los primeros comentarios en www.publity.com datan del 24 de mayo de 2005.

personas vestidas también para esa época rodean a otra sentada frente a un mueble. Todos están inmóviles. Pero cuando un dedo toca una tecla de lo que resulta ser un piano, el personaje principal se ríe y es secundado por los demás. Suelta una carcajada que enseguida nos hace ver que se refiere a la película *Amadeus* (1984).

A continuación, vemos un paisaje desolador, con un edificio que parece abandonado y un coche en llamas. Podría ser un país en guerra. Un hombre vestido de cazador con una escopeta se mueve entre los escombros. Por la espalda se le acerca un tigre y él no lo ve. Podría haber muerto devorado por él si el dedo omnipotente no le hubiera avisado por la espalda para que se diera la vuelta⁹. Después nos muestran a un boxeador sentado en una esquina del cuadrilátero siendo atendido por sus entrenadores. Están inmóviles, y volverán al combate gracias al dedo. Esta escena puede referirse a alguna de las películas de *Rocky* (1976).

La escena que viene a continuación bien podría pertenecer a cualquiera de las películas de James Bond realizadas en los años 60. Un hombre atractivo, elegantemente vestido, intenta abrir en la oscuridad (clandestinamente, entendemos) una caja fuerte. De pronto, el protagonista de nuestro anuncio, el dedo, toca un interruptor y la luz se enciende. Otros dos hombres trajeados le disparan, pero el intruso consigue escabullirse. Por el estilo del decorado y el vestuario y peinado del protagonista y sus enemigos, podemos deducir que sería una de las películas realizadas por Sean Connery, entre 1962 y 1967.

El mueble-bar con las bebidas, destrozado por las balas, se transforma de nuevo en la ciudad lluviosa de noche con el hombre tocando la trompeta en una azotea. La música, que comenzó accionada por el dedo, vuelve a apagarse al tocar éste de nuevo la cara del hombre. Y entonces vemos que en realidad todo estaba ocurriendo en una pantalla de televisión. Nos muestran a un hombre, cómodamente instalado en un amplio sillón, inmerso en la oscuridad, iluminado por la luz de la pantalla. Aunque está sin chaqueta y con las mangas subidas, podemos deducir que es un hombre adinerado por la calidad de su corbata, su camisa... un hombre de negocios, en definitiva. Y efectivamente, la voz en *off* nos confirma que somos bienvenidos a la nueva clase *business plus* de Iberia.

Si comparamos este anuncio con el anterior, el diferente enfoque no se debe a que los anuncios se realizaron en distintos países, sino más bien a que el destinatario es otro. En el primero se intentaba llegar a todo el mundo. En éste nos quieren vender una forma de viajar destinada a cierto

9 Desconozco en este caso a qué película pertenece esta escena.

grupo: el de la gente que viaja por trabajo, quiere sentirse cómoda y tiene dinero para permitírselo. De hecho, podríamos calificar al hombre de unos 40 años que aparece al final como un *yuppie* (iniciales de *Young Urban Professional Person*). Intentan ganarse a este público mostrándoles que, si viajan con Iberia, podrán tener el control de todo lo que quieran con sólo mover un dedo. Es casi irreverente, pues ese dedo es omnipotente, aparece en todas las escenas condicionando lo que ocurre en ellas, dando vida a los personajes, creando acontecimientos, como una mano divina.

La elección de las películas emuladas no ha sido realizada al azar. Son todas ellas clásicos del cine realizadas durante determinada época: entre los años 1962 y 1984 (tomando como referencia la más temprana y la más tardía). El publicista se hace cómplice del destinatario mostrando películas que vio en su momento, con las que puede sentirse vinculado. *Amadeus* y *Blade Runner* son dos clásicos basados el primero en una obra de teatro y el segundo en un libro de ciencia ficción. Ambos con una base literaria. La saga de *Rocky* tampoco pasó desapercibida diez años antes. Y las películas de James Bond protagonizadas por Sean Connery son míticas, y también tienen un público definido, mayoritariamente masculino, dado la marcada misoginia del agente 007. Esta característica es compartida por las películas de *Rocky*. Así pues, a través de una serie de escenas, están llegando a un espectro de población principalmente masculino, con una capacidad adquisitiva considerable, trabajadores en los negocios, de entre 35 y 60 años.

El anuncio comienza y termina con alusiones a una misma película: *Blade Runner*, y de ella se toma la melodía que, pasando de ser diegética a no diegética, y diegética de nuevo, acompaña a la imagen en todo momento. La banda sonora de dicha película, compuesta por el músico griego Vangelis (Evángelos Odiseas Papathanasiú), cuenta con un emotivo tema dedicado al amor que surge entre Deckard (Harrison Ford) y Rachael (Mary Sean Young). La música es perfectamente reconocible, su planteamiento es prácticamente literal. La melodía es exactamente igual. Las diferencias se encuentran en la instrumentación (un saxofón para la composición original y una trompeta para el spot) y en que la presencia de sonidos de sintetizadores, tan característicos en la música de Vangelis para crear atmósferas, se ha reducido considerablemente, pasando a un tercer plano, por detrás de los sonidos de ambiente de las imágenes.

No existe una articulación sincrónica entre música e imagen. La melodía tiene dos frases con dos motivos cada una claramente marcados, que podrían haber dado lugar a un ritmo de escenas acorde con el de aquéllas. Sin embargo, no es así. Por lo tanto, la música actúa como una mera am-

bientación, sin una función narrativa y de forma autónoma con respecto a lo que vemos.

Se podría decir que la elección de este tema tiene una serie de marcadas connotaciones culturales y generacionales. *Blade Runner* fue una película de culto, basada en un libro de 1968 que, al igual que otros de planteamiento y época similar (*1984*, de 1949, por ejemplo), se enfrentaba a una serie de cuestiones morales con vistas a lo que pasaría en un futuro si se seguía con determinadas líneas de actuación éticamente cuestionables (concretamente, ambas novelas se ambientan en la década de los años 80 y 90). Por lo tanto, no constituye solamente una película de ciencia ficción, sino una declaración de valores y de preocupaciones de una generación concreta, aquélla que en el momento de la realización del anuncio contaría con unos 40 años. Los seguidores de dicho filme podrían considerarse personas de cierta cultura, dada la profundidad de los problemas que se ponen sobre la mesa.

Dado que la música no ha sido elegida con fines narrativos ni para articular el ritmo de la imagen, debemos suponer que está ahí para dirigirse a un reducido grupo de espectadores con cierta formación y edad, aquéllos que cuenten con *Blade Runner* entre su grupo de películas de referencia. Tampoco parece fortuito el paralelismo que encontramos entre el argumento de la citada película, en el que se plantea el problema de hasta qué punto los hombres podemos dominar nuestras creaciones tecnológicas, cada vez más perfectas; y el hecho de que Iberia intenta cautivarlos a través del control de la tecnología y la comodidad con un solo dedo.

El cuponazo de la ONCE

El anuncio de “El Cuponazo de la ONCE”, emitido durante el año 2009, encontró al igual que muchas campañas para esta misma entidad en años anteriores una gran aceptación por parte del público, gracias a la capacidad que tienen las agencias publicitarias escogidas por esta fundación para conectar con la cultura popular a través del humor. Lo más destacable de este anuncio es la canción, “El otro lado”, creada expresamente para la ocasión, pero con referencias muy claras a una música y a un videoclip preexistentes, a los que aludiremos más adelante.

En el spot de 1’09 minutos, se nos muestran diferentes situaciones relativas a la vida laboral de cualquier persona sencilla: despertarse temprano con esfuerzo, los atascos, el mal humor de los lunes, las discusiones con los jefes... Lo que nos llama la atención desde el primer momento es que cada una de esas situaciones, desagradables en principio, están acompañadas

das de una música cuya letra no concuerda con lo que transmite la imagen, cantada por personas que portan unos cascos para grabar música:

El odiado despertador necesita un poco de amor,
Y si sonríes los atascos son mucho mejor.
Y los pobres lunes que todos temen sin razón
Se merecen un sitio en tu corazón.
Ese señor, que es el jefe de tu sección
no es tan malo, aunque parezca un gruñón.
Es mucho más fácil estar tan sonriente
cuando hay nueve millones en tu cuenta corriente.
Escúchanos, nos ha tocado.
Y la verdad todo se ve desde otro lado.
Es mucho más fácil estar tan sonriente
cuando hay nueve millones en tu cuenta corriente.

Todos estos cantantes se reúnen al final en un estudio de grabación cantando a coro, y partícipes de una gran felicidad porque todos los aspectos malos de la vida laboral se ven endulzados por un golpe de suerte en la lotería. Vemos que está dirigido en principio a adultos de todas las edades, aunque principalmente a aquellos que están en edad laboral (entre 30 y 60 años) y así lo demuestra el coro de personajes del final y la amplia franja horaria en la que se emitió. Son tanto hombres como mujeres, y las diferentes situaciones que se desgranar hacen alusión a trabajos de diversa índole: una fábrica, una oficina... Así como los dos anuncios anteriores tenían una estética filmica, éste parece más bien un videoclip, y esto no es fortuito, como veremos a continuación.

En este caso, la articulación entre música e imagen es sincrónica, coincidiendo en numerosos casos los acentos musicales-textuales con los de la imagen. La relación es paralela, pues la letra cumple una función narrativa respecto a lo que está pasando en lo visual. La música está presente de forma diegética en todo momento. Aunque la letra es original, la música no lo es. La base armónica es prácticamente la misma (I- IV-V-I- VI-V7-I), y la línea melódica es perfectamente reconocible, sobre todo en las dos primeras frases de nuestro anuncio, en otra canción escrita en 1985 por Michael Jackson y Lionel Richie: "We are the world", incluida en el disco *USA for Africa*, cuyos beneficios se destinaron a paliar el hambre en Etiopía. Lo más destacado de aquella canción fue el hecho de que varios cantantes de éxito del momento de muy diversos estilos se reunieran para cantar cada uno en el suyo, pero con una sola voz, por una causa común.

Tanto la canción como el videoclip que se realizó para la misma transmiten valores de solidaridad, cooperación, tolerancia, comprensión... Y en el spot de la ONCE no solamente reconocemos la canción por la armonía y la melodía, sino que también podemos ver elementos de ese videoclip: las personas cantando con los cascos de grabación puestos, el coro, gente que canta agarrando los cascos con una mano y sujetando la partitura en la otra... Todo son referencias visuales al videoclip realizado 25 años antes.

El publicista está realizando un guiño a personas de muy diversas edades. Aunque la canción fue realizada en 1985, ha sido constantemente emitida desde entonces hasta ahora no solamente en la radio, sino en cadenas de televisión musicales. Ha llegado a convertirse en un símbolo de ayuda, como ha demostrado su reciente interpretación y grabación de la nueva versión, cuyo motivo iba a ser en principio el vigésimoquinto aniversario de su creación, pero que encontró mejor justificación en el devastador terremoto del 12 de enero en 2010 en Haití. De este modo, "We are the World" ha sido patrimonio de varias generaciones.

Al ver el anuncio creado para el producto de la ONCE "El cuponazo", no podemos evitar sentir una serie de emociones. Para aquellos que no reconozcan la fuente en la que se ha inspirado música e imagen, quedará la diversión causada por la incongruencia entre la parodia que son las imágenes y letra cantada, así como un gran deseo de comprar el producto para añadir un poco de ilusión a la rutina diaria. Y a los espectadores que sí identifiquen el original se les provocarán los recuerdos de felicidad asociados a la canción, estado que podrán volver a tener si compran el producto.

Conclusiones

Hemos visto tres estrategias publicitarias diferentes: en una se utilizan el cuento y las alusiones a la infancia, en la segunda se nos tienta con el poder y el control absoluto, y por último, el humor. Pero en las tres la música juega un papel importante. Se han seleccionado tres composiciones preexistentes, que además no son autónomas, sino que todas están asociadas a sus respectivas imágenes: dos películas y un videoclip. Se han utilizado de forma distinta en cada anuncio: en el primer caso vemos que es casi original, pero haciendo alusión a una composición previa, en el segundo se usa de forma literal, y el tercero es una adaptación perfectamente reconocible.

Hablábamos al principio de "identidad sonora". Pues bien, aquí se ha analizado el bagaje sonoro-musical del conjunto de espectadores a los que

nos queremos dirigir, y por eso no es casualidad que una minoría pueda comprar un billete en la clase *bussines plus* de Iberia, y que la misma cantidad de personas puedan reconocer la melodía del anuncio. Ni tampoco que una canción de felicidad universal como es “We are the World” esté dirigida a toda la población de cualquier ocupación y edad para que compre la lotería y encuentre esa sensación de bienestar. Ni que se hayan utilizado elementos estrictamente musicales, todos ellos presentes en la obra previa en la que se inspiran, para emular ideas como la fantasía o la inocencia y para hacernos partícipes de un sueño. Ya no se quiere llegar al consumidor mediante precios increíbles o ventajosas condiciones de pago, ni una calidad inmejorable. Las relaciones humanas, el sentirse parte de una élite privilegiada o el saberse afortunado junto con muchos otros, son motivos más que suficientes para que compremos cualquier cosa que nos ofrezcan.

Bibliografía

BENZON, Rolando. *Teoría de la musicoterapia* Madrid: Mandala, 2004.

FRAILE PRIETO, Teresa. “De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica”. OLARTE, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 83- 103.

GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio. “Lo que no venda, cántelo”. Algunas reflexiones sobre el papel de la música en la publicidad: de los viejos pregones a los *spots* de televisión”. OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 1005. pp. 225- 65.

MÁS ALLÁ DEL FILM. LA REUTILIZACIÓN DE LA MÚSICA DE CINE EN LA PUBLICIDAD ESPAÑOLA

Virginia Sánchez Rodríguez
Universidad de Salamanca

Resumen

El presente artículo ofrece una reflexión en torno a las bandas sonoras de películas tras haber sido descontextualizadas e insertadas en un nuevo entorno: la publicidad. De este modo, analizaremos algunas de las modificaciones formales y semánticas que ha sufrido la música de cine a través de ejemplos concretos de anuncios de televisión emitidos en España en los últimos años, sin olvidar que la música es utilizada, en todos los casos, como un recurso para apelar a la nostalgia del espectador.

Introducción

El cine es una fuente de recursos inagotable para la publicidad. Es evidente que el medio publicitario, en su afán por llamar la atención del consumidor, exprime un sinfín de ideas de diferente procedencia para utilizar en sus anuncios con una finalidad comercial. Pero el cine es uno de sus temas recurrentes, una industria que cuenta no sólo con importantes cifras en cuanto a su recaudación anual sino con una gran repercusión mediática. Esa situación hace que podamos tener acceso a spots que toman como inspiración elementos escenográficos de películas, sin mencionar la cuantiosa utilización de bandas sonoras. Precisamente esta última circunstancia resulta paradójica, pues el hecho de que prestemos atención a las bandas sonoras desmitifica la inicial función con la que la música se introdujo en el cine¹.

Ante esta realidad cabe preguntarse ¿por qué esa predilección por utilizar música perteneciente a una película en los anuncios? Por un lado,

1 Recordemos que ésta debía ser un elemento de distracción de la técnica que permitiera al espectador involucrarse en la historia pero, simultáneamente, que no llamara especialmente la atención de aquel que visualizaba la película. BENET, Vicente J. *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.

el hecho de que se trate de música conocida puede ser una ventaja, pues inicialmente va a llamar más la atención del espectador al poder reconocerla. Pero, por otro lado, precisamente el hecho de que sea ya “popular”² puede hacer que la atención recaiga únicamente en la canción y no en el producto. Por esta razón muchos publicistas deciden optar por músicas desconocidas, todo esto sin tener en cuenta las circunstancias económicas en cuanto a los derechos de autor, ya sea para utilizar la versión original o para realizar un *cover*. Lo cierto es que, independientemente de la decisión final, nunca es posible saber con certeza qué música es la correcta para publicitar uno u otro producto hasta observar los resultados comerciales.

En las próximas líneas realizaremos una aproximación a algunos ejemplos en los que la música de cine³ ha sido empleada en anuncios de publicidad emitidos en televisión en España. A la hora de plantear esta cuestión debemos tener en cuenta que la música para el cine posee un significado propio por su concepción en relación con la película⁴. Así, nuestro punto de partida radica en reflexionar acerca de si la publicidad, al reutilizar esos elementos musicales, hace que la música mantenga su significado inicial, si el spot suma algún matiz al que la música ya contenía o si, por el contrario, su utilización en el medio audiovisual modifica el significado inicial de la banda sonora respecto a la película para la que había sido creada. En definitiva, el presente texto plantea una reflexión y aproximación a la modificación semántica de las bandas sonoras de películas tras haberlas descontextualizado e insertado en un nuevo entorno.

Cantando bajo la lluvia

El primer ejemplo musical que vamos a abordar forma parte de la película *Singin' in the rain*, del año 1952. Fue dirigida por Stanley Donen y Gene Kelly y protagonizada por Donald O'Connor y Debbie Reynolds. El

2 También comparto la afirmación de Teresa Fraile cuando señala que el cine es la más popular de las artes. FRAILE, Teresa. “De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica”. OLARTE, Matilde (ed.) *Reflexiones en torno a la música y a la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 83-103.

3 De acuerdo con la sustitución del término “música cinematográfica” a favor de “música de cine” que recoge RADIGALES, Jaume. “Mozart en el cine: del biopic a la ópera filmada”. OLARTE, Matilde (ed.) *Reflexiones en torno a la música y a la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 169-196.

4 CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.

argumento es sencillo y alegre, cuyo rasgo fundamental es la presencia de números musicales tan propios del momento de su creación. Los autores de la banda sonora original son Roger Edens y Al Hoffman, responsables, entre otros, del conocido número en el que el protagonista interpreta la conocida canción que da título a la película y que será, en este caso, nuestro objeto de estudio.

El número musical “Singin’ in the rain” incluye, por tanto, música original compuesta expresamente para el film. Inicialmente la música no es diegética y presenta un carácter descriptivo y expresivo que hace referencia al ánimo del protagonista. Posteriormente, como es habitual en los números musicales, se produce el cambio de música no diegética a una falsa diegesis desde el momento en que el personaje canta. Por otro lado, la instrumentación elegida y el *ostinato* que aparece en algunos pasajes, realizado por un instrumento de percusión y reforzado por el viento, potencia ese carácter imitativo o descriptivo de la música, aludiendo a la lluvia.

Es importante tener en cuenta las circunstancias en las que tiene lugar la inclusión de esta escena. El personaje protagonista, un actor de prestigio, acaba de acompañar a casa a su enamorada, de la cual se ha despedido con un beso. Se muestra feliz, totalmente despreocupado y optimista: no le importa mojarse y continuar su camino bajo la lluvia. Está tan embelesado que únicamente le interesa el hecho de ser correspondido en su amor. Además, la danza debe ser considerada un elemento fundamental en la escena que aumenta, junto al carácter de la música, el significado de despreocupación y optimismo que la secuencia muestra a través del argumento y de los elementos visuales. Todas estas circunstancias han determinado que esta secuencia cinematográfica sea considerada mítica, y esa fama puede haber determinado que la banda sonora de este número musical se haya reutilizado en varias ocasiones en la publicidad a lo largo de los años. Probablemente el ejemplo más significativo, por sus connotaciones semánticas, es un spot de la marca de electrodomésticos Balay, emitido en España a lo largo del año 2009.

En el caso de este anuncio publicitario es evidente que la música que han incluido es preexistente, pero no se ha utilizado la versión original de la película sino que se ha optado por un *cover* interpretado por el grupo Akrobats. Además, se ha optado por insertar la música de forma no sincrónica, pues ni siquiera coincide el fin del spot con una cadencia musical sino que, literalmente, la música “se corta” cuando ha terminado el tiempo de publicidad. Con esa circunstancia observamos un final de anuncio extraño que empaña ligeramente el resultado global obtenido. Lo ideal habría sido que alguna de las cadencias coincidiera con el final del spot

y el resultado fuera más estético. Indudablemente, esta circunstancia es posible que esté ligada a las posibilidades económicas y a la duración del anuncio, no olvidemos que el tiempo en televisión es oro.

Respecto a la falsa diégesis a la que asistíamos en la película, en el caso del anuncio la música no es diegética, en ningún momento vemos el foco de emisión del sonido. Además, podemos hablar de música imitativa o descriptiva, pues la única referencia al significado de la canción es un *ostinato* realizado por el metalófono que alude a la lluvia. Resulta especialmente llamativo que, en este caso, la intérprete de la canción sea femenina que es, además, la protagonista física del spot, pues recordemos que se trata de un anuncio de electrodomésticos. De este modo, se mantiene el tópico de que el “ama de casa” suele ser la mujer.

Por el contrario, a pesar de esa presencia femenina visual, la protagonista real del anuncio es el agua y la necesidad de preservarla por ser el bien máspreciado. Esa idea de ahorro se subraya de dos formas. Visualmente, se van cerrando grifos al paso de los trabajadores de Balay. En el nivel sonoro, un niño lee un manifiesto donde se señala, para que no exista ninguna duda, la necesidad de ahorrar agua, un hecho que es posible “gracias a los lavavajillas Balay”.

Llegados a este punto es interesante plantearnos qué significado tiene la música de la película *Singin' in the rain* en este ejemplo publicitario. El hecho de incluir el tema musical es fundamental porque es uno de los pocos elementos que, a pesar de tratarse de un anuncio para preservar el agua, remite a ésta. Del mismo modo, el carácter despreocupado y optimista del protagonista de la película se quiere mantener en esta publicidad: se invita a la ama de casa a que se libere de las labores domésticas, de las cuales se ocuparía la marca de electrodomésticos que se anuncia, además de ahorrar y contribuir a cuidar el medio ambiente.

Por lo tanto, la banda sonora conserva parte del significado que tenía implícito en el film: hay cosas verdaderamente importantes (como el hecho de estar enamorado en la película, o la despreocupación por la casa y el ahorro en el anuncio) y lo demás es secundario (la lluvia en el caso de la película, las tareas del hogar en el caso del spot). Además, indiscutiblemente, en ambos casos la protagonista es el agua de una u otra forma.

La historia interminable

La historia interminable (1984) es la adaptación cinematográfica de la novela homónima de Michael Ende. Esta película fue dirigida por Wolfgang Peterson y presentada como una auténtica historia de fantasía. Su

banda sonora fue compuesta por Giorgio Moroder y Klaus Doldinger, de la cual vamos a centrarnos en el tema principal que da nombre a la película, *NeverEnding Story*, interpretada por el grupo Limahl.

Se trata, por lo tanto, de música original inserta de forma no diegética, formada por la alternancia de estrofas y estribillo. Es importante hacer hincapié en el característico ritmo y la instrumentación, que remiten a la estética de los años 1980, fecha en la que se rueda esta película. Por su parte, la letra, al igual que algunos de los efectos sonoros, remiten a la temática fantástica del argumento, que es lo que caracteriza la canción, un rasgo que se aprovechará de una forma muy creativa en la publicidad tal y como se observa en el anuncio de una conocida marca de vehículos.

Renault Mégane ha utilizado el tema principal de la banda sonora en un spot emitido en televisión en el año 2007. En concreto, los responsables de la elaboración del anuncio han optado por utilizar un *cover* en el que se mantiene la estética ochentera y la instrumentación original pero al que se ha modificado la letra en relación a lo que se propone en la imagen, que es un auténtico mundo de fantasía donde aparecen las cosas más extrañas que podamos imaginar, tal y como señala la letra de la canción.

<p>Nieve, curvas imposibles y una obra sin razón. Jabones, una vaca sorda y carteles sin comprensión.</p>	<p>Un superhéroe herido, rocas en reproducción, ciclistas que distraigan y Richard Claydermann en su piano sin control. ¿Algo más? (recitado) Y una maratón...</p>
---	--

Letra de la canción que acompaña al anuncio.

En este caso, la música aparece inserta de forma no diegética, con función descriptiva en relación a la nueva letra propuesta y a lo que muestra la imagen. Precisamente este spot es un ejemplo del elemento sonoro perfectamente inserto, no solo por tratarse de música sincrónica en relación a la correspondencia con los planos sino también respecto a la duración del anuncio. Además, el resultado provoca empatía gracias a la utilización de la música de una película tan exitosa que apela a los recuerdos del espectador.

Como podemos observar, todos los elementos que se eligen en la nueva letra son obstáculos, una propuesta que tiene que ver con la selección del lema de esta campaña por parte de los publicistas: “elige el camino difi-

cil”. Por lo tanto, es un anuncio de fiabilidad en el que se quiere demostrar que este coche, Renault Mégane GT, puede superar cualquier obstáculo, cualquier cosa que podamos imaginar sin importar lo extraña que resulte. Y, para incidir en esa idea, pretenden que el espectador recuerde la película para remitir a su espíritu: la fantasía.

Así, a la hora de plantearnos la correspondencia entre el significado de la música en la película y en este ejemplo de la publicidad, podemos señalar que se mantiene el sentido fantasioso inicial, al que se unen dos matices. Por un lado, la fiabilidad, que se extrapola de la unión de la nueva letra y la imagen al remitir al carácter fantástico del film. Por otro, la emotividad del espectador al remitirlo a una película de los años 1980, la época dorada del perfil del principal consumidor de vehículos, dejando claro el *target* ideal según los publicistas.

West Side Story

West Side Story (traducida en España como *Amor sin barreras*) es una película del año 1961 dirigida por Robert Wise y Jerome Robbins. La música es original, obra de Leonard Bernstein, con letra de Stephen Sondheim. El argumento está basado en la novela *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, pero adaptada a la época en la que se rodó la película. Es la historia de amor de María y Tony, dos jóvenes pertenecientes a bandas juveniles enfrentadas: María pertenece a los Sharks, de origen portorriqueño, y Tony forma parte de los Jets, estadounidenses nativos.

En concreto, vamos a hablar del número musical “I feel pretty”. En la escena aparecen las chicas de los Sharks, cuyo protagonismo acapara María que se arregla y juega con ropa y diversos complementos ante su próxima cita con Tony. La protagonista está nerviosa y excitada ante su encuentro con su enamorado, lo cual se refleja a través de su expresión corporal y con la perfecta inclusión de este número musical. Antes de comenzar el número como tal, hay una música no diegética que acompaña los diálogos a modo de música de fondo. Posteriormente, y coincidiendo con el comienzo del número musical, asistimos a la falsa diégesis habitual de este género, en este caso con estilo propio de la *popular music*, y que acompaña a la protagonista, quien interpreta la canción.

La forma musical es bitemática y tripartita, con una primera parte A (a-b-a), una segunda parte B (c-d), muy distinta en cuanto a su carácter y una vuelta a la primera parte ligeramente modificada, A' (a'-b-a'). En cuanto a la letra de la canción, “me siento guapa”, es un canto que refleja cómo un buen estado de ánimo puede tener relación con la belleza exterior. De

todas formas, el mensaje transmite la importancia del físico y de la apariencia, especialmente cuando tiene que ver con la seducción.

Centrándonos en la relación de música y elementos visuales, es obligado señalar que la música cumple no solo una función expresiva, como ya habíamos apuntado al comienzo de este punto, sino también descriptiva por la letra de la canción. En cualquier caso, se trata de un ejemplo de música bien inserta, sincrónica, que también hemos podido escuchar en un anuncio de televisión de la marca de ropa deportiva Nike, emitido en el año 2006.

En el caso del spot, y de forma similar a los anteriores casos de reutilizaciones de música de cine en la publicidad, se utiliza la música de la película *West Side Story* para un anuncio de televisión, por tanto se trata de un nuevo caso de música preexistente a la que se ha realizado una adaptación. Respecto al film, en el anuncio se mantiene la falsa diégesis, pues vemos de dónde procede la música vocal pero no la instrumental.

Visualmente el anuncio gira en torno a María Sharapova, una tenista conocida no únicamente por su belleza sino por su buen juego. Ella es el eje que estructura a todos los personajes que la rodean, que son los intérpretes de la canción. La música mantiene, de esta forma, la falsa diégesis de la escena original, así como el sentido de número musical con el estilo responsorial. Habría que decir que la adaptación a nivel formal implica que, por razones de tiempo, únicamente podamos escuchar la primera sección del tema original (A), la cual queda interrumpida por los elementos visuales y los efectos sonoros reales de un partido de tenis.

La música es descriptiva y expresiva, mantiene ambas categorías que aludían al tema principal del film, pero el significado global difiere bastante del inicial, para lo cual debemos fijarnos en el resto de elementos audiovisuales. La tenista se prepara en la habitación del hotel y vemos cómo, de camino al partido, todo el mundo la observa como un objeto pero de forma distinta dependiendo del género. Las mujeres la miran con envidia y los hombres con deseo, incluso el comentarista deportivo cuando entra en el campo alude a ese comportamiento. Lo cierto es que la consideración cambia cuando Sharapova marca el primer punto del partido, demostrando que no solamente es *pretty*, como dice la canción, sino que juega bien al tenis. Es, precisamente, en ese instante cuando cesa la música.

En este caso, y respecto al significado con el que la canción había sido concebida originalmente, el mensaje de belleza de *West Side Story* se mantiene únicamente hasta que la protagonista, María Sharapova, demuestra sus aptitudes para el deporte, sumando un matiz al significado que la película traía implícito. De esta forma, la marca anunciada quiere demostrar

que hay algo más que una cara bonita y rompe una lanza en contra de la superficialidad de la sociedad actual. Nike señala que, más allá del aspecto físico, lo importante son otras cualidades: en el caso del anuncio lo fundamental es el deporte y, por lo tanto, hay que mirar más allá del aspecto exterior, un mensaje importante para la juventud de la sociedad actual, principal *target* de este spot.

El mago de Oz

El mago de Oz es una película musical de 1939 dirigida por Victor Fleming. Su banda sonora original es una de las más conocidas de la historia del cine, pues han trascendido a la posteridad varios temas. En esta ocasión vamos a abordar el tema titulado “We’re off to see the Wizard”, con música de Harold Arlen y letra de E.Y. Harburg. La película narra la historia de Dorothy, una niña que es arrastrada hasta un lugar encantado desde el que no podrá regresar a casa hasta ver al mago de Oz, que vive en Ciudad Esmeralda, y a la que se llega siguiendo el camino de baldosas amarillas. En el número seleccionado Dorothy recorre el camino de baldosas amarillas, acompañada por el espantapájaros sin cerebro, el hombre de hojalata y el león cobarde.

Tal y como hemos comentado, la música es original, en textura polifónica, melodía acompañada, y es precisamente ahí donde observamos la falsa diégesis habitual de los números musicales: los protagonistas son el foco de emisión de la música vocal mientras que no vemos rastro de la orquesta que acompaña la melodía ejecutada por los personajes, algo habitual, tal y como hemos visto tras todo lo señalado hasta el momento de estas escenas.

La música es descriptiva, cuenta que los personajes van a ver al mago de Oz, y también tiene una función expresiva porque recorrer ese camino supone expectativas para los personajes; en el caso de Dorothy, el regreso a casa. Desde ese punto de vista, este número musical tiene su razón de ser en el nivel narrativo pero también para subrayar la psicología de los personajes, que persigue la empatía con el espectador. En cualquier caso, es conocida la trascendencia de esta canción y su inserción en otros contextos, como también ha ocurrido en el caso de la publicidad. Este tema fue el elegido para ambientar musicalmente un anuncio de Trina Tea emitido entre el año 2006 y 2007 en televisión.

En el spot se muestra un día normal en la vida de un grupo de personas que caminan por la calle o toman el transporte público y cómo todas esas actividades cotidianas se ven coaccionadas por continuar caminos de determinados colores, los cuales inicialmente no se pueden interrumpir, pero

finalmente la gente puede cambiar de color. ¿A qué se debe esto? Más adelante haremos hincapié en ello pero, en primer lugar, vamos a centrarnos en cuestiones propiamente musicales. Musicalmente, observamos que los publicistas han elegido uno de los temas principales de la película *El mago de Oz*, al que han realizado un *cover*. Por lo tanto, se trata de música preexistente que ha sido adaptada. Además, se trata de música no diegética con función descriptiva que alude, como demuestra la letra, a la senda de baldosas de la película.

En el anuncio se propone la idea de recorrer un camino, la música junto a la imagen remiten desde el principio a continuar el rastro de las baldosas de un determinado color. Es cierto que hay diversidad de colores pero no se puede elegir otro color si queremos llegar a nuestro destino. Hasta este momento las alusiones al *Mago de Oz* son obvias, la diferencia es que, a medida que avanza el anuncio, vemos que es posible cambiar de color, la gente salta a otro color. Pero lo que es más esclarecedor es el *slogan* final: “Test your liberty. Test your tea”. De este modo se presenta al consumidor una nueva bebida con varios sabores, mostrando así la variedad del producto y la libertad de elegir el sabor que más le guste a cada cual. Esa idea ya se había señalado visualmente con ese salto de colores pero los publicistas han preferido potenciarla con la inclusión de esa frase por si quedaba alguna duda. Por lo tanto, en ese caso el *slogan* tendría una clara función de metatexto.

Tras todo lo apuntado sería interesante plantearse una cuestión: ¿Se mantiene el significado inicial que la música tenía implícito de acuerdo a su sentido en la película? Desde mi punto de vista, este es el ejemplo más interesante de los recopilados en estas páginas sobre la reutilización de música de cine en la publicidad porque, aun manteniendo el sentido inicial de continuar un camino, el spot llega a contradecir parte del significado que ya tenía. En lugar de continuar el camino de baldosas amarillas entra en juego la libertad de elección, tan importante para el consumidor, pero se mantiene el recuerdo y las alusiones a la película de la que procede la música. Por lo tanto, este ejemplo de reutilización de música de cine es, aunque complejo, muy creativo y rico a en el nivel simbólico.

Conclusión

Tras lo comentado hasta el momento, en primer lugar es necesario reiterar que la música es un elemento fundamental para la publicidad que ayuda, siempre que funcione de forma correcta en relación a los objetivos comerciales, a que se cumplan las fases del anuncio publicitario. En este

caso, hemos abordado algunos ejemplos sobre la reutilización de la música de cine en la publicidad y hemos intentado extraer las diferencias formales y semánticas entre los elementos sonoros creados expresamente para un film y el significado de éstos en su empleo en los spots abordados.

Como un elemento común en estos anuncios podemos decir que, en todos los casos señalados, se han utilizado bandas sonoras de películas de éxito. Esta circunstancia no solo permite que esas melodías resulten totalmente reconocibles para el espectador sino que, además, vaticinan buenos augurios. Por el contrario, no existe una unidad respecto a la época. Se han utilizado películas de diferentes décadas y estilos, apelando y definiendo en cada spot el *target*, el prototipo de consumidor al que van dirigidos cada uno de los productos.

Respecto a cuestiones propiamente musicales, en los anuncios que han concentrado nuestra atención hemos escuchado adaptaciones de esas músicas de película, lo cual se debe no solo a cuestiones económicas, como ya conocemos, sino que también podría tener que ver con las ventajas creativas que los *cover* ofrecen. Por otro lado, también hemos asistido al perfecto funcionamiento de la música en todos los casos en los que ha sido reutilizada pero con diferentes resultados. En algunos anuncios, como hemos ido apuntando, se han mantenido los significados que cada tema traía implícito por su creación sujeta a una película. En otros casos se ha sumado o restado algún matiz. Pero lo que es evidente es que en todos los anuncios se remite a la película sin crear ningún tipo de duda al consumidor. La razón es sencilla: en asuntos comerciales y económicos es fundamental apelar al elemento afectivo, en este caso concreto a la nostalgia del espectador, que en este caso es consumidor, a través de un recorrido por algunas de las películas más conocidas de la historia del cine que, indudablemente, en una u otra medida han marcado todas nuestras vidas.

Bibliografía

BENET, Vicente J. *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.

CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.

CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

FRAILE, Teresa. “Construcciones del discurso metafórico en torno a la música de cine”. NOTARIO, Antonio (ed.). *Estética: perspectivas contemporáneas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 277-300.

FRAILE, Teresa. “De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica”. OLARTE, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y a la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 83-103.

NOTARIO, Antonio. “El aspecto visual de la música”. PIÑERO, Ricardo (ed.) *Museos de extrañeza. Materiales de arte y estética, 3*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2007.

OLARTE, Matilde (ed.). *La Música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

OLARTE, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y a la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.

XALABADER, Conrado. “Principios informadores de la música de cine”. OLARTE, Matilde (ed.). *La Música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 155-204.

LA MÚSICA COMO RECLAMO PUBLICITARIO: APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN LOS SPOTS DE PUBLICIDAD PERTENECIENTES AL SECTOR DE LA ALIMENTACIÓN

Cristina González Díaz.
Universidad de Alicante

Resumen

El spot, definido por Ortega (2004)¹ como “una película de corta duración, que se emite normalmente entre los diferentes programas o en el intermedio de los mismos”; es un tipo de formato publicitario donde se cohesionan lo visible y lo audible, por lo tanto, se puede hablar del spot publicitario como una pieza audiovisual que se inserta en el contenido programático televisivo. La presente investigación estudia la utilización de la música como un elemento más dentro del aspecto sonoro que conforma el spot. De este modo, a través de este estudio se ha tratado de analizar en qué medida se utiliza la música dentro del spot frente a otros elementos sonoros y el tipo de género musical (clásica, pop, rock, jazz...) predominante dentro de la pieza publicitaria. Los principales resultados apuntan cómo la música es un elemento casi imprescindible en este tipo de formato publicitario, y cómo el género musical pop prevalece con diferencia sobre el resto.

El sonido en la publicidad

La importancia que el sonido tiene dentro de la imagen publicitaria en movimiento es indiscutible. De este modo, autores como Fernández & Martínez (1999)² puntualizan que el objetivo del sonido es centrar la mirada del espectador e informarle de los puntos de interés; “el sonido puede encauzar nuestra atención de forma específica dentro de la imagen, dirigiendo la lectura de los puntos de interés: nos indica lo que debemos mirar”. En este sentido, autores como Guijarro & Muela (2003) profundizan en las funciones que posee el sonido dentro de la imagen audiovisual

1 ORTEGA, Enrique. *La comunicación publicitaria*. Madrid: Pirámide, 2004, p 121.

2 FERNÁNDEZ, Federico. & MARTÍNEZ, José. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós Comunicación 22, 1999, p 194.

publicitaria distinguiendo, por un lado, la función comunicativa:

(...) el sonido puede apoyar lo que la imagen está contando, no sólo con la música sino con los efectos, con las voces, con sus cualidades y características y con la forma en la que están integradas en el mensaje. O puede servir, también, de contrapunto, de contraste estético, pensado a propósito para conseguir un determinado efecto en el receptor: llamar la atención, provocar un determinado sentimiento de reacción, sorprender, etc.³

Y por el otro, la función psicológica del sonido en la publicidad:

Otro aspecto que resalta la importancia de la banda sonora, es el hecho de que, el sonido en general y la música en particular, son elementos que van a nuestra parte del cerebro emocional, y la imagen va a una parte del cerebro racional, porque éste se puede racionalizar más fríamente, es más lógica. Es decir, el sonido, la música o las voces humanas llegan a nosotros de una forma más emotiva y dejan una huella emocional, más profunda⁴.

A tenor de lo expuesto, autores como Fernández & Martínez (1999) otorgan al sonido el valor de complementariedad de la imagen:

El sonoro complementa, integra y potencia la imagen visual y contribuye al realismo. Además, en el nivel narrativo, posibilita un importante ahorro de planos y de rodeos visuales que la imagen muda tendría que utilizar para comunicar conceptos y situaciones. El mundo que nos envuelve es sonoro y, por tanto, el uso de sonido evita recurrir en exceso a la convención⁵.

Otros como Chion (1998) piensan que el sonido actúa como un “valor añadido” de la imagen enriqueciendo su valor informativo y expresivo:

Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que el sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo “natural” de

3 GUIJARRO, Toni. & MUELA, Clara. *La música en la publicidad: la voz, los efectos y el silencio*. Madrid: Dossat, 2000, p 26.

4 *Ibidem*, p. 27.

5 FERNÁNDEZ & MARTÍNEZ. *op.cit.*, p. 193.

lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen⁶.

Expuesto el valor en su más amplio sentido que el sonido atribuye a la imagen audiovisual de forma genérica, y por extensión de la imagen audiovisual publicitaria de forma específica, autores como Carmona (2005) y Moreno (2003)⁷ proponen una tipología de sonido. Así pues, Carmona (2005)⁸ clasifica el sonido atendiendo a su localización y origen en función de la imagen; diferenciando “sonido diegético” (si la fuente del sonido está relacionada con algunos de los elementos presentes en lo representado), y “sonido no diegético” (si la fuente no tiene nada que ver con los elementos de lo representado)⁹.

Al margen de que el sonido pueda ser clasificado atendiendo a su origen y/o localización tal y como se apuntaba en párrafos anteriores; el spot, definido por Ortega (2004)¹⁰ como “una película de corta duración, que se emite normalmente entre los diferentes programas o en el intermedio de los mismos” es un tipo de formato publicitario donde se cohesionan lo visible y lo audible.

Como película publicitaria audiovisual, el spot se compone de imágenes ya sean fijas o en movimiento, reales o ficticias, mostradas a través de diferentes tipos de planos o con diferentes movimientos de cámara, por un lado; y el aspecto sonoro, por otro. Los elementos que componen la técnica del sonido dentro de este formato publicitario pueden ser las voces de sus protagonistas (*voz in*), las voces de los narradores (*vozes over*), el sonido ambiente, el ruido e incluso los silencios formarían parte del componente sonoro del spot. Pero, sin duda alguna, uno de los componentes auditivos más importantes desde el punto de vista publicitario que puede formar parte del spot es la utilización dentro de la pieza audiovisual publicitaria de la música.

6 CHION, Michel. *El sonido. Música, cine y literatura*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1999, p 16.

7 MORENO, Isidro. *Narrativa audiovisual publicitaria*. Barcelona: Paidós, 2003.

8 CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra, 2005.

9 Esta misma distinción de “sonido diegético” y “sonido no diegético” también es realizada por autores como Fernández & Martínez en su libro Fernández, F. & Martínez, J. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1999.

10 ORTEGA, *op. cit.*, p. 121.

La música como reclamo publicitario

El componente musical dentro de la pieza audiovisual publicitaria es el elemento objeto de estudio en el presente trabajo, su importancia es destacada por autores como Lack (1999)¹¹ quién puntualiza la importancia del componente musical dentro de la pieza audiovisual, al margen de que sea publicitaria, añadiendo ritmo y tiempo: “la música cinematográfica registra ordenadamente el presente perpetuo del tiempo cinematográfico, ya que desarrolla y define nuestra percepción del tiempo visual. Una secuencia de persecución de película muda acompañada de música en un compás de 3/4 parece muy diferente de una acompañada de una métrica en 6/8”. Este autor insiste no sólo en la capacidad que posee la música para otorgar temporalidad y ritmo a la pieza audiovisual, sino que también subraya el aporte emocional que otorga este componente sonoro:

¿Por qué la música cinematográfica influye en nuestra respuesta ante las películas? Parece expresar emoción: desde luego las películas, la televisión, los anuncios y los videojuegos operan sobre el supuesto de que es así. Como mínimo, el sentido común indicaría que la música de cine parece capturar nuestras emociones (...). Tal vez deberíamos decir que la música actúa como la “voz formadora directa” de la emoción, que evoca sentimientos y les da forma al mismo tiempo sin la mediación de objetos emocionales¹².

Autores como Santacreu (2002)¹³, atribuyen a la música una serie de funciones específicas dentro de la publicidad televisiva que van más allá de las atribuidas por Lack citadas anteriormente. Así pues, a la música dentro del spot televisivo se le pueden atribuir tres funciones básicas: la de atribución de valores, la de pregnancia del mensaje y la del reclamo de la mirada.

1. En un anuncio, la música redundante, ancla o complementa los contenidos visuales (e incluso en ocasiones actúa como soporte organizador del registro visual).
2. En cuanto al espectador, proporciona un importante valor de

11 LACK, Rusell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999, p 357.

12 LACK, *op. cit.*, p. 362.

13 SANTACREU, Oscar. *La música en la publicidad*. Tesis Doctoral. Alicante. Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales. Universidad de Alicante, 2002. Este trabajo es uno de los más completos encontrados hasta el momento sobre la temática música y publicidad publicados en España.

fijación para la memoria,(...) favoreciendo la retención del mensaje¹⁴.

3. Con respecto al medio, permite enlazar unos anuncios con otros (totalmente iguales o solamente con la misma música), y facilita la redundancia y la identificación de estructuras¹⁵.

Joannis (1996) señala la capacidad que tiene la música para identificar, expresar y atribuir valores y sentimientos a la pieza publicitaria:

(...) La música envuelve el mensaje, lo transporta, lo comunica, añadiéndole unas dimensiones que son difíciles de calificar o expresar con las palabras justas: alegría, romanticismo, modernismo, humor, etc.

Desempeña así mismo muy bien funciones de atribución y remanencia. Asegura una identificación inmediata. Desde el momento en que uno la oye, en los primeros segundos del anuncio, identifica la marca, y eso de forma continua. (...) Con la música, la marca está presente de forma agradable, seductora e irresistible¹⁶.

Así como la de remanencia, no resultando pesada sino todo lo contrario, la repetición gracias a la música hace que el mensaje publicitario sea agradable, atractivo y fácilmente recordado:

(...) Además, la repetición, que es un procedimiento artificial, es la esencia misma de la frase musical. El mismo tema repetido muchas veces y encadenado por estribillos y “puentes”, es la estructura propia de la canción y de los vídeos musicales. Por otra parte, y por su constitución misma, la música se presta a la memorización. Hay tonadillas, estribillos, que no podemos sacarnos de la cabeza y que canturreamos casi sin querer¹⁷.

Autores como Sedeño (2006) dan un paso más, matizando que la música es un elemento que tiene como objetivo asociarse a la marca del producto interaccionando con la línea discursiva del spot exponiendo que su máxima finalidad y eficacia radica cuando se fusiona con las imágenes que componen la pieza publicitaria aportando significado a las mismas:

14 En este sentido y dentro de los componentes que favorecen la retención y memorización del mensaje publicitario, León (1996) también atribuye al componente musical, entre otros, la función de captar la atención e influenciar sobre la memorización del consumidor. LEÓN SÁEZ DE YBARRA, José Luis. *Los efectos de la publicidad*. Ariel, 1996, p. 129.

15 SANTACREU, *op. cit.*, pp. 84 – 85.

16 JOANNIS, Henri. *La creación publicitaria desde la estrategia de marketing*. Bilbao: Deusto, 1996, p. 274.

17 JOANNIS, *op. cit.*, p. 274.

(...) La música en un anuncio aporta varios atributos o cualidades con ella, que entran en la estructura discursiva del anuncio y se asocian con el producto. Pero el significado particular de estos atributos o cualidades emerge de su interacción con la línea de la historia, la *voice over* y las imágenes. Si la música da significado a las imágenes, entonces igual, las imágenes dan significado a la música, es decir, existe una intrincada interacción entre los dos medios¹⁸.

Su interacción con el resto de elementos que componen el spot es también subrayada por autores como Palencia (2009):

Además, y respecto a la función y al protagonismo que tiene la música en la comunicación publicitaria está condicionada no sólo por los significados que evoca, sino también por la relación su relación con otros elementos. Estas yuxtaposiciones de música, discurso, texto e imagen muestran la base para examinar cómo la música aporta significado a la publicidad¹⁹.

Este autor expone que la elección de una buena música contribuye a la eficacia de la pieza publicitaria materializada en aspectos como: recuerdo, atracción y expresión de sentimientos y valores:

(...) la buena música puede contribuir a la eficacia porque la hace más atractiva, y convierte la estructura del anuncio en algo con más sentido, le ofrece una continuidad que ninguna otra forma descriptiva puede hacer; y al mismo tiempo, puede provocar en el consumidor un recuerdo en su memoria que perdura más allá de la campaña; y el mensaje verbal del texto expuesto de una forma no hablada penetra en el consumidor de una manera subliminal y más eficaz que la forma hablada²⁰.

De este modo, el componente musical es un elemento que impregna de valores a la pieza publicitaria y por extensión al potencial consumidor al que va dirigido, de ahí el interés de su estudio.

Objetivos y metodología de la investigación

La presente investigación estudia la utilización de la música como un

18 SEDEÑO, Ana María. "La función de la música en los comerciales publicitarios". En: *UNIrevista*, vol. 1, n° 3 (2006).

19 PALENCIA, Manel. "La música en la comunicación publicitaria". En: *Comunicación y Sociedad*, Vol. XXII. Núm. 2. (2009), pp. 89-108.

20 *Ibidem*. p. 93.

elemento más dentro del aspecto sonoro que conforma el spot. Para llevarla a cabo se han desarrollado los siguientes objetivos:

1. Estudiar la presencia del componente sonoro musical en la pieza publicitaria.
2. Una vez observada la presencia de la música en el spot, se procederá a analizar la cantidad de este componente dentro de la pieza publicitaria.
3. Observar el género musical predominante en las piezas publicitarias.
4. En relación con el objetivo anterior, estudiar el ritmo musical existente en los spots publicitarios.

A la hora de proceder a desarrollar la investigación para estudiar los objetivos propuestos se llevó a cabo el análisis de contenido de 407 spots pertenecientes al sector de la alimentación²¹ emitidos por las cadenas españolas públicas y privadas (TVE, La2, A3, T5, La Sexta y Cuatro) de emisión en abierto durante el año 2006²². El estudio de los aspectos sonoros concernientes a cada spot se llevó a cabo a través del análisis de contenido²³ de los spots seleccionados en el presente trabajo. Para llevar a cabo el mismo se procedió a la creación de una plantilla de datos con el programa de tratamiento estadístico de datos SPSS.16

Para llevar a cabo el estudio acorde con los objetivos propuestos, señalados anteriormente, una de las primeras variables a codificar será aquella que responda a la pregunta ¿aparece música? codificada a través de las unidades de registro si o no. De este modo, a la hora de proceder con el análisis de

21 Dentro del sector de la alimentación la muestra se compone de los spots pertenecientes a las siguientes categorías: yogures y postres frescos, alimentos congelados y refrigerados, lácteos, cereales, chocolates, productos de cacao, panadería y pastelería, cármicos, galletas y caramelos y golosinas.

22 El estudio que aquí se presenta forma parte de la investigación fruto del trabajo de tesis doctoral de la investigadora.

23 Entendemos por análisis de contenido, siguiendo a Clemente & Santalla (1993) como: “una técnica de recogida de información, que debe reunir todos los requisitos científicos necesarios como técnica de medida, más los que se refieren a un sistema de creación de categorías que, empleado dentro del esquema general de una investigación, obtiene información numérica y cuantificable a través del contenido manifiesto de un documento, con lo que permite descubrir aspectos del mismo que no figuran en él de manera directa, evitando el problema de obstrusividad, y que es de gran ayuda para el estudio de todos aquellos procesos en los que está implícita la influencia social”. CLEMENTE, Miguel; SANTALLA, Zuleyma. *El documento persuasivo. Análisis de contenido y publicidad*. Bilbao: Deusto, 1993, p. 16.

contenido de cada spot, se registró si aparecía algún tipo de música a lo largo de la unidad de contexto a analizar o si por el contrario, la pieza no poseía música y se hallaba sustentada bajo el parámetro sonoro del silencio.

Para complementar este estudio, y poder corroborar el objetivo 2, se tabuló la cantidad de música que aparece a lo largo del spot del siguiente modo: nada (si no aparece música en el spot); momentos puntuales (si aparece de forma puntual); en un 25% de la pieza audiovisual; en un 50% de la pieza audiovisual; en un 75% de la pieza audiovisual o durante todo el spot. De tal modo que, a través de estas dos variables, estudiaremos la aparición o no del componente musical dentro de la unidad de contexto, así como su protagonismo marcado por la cantidad de tiempo de aparición del elemento musical a lo largo de la pieza publicitaria.

Dentro de la categoría música se estudiará la variable ¿qué tipo de música predomina en el spot? con la finalidad de estudiar el objetivo 3, entendiendo por tipo de música, el género musical al cual se adscribe la música que compone la pieza publicitaria. A la hora de llevar a cabo la categorización de las unidades de registro para codificar esta variable, se ha tomado como base las clasificaciones realizadas en sus estudios por Tur (2004)²⁴ y Santacreu (2002), ambas tomadas de la tipificación realizada por Saborit (1992); el cual estudiaba el registro sonoro musical de la imagen publicitaria en televisión clasificando la música en “seria tonal”, “seria no tonal”, “popular culta” y “popular”:

Seria tonal: aquellas músicas que en la cultura occidental generalmente se conocen como “clásicas” o “cultas”; poseen una armonía clásica, con una fuerte componente melódica. Sus tonadas son fáciles de recordar, y facilitan la fijación del mensaje sonoro. Casos comunes de este tipo son, por ejemplo, la Sexta Sinfonía (Pastoral) de Beethoven, o el Minuetto de Boccherini.

Seria no tonal: todas aquellas alternativas serias a la música tonal. No siguen las normas clásicas de armonía o melodía, y no facilitan la retención ni el estímulo de la memoria musical. Producen por lo general una sensación de caos y apelan, no tanto al sentimiento cuanto al intelecto. (...) Aunque estos tipos aparecen con poca frecuencia en la publicidad televisiva, nos ha parecido pertinente reflejar su existencia.

Popular culta: es música no sinfónica, melódica y tonal, aceptada por el público masivamente, aun cuando la “calidad” o utopía suponen aspectos culturalmente consustanciales. Ejemplos de este tipo pueden ser el “jazz”, “swing”, “bossanova”, The Beatles, o determinados cantautores españoles.

24 TUR, Victoria. *Comunicación publicitaria de juguetes en televisión*. Alicante: Ediciones Universidad de Alicante, 2004.

Popular: su función es similar a la del tipo anterior, diferenciándose de él por dirigirse a los sectores más “populares” del público, con fines mucho más comerciales, y sin entrañar en ningún caso aspectos “intelectuales”, o lo que generalmente se conoce como “calidad”. Nos parecería oportuno registrar aquí la música de Manolo Escobar, Lola Flores, Sara Montiel o Isabel Pantoja, o cualquier tipo de música “ligera”²⁵.

La clasificación que realiza el autor nos parece interesante y adecuada pero demasiado generalista, por lo que la hemos tomado como base para complementarla con la aportada por otros autores como Fouce (2005)²⁶ y Gillet (2008)²⁷. De esta manera hemos confeccionado una tipología de género musical que utilizaremos para la codificación de esta variable. Así pues, a la hora de codificar esta variable se utilizarán las siguientes unidades de registro:

- Otras no señaladas: cuando el género musical no se adscriba a ninguno de los tipificados en la categorización expuesta, el codificador escogerá esta unidad de registro.

- Clásica: se entenderá por música clásica la música del Barroco con autores como Bach o Vivaldi; la música del Clasicismo, con autores como Mozart o Salieri; la música del Romanticismo, con autores como Beethoven o Schumann; la música del Nacionalismo, con autores como Falla o Grieg; o la música del Impresionismo, con autores representativos como Debussy o Ravel.

Puntualizar que lo que para esta investigación nombramos como “música clásica”, es lo que Saborit (1992) denomina “música seria tonal”.

- Tradicional: se tabulará esta unidad de registro cuando aparezca una música de tradición oral, de diferentes pueblos, con un origen antiguo a veces perdido.

- Jazz: swing, free-jazz, bebop...

- Pop: techno-pop, power pop...

- Rock: beat, heavy, punk, ska, grunge, hardcore, rock progresivo...

- Folk y country.

- Música negra: soul, blues, gospel, espiritual...

25 SABORIT, José. *La imagen publicitaria en televisión*. Madrid: Cátedra. 1992. pp. 57 – 58.

26 FOUCE, Héctor. *La música pop i rock*. Barcelona: UOC, Colección Vullsaber, 2005.

27 GILLET, Charlie. *Historia del rock: el sonido de la ciudad*. Madrid: Ma Non Troppo, 2008

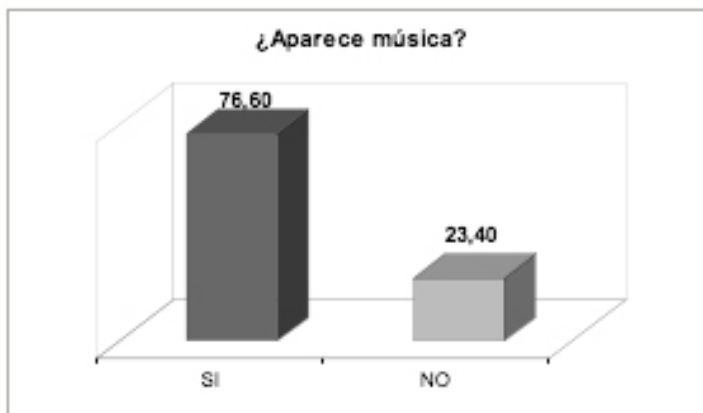
- Música latina: salsa, merengue, cumbia, reagge.
- Dance: funk, techno, house...
- Rap y hip-hop.

Esta categorización entraría a formar parte de lo que Saborit (1992) clasifica como “música popular y música popular culta”.

Por último, y partiendo de las formulaciones de Lack (1999) desarrolladas en líneas anteriores, el componente musical dota a la pieza audiovisual publicitaria de ritmo, por este motivo, acorde con el objetivo 4 pretende analizar el ritmo musical de la pieza publicitaria bajo la variable ¿cómo es el ritmo musical del spot?, seleccionando una de las unidades de registro: no procede -seleccionado en el caso de que no haya música en la pieza audiovisual-, lento, normal o rápido.

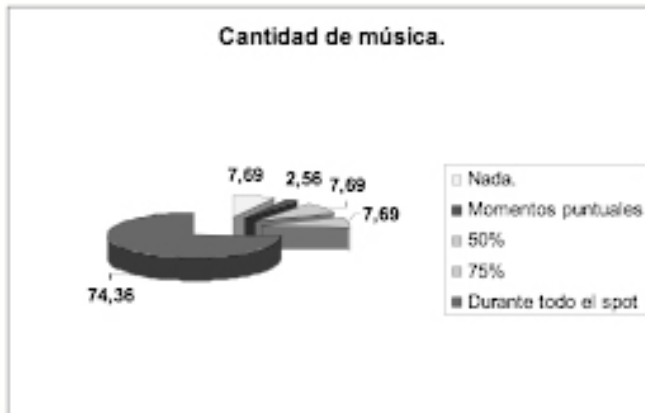
Resultados de la investigación

Abordamos en este apartado el desarrollo de los principales resultados obtenidos a raíz de la investigación.



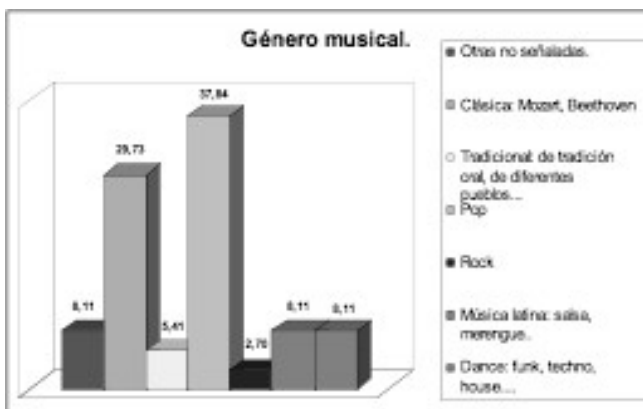
Gráfica 1. Aparición de la música (elaboración propia).

En lo concerniente a la aparición de música a lo largo de la pieza publicitaria en formato spot, se observa como en un mayoritario 76,60% de los spots analizados, es decir, las tres cuartas partes de la muestra, utilizan el componente musical como un elemento prioritario para complementar la narración y por extensión el mensaje comercial, frente a un 23,40% de piezas publicitarias que no hace uso de este recurso sonoro.



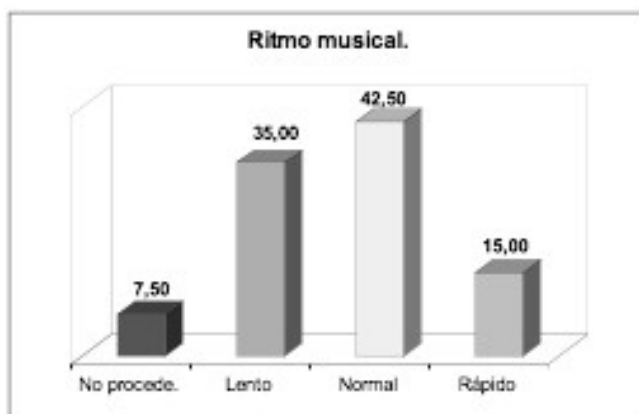
Gráfica 2. Cantidad de música (elaboración propia).

Tratando de profundizar en la investigación, se procedió a indagar en aquellas piezas publicitarias que hacían uso del componente musical como reclamo publicitario. Así pues, la investigadora tenía como objetivo estudiar la cantidad de música utilizada durante todo el spot de aquellas piezas compuestas por este recurso sonoro. Si observamos la gráfica, se puede apreciar que en un mayoritario 74,36% la música aparece durante todo el spot; mientras que los porcentajes de la música relativa a un 75% y un 50% conjuntamente aparecen en un 15,38% de los spots analizados. Son minoritarios los spots que no utilizan nada de música, un 7,69%, o que la utilizan sólo en momentos puntuales, 2,56%.



Gráfica 3. Género musical (elaboración propia).

Además de la cantidad de música que aparece a lo largo de spot, la investigadora analizó el tipo de género musical predominante en las piezas publicitarias que poseían el componente musical. De este modo, se ha observado cómo el género musical pop predomina en un 37,84% de los spots analizados, seguido de la música clásica con un porcentaje del 29,73%. El resto de géneros se utilizan de forma minoritaria y con porcentajes muy igualados. Así pues, los géneros música latina y dance se utilizan en un 8,11% de los spots analizados; mientras que la música tradicional aparece en un 5,41% de las piezas objeto de estudio, el género rock tan sólo es utilizado en un 2,70% de los spots que componen la muestra.



Gráfica 4. Ritmo musical (elaboración propia).

Por último, se estudió el ritmo musical que este componente otorgaba a la pieza publicitaria al margen del género al que perteneciese. Como se puede observar, casi la mitad de las piezas publicitarias, un 42,50%, poseen un ritmo musical catalogado por la investigadora como “normal”. En contraposición, un 35% de las piezas analizadas poseen un ritmo “lento”, frente a más de la mitad que poseen un ritmo “rápido” (15,00%).

Conclusiones

A raíz de los resultados señalados en el epígrafe anterior se ha comprobado cómo el componente musical es un elemento casi imprescindible en el spot publicitario, dado que la inmensa mayoría de las piezas analizadas utilizaban este elemento sonoro como reclamo. La utilización de la música dentro de un formato publicitario compuesto por la convergencia de la

imagen y sonido, pone de manifiesto la importancia que el anunciante le otorga no sólo a la imagen y sus múltiples formas de mostrarla a través del entramado de planos, movimientos de cámara y montaje; sino también al sonido, y cómo el mismo acapara el protagonismo dentro de la pieza audiovisual subrayando la función de “valor añadido” atribuida por Chion.

En relación con lo expuesto en el párrafo anterior, el protagonismo de la imagen se pone de manifiesto ya que no basta con utilizar la música en el spot, sino que el componente musical es un elemento preferente dentro del mismo, dado que según los resultados que muestra el estudio, la inmensa mayoría de piezas publicitarias analizadas no se conforman con la inserción de música en su hilo argumental. Además, la misma aparece a lo largo de todo el spot, siendo la utilización de la misma esporádica -momentos puntuales- un recurso minoritario utilizado por el anunciante.

En lo concerniente al género musical predominante en las piezas publicitarias objeto de estudio se observa cómo el género pop es el más utilizado, seguido de la tipología de música clásica. La explicación a estos resultados tenemos que buscarla en la tipología de producto analizado -sector alimentación- y el *target* al que están dirigidos los productos. En este sentido se observa la necesidad de profundizar en futuros estudios con el objetivo de investigar el tipo de música utilizada por producto, y perfil sociodemográfico de *target* -edad y sexo- para tratar de observar si existe una pauta publicitaria en relación con el género musical utilizado.

Por último, se observa cómo el ritmo musical percibido en el análisis de las piezas publicitarias en casi la mitad de la muestra es un ritmo “normal”, seguido de ritmo “lento”. Estos resultados ponen de manifiesto la finalidad complementaria con la que se utiliza la música dentro del spot, puesto que lejos de polarizar ritmos en lento o rápido, por ejemplo, complementa hilo argumental expresado a través de las imágenes otorgando un ritmo considerado por la investigadora como “normal”. En este sentido, la investigadora observa la necesidad de profundizar en futuras investigaciones estudiando no sólo el ritmo musical, sino también el ritmo visual a través del número de planos, duración del spot y movimientos de cámara con el objetivo de establecer interrelaciones entre ellos.

Bibliografía

- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 2005.
- CHION, Michael. *El sonido. Música, cine y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- CLEMENTE, Miguel; SANTALLA, Zuleyma. *El documento persuasivo. Análisis de contenido y publicidad*. Bilbao: Deusto, 1993.
- FERNÁNDEZ, Jorge David. “Aproximación tipológica a la música en publicidad: de la identidad sonora corporativa a la comercialización de la canción publicitaria”. En: *Questiones Publicitarias*, vol. I. (2005), pp. 53-76.
- FERNÁNDEZ, Federico. & MARTÍNEZ, José. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1999.
- FOUCE, Héctor. *La música pop i rock*. Barcelona: UOC, 2005.
- GILLET, Charlie. *Historia del rock: el sonido de la ciudad*. Madrid: Ma Non Troppo, 2008.
- GUIJARRO, Toni. & MUELA, Clara. *La música en la publicidad: la voz, los efectos y el silencio*. Madrid: Dossat, 2000.
- JOANNIS, Henri. *La creación publicitaria desde la estrategia de marketing*. Bilbao: Deusto, 1996.
- LACK, Rusell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999.
- LEÓN SÁEZ DE YBARRA, José Luis. *Los efectos de la publicidad*. Ariel, 1996.
- MORENO, Isidro. *Narrativa audiovisual publicitaria*. Barcelona. Paidós, 2003.
- ORTEGA, Enrique. *La comunicación publicitaria*. Madrid: Pirámide, 2004.
- PALENCIA, Manel. “La música en la comunicación publicitaria”. En: *Comunicación y Sociedad*, Vol. XXII. Núm. 2. (2009), pp. 89-108.
- SABORIT, José. *La imagen publicitaria en televisión*. Madrid: Cátedra. 1992.
- SANTACREU, Oscar. *La música en la publicidad*. Tesis Doctoral. Alicante. Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales. Universidad de Alicante, 2002.
- SEDEÑO, Ana María. “La función de la música en los comerciales publicitarios”. En: *UNIrevista*, vol. 1, nº 3 (2006).
- TUR, Victoria. *Comunicación publicitaria de juguetes en televisión*. Alicante: Ediciones Universidad de Alicante, 2004.

MODELOS DE MÚSICA Y SILENCIO EN LA PERSUASIÓN ELECTORAL

Daniel Torras i Segura
Escola Universitària Politècnica de Mataró

Resumen

En este artículo mostramos los resultados obtenidos por un análisis en 150 spots electorales de la relación entre música y silencio, por una parte, e imagen, por la otra. El método de análisis combina los parámetros propuestos por Josep Lluís i Falcó, la clasificación de las funciones de la música presentada por Teresa Fraile y el protocolo de análisis del silencio audiovisual elaborado por nosotros mismos.

Los resultados confirman un papel secundario pero habitual y decisivo para la música. La banda sonora musical se presenta mayoritariamente en un segundo plano acústico, en bloques largos y con la misión de proponer el tono emocional general del mensaje electoral. El silencio, por su parte, es escaso, con una función expresiva y estructural. El silencio también se utiliza con una intención reflexiva, característica de estos spots.

Introducción

En la sociedad actual, la información es la materia prima más valiosa¹. En este marco, la información también es un factor decisivo en la campaña electoral, el momento culminante entre la sociedad democrática y la comunicación. El medio hegemónico en la información política es la televisión y, consecuentemente, los spots electorales pasan a ser el instrumento audiovisual persuasivo más relevante en un contexto democrático². Mediante un análisis que focaliza en la relación banda sonora musical-

1 CAPDEVILA, Arantxa. *El análisis del nuevo discurso político. Acercamiento metodológico al estudio del discurso persuasivo audiovisual*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra, 2002, p. 11.

2 HOLTZ-BACHA, Christina; LEE KAID, Lynda (eds.). *Political Advertising in Western Democracies. Parties & Candidates on Television*. London: Sage Publications, 1995, p. 207.

imagen, en las funciones de la música y los tipos de silencio audiovisual³, este estudio concluye y perfila el rol de la música y el silencio en el clímax comunicativo de nuestra sociedad posmoderna.

En el ámbito de la persuasión electoral, también en el formato de los spots, se observa en general una americanización de la campaña. Uno de los aspectos destacados de la incorporación del modelo persuasivo americano es la tendencia creciente a una emocionalización, es decir, una evocación de emociones –más que de mensajes racionales- cada vez más habitual y dominante⁴. Paralelamente, se investiga sobre la influencia de las emociones en la toma de decisiones, otorgándoles un papel relevante y determinante⁵. En este dominio emocional del mensaje electoral, la música coincide y encaja plenamente debido a su potencialidad de expresar emociones generales y abstractas, más que elementos racionales y concretos⁶. Igualmente, la ambigüedad del silencio, dependiente siempre del contexto audiovisual, también se basa en una aportación expresiva general.

La presente investigación da respuesta, siguiendo las tendencias y el contexto expuesto, a cuál es la relación que existe entre la música y el silencio y el resto de códigos audiovisuales en los spots electorales. Después de sacar a la luz las estructuras narrativas básicas y habituales, proponemos su clasificación y síntesis en unos modelos básicos de relación entre la banda sonora (música y silencio únicamente) y la imagen.

Marco teórico

Este trabajo parte de varias premisas sobre las que se sustenta el correspondiente análisis y la elaboración de modelos. En el ámbito de la publicidad, destaca la intencionalidad de la publicidad moderna, en la superación del paradigma clásico de la comunicación, de incorporar en el esquema comunicativo el estímulo, es decir un complemento narrativo o estético

3 El término “silencio” puede provocar confusiones porque el silencio absoluto no existe. Por esta razón, cuando nos referimos al “silencio” en un marco audiovisual normalmente aludimos a una “sensación de silencio”, provocada por una variación determinada de los parámetros psicoacústicos. No obstante, la expresión “silencio audiovisual” que utilizamos en nuestra investigación evoca esta “sensación de silencio” en un marco audiovisual y, al mismo tiempo, evita la concepción de un silencio abstracto absoluto.

4 BRADER, Ted. *Campaigning for Hearts and Minds. How Emotional Appeals in Political Ads Work*. Chicago: The Chicago University Press, 2006, p. 4.

5 SCHWARZ, Norbert. “Emotion, cognition, and decision making”. En: *Cognition and Emotion*, núm. 14, vol. 4 (2000), pp. 433-440.

6 MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Música, 2001, p.54 y 60.

con la finalidad de captar la atención del espectador o cliente potencial⁷. Al mismo tiempo, la teoría de la USP, que limita a uno los elementos o conceptos que se pueden promocionar efectivamente en un spot. Estos dos aspectos enlazan con la exaltación emotiva del spot, como apunta Ted Brader⁸. Los spots se centran en un mensaje o emoción e intentan buscar la atención mediante un estímulo.

Una premisa relevante es la creencia de que la música siempre comunica, aunque sea expresiva, tan solo de emociones generales. La música, por lo tanto, aunque siempre aporta una expresión comunicativa, comporta una ambigüedad conceptual. No obstante, esta ambigüedad no tiene por qué ser emocional. La música puede reflejar claramente un contexto emotivo⁹. Al mismo tiempo, la música se entiende como un elemento polifuncional. La expresión musical dentro del audiovisual puede ejercer diferentes funciones (estructurales, expresivas, estéticas o significativas) al mismo tiempo, es decir, simultáneamente¹⁰.

Dentro de esta significación general o ambigua también encontramos las teorías sobre el silencio audiovisual. El silencio es totalmente dependiente del contexto y de los otros códigos audiovisuales. En él podemos distinguir tres fases: el antecedente, o códigos anteriores, la entidad o momento de la sensación de silencio, y el consecuente o códigos audiovisuales posteriores. Los tres estadios son influyentes en el significado del silencio audiovisual¹¹.

Finalmente, la investigación se basa en la concepción del producto audiovisual como un elemento integrado, global, interactivo en todos sus códigos y componentes. Esta visión holística del audiovisual descarta y evita un análisis parcial de alguno de sus elementos sin tener en consideración la relación o interacción con el resto de ellos.

7 ALTARRIBA, Miquel. *Què dir, a qui i per què. Retòrica i redacció publicitària*. Barcelona: Tripodos, 2005 (Papers d'Estudi, 12), p. 68.

8 BRADER, *op.cit.*, pp. 11-16.

9 MEYER, *op.cit.*, p. 29.

10 FRAILE, Teresa. *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Tesina de doctorado. Sin publicar. Universidad de Salamanca, 2004, pp. 218-219.

11 TORRAS, Daniel. *Ús i interpretació del silenci en l'audiovisual. Un cas pràctic: les pel·lícules dels Germans Marx*. Tesina de doctorado. Sin publicar. Universitat Ramon Llull, 2007, p. 159.

Metodología

La muestra que analizamos se compone de 150 spots pertenecientes a diferentes épocas y espacios geopolíticos, con el elemento en común de ser productos audiovisuales pensados para una campaña electoral y en un contexto de democracia. Aunque existen diferencias estilísticas y de significación entre las diferentes décadas y países a los que pertenecen los spots, el hecho de buscar unas estructuras generales, básicas y comunes, de entrada, elimina o reduce el impacto de posibles variables contextuales. Concretamente, la muestra que sustenta nuestra investigación dispone de 117 spots emitidos en la primera década del siglo XXI, 20 spots de los años 90, y 13 spots de periodos anteriores (hasta los años 50, origen del formato). En referencia al origen geográfico, 72 spots son de procedencia europea, 31 de América del Norte, 32 de América central y del sur, y 15 más del resto de continentes. Hay, por lo tanto, un dominio claro de los spots occidentales y contemporáneos.

Los parámetros que observamos y contrastamos se dividen en tres bloques: relación música-imagen, funciones de la música, y, también, funciones y tipologías del silencio. Para recoger los datos referentes a la relación música e imagen utilizamos los conceptos y parámetros que propone Josep Lluís i Falcó. El autor concibe la banda sonora musical estructurada (de hecho, elaborada) en bloques¹². Los parámetros que presenta Lluís i Falcó, los cuales incorporamos como herramientas de nuestro análisis, son: función articuladora, justificación óptica, coherencia argumental, interacción semántica, ubicación en la narración, ubicación en el montaje y plano auditivo.

Por función articuladora Lluís i Falcó se refiere al código que articula el producto y es estructurador, por encima del otro. Respecto a la música, ésta puede ser protagónica, que marca la articulación, o secundaria, en dependencia de la imagen.

La justificación óptica informa de si el origen de la música se ve corroborado por la imagen, si se justifica la fuente musical en pantalla, o no. Los valores que podemos otorgar a la música son real, la fuente aparece en pantalla, irreal, no aparece, o formas de paso, transición de un estado a otro.

La coherencia argumental relaciona la música y el rol de los personajes. De esta manera, el parámetro quiere mostrar si la presencia y existencia de la música está avalada por la acción lógica que se atribuye a los

12 LLUÍS i FALCÓ, Josep. "Parámetros per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica". En: *D'Art*, Núm. 21 (1995), p. 169.

personajes. No se trata de una coherencia semántica o discursiva, sino relativa al papel que se espera de cada perfil argumental¹³. Los valores de este parámetro pueden oscilar entre integrada, con una música prevista por el rol del personaje, o aliena, sin vinculación con el argumento y perfil.

La interacción semántica plantea si la aportación significativa de la música es convergente o divergente respecto al significado que propone la imagen. Esta tendencia, tal y como la presenta el autor, se puede situar en tres subámbitos: el cultural, el anímico y el físico.

La ubicación en la narración hace referencia a la forma que adopta el bloque musical en el conjunto de la narración cinematográfica. Lluís i Falcó propone varios ejemplos de esta ubicación, como serían un tema circunstancial, el *leitmotiv*, la elipse, la irrupción musical, la interrupción musical, la secuencia de montaje, el número musical o el *mickeymousing*¹⁴.

Igualmente, la ubicación al montaje relaciona el acotamiento físico y cómo se sitúa el bloque musical en el montaje, como su nombre indica. El autor distingue cinco tipos de bloques que ejemplifican las modalidades de adaptación al montaje: bloque genérico, bloque-secuencia, bloque de transición, bloque-plano y bloque continuo, como un acompañamiento musical ininterrumpido.

Finalmente, el último de los parámetros, el plano auditivo, explica en qué nivel auditivo se encuentra ubicado el bloque musical respecto a otros elementos sonoros del filme. Los valores que se distinguen en este punto son: el primer plano, un plano secundario o un plano figurativo.

También exploramos las funciones que desarrolla la música en los spots electorales. Para estructurar el análisis utilizamos la clasificación elaborada por Teresa Fraile. La autora detecta cuatro tipos generales de funciones de la música: las funciones expresivas, las estéticas, las estructurales y las significativas o narrativas¹⁵.

Las funciones expresivas se refieren a la emotividad, es decir, a la transmisión de sensaciones. Es la categoría que depende más de la subjetividad del receptor. Dentro de las funciones expresivas podemos encontrar varias subfunciones, como por ejemplo, la de nexos con el espectador, la de marco o creación de una atmósfera que capte al público, la de realismo, uniendo los mundos tangibles con los recreados en el filme, la de tono emotivo, marcando el tono emotivo general de una escena o película, la de subrayado dramático, intensificando unos determinados sentimientos,

13 *Idem*, p. 174.

14 *Idem*, p. 178.

15 FRAILE, *op.cit.*, pp. 223-225.

o la de identificación con un personaje, promoviendo la empatía con un perfil de la historia.

Las funciones estéticas son aquellas que contribuyen, a partir de la música, a la creación de una atmósfera filmica, añadiendo un elemento estilístico ineludible. Estas funciones también se pueden subdividir en filtro, creando un clima o una atmósfera a partir de los cuales aparecerán los aspectos del filme, ambientación, situando la acción en diferentes épocas o espacios, género, identificando el género cinematográfico según su timbre, orquestación, tonalidad, etc., y, por último, una subfunción de tiempo-espacio, ubicando la acción en un tiempo y espacio determinados.

Las funciones estructurales refuerzan la forma de la narración y ayudan a la organización de la película. Estas funciones se relacionan con el tiempo filmico, con el ritmo y el equilibrio del conjunto audiovisual.

Como posibles elementos funcionales dentro de las funciones estructurales, Fraile plantea los tipos de unidad, potenciando un tiempo unitario, continuidad, proporcionando fluidez y movimiento, equilibrio estructural, compensando partes y llenando vacíos expresivos, rítmica, con la acentuación y contraste de ritmos a través de la anticipación, aceleración o retardo, elipse estructural, substituyendo un elemento, o, en última instancia, la presencia acústica, actuando la música como fondo sonoro o neutralizador¹⁶.

Las funciones significativas o narrativas, como su nombre indica claramente, se refieren a las aportaciones de la música al significado narrativo global, es decir, a las contribuciones de la música al contenido de la historia. En esta categoría, la música ofrece información sobre la propia narración.

Dentro de estas funciones encontramos los subtipos de punto de vista, ayudando a escoger los significados adicionales que el espectador superpone a la imagen, elipse narrativa, expresando sentimientos que no se canalizan por otros códigos, elipse significativa, substituyendo un ruido o grito y situándose en un plano simbólico, y, finalmente, la descripción de un personaje, desenmascarando su interioridad.

El último apartado o conjunto de parámetros analíticos proviene del estudio del silencio audiovisual. Primero se identifican los tres tipos básicos de silencio: el efecto-silencio, el flujo fortuito y el silencio breve. El efecto-silencio corresponde a una disminución de como mínimo 30 decibelios durante al menos tres segundos, tanto en la parte sonora fuerte como en la reducida. Este tipo de silencio se basa en el contraste y no debe durar más

16 FRAILE, *op.cit.*, p. 235-241

de diez segundos, a partir de los cuales se considera una anomalía¹⁷. El flujo fortuito no depende del contraste y puede tener una duración variable, superior a tres segundos. Se basa en la teoría del *flow casual* de Michel Chion y se refiere a la existencia de pequeños picos sonoros irregulares, variables y casi imperceptibles, que envuelven cualquier escenario de reposo acústico¹⁸. Esta tipología certifica la inexistencia e imposibilidad del silencio absoluto, con la presencia siempre de sonidos minimizados. Y como última tipología de silencio audiovisual encontramos el silencio breve, con una duración inferior a los tres segundos. Con este silencio se interrumpen los códigos sonoros, pero sin respetar los parámetros de contraste del efecto-sonido. Su brevedad no permite procesar cognitivamente una sensación de silencio, es decir, una emoción como silencio. Su uso es habitualmente sintáctico o estructural¹⁹.

Después de la identificación, el análisis también identifica las funciones del silencio audiovisual. Estas funciones son adaptaciones de las funciones de la música atendiendo la naturaleza ambigua y dependiente del silencio y, por lo tanto, sus posibilidades. En general, desaparecen las funciones que exigen una gran prolongación del bloque (en este caso del silencio) o un contraste o diferenciación entre bloques, características que el silencio audiovisual no puede representar. Así, funciones como continuidad, tono emotivo, género o descripción de un personaje son difícilmente asumibles por el silencio audiovisual, en un filme o en el formato de spots electorales.

El análisis realiza una primera etapa de recopilación de datos, clasificando el contenido musical y audiovisual de cada spot, una segunda fase de contraste y compilación de tendencias generales y, en último lugar, una fase de composición o identificación de modelos resultantes a partir de la repetición de valores en los parámetros anteriores.

Resultados

De entrada, encontramos que un 82 por ciento de los spots analizados contienen al menos un bloc musical. Tan solo el 18 por ciento restante prescinde de la música. Igualmente, dominan los spots con un bloque musical únicamente (85%), seguidos a mucha distancia por aquellos que contienen dos bloques (10%) y los que llegan a incluir hasta tres bloques

17 RODRÍGUEZ, Ángel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998 (Papeles de Comunciación, 14), p. 151.

18 CHION, Michel. *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós, 1999, pp. 147, 151 y 153.

19 TORRAS, *op.cit.*, p.168.

musicales (5%). También, antes de entrar en los parámetros estipulados anteriormente, se observa claramente un dominio de la música de estilo sinfónico y música de cámara con un 42% de los spots que contienen música²⁰. Los siguientes estilos más mayoritarios son el pop, con 21 spots (17%) y la música tradicional con 19 spots (15,44%)²¹. Y para cerrar esta primera descripción general, la música de los spots electorales se sitúa entre dos tempos dominantes el “alegre” o “rápido”, con un 44,7% de los casos analizados que contienen música, y el “moderado”, con un 34,95% de los spots con bloques.

Entrando en la valoración de los parámetros propuestos por Lluís i Falcó, obtenemos los resultados analíticos que explicamos a continuación. En primer lugar, la función articuladora tiende a ser secundaria (59,6%), aunque un 40,6% disponen la música en una función articuladora protagónica. La música, en general, no articula el formato de spot, sino que se supedita a la imagen u otros códigos.

La justificación óptica se posiciona claramente en un valor de irreal (95,9%), es decir, que no se justifica visualmente la fuente musical. El origen de la música no aparece en pantalla en la mayoría de los casos.

La coherencia argumental también tiene una tendencia indiscutiblemente marcada: el 98,3% de los spots con música la presentan de forma aliena a esta categoría. En otras palabras, el rol de los personajes del producto audiovisual y su historia narrativa no justifican la presencia de música en el producto.

La interacción semántica también produce un posicionamiento claro. El 73,98% de los spots con música presenten una convergencia anímica exclusivamente, pero, además, el 20,32% presentan un bloque musical que actúa en una convergencia anímica y cultural al mismo tiempo debido a la polifuncionalidad de la música. Así pues, el 94,3% de los spots que contienen música también la utilizan como mínimo con una función convergente anímica.

El parámetro de la ubicación en el montaje muestra un valor dominante como el bloque genérico, con un 78% de los spots, seguido a distancia por el bloque-secuencia, un 17,88%. Destaca el uso de bloques largos, prolongados, en contra de una inclusión breve de la música.

20 La categoría “música sinfónica/de cámara” incluye diversos estilos (barroco, clásica, contemporánea...) y diversas formaciones (dúos, tríos, quintetos, orquestas...). La categoría se refiere más que a un estilo a un timbre o textura, entramado, característico.

21 De la misma manera, la categoría “música tradicional” incluye diferentes variantes como música étnica, músicas del mundo, folk, etc.

Siguiendo esta lógica de bloques de larga duración, la ubicación en la narración se presenta en un 96,7% de los casos analizados que contienen música como un tema circunstancial. Tan solo un 2,43% utiliza la forma de irrupción musical, la cual es mucho más breve por definición.

Y finalmente, en relación a la perspectiva de Lluís i Falcó, el plano auditivo dominante es el segundo plano, pero sin llegar a la mitad de los spots que tienen música (un 49,59%). El primer plano auditivo lo encontramos en un 36,58%, mientras que hasta 16 spots (un 13%) realiza una alternancia entre estos dos niveles.

En relación a las funciones de la música, domina la presencia de la función expresiva, la cual está presente en un 98% de los spots que tienen música. Esta función se distribuye entre aquellos spots que incluyen música con esta función exclusiva (43,9%), aquellos que la comparten con una función estructural (25,2%), los que la simultanean con una función estética (23,57%), y los que la combinan con una función estética y otra narrativa al mismo tiempo (3,25%).

Dentro de las subfunciones de la música, destaca la de tono emotivo general, la cual la encontramos en el 94% de los spots que tienen música. El tono emotivo general marca, a través de la música, la interpretación afectiva y emotiva del mensaje del spot. Del resto de subfunciones se observa la subfunción de continuidad (función estructural), con un 23,57% de los spots con música, la de ambientación tiempo-espacio (función estética) con un 22,76%, y la de marco (función expresiva) con un 10,56%. La función expresiva, la mayoritaria, también es la que más subfunciones aporta, lógicamente.

Respecto al silencio audiovisual, se presenta como un elemento escaso y marginal. Solo 45 spots electorales incluyen el silencio en su narración, un 30% del total de casos analizados. Siguiendo esta tendencia de presencia discreta, dentro de estos 45 spots, el 75,6% contienen únicamente un silencio audiovisual; el 13,4% contienen dos; el 8,8%, tres; y en solo un spot (el 2,2%) se observan hasta cuatro silencios. En coherencia con esta presencia limitada del silencio audiovisual, el tipo de silencio que más abunda es el silencio breve o pausa (53,3%). El “efecto-silencio” se encuentra en un 35,5% de los spots y el “flujo fortuito” en el 24,4%²².

La función expresiva también domina en el silencio audiovisual de los spots electorales. En el 84% de los spots que tienen silencio éste ejerce una función expresiva. Esta también se puede descomponer, al igual que

22 Un spot puede contener diferentes tipos de silencio. Ya hemos apuntado que pueden tener hasta cuatro silencios aunque ésta sea una tendencia marginal.

pasaba con la función musical: en el 37,7% de los spots con silencio éste desarrolla solo la función expresiva; en el 35,5% se combina la función expresiva con la estructural; y en el 11,11% se ejerce la función expresiva y la narrativa conjuntamente.

De estas tendencias y constantes generales podríamos presentar un modelo general de música y silencio que respondiera a los valores más frecuentes y habituales, según los datos analíticos presentados.

Modelos de música y silencio

De la persistencia y regularidad de algunos parámetros podemos extraer diferentes modelos de uso de la música y el silencio en los spots electorales. Estos serían una esquematización, una tendencia, de las estructuras narrativas de estos dos códigos acústicos. Una variación de los modelos se produce según el código o materia expresiva que realice la función articuladora protagónica. Así, se observan tres modelos: uno con la música en función protagónica, otro con la voz o lenguaje oral como elemento articulador, y uno final, más minoritario y singular, con el silencio como elemento estructurador y distribuidor del formato spot. Cada modelo incorpora características propias respecto a los parámetros de análisis.

Entonces, el modelo de la música protagónica –en la función articuladora, entendemos– se caracteriza porque es el bloque musical el que estructura y guía el spot, a veces, hasta el significado global del mismo. Al mismo tiempo, la música desempeña una función de tono emotivo general. Aunque la música puede ceder un espacio puntual de primer plano a la voz, es la música la que marca el ritmo audiovisual en el montaje, pero también en el movimiento interior de los planos en algún caso. El silencio es escaso en este modelo.

Es un ejemplo de este patrón el spot institucional para las elecciones del 2007 de Corea del Sur. En él se llama a la participación utilizando la canción “Do-Re-Mi” de la película *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1969), con música de Richard Rodgers y letra de Oscar Hammerstein. En este caso la letra se sustituye por la incentivación a la participación en los comicios. También es un ejemplo el spot de la ultraderecha francesa, el Front National de Jean-Marie Le Pen, en las elecciones francesas de 1999. En este segundo caso la música articula claramente el montaje y la transición semántica del spot.

Un segundo modelo, como apuntábamos es el que se remite la función articuladora protagónica a la voz. El lenguaje oral puede ser con justifica-

ción óptica real o irreal (en *off*). Así, puede ser toda la voz en *off*, toda la voz con una fuente visible e identificable, o un modelo mixto con alternancias de la visibilidad y no visibilidad del locutor o locutora. También encontramos una variante con una música (función articuladora secundaria) en segundo plano acústico u otra sin música. Igualmente, existen variaciones según haya una sola voz o varias voces. Uno de los recursos de realización más habituales para este modelo es el encuadre de un busto parlante.

Como ejemplo del modelo de voz protagonista tenemos el spot institucional de fomento de la participación en las elecciones españolas de 1979, en el cual se combinan voces diferentes. Por otro lado, el spot del candidato Johnson a la presidencia de los Estados Unidos el 1964 se presenta con una voz en *off*. En cambio, el spot electoral del Partido de la Ley Natural (Natural Law Party) a las elecciones del Reino Unido de 1994 utiliza un busto parlante. Finalmente, el spot de Michael Bloomberg, candidato local republicano en las elecciones de 2005 en Estados Unidos incluye una voz narrativa en *off* (alternada con otras voces de testimonios presenciales) y una música con una función estética en segundo plano auditivo.

Por último, el modelo del silencio audiovisual como materia expresiva que articula el conjunto del spot²³ tiene cuatro características destacadas. La primera es que es un modelo escaso, como ya habíamos mencionado. Lo podemos encontrar en el spot de precampaña del PSC (Partit dels Socialistes de Catalunya) para las elecciones europeas del 2009 o en el spot de CiU (Convergència i Unió) para la precampaña de las mismas elecciones. Para que el silencio sea protagonista es obvio que no debe haber ni música, ni ruidos, ni voz estable y regular. En segundo lugar, el silencio que utiliza es del tipo “flujo fortuito”, es decir, una serie de sonidos de muy baja intensidad, casi imperceptibles, que crean un cojín silencioso a lo largo de todo el spot. Connota la sensación de un ambiente natural, contexto real o tranquilo²⁴. En tercer lugar, el mensaje político del spot se extrae o bien de un sentido metafórico producido por el silencio y su combinación con las imágenes reproducidas, o bien, directamente, de los textos gráficos y el lenguaje escrito. Y finalmente, como última

23 Es importante recordar que Lluís i Falcó plantea la función articuladora tan solo en referencia a la música. Aún así, podemos adaptar la esencia de su significado estructurador a otros códigos del audiovisual.

24 No en el caso del spot de CiU donde se apela directamente a hacer sentir tu voz, a través del voto a esta formación, para solucionar problemas. El silencio, en este caso, es aislamiento, limitación, y connotación negativa.

característica, la imagen debe ceder la capacidad articuladora al silencio. Por lo tanto, la imagen suele componerse de secuencias largas, asépticas rítmicamente, o bien por un montaje suave irregular que no marque la estructura del producto. En el modelo, por lo tanto, predominan los planos secuencia con poco movimiento interior o, también, con un movimiento irregular, desordenado.

De los datos obtenidos destacan también un modelo funcional de la música y otro del silencio. La música se presenta mayoritariamente con un modelo funcional de tono emotivo general. Este modelo se basa, evidentemente, en el predominio de la función expresiva y concretamente de la subfunción de tono emotivo general, con la combinación y refuerzo de los valores de diferentes parámetros como interacción semántica convergente anímica, bloques largos, ubicación en la narración en forma de tema circunstancial, existencia de un solo bloque de música y disposición en un segundo plano auditivo. Un spot que ejemplifica este modelo funcional sería el de Ronald Reagan (Republican Party) para las elecciones de 1984 en Estados Unidos, en el cual la música connota un tono de miedo e inseguridad y hasta insinúa los latidos del corazón excitado por la situación de angustia.

El modelo funcional más destacado y característico del silencio audiovisual en los spots electorales sería el referente a la subfunción de marco reflexivo o de presentación. Este modelo enfatiza la atención sobre el logotipo o la marca del partido emisor del spot, al principio o al final del audiovisual, bañándolo en silencio. El tipo de silencio, debido a una inexistencia de contraste y a su duración, suele ser el de “flujo fortuito”. Si se produce al principio del spot, el silencio rompe con el flujo de los anuncios anteriores y prepara un nuevo marco comunicativo para introducir el mensaje político. La interrupción también capta la atención del telespectador. Si, en cambio, se produce al final, como un cojín del logotipo o de la imagen del candidato, desempeña también una función separadora del flujo anterior del posterior, pero también insinúa un espacio de reflexión, de recopilación y procesamiento, sin distorsiones acústicas, de la información recibida. El silencio final reflexivo es un gran vínculo directo con el espectador. El spot del Labour Party del Reino Unido en las elecciones del 1997 o el spot de Barack Obama (Democratic Party) en el 2008 en los Estados Unidos son ejemplos claros de este modelo funcional de marco reflexivo y presentación.

Conclusiones

En el análisis de esta muestra de 150 spots hemos podido comprobar que existen tendencias generales de los usos de la música y el silencio en dicho formato audiovisual. La primera es la habitualidad de la música y, en cambio, la escasez del silencio. Es lógico si entendemos que la economía de recursos eficientes para mostrar un mensaje aún es más exigente en un formato de gran coste y con una duración estandarizada de 30 segundos. También se comprueba el dominio de una música moderada en estilo (un estilo aceptable por todos los gustos: sinfónica, de cámara o pop), tempo y distribución (un bloque y de larga duración).

El modelo o tendencia general sitúa a la música en una posición complementaria. En segundo plano auditivo, sin justificación óptica, sin coherencia argumental, con función articuladora secundaria y con una convergencia anímica. La música transmite un mensaje ambiguo y general, emotivo más que racional, y por esta razón encaja mejor una función de tono emotivo general, como la que resulta predominante en nuestro análisis. Es un complemento, pero un complemento decisivo y determinante en el momento de valorar el significado global del spot.

El silencio aparece puntualmente, más bien poco. Su función mayoritaria es la sintáctica a través de la pausa. Esta situación también se explica por la economía de recursos efectivos, ya que el silencio es máxima ambigüedad. Sin embargo, podemos encontrar un modelo de silencio protagónico, articulador, y la característica función del silencio como conexión con el telespectador/elector y marco de reflexión.

Bibliografia

ALTARRIBA, Miquel. *Què dir; a qui i per què. Retòrica i redacció publicitària*. Barcelona: Trípodos, 2005 (*Papers d'Estudi*, 12).

BRADER, Ted. *Campaigning for Hearts and Minds. How Emotional Appeals in Political Ads Work*. Chicago: The Chicago University Press, 2006.

CAPDEVILA, Arantxa. *El análisis del nuevo discurso político. Acercamiento metodológico al estudio del discurso persuasivo audiovisual*. Tesis doctoral. Sin publicar. Universitat Pompeu Fabra, 2002.

CHION, Michel. *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós, 1999.

FRAILE, Teresa. *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Tesina de doctorado. Sin publicar. Universidad de Salamanca, 2004.

HOLTZ-BACHA, Christina; LEE KAID, Lynda (eds.). *Political Advertising in Western Democracies. Parties & Candidates on Television*. London: Sage Publications, 1995.

LLUÍS i FALCÓ, Josep. "Parámetros per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematográfica". En: *D'Art*, Núm. 21 (1995), pp.169-186.

MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Música, 2001.

RODRÍGUEZ, Ángel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998 (*Papeles de Comunicación*, 14).

SCHWARZ, Norbert. "Emotion, cognition, and decision making". En: *Cognition and Emotion*, núm. 14, vol. 4 (2000), pp. 433-440.

TORRAS, Daniel. *Ús i interpretació del silenci en l'audiovisual. Un cas pràctic: les pel·lícules dels Germans Marx*. Tesina de doctorado. Sin publicar. Universitat Ramon Llull, 2007.

CARACTERÍSTICAS COMPOSITIVAS DE LA MÚSICA SINFÓNICA EN LOS VIDEOJUEGOS

Julio Montero¹
Conservatorio de Ourense

En éste mi segundo artículo escrito para el Simposio quisiera continuar y ampliar lo realizado en el primero hace dos años, pues en este intervalo de tiempo se han producido interesantes obras musicales que sirven como aderezo a una actividad lúdica considerada hoy día como una forma más de cultura, como son las consolas de última generación en sus ya casi 40 años de historia. Un ejemplo de modernidad y amplia proyección y repercusión de los juegos en la actualidad sería que las productoras ya presentan en la televisión y en los cines espectaculares *trailers* de los juegos como si fuesen una película más. Como breve introducción comentaré que el centro de mi análisis se sitúa principalmente en el espectro armónico de la partitura, el cual iremos viendo que, aunque en general despliega un amplio abanico, un mayor porcentaje de los *scores*² se centran en aspectos armónicos ya muy manidos. La característica general de estas partituras es que están impregnadas de acuciantes estereotipos, generalizados códigos y nada sorprendentes guiños que contrastan con la calidad alcanzada por las consolas de séptima y, seguramente aún por algunos cuantos años, de última generación.

Pero no quiero que mi labor se quede exclusivamente en un cúmulo de ejemplos sonoros o visuales, sino que pasaré a detallar las características armónicas de los mismos, objeto de mi estudio, que, por otra parte, inicié tras un arduo proceso de selección donde he tenido que desechar música realmente banal, oyendo mucha música asociada a diversos videojuegos para poder hacer una ejemplarizante selección, incluso realmente sopor-

1 Esta ponencia fue realizada como aportación al V Simposio Internacional “La creación musical en la banda sonora”, celebrado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca en abril de 2010.

2 Se denomina comúnmente *score* a la partitura completa general utilizada por el compositor y entregada en los estudios para su posterior grabación.

tando música de muy baja calidad, llena de *loops* sampleados³ y demás infantilismos armónicos sin ningún contenido.

A pesar de esto, la cantidad de buenas obras acaecidas estos últimos años es bastante significativa, y aun no pudiendo comentarlas todas con detalle, me centraré en diversos títulos que creo de referencia. Dado que en mi intervención cada ejemplo citado es interpretado al piano con reducciones armónicas propias, aquí lo sustituiré por direcciones web de audio o vídeo disponibles en la red de redes.

Como ejemplo inicial tomaré un tema del compositor Inon Zur para *Crysis* (2007, "PC"), juego realizado por los creadores de *Far Cry* (2004, "PC") bajo un nuevo y sorprendente motor gráfico llamado *Cry Engine 2*, presentado como un título de acción en primera persona cuyo desarrollo mezcla elementos futuristas y actuales a través de un inquietante argumento que enfrenta a humanos y extraterrestre en una remota isla del Pacífico tras la caída de un misterioso asteroide alienígena. Su tema, *Sometimes you lose*⁴, coral y espectacular con tintes mozartianos puede oírse en la página web citada a pié de página. Debido a su éxito y calificado ya de obra maestra, está prevista su segunda entrega para el primer trimestre de 2011, añadiendo al "PC" las consolas "PS3" y "360", aunque cambiando a su inicial compositor por Jonathan Tapp.

No puedo tampoco dejar de citar a un autor como Garry Schyman, con su espléndido y atmosférico *Bioshock* (2007, "PC" y "360"; 2008, "PS3"), tanto la primera como la segunda parte de este año *Bioshock 2* (2010, "PC", "360" y "PS3"), mucho más original y arriesgada, codeándose de manera excelente con temas atonales y con la más absoluta vanguardia, pero donde su tema *Dancers on a String*⁵ guarda excesivas similitudes tanto armónicas (sucede en la tonalidad de Dom y alterna con su dominante) como melódicas y tímbricas (aquí el expresivo cello es sustituido por un enigmático violín) con el *Max Payne Theme* del *Max Payne* (2001, "PC"), el cual aprovecho para citar una curiosidad, cómo en función de la producción y presupuesto destinado al apartado musical, si éste no es muy elevado, el compositor recurre a sonidos realizados en estudio, con la consiguiente merma de calidad sonora, pero si el presupuesto es generoso, como suele ocurrir en una segunda versión del juego si el primero alcanzó

3 Hoy día existen numerosas librerías de sonidos, disponibles de forma gratuita tanto en Internet como en DVD adjuntos a revistas comerciales de sonido, libres de derechos de autor útiles para el compositor, algo que, sin duda, beneficia al diletante amortiguando su posible falta de originalidad.

4 <<http://www.youtube.com/watch?v=pScbdF-9cNY>>

5 <<http://www.youtube.com/watch?v=DG5OhYcEadU&feature=related>>

cierto éxito de ventas, se recurre al empleo de la orquesta sinfónica, como en este caso, donde se muestra un excelente tema de lograda ambientación a cargo de los compositores Kärtsy Hatakka y Kimmo Kajasto pero, como decía, superior a la primera en su versión orquestal con cello solista para el *Max Payne 2* (2003, “PC”, “XBX”, “PS2”)⁶.

El tema *Brave soldat* en la antepenúltima entrega de la saga COD⁷ es muy relevante en la irregular partitura de Sean Murray, pero con adecuada incursión de voz medio declamada, dando una atmósfera decadente e inquietante. Comparando este juego con su eterno rival, y aprovechando la nueva salida de un juego más de la saga, *Medal of Honor* (2010, “PC”, “360” y “PS3”) con música del más que discutible Ramin Djawadi, cómo no citar al ya grande Michael Giacchino que, recordemos, fue el compositor en los inicios de ambas sagas, con su ejemplar y elegiaco tema *Arnhem*⁸ (el cual ya analicé en profundidad en mi anterior ensayo) para el *Medal of Honor: Frontline* (2002, “PS2”, “GC” y “XBX”). De nuevo observamos cómo la música lleva un camino inversamente proporcional al de, por ejemplo, los gráficos en los videojuegos.

Por citar a un autor español, dada la escasa productividad de nuestro país en materia de ocio electrónico, comentaré al compositor Mateo Pascual, con el éxito de *Commandos: Strike Force* (2006, “PS2”, “GC” y “XBX”), nombre de una saga que aquí su modalidad pasa de *RTT* (*Táctica en Tiempo Real*) a *FPS*⁹, y que costó a la madrileña Pyro Studios nueve millones de euros y el trabajo de trescientas personas durante tres años, siendo su aséptica BSO grabada por la Orquesta Sinfónica de Bratislava. El juego tuvo duras críticas y las ventas no fueron las esperadas, hecho que provocó la ruptura con Eidos como casa editora.

Como indiqué ya en el séptimo pie de página, hablaré de autores de música cinematográfica como Hans Zimmer, que con su incursión en el mundo de los videojuegos con el penúltimo *Call Of Duty: Modern Warfare II* (2009 «PC», «360» y «PS3») del pasado año aportan su afamado

6 <<http://www.youtube.com/watch?v=omQ-7wZTXvI&feature=related>>

7 Me refiero al juego *Call Of Duty: World at War* (2008, “PC”, “360”, “Wii” y “PS3”), número 5 de la saga cuando aún estaba soberbiamente ambientado en la Segunda Guerra Mundial. Recientemente ha salido el séptimo juego de la serie, titulado *Call Of Duty: Black Ops* (2010, “PC”, “Wii”, “360” y “PS3”), donde vuelven a solicitar la partitura del compositor Sean Murray en lugar del sobrevalorado Hans Zimmer, como habían hecho en la anterior edición, que más adelante comentaré.

8 <<http://www.youtube.com/watch?v=ILiRgNFvfGw>>

9 Como ya expliqué en mi anterior artículo, se trata de una modalidad de videojuegos en los que el jugador observa el mundo desde la perspectiva del personaje protagonista, del inglés *first person shooter*. La otra modalidad, *RTT*, también viene del inglés *real time tactics*

granito de arena al mundo sonoro de los juegos. He seleccionado precisamente este video¹⁰ para poder apreciar que la música del teutón viene a repetir por enésima vez sus mismos motivos melódicos, y eso que sólo se limita a crear algunos de los temas principales, dejando el peso del trabajo a otros autores como Lorne Balfe o Mark Mancina, algo ya desgraciadamente habitual en sus BSO firmadas. Un ejemplo de lo que comento sería el CD editado de la BSO de la película *Hannibal* (Ridley Scott, 2001), donde a lo largo del film se suceden interesantes creaciones musicales, incluso una obra en estilo de aria de ópera, pero realmente suyos son apenas unos cortes del total del disco. En el caso del juego que nos ocupa, aunque este ejemplo de video muestra varias fases del mismo, la música escogida tiene indicios de modo frigio, utilizando intervalos más orientales, música por otra parte cuya calidad musical es diametralmente opuesta a la calidad sonora y visual que, como curiosidad, indicar que esta calidad visual compleja de última generación que ofrece el juego sólo puede apreciarse con un televisor con resolución Full HD a 1920x1080p y, sobre todo, con un buen amplificador que decodifique con solvencia la definición sonora de los nuevos formatos DD True HD y DTS HD Master Audio de 7.1, canales discretos a 24 bits y 192khz, confiriendo al resultado sonoro final una impactante impresión, por la mezcla de diálogos, efectos sonoros y música.

Continuando con autores cinematográficos que se pasan al videojuego, tenemos a Steve Jablonsky con *Gears of War 2* en el 2008 en exclusiva para “360”, o al argentino Lalo Schifrin con *Splinter Cell: Pandora Tomorrow* (2004, “PS2”, “PC”, “GC” y “XBX”). Me ha parecido más oportuno citar al gran Schifrin por su uso de las progresiones adiatónicas en sus temas. En este vídeo él mismo interpreta el *Main Title* al piano y también dirige a la orquesta¹¹. Pero lo importante del vídeo no es el tema inicial descrito, donde escuchamos un pedal de tónica de Lam sobre el cual el enunciado evoluciona diatónicamente, sino el tema de *Misión Imposible* interpretado al piano por el autor, cuyo esquema compositivo enlaza con el ejemplo de *Hitman II: Silent Assassin* (2002, “PS2”, “PC”, “GC” y “XBX”), que en su momento desarrollé en el anterior simposio, recordando que aquel es del año 66 del pasado siglo, dato suficientemente elocuente.

Tras estos ejemplos de autores de renombre, otros menos conocidos pero de una manifiesta solvencia, como lo demostrado en exclusiva para la japonesa consola de Sony en el tema *Helghast March*¹² del *KillZone* (2004,

10 <<http://www.youtube.com/watch?v=f2xR-1vmH9Y&feature=related>>

11 <<http://www.youtube.com/watch?v=gALhb7qg8B4>>

12 <http://www.youtube.com/watch?v=DmJdh2n_a44&feature=related>

“PS2”) y reutilizado como *Main Title* en el *KillZone 2* (2009, “PS3”) por el alemán Joris de Man. Excelentes músicos, exquisita orquestación, brillo del metal y presencia coral, pero, de nuevo, decaemos armónicamente. Como en todo juego bélico, se nos presentan dos elementos temáticos bien contrastados, el que representa al conflicto en sí y el que acompaña en su épico destino al personaje que será el jugador mismo. Nuevamente (vuelvo a recordar el tema de *Misión Imposible*) el proceso acórdico de progresiones adiatónicas simétricas planteadas en el inicio de su Tema A (Dom-Mibm-Fam-I), alternándolas con relaciones mediánticas y su Tema B (Dom-LabM- MibM-SibM-I), reutilizando el círculo de quintas. Esperemos a ver qué nos depara musicalmente su ansiada tercera parte, cuya fecha de salida coincidirá con el del citado *Crysis 2*, y digo musicalmente porque en cuestión de manejabilidad con la implementación del periférico *psmove* y en su apartado gráfico con visionado opcional en 3D nadie lo pone ya en duda.

Como comenté en mi anterior artículo, el juego *Lair* (2007, “PS3”) si en aquella ocasión había incluido un tema del orquestador oficial de John Williams, Kevin Kaska, he querido aquí reseñar al autor original de su BSO, John Debney, conocido compositor cinematográfico, nominado al Oscar por *La Pasión de Cristo* (Mel Gibson, 2004) y creador de la última edición de *Iron Man 2* (Jon Favreau, 2010).

El tema principal está elaborado con formato de suite, donde se dan cita los principales elementos temáticos de la obra. Como no podía ser de otra forma, siendo su ambientación en la antigüedad ficticia poblada de humeantes dragones, su adecuación musical comienza por el mundo modal. Unas animadas y heroicas trompas arrancan una amalgama rítmica en el ancestral modo eólico sobre el muy manido giro de acordes I-VII-VI:

Lair (PS3)

Main Title

John Debney
2007

Tema A (transcripción de oído por Julio Montero)

Piano

Trompas

Sib Eólico I VII VI III VI I VII VI III VII III

Sin solución de continuidad, la cuerda toma el relevo de una melodía mucho más épica y saltarina en su interválica y donde inteligentemente

el autor utilizará la armonía de tritono de Sib como acorde Napolitano, flexionando hacia el tercer tema en Mibm más adelante.

Tema B (transcripción de oído por Julio Montero)

Cuerda aguda
mf

Cuerda Grave

Sib Eólico N I +IV I4 53 (v/IV)
Vm/Mib m N V4 3

Ese tercer tema anima el discurso con un espondeo, donde los trombones nos preparan para la batalla tonal que se avecina.

Tema C (transcripción de oído por Julio Montero)

Trombones
f

Mi b m I VI I

La cuerda cobra aquí vida con un anímico contrapunto rítmico, mientras el metal punza una cruenta melodía con una séptima mayor y un aparente reposo en la sexta del acorde que le imprime un inusitado vigor. Interesante armónicamente, pero no por ello menos manido, la progresión adiatónica de la I hacia el VI grado rebajado para cadenciar en la subdominante.

Tema D (transcripción de oído por Julio Montero y Mar Blanco)

Metal
Cuerda

Sib m I 7 add6 I VIIm

I -VI IV I6 4 V I

Y, por último, en lo que viene a ser su quinto elemento temático nos encontramos un breve rincón de paz y recogimiento cuando entra en la escena sonora un exótico instrumento oriental llamado Erhu, conocido como el violín chino, de solo dos cuerdas pero de una inusitada tímbrica para nuestros occidentales oídos, donde ejecuta una melodía modal sobre una arrítmica y agógica cuerda (aquí versionada *a tempo* en compás cuaternario para facilitar su interpretación).

Tema E (transcripción de oído por Julio Montero y Mar Blanco)

Mib Eólico I VII I VII I VII VI VII I

Pero, afortunadamente, no todo en los videojuegos es de asunto modal, así que por fin este año 2010 nos ha llegado la gran sorpresa, largo tiempo esperada, de una partitura nueva, fresca y original, que linda con la más pura vanguardia musical, llega de la mano del que fue aventajado alumno de Jerry Goldsmith, el joven Jason Graves y su *Dead Space* (2008, “PC”, “360” y “PS3”), que necesariamente contrastaré con la música más comercial del tráiler del nuevo *Final Fantasy XIII* (2010, “360” y “PS3”)¹³, que han recurrido al tema *My Hands* cantado por Leona Lewis en su segundo álbum *Echo*, sustituyendo al original japonés, *kimiga isu kara*, cantado por Sayuri Suwagara. Oigamos uno de sus cortes más “tonales” y asequibles sin ser exclusivamente tímbrico, pero rítmicamente muy rico, y por momentos casi espectral: *The Leviathan*¹⁴. Momento de acción angustiosa, opresión, desasosiego, con una stravinskiana cuerda percusiva, como decía, altamente rítmico, ausencia tonal clara, uso importante de los tritonos, abuso de acordes disminuidos y empleo de figuraciones melódicas de exacerbado cromatismo que enriquecen el discurso musical como pocas veces se ha oído en música audiovisual, y que perfectamente podría corresponder por su calidad al ámbito de concierto más exigente. Para el 2011 está ya previsto el lanzamiento de su segunda parte.

13 <<http://www.youtube.com/watch?v=eJPbozRomX4&feature=related>>

14 <<http://www.youtube.com/watch?v=ZR-QiwAlnIQ>>

Conclusión

Como conclusión, indicar el uso exacerbado del modalismo por un lado, de las progresiones adiatónicas por otro, o en su defecto la manida tonalidad. Es increíble ver la evolución mostrada, de cómo sonaba la música sintética a finales del siglo pasado en los juegos y ver cómo se ha dignificado el sonido con el empleo actual de las hipertrofiadas orquestas de concepción decimonónica. Con el paso de los años el aspecto gráfico ha conseguido cotas de calidad inimaginables, cosa que, por desgracia, musicalmente no sucede, como muestra el ejemplo ya comentado del tráiler de *Final Fantasy*, donde en vez de incluir la soberbia música que logró encumbrar al gran compositor japonés Nobuo Uematsu, nos dejan sonando ese bajo armónico mil veces oído pero que muy bien debe funcionar para los de marketing.

LA INFLUENCIA DE LOS VIDEOJUEGOS EN LA MÚSICA POPULAR

Israel V. Márquez
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Desde su aparición en el año 1972 hasta la actualidad, los videojuegos se han convertido en una fuente constante de inspiración para algunos de los géneros y subgéneros más característicos de la “música popular” en el sentido de la *popular music*. El rock, el pop, el hip-hop o las diferentes ramas de la música electrónica (especialmente el tecno y estilos como el 8-bit) han tomado prestados sonidos, ritmos y melodías procedentes del mundo de los videojuegos o los han creado directamente inspirándose en la estética y el imaginario de la cultura videolúdica. Esta influencia se advierte también en algunos de los productos y expresiones que acompañan necesariamente al componente musical, y que incluyen elementos tales como la portada y los libros internos de los discos, las actuaciones en directo y, en especial, los videoclips, formato donde encontramos algunas de las manifestaciones más interesantes de la influencia de la cultura y la estética de los videojuegos en la música popular. Así mismo, el espectacular éxito de los videojuegos musicales en los últimos años (*Guitar Hero*, *Rock Band*, *Wii Music*, etc.) está generando nuevas formas de recepción, interacción y participación de la audiencia, al permitir a la gente acceder a una experiencia donde su tradicional condición de oyentes y espectadores cede terreno a un rol más activo y participativo que los convierte en verdaderos protagonistas del espectáculo musical.

I

La música siempre ha tenido un componente lúdico importante. La música es diversión, personas que disfrutan haciéndola, escuchándola y bailándola. Johan Huizinga¹ nos recuerda en su libro *Homo Ludens* que en muchos idiomas la ejecución de instrumentos musicales se denomina “jugar”, y el ejemplo más evidente de ello es el del inglés *play*, que sirve tanto para designar el jugar como la acción de tocar un instrumento (o incluso

1 HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza, 1972.

el hecho de iniciar la escucha de un disco cuando pulsamos el botón *play* en un equipo de audio). Otro ejemplo interesante es el de la palabra china *wan*, que significa jugar, pero también divertirse o tocar un instrumento. Esto hay que interpretarlo como un signo de la estrecha relación que existe entre música y juego. El mismo Huizinga nos dice que la música lleva consigo todas las características formales del juego:

- La acción se desarrolla en un determinado campo,
- es repetible,
- consiste en orden, ritmo y cambio regulado,
- arrebatada a los oyentes y al ejecutante de la esfera ordinaria, transportándolos a la esfera del juego.

Una figura importante en la tradición juego-música es la del juglar, término procedente del latín *joculare*, “divertir”, que “designa a la vez a los músicos, instrumentistas y cantores, y a otra gente del espectáculo (mimos, acróbatas, bufones, etcétera)”². Durante toda la Edad Media el juglar “es” la música y viaja por los pueblos y ciudades ofreciendo su espectáculo, personificando la música y el juego en sí mismo. Hace circular el mensaje lúdico-musical entre las distintas clases sociales, que escuchan, bailan y se divierten con su espectáculo.

Cuando el músico se profesionaliza, ya no será juglar sino funcionario, y dejará de ser nómada para quedarse fijado en un lugar, al servicio de una corte y un amo, productor de un espectáculo que se reserva exclusivamente a una minoría. A diferencia del juglar, libre para danzar y llevar su música allá donde vaya, la música de corte se escribe sobre una partitura y es ejecutada por músicos asalariados, quienes, al igual que el cocinero o el montero del príncipe, son hombres de casa, agregados a una corte y a una ciudad: “El menestral, funcionario, no toca sino lo que el señor le manda. Sirviente, su cuerpo pertenece a un señor a quien debe todo su trabajo”; es un doméstico, trabajador improductivo, reservado para el placer del señor, “sin mercado exterior a la corte que lo emplea, aunque a veces tenga un auditorio numeroso”³.

A partir de entonces, la música se racionaliza y se intelectualiza, se empieza a reconocer su alto contenido artístico y su profundo valor vital, que empiezan a primar sobre su significado lúdico. Pero no por ello se eliminan sus vinculaciones con el juego: la música sigue siendo lúdica en los

2 ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI, 1995, p. 26.

3 *Idem*, pp. 73-74.

cultos, fiestas, ceremonias y espectáculos, donde siempre está presente. No hay fiesta sin música, y esto va desde el folklore, las fiestas tradicionales y los bailes regionales hasta las fiestas globalizadas de las culturas rock y techno, donde el componente lúdico se mezcla con las nuevas tecnologías audiovisuales que acompañan las salas de conciertos, los clubes de electrónica y los estadios donde se desarrolla el espectáculo musical.

II

Si la música es lúdica, también es videolúdica, pues los videojuegos se han convertido desde hace años en una influencia destacada de la creación musical, sobre todo en el terreno de la “música popular” -tomando esta expresión en el sentido anglosajón de la *popular music*, esto es, aquellas músicas dirigidas al gran público y vinculadas a la industria discográfica y a los medios de comunicación de masas: pop, rock, hip-hop, electrónica, etc. Esta influencia no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que la estética, dinámica y lógica de los videojuegos ha contaminado desde su aparición a otras manifestaciones de la cultura popular, tales como el cine, la televisión, la literatura, el cómic, etc. La música no ha sido ajena a esta influencia y la estética del videojuego se ha ido incorporando a su discurso como un elemento más, tanto a nivel textual, es decir, la música propiamente dicha, como a nivel paratextual, en todo lo que rodea y acompaña al componente musical: el disco, el diseño, la portada y contraportada, el interior del libreto, así como los videoclips, conciertos, camisetas y el resto de *merchandising* en general.

El género que mejor representa la relación música-videojuegos es el de la música electrónica. La música de los primeros videojuegos tiene mucho en común con la música electrónica, en especial con la música techno: es una música repetitiva, llena de efectos sonoros, y potencialmente infinita, a la manera de un bucle o *loop*. Hay quienes incluso han comparado los viejos *arcade* y salas recreativas con clubes de música electrónica por la total inmersión en un ambiente cerrado con rápidos cambios de luz, mezcla de resplandores y variedad de sonidos electrónicos envolventes y repetitivos⁴.

Llevando aún más lejos la comparación, los movimientos de los jugadores ante la máquina recreativa pueden interpretarse como danzas alrede-

4 ILARDI, Emiliano y LUCCI, Tiziano. “‘Dj-Pac Man’: el influjo de los videojuegos sobre la música tecno”. AGUILERA, Miguel, ADELL, Joan Elias y SEDEÑO, Ana (eds.). *Comunicación y música II. Tecnología y audiencias*. Barcelona: Editorial UOC, 2008, p. 99.

dor del mundo del juego. Los juegos de *arcade* obligan al jugador a estar de pie y provocan una respuesta corpórea relacionada con su implicación en el universo diegético del juego. Estos movimientos surgen de una sincronización del jugador con las acciones que desarrolla en el interior del juego, así como con la música y los efectos sonoros del mismo, los cuales le incitan a moverse y bailar de acuerdo con las variaciones que se van produciendo en el universo ficcional. No es extraño, pues, que jugar con los *arcade* en una sala de juegos sea casi como bailar, algo que consolas como la Wii de Nintendo parecen estar recuperado en la actualidad, por la importancia que dan a la interacción del juego con el movimiento corporal (baile, danza) del usuario⁵.

La influencia del sonido de las primeras consolas y ordenadores en la música electrónica ha sido decisiva, dando lugar incluso al nacimiento de un estilo llamado “8-bit”, en clara referencia a los famosos sonidos de la época de 8-bits de los primeros videojuegos⁶. Este movimiento musical supone un verdadero tributo a los videojuegos de la infancia de los músicos que la practican, así como una defensa de consolas y tecnologías que hoy vemos como primitivas o anticuadas, tales como la Game Boy. De hecho, muchos de estos músicos utilizan la Game Boy como principal instrumento musical a la hora de componer e interpretar su música, sirviéndose de ella con un fin para el cual no fue diseñada⁷.

Este último aspecto es importante porque pone de manifiesto el hecho de que la gente, todos nosotros, somos capaces de transformar la tecnología, apropiándonosla, modificándola y experimentado con ella. Es lo que nos recuerda Manuel Castells cuando insiste en que “lo maravilloso de la tecnología es que la gente acaba utilizándola para algo completamente distinto de su destino original”⁸. Es obvio que una Game Boy no fue diseñada para hacer música con ella, como un tipo de instrumento musical, sino para jugar a unos videojuegos de los que era su soporte y pantalla. Sin em-

5 *Ibidem*.

6 En realidad, el 8-bit es un tipo de música “chip” o “chiptune”, término que se utiliza para designar la música compuesta mediante chips de sonido de antiguos ordenadores domésticos y consolas de videojuegos.

7 La Game Boy tiene una importancia singular entre los artistas contemporáneos de 8-bit y de música “chiptune” en general. Esta consola de mano es quizás la plataforma de juego más difundida en el mundo, con ventas de más de 200 millones de sistemas Game Boy compatibles. DRISCOLL, Kevin y DIAZ, Joshua. “Endless Loop: A Brief History of Chiptunes”. AA.VV. *Playlist*. Gijón: Laboral Centro de Arte y Creación Industrial, 2009.

8 CASTELLS, Manuel. *La galaxia Internet*. Barcelona: Random House Mondadori, 2003, p. 249.

bargo, la experimentación sobre esta tecnología ha acabado descubriendo nuevos usos para ella, como el de instrumento musical, y es aquí donde encontramos ese “valor de lo inesperado” que subyace a la creatividad en la sociedad y en las personas⁹.

Para los músicos que emplean la Game Boy como instrumento musical no hay diferencia entre tocar una Game Boy, un violín o una guitarra eléctrica, lo que nos lleva a formularnos, como hace Bittanti, la pregunta del millón: “¿Interpretar música es tan distinto a jugar con videojuegos? La respuesta es: no. En ambos casos, depende de la destreza, la ejecución, el *timing*, el estilo...”¹⁰. Ya vimos, además, cómo en muchos idiomas la ejecución de instrumentos musicales se denomina “jugar”, por lo que la relación entre tocar un instrumento y jugar a un videojuego nos viene ya desde el propio lenguaje.



El músico 8-bit Bitshifter interpretando música con Game Boy.

9 Estas prácticas se acercan a la idea de “táctica” de Michel de Certeau, en el sentido de incorporar nuevos usos, ideas y significados propios a las “estrategias” de diseño de las empresas e instituciones, las cuales intentan imponer un conjunto de normas de ideas, intereses y deseos sobre cómo debemos relacionarnos y vivir con los objetos que fabrican. Todo esto hace que las “tácticas” y reapropiaciones por parte de los usuarios (convertidos ahora en creadores de significado) se sientan como procesos de construcción de la identidad personal a través de un objeto como es, en este caso, la Game Boy.

10 BITTANTI, Matteo. “So, When did Planned Obsolescence Become an Artistic Practice?”. AA.VV. *Playlist*. Gijón: Laboral Centro de Arte y Creación Industrial, 2009, p. 36.

La mayoría de los músicos de 8-bit crean sus propias canciones a partir de los sonidos de consolas como la Game Boy. Sin embargo, algunos artistas se han inspirado directamente en el éxito de ciertos videojuegos y de las bandas sonoras de éstos para hacer sus propias versiones. El japonés Dj Scotch Egg es una referencia obligada por su canción *Tetris Wonderland*, una versión hardcore de la conocida melodía del Tetris. Aquí, el ritmo veloz de la canción funciona como una metáfora de la adrenalina que supone llegar a los últimos niveles de un videojuego, en este caso el Tetris, cuando las piezas bajan cada vez más y más deprisa. Es también una forma de relacionar esta adrenalina del juego con la adrenalina de un género como el hardcore, que se caracteriza precisamente por ser una música veloz y machacona. Otro ejemplo interesante es el de Richard D. James, quien bajo el alias de Power Pill utilizó efectos sonoros y elementos sampleados de la música del Pac-Man para la composición de una canción a la que tituló simplemente así, *Pac-Man*.

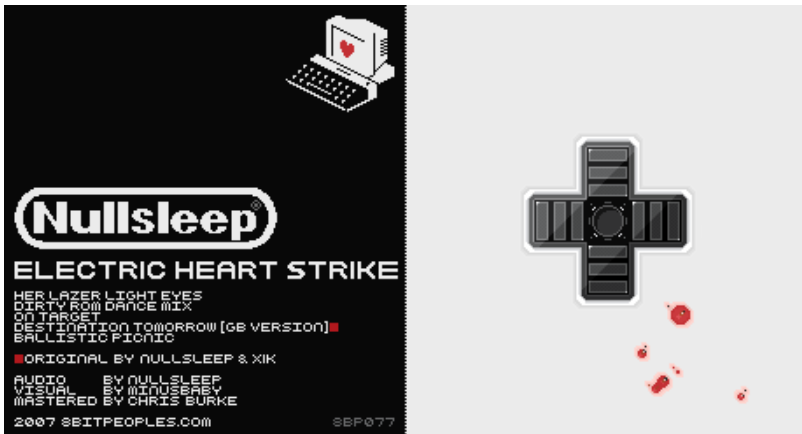
Lo característico de ejemplos como los de Dj Scotch Egg y Power Pill es que en ambos casos se recurre materialmente a las mismas tecnologías de producción que la música de juegos, bien utilizando el propio aparato técnico (la consola) o bien sampleando los efectos sonoros del juego. Se trata de casos en los que los músicos han crecido con la cultura de los videojuegos bien aprendida y no han dudado en utilizar los juegos que les gustaban y la propia tecnología en que los consumían para hacer su música.

Existen otras bandas que se han limitado a grabar versiones de rock de temas de juegos de consolas antiguas, como por ejemplo los grupos Press Play On Tape, The Advantage o Minibosses, quienes han versionado desde las melodías de *Super Mario Bros* hasta la música de juegos como *Monkey Island*, *Castlevania*, *Zelda*, etc. Sin embargo, a diferencia de los ejemplos anteriores, en estos casos no se recurre materialmente al propio juego sino que se lo utiliza como una forma de homenajear al videojuego y su banda sonora. Al contrario que los músicos de 8-bit, estas bandas se presentan en el escenario como bandas tradicionales de rock, con guitarra eléctrica, bajo y batería, por lo que excluyen “las dinámicas estructurales de bucle” y “la rica paleta sonora de los chiptunes”, es decir, las propias “innovaciones materiales de esa música”¹¹. No obstante, estas bandas tienen el potencial de ofrecer a los aficionados a la música rock la posibilidad de acceder, (re)conocer y disfrutar de la música de los videojuegos en un marco estético y un tipo de instrumentación que les resulta más familiar que ver, por ejemplo, a un tipo subido a un escenario haciendo música con una Game Boy.

11 DRISCOLL y DIAZ, *op. cit.*, p. 60.

III

Sin embargo, no sólo los sonidos de videojuegos han servido de inspiración para los artistas de música electrónica y experimental. Es interesante observar cómo la estética de ciertas videoconsolas como Nintendo ha sido reapropiada no sólo en el aspecto sonoro sino también en el gráfico-visual. Un ejemplo bastante significativo en este sentido es el álbum *Electric Heart Strike*, del artista 8-bit Nullsleep, donde vemos la influencia de la imagen corporativa de Nintendo (la estética del logotipo, el tipo de letra de los créditos, la forma del mando, etc.) en el diseño de la portada y la contraportada del disco.



Nullsleep, *Electric Heart Strike* (8bitpeoples, 2007).

También es interesante ver cómo las imágenes, escenas y niveles de ciertos videojuegos han sido recogidos por algunos grupos para crear una narrativa propia en sus videoclips. Un ejemplo muy interesante de esto es el videoclip *Twift*, del dúo alemán de música electrónica experimental Mouse on Mars, el cual toma prestadas escenas del juego de plataformas *Space Station Silicon Valley*, lanzado en 1998 para Nintendo 64 y realizado por DMA Design Limited (conocida hoy como Rockstar North Limited, la principal desarrolladora de la popular serie de videojuegos *Grand Theft Auto*).

Siguiendo con el ejemplo del videoclip y centrándonos ahora en el mundo de la música pop y rock, en líneas generales la influencia de los videojuegos en estos casos se ha dejado notar más en los videoclips que en la música propiamente dicha. Esto es porque, musicalmente, en estos géneros sigue primando el combo tradicional de voz-guitarra-bajo-batería y la experimen-

tación electrónica, aunque cada día más presente, es más restringida que en la propia música electrónica y se incorpora de un modo más modesto y cauteloso. Esto hace que la influencia de los videojuegos en el pop y el rock se manifieste no tanto en el plano del sonido como en el de la imagen¹². Sobre todo en los videoclips, aunque también en el directo. Por ejemplo, el grupo de synth-pop francés Air suele incluir entre las proyecciones visuales de sus directos imágenes del popular videojuego *Pong*. Pero, como decimos, los ejemplos más interesantes los encontramos en los videoclips.

Por otro lado, no es extraño que ciertas bandas y realizadores de videoclips se hayan fijado en el lenguaje y la estética de los videojuegos como inspiración a la hora de hacer sus propios vídeos, dada la propia naturaleza intergenérica de esta forma artística. Desde los primeros años de la década de los ochenta, sobre todo a partir del nacimiento de MTV en 1981, el videoclip se ha consolidado firmemente como una importante forma cultural, aunando y combinando “música, actuación musical, y, de muy diversas maneras, gran cantidad de otras formas, estilos, géneros y recursos audiovisuales procedentes del teatro, el arte, el cine, la moda, la televisión y la publicidad”¹³, lista a la que sin duda hay que añadir los videojuegos. Esta naturaleza *híbrida* del videoclip lo ha convertido en una de las formas paradigmáticas de la cultura visual contemporánea, así como de los discursos sobre la fragmentación, la intertextualidad, la superficie y el juego característicos de la posmodernidad estética.

La importancia de los videojuegos en el mundo del videoclip pop y rock se advierte en vídeos como *Coconut*, de la banda de indie rock estadounidense The Sea and Cake, el cual supone una especie de canto a la cultura videolúdica y al mundo del ocio y el entretenimiento en general. Otro ejemplo interesante es el vídeo *Boy Soprano*, de la banda de indie rock experimental Xiu Xiu. De nuevo estamos ante la influencia de los 8-bits, pero no ya en el plano del sonido, sino en el de la imagen. El vídeo parte de la estética de un juego de plataformas de la era de los 8-bits (en concreto, de juegos como *Castlevania*) y se compone de diferentes niveles que son jugados a través de una estricta progresión lineal. Los personajes adquieren la forma de los dos miembros de la banda y recorren diferentes

12 Una excepción a esto serían los grupos de versiones de bandas sonoras de videojuegos citados anteriormente (Minibosses, Press Play On Tape, The Advantage, etc.), aunque se trate de una escena bastante minoritaria y prácticamente desconocida para el gran público.

13 DARLEY, Andrew. *Cultura visual digital*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 184.

niveles durante el videoclip.

A un nivel más comercial encontramos el conocido vídeo *Californication*, de Red Hot Chili Peppers. Es un vídeo que toma la forma de un videojuego moderno, muy alejado ya de la estética 8-bit y que se acerca incluso a la estética de los metaversos y los mundos virtuales 3D tipo *Second Life*. Formalmente, toma el punto de vista del jugador, donde al comienzo se muestra una pantalla de selección de personajes, pudiendo elegir a los cuatro integrantes de la banda. Cada uno sigue una aventura diferente hasta que al final del vídeo todos los miembros de la banda se juntan en el centro de la tierra rodeando un cubo. Lo tocan, y esto los transforma de gráficos de computadora o *avatares* a seres humanos.

Ejemplos como estos ponen de manifiesto que la estética, dinámica y lógica de los videojuegos ha pasado a convertirse en una fuente de inspiración más para los realizadores de videoclips, sumándose a todas esas formas, estilos, géneros y recursos audiovisuales diversos que hacen del videoclip una de las expresiones más representativas de la cultura posmoderna.

IV

Por último, no podemos dejar de señalar la enorme popularidad de los videojuegos musicales tipo *Guitar Hero*, *Rock Band* o *Wii Music* durante los últimos años y su importancia tanto para la industria cultural como para nuestros hábitos de consumo musical. Para la industria musical porque las discográficas buscan ahora meterse en los videojuegos como una forma de captar nuevos clientes, y el éxito popular de este tipo de juegos augura un creciente traslado de los catálogos de las discográficas al mundo de los videojuegos, como se ha hecho ya en el caso de grupos como Aerosmith, Metallica, Van Halen o The Beatles. Para nuestros hábitos de consumo porque el oyente puede acceder ahora a una experiencia donde no solo escucha la música, lee las letras y ojea un libreto, sino que es capaz de ejecutarla, convirtiéndose para sí mismo y para los demás en un intérprete que juega con la música y que es capaz de meterse en la piel de una estrella del rock y simular la experiencia de subirse a un escenario.

Este tipo de videojuegos musicales también son interesantes por lo que tienen de aprendizaje musical. Puede que estos juegos sustituyan o complementen el aprendizaje muchas veces arduo y complejo de los conservatorios y escuelas de música profesionales para hacerlo de una forma más amena y divertida. Puede incluso que mucha gente que juega a este tipo de juegos decida comprarse un instrumento real y empezar a tocar, ya con

el bagaje de haber simulado la experiencia en un escenario virtual. Así mismo, otro aspecto interesante de estos juegos es que permiten acceder a las generaciones más jóvenes a bandas clásicas como Led Zeppelin, Black Sabbath, The Police, The Who, etc., y en este sentido estarían actuando también como medios de alfabetización musical.

Ante el éxito de *Guitar Hero*, no es extraño que, como en toda moda, hayan empezado a aparecer críticas y parodias a su omnipresencia. Pero lo más paradójico de ello es que se haga desde la propia industria musical y desde uno de sus artistas más galardonados. Nos referimos a Eminem y su single *We Made You*, donde el artista norteamericano sigue la tendencia irónica de sus videoclips anteriores y durante cada escena se le puede apreciar bailando sobre el tablero del juego *Guitar Hero*, como una nueva forma de criticar y parodiar el mundo del espectáculo y la cultura *rock star* en estos tiempos de videojuegos musicales que pretenden convertirnos a todos en músicos y estrellas del rock.

Pero más allá de la crítica -que, como diría Simmel, debe entenderse como una “imitación con signo contrario, que no deja de ser por ello testimonio del poder de la tendencia social, que nos hace depender de ella ya sea positivamente, ya sea negativamente”¹⁴-, lo cierto es que este tipo de videojuegos están acercando a los jugadores a una experiencia siempre querida por los usuarios: ese atravesar el espejo y “pasar al otro lado”, como la Alicia de Carroll; ese trasladarse del universo de las butacas al escenario; y con videojuegos como *Guitar Hero* y su simulación del directo, muchos pueden sentirse hoy músicos y estrellas subidos a un escenario virtual y global desde la comodidad de su hogar.

14 SIMMEL, Georg. *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona: Alba Editorial, 1999, p. 52.

Bibliografía

ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI, 1995.

BITTANTI, Matteo. “So, When did Planned Obsolescence Become an Artistic Practice?” AA.VV. *Playlist*. Gijón: Laboral Centro de Arte y Creación Industrial, 2009.

CASTELLS, Manuel. *La galaxia Internet*. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.

DARLEY, Andrew. *Cultura visual digital*. Barcelona: Paidós, 2002.

DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. California: University of California Press. Berkeley, 2002.

DRISCOLL, Kevin, y DIAZ, Joshua. “Endless Loop: A Brief History of Chip-tunes”. AA.VV. *Playlist*. Gijón: Laboral Centro de Arte y Creación Industrial, 2009.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza, 1972.

ILARDI, Emiliano, y LUCCI, Tiziano. “‘Dj-Pac Man’: el influjo de los videojuegos sobre la música tecno”. AGUILERA, Miguel de, ADELL, Joan Elias, y SEDEÑO, Ana (eds.): *Comunicación y música II. Tecnología y audiencias*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.

SIMMEL, Georg. *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona: Alba Editorial, 1999.

Discos

Dj Scotch Egg. 2005. *KFC Core*. Adaadat.

Nullsleep. 2007. *Electric Heart Strike*. 8bitpeoples.

Power Pill. 1992. *Pac-Man*. Ffreedom Records.

Audiovisuales

Eminem. 2009. *We Made You*. Dir. Joseph Kahn.

Red Hot Chili Peppers. 2000. *Californication*. Dir. Nick Wickham/Splinter Films.

The Sea and Cake. 2007. *Coconut*. Dir. Lung.

Xiu Xiu. 2006. *Boy Soprano*. Dir. Jose Perez III.

6. Música y medios audiovisuales para la educación: aplicaciones didácticas de la música en el audiovisual

LA MÚSICA DE CONCIERTO EN EL CINE DE WOODY ALLEN: ANÁLISIS Y APLICACIONES DIDÁCTICAS

Vicente Galbis López
Universitat de València

Resumen

En este artículo se pretende estudiar la utilización de la música de concierto preexistente en la filmografía de Woody Allen y aplicar las consecuencias de este análisis al desarrollo de actividades didácticas. Ante la gran cantidad de películas en las que el cineasta propone música de concierto, se ha efectuado una selección y una agrupación de sus filmes en dos bloques. En primer lugar, se analizan obras del inicio de su carrera, entre 1975 y 1982. En segundo lugar, se comentan algunas de sus producciones más recientes. Con ello se puede comprobar la continuidad en la utilización de la música de concierto en su filmografía. Además, se presta especial atención al sofisticado trabajo que Allen efectúa con la música diegética.

Woody Allen y la música

El contenido de este artículo está enmarcado por una situación bien conocida: la importancia de la música en la vida de este cineasta. Woody Allen (1935) es músico de jazz, aprendió a tocar el clarinete de forma autodidacta a los quince años y no ha dejado de interpretar este instrumento hasta el día de hoy. Se trata de un hecho difundido entre el público debido, sobre todo, a las giras internacionales que ha realizado en los últimos años como clarinetista de la New Orleans Jazz Band. Sus piezas jazzísticas favoritas como intérprete y oyente corresponden al período clásico y, precisamente, es el que introduce con abundancia en sus películas.

Sin embargo, el propio cineasta se reconoce como un gran aficionado a otros estilos de música que también utiliza en sus filmes. Hay que citar la frecuente presencia de la comedia musical clásica de Broadway: los Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, etc. Otro tipo de música popular urbana que escucha y utiliza en ocasiones es la de los bailes de salón: polkas, rumbas, etc. En cualquier caso, se trata de música siempre anterior a 1950. Allen no tiene reparo en admitir que no le interesa el rock, el pop

o estilos posteriores. Si aparecen alguna vez en sus películas es porque ha sido asesorado por su equipo de colaboradores¹.

Pasando al tema del artículo, se debe constatar el interés de Allen por la música de concierto, en un panorama amplio que va desde Bach hasta Bartók. Precisamente, en su monografía sobre las bandas sonoras de las películas de Woody Allen filmadas hasta 2005, Adam Harvey señala que la música de Bach es la que aparece en más ocasiones en sus filmes, al menos hasta el año citado². De nuevo, la mitad del siglo XX vuelve a constituir el límite cronológico en sus gustos sobre este tipo de música. En diversas declaraciones ha citado a sus compositores favoritos y lo cierto es que en este listado aparecen bastantes nombres. En una entrevista señaló que le gustan los mismos creadores que a todo el mundo: Beethoven y Mozart. Sin embargo, a continuación ponía por encima del resto a compositores tan diferentes entre sí como Mahler o Sibelius. Autores muy poco utilizados en sus películas, por otra parte³.

Allen utiliza de forma general música preexistente, aunque no siempre. La banda sonora creada por Marvin Hamlisch para *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, 1969) y *Bananas* (1971), la música de Mundell Lowe para *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo pero nunca se atrevió a preguntar* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask*, 1973) o el *score* de Philip Glass para *Cassandra's Dream* (2007) constituyen excepciones dentro de su corpus fílmico.

Dentro del control artístico absoluto que el cineasta ejerce en sus obras, le motiva especialmente utilizar la discografía para escoger una música y acompañar una escena⁴. En varias ocasiones, y esto resulta especialmente interesante, ha llegado a concebir la escena en función de la música preexistente, tal y como se explicará posteriormente.

La música de concierto en la filmografía de Woody Allen

La atención de este estudio se centra en la utilización de la música de concierto preexistente en su producción. Su presencia no es tan abundante como el jazz, pero se presenta de forma más frecuente de lo que se suele

1 LAX, Eric. *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Debolsillo, 2009, pp. 398-399.

2 HARVEY, Adam. *The soundtracks of Woody Allen, A complete guide to the songs and music in every film, 1969-2005*. Jefferson: McFarland & Company, 2007, p. 185.

3 BJÖRKMAN, Stig. *Woody por Allen*. Madrid: Plot Ediciones, 1995, p. 158.

4 LAX, *op. cit.*, p. 388.

pensar. Así, este tipo de música se puede escuchar en sus bandas sonoras formando monográficos de compositores, utilizándola para la caracterización psicológica de los personajes, etc. Otra razón que otorga atractivo a este objeto de estudio es el sofisticado tratamiento de la música de concierto presentada de forma diegética.

Aunque resulte un poco sorprendente por el peso del jazz en la filmografía de Woody Allen, existen más ejemplos de música de concierto que se podrían aplicar a la didáctica que los incluidos en este trabajo. En realidad, se ha tenido que efectuar una selección de películas debido al uso recurrente de la música de concierto a lo largo de toda su carrera.

En el artículo se proponen dos bloques de películas. En primer lugar, se analizan obras del inicio de su carrera, entre 1975 y 1982. En segundo lugar, se comentan algunos de sus filmes más recientes. Con ello se puede comprobar la continuidad de la utilización de la música de concierto en su producción. Otra justificación para el segundo bloque es que puede resultar más atractivo para el alumnado, desde el punto de vista didáctico, el proponer películas con actores actuales o paisajes cinematográficos más recientes.

Otro criterio de selección ha sido el uso de monográficos, es decir, bandas sonoras basadas en un solo compositor o películas cuya música se fundamenta en un determinado género, como la ópera o la música sinfónica. Por último, se han buscado ejemplos significativos en el tratamiento diegético de la música de concierto por la razón expuesta anteriormente.

En principio, las aplicaciones didácticas están dirigidas a alumnos de la materia Historia de la Música, estudiada en niveles de educación superior o especializada. Este sería el caso del alumnado de las titulaciones de Historia del Arte o Magisterio Musical, titulados de grado medio o superior de Conservatorio y de Comunicación Audiovisual. Sería conveniente para su total aprovechamiento que los estudiantes tuvieran conocimientos básicos de audición musical y de elementos de lenguaje cinematográfico. De forma general, las actividades propuestas pueden ser utilizadas como refuerzo de explicaciones teóricas previas y, sobre todo, de prácticas realizadas a través de la audición.

La última noche de Boris Grushenko (Death and Love, 1975)

La última noche de Boris Grushenko es una comedia de 1975, incluida, por tanto, en la primera etapa de su carrera. Una época en la que se alternan los gags físicos con unos diálogos llenos de comicidad, mostrando un oficio desarrollado tras años de trabajo en los locales nocturnos y en

la televisión. Lo interesante es que, tal y como reconoce el propio Woody Allen, este filme recoge además su interés por temas como la literatura rusa del XIX (*Guerra y Paz*, *Los Hermanos Karamazov*), la filosofía (parodiada hasta el extremo en los diálogos) y, especialmente, dos temas recurrentes en su filmografía: la muerte y el amor (véase el título original)⁵. La acción del filme se sitúa en la Rusia de comienzos del XIX, enfrentada a Napoleón. En este contexto, Allen propone básicamente una sátira: Boris es un antihéroe, un cobarde que se convierte en un héroe por accidente (en un gag propio del *cartoon*, por cierto).

De forma coherente con su modo de trabajar, el director se planteó usar música rusa preexistente. En principio pensó en Stravinski pero, literalmente, le pareció demasiado “extraño, desalentador y perturbador”. Por esa razón aceptó la sugerencia del montador Ralph Rosenblum (precisamente, la persona que le había explicado la ventaja de usar música preexistente) para utilizar a Sergei Prokofiev (1891-1953)⁶. Por tanto, la banda sonora musical de *La última noche de Boris Grushenko* constituye un monográfico de este compositor. Desde el punto de vista didáctico resulta muy atractivo ya que aparece el Prokofiev satírico de *El teniente Kijé*, el nacionalista historicista de *Alexander Nevski* o el primitivista de la *Suite Escita*.

La música de Prokofiev constituye lo primero que el espectador escucha de la película, ya que acompaña a los títulos de crédito iniciales. Se trata de la *Troika* de la suite que el compositor preparó sobre su banda sonora para la película cómica *El teniente Kijé* dirigida por Alexander Feinzimmer en 1934. Es una música que suena a ruso pero, a la vez, se adecua a la idea de comedia: tiene una ligereza propia de la película original a la que acompañaba esta música. En efecto, la *Troika* resulta una música casi folklórica, con un tema principal basado en una canción de húsares, pero a ello se añaden los cascabeles que representan a un trineo que avanza rápidamente, la presencia caricaturesca del flautín y el uso exagerado de los *tutti* orquestales y de la dinámica.

Ahora bien, si se profundiza en las funciones intelectuales de la *Troika* utilizada en este contexto, tal y como las define el profesor Radigales⁷, y conocemos el argumento de *El Teniente Kijé*, el paralelismo resulta claro:

5 *Idem*, p. 438.

6 BJÖRKMAN, *op. cit.*, p. 158.

7 RADIGALES, Jaume. “Usos y abusos de la música “clásica” en el cine. Estudio de casos”. OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 20-25.

tenemos en ambas la historia de un engaño. En el filme de Feinzimmer las autoridades rusas se inventan un héroe militar (que da título al filme) para no contrariar al zar. En la película que se comenta, Boris Grushenko es un valiente a su pesar, un héroe de pacotilla, tal y como se demostrará después.

Concluidos los créditos, aparece la primera escena de la película. En este momento, la música de Prokofiev va a ser muy distinta: sobria, con unas texturas muy simples, limitando las voces de coro mixto a los timbres masculinos, lo que proporciona una sonoridad casi medieval. Todo ello acompaña el inicio de un *flashback* en el que Boris, la noche previa a su ejecución (de ahí viene el título español), recuerda su vida. En este inicio del filme recuerda su infancia. Como era previsible, Allen contrasta la sobriedad de la música con los gags visuales y de guión presentados en la escena. A eso se le puede añadir la función intelectual: se trata del fragmento titulado *Canto de Alexander Nevski*, perteneciente a la cantata *Alexander Nevski*, que el propio compositor elaboró a partir de su banda sonora para la famosa película homónima de Sergei Eisenstein, uno de sus directores favoritos. En este filme de 1938 se cuentan las hazañas de un héroe ruso de la Edad Media y, justo en este número, se narra cómo Alexander venció junto a su ejército a los suecos en una magnífica batalla. En el fragmento incluido por Allen, las voces de hombre representan la nobleza y dignidad de los guerreros rusos. Como se comentaba antes, todo ello contrasta con el comienzo de la película: una serie de gags que caricaturizan al Boris niño, a su familia y personas allegadas. Junto a la parodia, se puede trabajar didácticamente la caracterización musical a través una faceta de Prokofiev diferente a la de *El teniente Kijé*: el estilo satírico frente al nacionalista-historicista.

El segundo fragmento propuesto incide en las características musicales asociadas a la *Troika* de *El teniente Kijé*: los aspectos comentados en los créditos se adecuan de forma muy efectiva a la cómica escena en la que Boris marcha a la guerra (muy a su pesar) contra el ejército francés y prosigue con el inicio de su período de instrucción. El gag de su partida se basa en lo visual: sus padres le empujan para que entre al coche de caballos con sus hermanos pero él entra por una puerta y sale por la otra, se lleva al campo de batalla su colección de mariposas, etc. El inicio de la instrucción también se basa en el *slapstick*: se aprecia cómo Boris no es capaz de seguir con eficacia las órdenes y desfila con gran torpeza. Todo el fragmento funciona sin diálogo, la imagen sólo se apoya en la música de Prokofiev. En resumen, las características musicales de la *Troika* se pueden complementar con el paralelismo citado de los dos antihéroes militares: el inter-

pretado por Woody Allen y el héroe inventado de la película rusa.

El tercer fragmento corresponde al estudio del tratamiento que Allen efectúa de la música diegética. Boris ya se ha convertido en soldado y está de permiso en San Petersburgo. Acude con sus tíos a ver *La flauta mágica*, de Mozart, que es identificada por la tía del personaje como la mejor ópera del compositor salzburgués. La parodia, en este caso, se basa en el juego de seducción a través de los abanicos que se establece entre Boris y la atractiva condesa Alexandrovna. Lo que normalmente sería sutileza, en manos de Allen se convierte en un gag visual fundamentado en la exagerada gestualidad de Grushenko en contraste con las leves insinuaciones de la condesa.

En cuanto a la música diégetica, aparece totalmente justificada y funciona plenamente. Puesto que la ópera comienza, se escucha el comienzo de la obertura (el primer acorde) y, seguidamente, para acompañar al juego de los abanicos Allen no utiliza las dos secciones que va alternando Mozart en la obertura, el *Adagio* y el *Allegro*, sino ésta última, es decir, la parte más rápida. Precisamente, hace coincidir el final de la primera exposición del *Allegro* con el incremento de ese “sutil” proceso de seducción: el tempo se acelera, la dinámica aumenta y el final de la sección (con el *tutti* orquestal) coincide con el final del juego gestual. El trabajo didáctico se podría centrar en las razones que justifican esta utilización diegética.

***Manhattan* (1979)**

Manhattan constituye una de las películas más famosas y, a la vez, más elogiadas de la etapa en la que Allen pasa de la comedia basada en el puro gag a la que trata cada vez con mayor profundidad las relaciones entre los personajes⁸. Además, se basa en una combinación de dos elementos: la comedia de relaciones y un claro homenaje a la ciudad de Nueva York, en especial, al distrito que da nombre a la película. Este filme resulta muy significativo en la relación de Allen con la música preexistente. Como indica Elena Santos⁹, se trata casi de un musical, puesto que Allen plantea muchas escenas en función de la música de un compositor identificado en el inicio del filme: “Nueva York vibraba al ritmo de las maravillosas melodías de George Gershwin”.

Por tanto, Allen plantea, de nuevo, una película que constituye un mo-

8 FRODON, Jean-Michel. *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 19.

9 SANTOS, Elena. *Woody Allen. Manhattan*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 38.

nográfico sobre un compositor. Como ocurría con Prokofiev en la película anterior, estamos ante una aproximación muy completa a Gershwin. Por un lado tenemos el creador de obras para la sala de concierto (*Rhapsody in blue*) y, simultáneamente, al autor de magníficas canciones integradas en las comedias musicales de Broadway. A partir de esta dualidad, se puede establecer un trabajo didáctico a través de fragmentos concretos de la película.

Por otra parte, se observa un nuevo modo de trabajar la música preexistente por parte del director: la *Rhapsody in blue* aparece en su orquestación más habitual (aunque cortada por las necesidades del montaje); sin embargo, las canciones de Broadway aparecen en versiones orquestales o para pequeño grupo instrumental. Esta decisión podría extrañar, pero viendo los grandes planos de conjunto dedicados a la ciudad al comienzo y final de la película o las relaciones de los personajes enmarcadas por los paisajes urbanos de Manhattan, el procedimiento adquiere su sentido pleno. Los dos ejemplos siguientes van a ilustrar esta dicotomía, pero se podrían elegir otros muchos. Por otra parte, vamos a intentar huir del tópico al no utilizar el magistral inicio de la película ya comentado por Sergio de Andrés en una edición anterior del Simposio en el que se presentó este artículo¹⁰.

El comentario se inicia por un fragmento que ilustra al Gershwin de Broadway. La canción es *Someone to watch over me*, perteneciente a la comedia musical *Oh, Kay!* y acompaña en su versión orquestal al preludio de la relación entre Isaac (Woody Allen) y Mary (Diane Keaton) que se desarrolla por la noche, al volver juntos de una fiesta. Este comienzo está enmarcado por el puente de Queensborough, sobre el East River, uno de los monumentos más importantes de Nueva York. Con todo ello, el espectador está ante el doble objetivo del cineasta: las relaciones interpersonales y el homenaje de la ciudad. De hecho, la imagen constituye el icono visual de la película y como tal fue recogido en el cartel anunciador del filme.

El trabajo didáctico se podría desarrollar a partir de la comparación con la canción original, puesto que Allen utiliza la parte más conocida de la pieza: el estribillo. Así, se podrían establecer comparaciones con las diferentes versiones cantadas de la piezas (de Frank Sinatra a Elton John, pasando por Sting o Roberta Flack) y la versión orquestal. También se pueden programar actividades sobre la relación música-texto original

10 DE ANDRÉS, Sergio. "Gershwin va a Hollywood". OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 361-362.

de la canción. Por ejemplo, la traducción al español del título podría ser *Alguien que vele por mí* y, justamente, la sección seleccionada por Allen incide en el argumento que transmite el título: en el estribillo se habla de alguien que está perdido en el ámbito amoroso, que se siente solitario y que le gustaría encontrar alguien que velara, que cuidara de él. Esto explica el doble juego del director, por una parte anticipa lo que le va a suceder a Mary: se verá abandonada por Yale, el mejor amigo de Isaac, y pasará a ser cuidada, arropada por el personaje que interpreta Woody Allen. Pero, a la vez, se puede aplicar el título al homenaje a la ciudad: Isaac y Mary están velando, cuidando, el puente de Queensborough y, por extensión, a Nueva York.

En el segundo fragmento propuesto se va a comentar el tratamiento expresivo de la música diegética, más elaborado aún que en *La última noche de Boris Grushenko*. Argumentalmente, se observa una situación incómoda para los personajes: Isaac presenta a Mary como su nueva novia a Yale (recordemos que es su mejor amigo y, a la vez, antiguo amante de Mary) y, lo que resulta aún más interesante, le presenta a Emily, la mujer de Yale. Esta situación se hace aún más difícil cuando los cuatro acuden a un concierto: la incomodidad de Isaac ante la presencia del antiguo amante de su novia da lugar a un gag visual que se refuerza con música diegética, no se debe olvidar que asisten a un concierto.

Allen selecciona una música en principio muy conocida, pero no el momento que podría enganchar al espectador. La razón es intensificar esa incomodidad de Isaac, lo que crea una situación cómica al transmitir esa sensación a Mary y a Yale. Como señala Harvey¹¹, los personajes (y, por supuesto, el espectador de la película) escuchan al comienzo de la escena el tema inicial del primer movimiento de la *Sinfonía n.º 40* de Mozart. Sin embargo, de forma inmediata se observa que no se trata de la presentación del primer tema ni siquiera del segundo, sino de la transición o puente entre ambos. Además, el director utiliza el puente de la reexposición, que en este movimiento aparece más transformada que en otros. Al usar dicha transición obtiene un paralelo entre la tensión musical y la que viven los personajes. La aplicación didáctica parece clara: reforzar la explicación de la forma sonata, sobre todo la función del puente como creación de una tensión que surge en el final del primer tema y se resuelve en el segundo.

El último fragmento propuesto coincide con la escena final de la película. Previamente, Isaac se da cuenta de que Tracy es su verdadero amor y se lanza corriendo por las calles de Manhattan para evitar que ella suba a

11 HARVEY, *op. cit.*, pp. 83-84.

un avión y se vaya a pasar seis meses a Londres. Esta carrera está acompañada por un *medley*, es decir, una unión de tres canciones de Gershwin que no se van a comentar y que pueden ser estudiadas en la obra de Harvey¹². Al final de esa carrera, Isaac alcanza a Tracy y se produce una conversación entre ellos. El fragmento propuesto es muy breve pero bastante significativo: se trata de la parte final del diálogo. Ante la insistencia de Isaac para que se quede, ella le convence de que debe irse pero que volverá a estar con él, que debe tener confianza en la gente. En este momento se unen los dos mundos de la película: el más personal (con el final de la conversación) y el del retrato idealizado de Manhattan, con los impactantes planos generales con los que concluye el filme y que son similares estilísticamente a los del inicio.

Para acompañar todo ello, Allen utiliza al Gershwin de la sala de concierto, la *Rhapsody in blue*, que ya había aparecido al inicio de la película. Lo interesante (y la posible aplicación didáctica) es analizar cómo Allen utiliza el fragmento de intensidad débil (sólo de violín) para acompañar el final de la conversación entre la pareja (el final romántico) y cómo presenta una parte de *tutti* de la *Rhapsody* asociada a las imágenes finales de la ciudad. El uso es muy inteligente puesto que el salto a la visualización de Manhattan se hace coincidir justo con la culminación del *crescendo* del solista en el *tutti* orquestal.

Tras los planos de la ciudad, la citada pieza sinfónica acompaña inicialmente a los títulos de crédito conclusivos. Justamente, el primero que aparece es el que corresponde a Woody Allen como director y guionista. Esto resulta algo inusual en su filmografía y provoca que su nombre aparezca ligado de forma inmediata a las imágenes de la ciudad, lo cual refuerza esa personal implicación con Manhattan.

La comedia sexual de una noche de verano (A Midsummer Night's Sex Comedy, 1982)

Sólo tres años después de *Manhattan*, Allen efectúa un cambio absoluto: el urbanita de Nueva York filma una comedia de relaciones que se desarrolla en una casa de campo y que se basa en *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare. De hecho, aquí se reproduce el juego de las tres parejas que aparece en la comedia del escritor inglés y también se incluye en la película el mundo de la magia, uno de los elementos recurrentes

12 *Idem*, p. 84.

en la filmografía de Allen¹³. Para mayor extrañeza de sus fans de aquella época, el director sitúa la acción a comienzos del siglo XX. Se trata de una comedia ligera (más liviana aún que *Manhattan*) y la acción retrocede en el tiempo; por tanto, la elección del cineasta resulta muy adecuada: la música de Felix Mendelssohn (1809-1847) será la que domine en la banda sonora.

Así, *La comedia sexual de una noche de verano* constituye otro monográfico musical, justificado por razones como el paralelismo, reconocido por el propio cineasta¹⁴, entre las imágenes de comedia y el carácter ligero, *scherzante*, de la mayor parte de la producción orquestal del compositor alemán. Aún existe otra justificación más obvia: una de las piezas más famosas de Mendelssohn es, precisamente, la música incidental que creó para la comedia de Shakespeare. Sin embargo, no toda la música que aparece en la película pertenece a *El sueño de una noche de verano*.

Como ejemplo de lo anterior tenemos el primer fragmento que se propone. El espectador asiste al disfrute de una mañana de verano en el campo por parte de las tres parejas. La escena resulta interesante porque apenas aparece diálogo, sólo encontramos a los personajes, la música de Mendelssohn y la magnífica fotografía de Gordon Willis. También se puede apreciar cómo se van desarrollando las atracciones entre algunos de los personajes. La música que acompaña la escena no es *El sueño de una noche de verano* sino el inicio del tercer movimiento del *Concierto de violín en Mi menor*, op. 64. En concreto, se trata de una sección de tempo muy rápido, en la que se transmite esa idea de ligereza *scherzante* que se adecua eficazmente a las imágenes. Desde el punto de vista didáctico, se puede aprovechar este fragmento para reforzar la explicación de la forma concierto solista, desde su nacimiento en el barroco hasta manifestaciones románticas como la del propio Mendelssohn.

El segundo fragmento propuesto aparece posteriormente en la película. El juego de la seducción entre las parejas ya está surtiendo efecto y se observa una escena de comedia casi clásica: los componentes de las parejas se mienten y se escapan unos de otros. Allen presenta unos diálogos que contrastan con las imágenes que se pueden visualizar y, además, añade algún gag visual. Para ilustrar toda esta comicidad, escoge uno de los iconos de la producción de Mendelssohn: el *Scherzo* de *El sueño de una noche de verano*. Dicho fragmento musical (que Allen volverá a utilizar en otros momentos de la película) constituye una adecuada banda

13 FRODON, *op. cit.*, p. 110.

14 BJÖRKMAN, *op. cit.*, p. 110.

sonora para todo este juego de comedia. La aplicación didáctica se podría basar, justamente, en el concepto de *scherzo*, estableciendo la diferencia entre los primeros ejemplos aportados por Beethoven y la aplicación que le otorga Mendelssohn, usando como refuerzo esta escena.

En *La comedia sexual de una noche de verano* vuelven a aparecer referencias de guión a Mozart. Estas menciones al compositor de *Don Giovanni* ya se podían escuchar en *Annie Hall* (1977) y se reiteran en *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, 1986) y en *Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*, 1992). Sin embargo, en estos filmes no se incluye música de Mozart. Una hipótesis que puede explicar esta recurrencia de guión que no se corresponde con lo que suena es la comparación con su utilización del jazz. En este ámbito musical, Allen señala que no incluye en las bandas sonoras piezas de sus compositores favoritos (Jelly Roll Morton y George Lewis) porque “no puedo utilizarlo de manera inofensiva, como música de fondo; me molestaría mucho, porque su música significa demasiado para mí”¹⁵. Si se establece un paralelismo, se puede deducir que el autor salzburgués podría considerarse su compositor de música de concierto preferido. Sin embargo, en su última película estrenada en España, *Conocerás al hombre de tus sueños* (*You Will Meet a Tall Dark Stranger*, 2010), las dos parejas principales acuden a un concierto sinfónico que incluye una obra de Mozart, utilizada, por tanto, como música diegética.

A continuación se efectúa el salto cronológico comentado en la introducción y se van a comentar brevemente algunos de los últimos filmes estrenados por Woody Allen en los que utiliza música de concierto. Se ha realizado una selección porque el director incluye música de concierto en todos; la excepción es, como ya se citó anteriormente, *Cassandra's Dream* (2007), con un *score* firmado por Michael Nyman.

Melinda y Melinda (Melinda and Melinda, 2004)

El propio Allen señala a *Melinda y Melinda* como una película menor en su filmografía¹⁶ pero, a la vez, resulta muy significativa para entender la trayectoria creativa del director: un cineasta que triunfa inicialmente en la comedia pero que, casi desde el inicio de su carrera, aspira a realizar un cine más serio¹⁷. Precisamente, esa dicotomía entre comedia y tragedia constituye la base de este filme y, por ello, ha sido valorado positivamente.

15 LAX, *op. cit.*, p. 389.

16 *Idem*, pp. 84-85.

17 *Ibidem*, p. 66.

te por estudiosos de Allen como Jorge Fonte¹⁸. El cineasta presenta a un mismo personaje (Melinda), interpretado por una misma actriz (Radha Mitchell), pero lo coloca en dos historias muy diferentes: una tragedia y una comedia, que se van alternando a lo largo de todo el metraje. En cuanto a lo musical, resulta interesante porque estos dos estilos (lo trágico y lo cómico) se pueden distinguir ya desde los créditos iniciales gracias, justamente, a la música. En este comienzo, Allen propone algo infrecuente: fragmentos de dos obras, de estilos diferentes, para unos mismos títulos de créditos. Tal y como sucederá a lo largo de la película, la música de concierto se asocia con la tragedia y el jazz con la comedia. La elección de la pieza de concierto da lugar ya a una identificación que luego tendrá utilidad didáctica: se trata del segundo movimiento del *Concierto en Re para orquesta de cuerda* de Igor Stravinski (1882-1971). En este punto se debe recordar que es el mismo compositor que le resultaba demasiado inquietante para *La última noche de Boris Grushenko*.

Esta asociación musical con la Melinda trágica de los créditos iniciales se confirma poco después, cuando Allen utiliza esta misma pieza para acompañar la primera aparición del personaje en su vertiente seria. De nuevo, se muestra su habilidad en la aplicación de la diégesis musical. La música de Stravinski no entra inicialmente como diegética, puesto que acompaña al personaje en plena calle; pero, a continuación, se convierte en diegética al pasar la acción a la cena en la que va a irrumpir Melinda y en la que, precisamente, se está escuchando un disco de la citada pieza. Por si fuera poco, uno de los asistentes a la cena identifica la obra.

Resulta evidente que no se trata del Stravinski de sonoridad más extraña al espectador que Allen podía haber seleccionado. Por ejemplo, podría haber elegido alguna pieza dodecafónica. Sin embargo, las sonoridades que se escuchan no son exactamente las de un compositor dodecafónico como Mendelssohn. La razón es que el *Concierto en Re para orquesta de cuerda* pertenece al neoclasicismo musical. Stravinski utiliza una estructura del pasado (la forma concierto en tres movimientos) pero le aplica unas sonoridades que no son precisamente las del siglo XIX. A ello añade una articulación melódica exagerada y un acompañamiento excesivamente marcado. El director asociará esta música a la Melinda trágica hasta un momento determinado de la película que es el que se propone a continuación.

A partir de la escena que se va a comentar, en la parte seria de la película se va intensificar la tragedia. Tras una dura trayectoria vital, Melinda

18 FONTE, Jorge. *Woody Allen*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 449.

encuentra lo que ella cree que será su amor definitivo pero, posteriormente, este personaje le engañará con su mejor amiga. Esta intensificación de la tragedia es reforzada por Allen con una mayor “dureza” en el lenguaje de la música preexistente. La sonoridad general pasa a ser más extraña para el espectador medio, puesto que estamos ante uno de los cuartetos de cuerda de Béla Bartók (1885-1945); en concreto, el IV Movimiento del número cuatro. El director lo introduce de la forma más natural: Melinda y su amiga acompañan al novio de la protagonista a una grabación de la citada pieza, ya que el novio es compositor y tiene amigos entre los intérpretes. La maestría de Allen en el uso de la música diegética resulta evidente: la música de Bartók sirve para unir a la futura pareja y para ilustrar la reacción negativa que produce en Melinda.

De forma coherente, en lo que resta de película el acompañante musical de la Melinda trágica no será el Stravinski neoclásico sino el más avanzado Béla Bartók. Se debe destacar, además, que dicho movimiento está basado en el *pizzicato*, con un carácter claramente percutido y “agresivo”. Esta asociación entre la Melinda seria y el *Cuarteto para cuerda n.º 4* resulta muy elocuente en la desgarradora escena en la que la protagonista descubre a su mejor amiga en la casa del que ella consideraba su pareja.

La aplicación didáctica podría basarse en comparar el uso de dos lenguajes musicales de la primera mitad del siglo XX muy diferentes: por un lado el neoclasicismo y, por otro, el estilo mucho más personal y avanzado de Bartók, intensificado por la extrañeza sonora que puede suponer el uso del *pizzicato* en todo el fragmento incluido.

***Match point* (2005)**

Match Point constituye una obra clave en la producción de Woody Allen: no sólo es su película más taquillera de los últimos años sino que el propio cineasta reconoce que es su obra preferida, su filme más redondo. Representa el ideal de película seria al que había aspirado durante su trayectoria anterior y que posteriormente le gustaría repetir o, si pudiera ser, mejorar¹⁹. Desde el punto de vista musical, la historia del ascenso social de Chris (Jonathan Rhys-Meyers) y su relación pasional con Nola (Scarlett Johansson) constituye un monográfico de fragmentos operísticos. Inicialmente, Allen justifica esta dedicación con un razonamiento cierto pero muy reduccionista: los personajes acuden mucho a la ópera. Sin em-

19 LAX, *op. cit.*, p. 133.

bargo, también añade algo mucho más significativo: el argumento de *Match Point* presenta todos los elementos de una trama operística. Utilizando las palabras del propio director: “amor y lujuria, pasión y celos, traición y tragedia...y, por supuesto, la confluencia del destino y la suerte”²⁰.

En cualquier caso, la presencia de la ópera en la película supone un elemento de gran importancia. Este conocimiento sobre ópera explica un dato bastante desconocido por el público general: en septiembre de 2008, Woody Allen debutó como director de escena con una producción de la ópera *Gianni Schicchi*, de Giacomo Puccini, representada en Los Angeles Opera. De forma sintomática, se trata de la única comedia en sentido estricto que escribió el compositor de *La Bohème*.

Por cuestión de espacio, se van a seleccionar algunos fragmentos en función de una aplicación didáctica de gran importancia en la ópera: la relación música-texto. Esto ya resulta comprobable en los títulos de crédito iniciales puesto que se escucha una de las arias más conocidas del repertorio y, en particular, de Gaetano Donizetti (1797-1848): *Una furtiva lacrima*, perteneciente a la ópera *L'elisir d'amore*. Sin embargo, reconocemos que se trata de esta aria por la melodía, puesto que los créditos no arrancan con el inicio del texto que, por cierto, da título al aria. Por tanto, se ha producido una selección de texto (la supresión de las primeras líneas) por parte de Woody Allen. Como señala Harvey²¹, todo ello resulta importante porque este fragmento musical de los créditos tiene una gran trascendencia por lo que transmite y por su abundante utilización a lo largo de la película. Además, acompaña a la narración inicial de Chris en la que habla de uno de los temas fundamentales del filme: la importancia de la suerte.

A continuación, se incluye el texto del aria para proponer una posible aplicación didáctica:

L'ELISIR D'AMORE
Atto II - Scena Ottava

NEMORINO

Una furtiva lagrima
negli occhi suoi spuntò...
quelle festose giovani
invidiar sembrò...

Una furtiva lágrima,
en sus ojos despuntó...
A aquellas jóvenes alegres
parecía envidiarlas...

20 Cit. en HARVEY, *op. cit.*, p. 88.

21 *Idem*, pp. 88-89.

Che più cercando io vo?
M'ama, sì, m'ama lo vedo.
Un solo istante i palpiti

del suo bel cor sentir!..
I miei sospir confondere
per poco i suoi sospir!...
I palpiti, i palpiti sentir!

Confondere i miei
co'suoi sospir
Cielo, si può morir;
di più non chiedo.
Ah! Cielo, si può, si può morir;
di più non chiedo.
si può morire,
si può morir d'amor.

¿Qué más puedo desear?
Me ama, sí, me ama, lo veo.
¡Un solo instante el palpito de su
corazón
deseo sentir!...
¡Mis suspiros confundir
con los suyos!
El palpito, sentir el palpito de su
corazón
Confundir mis suspiros
con los suyos.
Cielos, así podría morir,
no quiero más que eso.
Oh, cielos, podría morir
No quiero más que eso
Podría morir
Podría morir de amor.

En negrita aparece el texto seleccionado por Allen, lo que supone que lo anterior ha sido eliminado. Con esta supresión, el director consigue dos resultados importantes. Lo primero es evitar un tópico generalizado que se explica por la popularidad del aria pero que desvirtúa su sentido: el oyente que no conoce la ópera y no entiende el texto tiende a relacionar dicha aria con un momento de tristeza y melancolía. Al leer el texto se comprueba que ello no es así: en este momento de la ópera, Nemorino (el protagonista masculino) constata que Adina corresponde a su amor (véase la traducción de la sexta línea: “Me ama, sí, me ama”).

El segundo elemento que consigue resulta aún más relevante: se puede observar en la traducción que las dos ideas que transmite Nemorino son, en primer lugar, su deseo de estar con Adina (compartir los suspiros, los palpitos) y, en segundo término, la muerte de amor, un fallecimiento provocado por la felicidad. En el caso de la película, Allen transforma estas dos ideas: la aspiración de un amor duradero por parte de Nemorino se convierte en el deseo sexual que mueve a Chris a lo largo de todo el filme. Por otro lado, la muerte por amor no se convierte en una defunción por placer sino en un frío asesinato ejecutado por Chris al no acceder Nola a abortar, tal y como desea el protagonista masculino para no perder su lujosa vida. Resulta bastante macabro porque Nola muere por amor, pero

no en el sentido que transmite el aria de Donizetti.

En la primera escena propuesta se asiste a la confirmación de lo comentado anteriormente con respecto a los créditos iniciales: el uso de la segunda sección de *Una furtiva lacrima*, identificado en la película con el deseo sexual, que Chris personifica en Nola. Se trata del reencuentro entre los dos personajes. Tras su primera relación sexual, la protagonista femenina desaparece de la vida de Chris. Pasa el tiempo y el personaje que interpreta Rhys-Meyers acude a un museo para encontrarse con su mujer. Allí coincide casualmente con Nola (de nuevo el argumento principal de la suerte y el azar) y reaparece el deseo pasional. Resulta significativo que este reencuentro se prelude con la aparición de la música de Donizetti antes de que la casualidad propicie el reencuentro. En esta escena destaca la maestría de Allen al introducir y al eliminar la música de la imagen. Así, en plena persecución de Nola, Chris se encuentra con su mujer y, justo en ese momento, la música (el deseo) desaparece. Sin embargo, cuando se escapa de su esposa y, sobre todo, cuando vuelve a aparecer Nola, también reaparece Donizetti.

Para proponer otra alternativa a la posible aplicación de la relación música-texto en *Match Point* se va a comentar una música muy diferente a *Una furtiva lacrima*. En el tramo final de la película se produce la escena más dramática: los asesinatos perpetrados por Chris. La elección de la música por parte de Allen resulta muy lógica, escoge una de las óperas más trágicas del repertorio: el *Otello* de Verdi (1813-1901), basado en la tragedia homónima de Shakespeare. La selección del fragmento resulta aún más adecuada, el director acompaña la larga secuencia de los asesinatos con una sola (pero extensa) escena de *Otello*: se trata del momento en que el malvado y calculador Yago (interpretado por un barítono) convence al pasional protagonista (desempeñado por un tenor) de que su amada Desdémona le es infiel. La música de Verdi en esta escena resulta de vital importancia puesto que existe poco diálogo y el drama se sustenta básicamente en la imagen y en la banda sonora musical. Son casi doce minutos de tensión en la imagen reforzada por una música de gran dramatismo.

Por cuestión de espacio no se va a comentar toda la escena sino sólo los dos momentos más dramáticos (los dos asesinatos) porque pueden resultar aprovechables didácticamente en cuanto a la relación música-texto y, de forma específica, sobre el papel de la orquesta. La primera muerte resulta de gran crueldad ya que corresponde a un personaje totalmente inocente: Chris asesina a la vecina de Nola para que parezca el crimen de un drogadicto que desvalija a la anciana y que, posteriormente, al encontrarse con Nola la elimina para evitar testigos. La relación música-texto se comple-

menta totalmente con la imagen; de este modo, los momentos previos a la muerte coinciden (de forma plenamente estudiada por parte de Allen) con la palabra *Addio*, incluso se escucha *Addio, desio* prefigurando la muerte posterior. Algo similar sucede con la frase *E questo el fin*. Tras la muerte, la tensión dramática se intensifica con la aparición de la orquesta tocando con una dinámica muy fuerte y con el predominio del viento metal.

La tremenda escena continúa con *Otello* siempre de fondo y saltamos al segundo asesinato, la muerte de Nola. El trabajo didáctico se podría basar, inicialmente, en lo que sucede con la orquesta justo después del crimen. Los criterios utilizados en este momento podrían ser, entre otros, la dinámica (el *fortissimo* cuando Chris se derrumba) y la tímbrica. Otro elemento a comentar sería, evidentemente, el texto. En este sentido destaca especialmente cómo Allen selecciona la música de forma que el espectador escuche de forma insistente la palabra *sangue* cantada por Otello cuando Chris huye del edificio. La visualización de la escena completa muestra la inteligencia de Allen en el tratamiento de este fragmento verdiano: en ninguno de los dos asesinatos vemos la sangre pero la recurrencia de la música en la palabra *sangue* provoca que la sintamos casi sin verla.

Cabría efectuar una última reflexión en cuanto a la elección de la ópera de Verdi por parte del director. Tras ver toda la escena (en el contexto de la película completa) y, si se identifica la ópera en cuestión, se establece un interesante paralelismo que va más allá de la obiedad de que los protagonistas asesinan a alguien que han amado. Chris representa una combinación de los dos personajes que protagonizan la escena en la ópera: por un lado es el frío y calculador Yago (la planificación previa de los dos asesinatos) y, a la vez, es el pasional Otello que, al igual que en la película, se derrumba psicológicamente. Lo interesante es que se trata de causas diferentes: el personaje verdiano a causa de los celos y el de Allen por el peso emocional de la bestialidad que acaba de cometer. Sin embargo, poco después Chris acude a ver una comedia musical con su mujer, sin ningún tipo de problema de conciencia. Ello ofrece una idea de la personalidad del personaje creado por Woody Allen.

***Scoop* (2006)**

Sólo un año después de una película tan dura y, hasta cierto punto, tan real como *Match Point*, Allen estrena *Scoop*, una obra que supone un cambio de registro total por parte del cineasta. Un elemento atractivo es que esta mutación también se observa en el tratamiento general de la música de concierto: un drama (*Match Point*) frente a una comedia (*Scoop*) y, de

forma coherente, una película en la que domina la ópera frente a otra en la que prevalece la música sinfónica.

En efecto, la naturaleza de *Scoop* se puede deducir de la música de concierto que Allen propone en los créditos iniciales. Se trata de una música orquestal en la que el compositor apenas trabaja con dos familias instrumentales (cuerda y viento madera), que presenta un ritmo muy simple y una melodía no especialmente difícil. En resumen, se trata de una música casi infantil. En efecto, *Scoop* constituye una comedia ligera mezclada con una trama detectivesca, combinación muy utilizada por Allen a lo largo de su filmografía. Lo que ocurre es que los detectives que propone el director constituyen una parodia, algo similar a lo que ocurría en *Misterioso asesinato en Manhattan* (*Manhattan Murder Mystery*, 1993). En la película que se va a comentar se nos presenta a una estudiante de periodismo (Sondra Pransky, interpretada por Scarlett Johansson) y a Sydney Waterman, alias Splendini, un mago de baja categoría artística al que da vida el propio Woody Allen en lo que, de momento, constituye su última aparición en pantalla. Esta peculiar pareja tratará de demostrar que el peligroso asesino que atemoriza Londres es, en realidad, Peter Lyman, un joven aristócrata inglés, guapo y encantador, al que interpreta Hugh Jackman y del que se enamora rápidamente Sondra.

Volviendo a la música de los créditos, si el espectador reconoce el fragmento que los acompaña identificará la *Danza de los Pequeños cisnes*, perteneciente al ballet *El lago de los cisnes*, de Piotr I. Chaikovski (1840-1893). En principio, esta asociación con los títulos de crédito puede sorprender pero Allen la confirma al incluir, además, fragmentos de otros números del ballet a lo largo del filme: el *Vals*, la *Danza Húngara*, etc. Sin embargo, las escenas directamente relacionadas con la trama detectivesca son acompañadas por la *Danza de los Pequeños Cisnes*. En cualquier caso, el citado ballet constituye la presencia dominante en una banda sonora musical basada en obras orquestales y que incluye a otros compositores como Edvard Grieg o Johann Strauss hijo.

Al finalizar la película, la función intelectual de la abundante presencia del ballet de Chaikovski cobra significado: *Scoop* narra una historia de amor y magia, como en *El Lago de los Cisnes*. En la obra del compositor ruso aparecen como protagonistas un mago malvado, una bella mujer que se convierte en cisne y un maravilloso príncipe. Allen transforma parcialmente este argumento en la película: el Príncipe (es decir, Peter Lyman) es el personaje negativo, mientras que el mago representa un personaje positivo (aunque algo torpe). La similitud con el ballet se basa en que

la periodista novata se convierte en una gran reportera de investigación; siguiendo con el paralelismo, se transforma en cisne.

En el fragmento que se propone a continuación queda resumido todo lo anterior. Comienza en el momento en que, al final de la película, el mago Splendini descubre que la llave que encontró en la casa del aristócrata permite entrar en casa de la última víctima. A partir de ahí, comienza a sonar la *Danza de los Pequeños Cisnes* o, lo que es lo mismo, la música del suspense. Ello se debe a que el espectador no sabe si conseguirá llegar a tiempo con su “magnífico” coche para salvar a Sondra, que se ha ido con Lyman a su mansión sin saber que él ha descubierto toda su investigación previa y la va a eliminar para no dejar testigos. Por si hubiera dudas sobre la relación con el ballet, el espectador puede observar que Lyman pretende ahogar a Sondra en el lago de la mansión, un lugar por el que pasean majestuosos cisnes. En cuanto al tratamiento utilizado, es la única ocasión en toda la película en la que Allen incluye el final de la *Danza*, presentado en *forte* y con dos golpes de orquesta, pero ello resulta lógico porque sirve para dramatizar la palabra con que la Lyman sentencia a la periodista: “¡ahogarte!”.

Sin embargo, como Sondra es, en realidad, campeona de natación de su ciudad (es decir, un “cisne”) consigue salvarse y que arresten al malvado Peter Lyman. Por desgracia, a lo largo de esta conclusión se produce una baja: Splendini tiene un absurdo accidente en plena “operación rescate” y muere. En este momento, auténtico epílogo de la película, Allen nos coloca al mago en la barca de Caronte (por extensión, la muerte) junto otros personajes que acaban de fallecer. Sin embargo, la utilización de la típica verborrea del personaje creado por Allen y, sobre todo, la música de concierto utilizada, eliminan todo tipo de connotación dramática a la escena. Efectivamente, en la muerte de uno de los protagonistas principales (que además es el director de la película) no suena una marcha fúnebre o similar sino que nos ofrece un contraste que provoca la sonrisa. Como acompañamiento a esta escena, Allen propone la *Annen-Polka*, de Johann Strauss hijo, una ligera música de baile que le quita todo efecto dramático a la escena.

Las aplicaciones didácticas a desarrollar con estos fragmentos se centrarían en establecer el paralelismo entre *El lago de los cisnes* y su transformación argumental en la película y, por otro lado, el concepto de música de baile aplicado en un contexto sorprendente.

Si la cosa funciona (Whatever Works, 2009)

Este rápido viaje por la filmografía de Woody Allen concluye con *Si la cosa funciona*, una comedia que la crítica relacionó con obras realizadas

por el director a finales de los setenta²². La extraña pareja constituida por el maduro y pesimista científico Boris Yelnikoff (Larry David) y la joven e ingenua pueblerina Melody (Evan Rachel Wood) da lugar a una serie de situaciones cómicas porque, como da a entender el título del filme, la relación va funcionando. En esta pareja, Yelnikoff asume el papel de Pigmalión, de transmisor de su mentalidad y, sobre todo, de sus gustos. Entre ellos están los musicales y en este punto aparece una escena que resulta especialmente humorística para un músico y que, además, tiene una aplicación didáctica inmediata.

En este fragmento del filme se ofrece la clave (de forma diegética, además) del funcionamiento de uno de los temas melódicos más importantes de la historia de la música occidental. Simultáneamente, la escena se puede aprovechar para comentar todas las historias y narraciones apócrifas que se aplican a obras fundamentales del repertorio. El espectador no necesita esforzarse para identificar el fragmento musical porque es bien conocido y, sobre todo, porque el propio Yelnikoff tiene el detalle de presentarlo en el diálogo con Melody. Se trata del famoso motivo de cuatro notas a partir del que Beethoven construye el primer tema del movimiento inicial de su *Quinta Sinfonía*. Además, el amargado científico le explica la falsa historia de su presunto significado: el destino llama a la puerta.

Todo ello se integra en la trama de la película puesto que el esquema rítmico del famoso motivo se efectúa de forma percutida al llamar a la puerta la madre de Melody (Patricia Clarkson) que viene del pueblo a “rescatar” a su hija. El contraste entre el concepto del destino y la ridícula figura de la señora le otorga al gag su sentido final. Sin embargo, la escena es importante porque la madre de Melody tendrá un peso relevante en la trama, de hecho, cambia el destino de la pareja. Con ello, tras concluir el visionado de la película el gag adquiere aún mayor dimensión. Así, en unos pocos minutos, Allen realiza toda una demostración de lo que se ha ido comentando en este artículo: su acertada utilización de la música de concierto preexistente y sus posibilidades didácticas.

22 COLOMBANI, Florence. *Maestros del cine. Woody Allen*. París: Cahiers du cinéma Sarl, 2010, p. 92.

Bibliografía

- BJÖRKMAN, Stig. *Woody por Allen*. Madrid: Plot Ediciones, 1995.
- COLOMBANI, Florence. *Maestros del cine. Woody Allen*. París: Cahiers du cinéma Sarl, 2010.
- DE ANDRÉS, Sergio. “Gershwin va a Hollywood”. OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.
- FONTE, Jorge. *Woody Allen*. Madrid: Cátedra, 2007.
- FRODON, Jean-Michel. *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Paidós, 2002.
- HARVEY, Adam. *The soundtracks of Woody Allen, A complete guide to the songs and music in every film, 1969-2005*. Jefferson: McFarland & Company, 2007.
- LAX, Eric. *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- RADIGALES, Jaume. “Usos y abusos de la música “clásica” en el cine. Estudio de casos”. OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.
- SANTOS, Elena. *Woody Allen. Manhattan*. Barcelona: Paidós, 2003.

¿POR QUÉ LE GUSTA *SHREK* A MI PAPÁ? COMPRENSIÓN Y TRABAJO DIDÁCTICO SOBRE LOS REFERENTES SONOROS EN EL CINE INFANTIL

Juan Carlos Montoya Rubio
Universidad de Castilla – La Mancha

Resumen

¿A quién se dirige el cine de animación actual? Una respuesta ágil a esta pregunta enfocaría directamente al público infantil. Películas como *El lince perdido*, *Shrek* o *Bee Movie*, por citar algunas, tienen un componente infantil o juvenil evidente. Ahora bien, la exploración de los elementos musicales que integran las bandas sonoras de estas realizaciones muestran, al margen de convenciones expresivas al uso, códigos auditivos difícilmente inteligibles (al menos de manera plena) por los niños. Por ello, la existencia de tópicos musicales sólo captados por adultos hace que nos preguntemos acerca de las motivaciones que llevan a la inserción de dichos sonidos, lo cual será el punto de partida de un trabajo didáctico que dote de significatividad a aquellos elementos que, por falta de códigos de entendimiento, han pasado inadvertidos al alumnado.

Significados añadidos en el audiovisual: una nueva senda para la educación musical

En los tiempos actuales, en los que la música de cine se abre paso y gana su sitio dentro de la producción musicológica, los teóricos del audiovisual corren el riesgo de arrinconar, del mismo modo que ellos antes pudieran haber sido injustamente minorizados, la vertiente pedagógica que se vincula estrechamente con sus estudios. El conocimiento derivado de la musicología es de gran utilidad para una pedagogía musical renovada y afianzada en las tecnologías de la información y la comunicación, porque a partir de dicho conocimiento se pueden orquestar propuestas pedagógicas rigurosas y sólidamente fundamentadas. Por ello, dentro de un volumen como éste, de inequívoco trasfondo analítico, vale la pena comenzar este texto, que pretende la utilización indistinta de posturas venidas de la musicología del audiovisual y las corrientes pedagógico-musicales, enfatizando las fuentes de inspiración del mismo y agradeciendo que dentro de

la edición se cuente con varias propuestas que comparten esta filosofía.

Es cierto que enseñar música en las etapas obligatorias se torna una labor cada vez más complicada debido, especialmente y al margen de otros condicionantes compartidos con otras áreas de conocimiento, a la escasez lectiva y el bajo perfil que para un amplio sector de la comunidad educativa posee la materia. Junto a ello, se constatan otras contingencias como la emergencia de los medios audiovisuales, realidad con que los niños y jóvenes se relacionan ya no sólo desde los canales tradicionales para ello. No tanto por aprovechar esta tendencia sino por tratar de seguir la estela de los adelantos tecnológicos, las administraciones educativas (con sensibles diferencias) impulsan la dotación material que, en muchos casos, se centra en la generación de aulas de informática y proyectores conectados a ordenadores o pizarras digitales. La bocanada de aire fresco que insuflan las tecnologías de la información y la comunicación en el contexto escolar contrasta con la desesperación de una docencia musical reducida al mínimo. De este panorama, en todo caso, se puede aspirar a configurar un cóctel lo suficientemente atractivo para el rescate de lo musical, que precisa, en todo caso, que sus tradicionales metodologías se acerquen sin dudas al mundo audiovisual el cual, por otro lado, es el de los alumnos. La propuesta que se expone en las siguientes líneas trata de ser consecuente con los postulados anteriores, tanto en su exposición teórica como en los ejemplos de aplicación práctica, para lo cual se centra en los tópicos, alusiones o referencias sonoras alojadas en los discursos cinematográficos dirigidos al entorno infantil o juvenil, lo cual no es sino uno de los muchos ámbitos que la música de cine ofrece a los docentes que quieran apostar por esta vía de actuación.

Que el discurso audiovisual, como amalgama de lenguajes, esconde múltiples significados es un hecho aceptado. De dicha amplitud semántica se derivan un sinfín de interpretaciones, de modo que aquel que se acerca a un producto audiovisual entiende, en mayor o menor medida pero casi siempre parcialmente, aquello que se le presenta y le aplica su propio sello según sus referentes culturales. Con ello, el abordaje de los códigos culturales o los clichés que se derivan de la música en las distintas producciones audiovisuales no supone una novedad dentro de la producción científica. Entre las definiciones más sintéticas y acordes con el sustrato simbólico que subyace de ellas encontramos la de Teresa Fraile:

Códigos culturales. Son los tópicos, clichés o códigos musicales que transportan significados implícitos, por lo que el auditor familiarizado con el lenguaje de dichos códigos musicales les asocia ‘significados secunda-

rios¹. Pueden ser desde estructuras motivicas concretas hasta el timbre de un instrumento. La mayoría fueron establecidos en los principios del cine, aunque muchos provienen del siglo XIX. En este sentido es interesante observar cómo se asocian a géneros cinematográficos¹.

En todo caso, los acercamientos a estas alusiones sonoras pueden entenderse desde un prisma más utilitario, como es el caso de Beltrán Moner, quien, tras definir el hecho en sí, desaconseja su inserción sistemática:

Calificamos de tópico a aquellas músicas estandarizadas que se utilizan siempre en lugares comunes. En documentales: el pasodoble en los toros; la marcha americana en el fútbol; la polca rápida en las carreras ciclistas; la marcha nupcial en las bodas, etc., son tópicos que debemos eludir. [...] Para otras ambientaciones donde el tópico es habitual procederemos del mismo modo, pero, siempre dejando un punto de contacto que psicológicamente nos una a lo tradicional que, por serlo, se supone congruente. De no respetar este punto el espectador al encontrar “extraña” aquella ambientación, desentendiéndose momentáneamente de lo que ocurre en la pantalla, en detrimento de la imagen y la locución. En programas dramatizados los tópicos quedan patentes en la utilización de melodía de violines en escenas amorosas; trinos en la tesitura aguda de la cuerda en los momentos de tensión; redobles de timbal para los trágicos; etc., efectos musicales fácilmente sustituibles por poco que utilicemos la imaginación. Debería bastar con ser conscientes de su existencia para desechar cualquier tópico musical².

Con la primera de las citas se vislumbraban las posibilidades de los tópicos y, en buena medida, con la amplia referencia que antecede a este párrafo, se plantean algunas de las problemáticas, dificultades o precauciones que, más o menos discutibles, se pueden hallar al establecer elementos sonoros que nos retrotraigan a realidades ajenas a las intenciones del filme.

1 FRAILE PRIETO, Teresa. *La creación musical en el cine español contemporáneo* (Tesis doctoral). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2009, p. 37. La autora llama la atención sobre la nomenclatura de “*style topics*” y “*cultural musical codes*” que éstos reciben respectivamente en los siguientes textos: NEUMEYER, David y BUHLER, James. “Analytical and Interpretative Approaches to Film Music (I): Analysing the Music”. DONNELLY, Kevin J. (Ed.) *Film Music. Critical Approaches*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2001, pp. 16–39; GORBMAN, Claudia: *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

2 BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical en radio y televisión. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2005, pp. 37–38.

En el caso de las producciones audiovisuales infantiles o juveniles, los tópicos son cada vez más frecuentes, hasta el punto de que, en la actualidad, es difícil concebir series o largometrajes que no busquen en lo sonoro este punto de referencia. Los éxitos más notorios que en los últimos tiempos se han focalizado (supuestamente) hacia un público no adulto albergan sin lugar a dudas estas estrategias compositivas. Igualmente, aquellas producciones que comparten con más nitidez diversas franjas de espectadores potenciales –ténganse en mente por ejemplo *Los Simpson*³– se basan amplia y nutridamente en referencias, alusiones, clichés o tópicos, pudiendo entenderse diferentes grados de profundidad en su aplicación.

Como apuntábamos en el párrafo anterior, el reconocimiento de tópicos en producciones infantiles ha suscitado cierto interés, si bien, en nuestra opinión, no se ha llegado a orientar firmemente dicha inquietud hacia un prisma pedagógico. Sin ir más lejos, entre las experiencias que recogen las contribuciones de los *simposia* “La creación musical en la banda sonora”, en su tercera y cuarta edición, encontramos las aportaciones de Mônica Duarte, quien aborda los tópicos musicales que se adhieren a determinadas producciones de corte infantil pero que perfilan un evidente trasluz adulto, en tanto en cuanto se requiere saber la referencia sonora primitiva para llegar a una comprensión en grado máximo⁴. Las tesis de la autora bien podrían resumirse en el hecho de que la generación de tópicos supone una elección de material que sirva para hacer más eficaz el mensaje a transmitir. El ejemplo más profusamente tratado por la autora⁵ queda definido en las siguientes líneas:

En el análisis de la banda sonora del dibujo animado ‘Bob Esponja’, difundido en el Programa de ‘Xuxa en el mundo de la imaginación’ (TV Globo, Río de Janeiro), Tourinho (2004) encuentra elementos (paradigmas para el autor) que podemos asociar a la idea de tópicos musicales. El soni-

3 *Los Simpson*. 1989 a la actualidad. Creada por Matt Groening. Fox Broadcasting Company.

4 Extremadamente próximos, no sólo cronológicamente sino también en cuanto a contenido, son los discursos contemplados en las actas del simposio citado y el artículo que vio la luz en la *Revista Comunicar*: DUARTE, Mônica: “Un análisis retórico del proceso de creación de la banda sonora en un programa televisivo infantil (Río de Janeiro, Brasil)”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 787–806; DUARTE, Mônica: “Música y modas. La creación a través de la teoría de las representaciones sociales”. *Comunicar* 27 (2006), pp. 69–77.

5 *Bob Esponja*. 1999 a la actualidad. Creada por Stephen Hillenburg. Nicktoons Productions, United Plankton Pictures.

do producido con el deslizamiento de un tubo de metal sobre las cuerdas de una guitarra típica de Hawai se transforma en referencia al escenario tropical, donde se desarrolla la historia⁶.

No obstante, este mismo caso evidencia las paradojas del uso de tópicos aplicados a este ámbito:

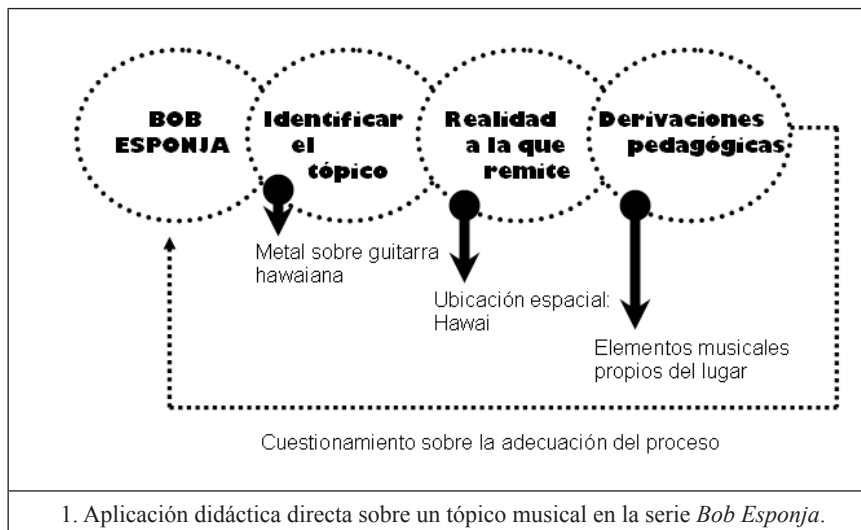
Ante estas referencias distantes histórica y culturalmente del público infantil brasileño, nos causa extrañeza el hecho de que ese dibujo animado sea difundido en un programa distinto a aquel público. A partir del análisis de los tópicos musicales de la banda sonora del programa, verificamos que la ironía, figura retórica, traspasa el desarrollo del argumento, siendo, sin embargo, esa ironía percibida sólo por el grupo reflexivo que tiene los elementos de información que lo capacita para tal, es decir, el público adulto⁷.

Recogiendo las ideas precedentes, en el ejemplo descrito no podemos sino admitir la existencia de códigos ininteligibles y la necesidad, si se pretende la derivación al campo de la pedagogía musical, de conocerlos y saber trabajarlos. Ahora bien, entender el elemento sonoro aislado del resto de contingencias que conforman el audiovisual puede cercenar sus posibilidades, por lo que, en primera instancia, sería adecuado vincular los códigos presentados por Duarte con otros que configuran igualmente el producto, tales como imágenes explícitas de la ambientación general (por ejemplo la gran piña donde vive el protagonista que remite a ambientes tropicales o el *tiki* maorí que sirve de alojamiento para otro de ellos) o incluso la vehemente identificación del lugar (llamado Fondo de Bikini). Con ello, las aplicaciones didácticas más elementales que partan de este reconocimiento bien podrían seguir un esquema como el que apuntamos a continuación⁸:

6 DUARTE, Mónica: *Ibid.*, p. 73.

7 DUARTE, Mónica, *op. cit.*, p. 74.

8 MONTOYA RUBIO, Juan Carlos. *Música y medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical* (Tesis doctoral). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010, p. 188.



Todo ello deja planteada la paradoja que mueve a esta aportación en su conjunto: la existencia de referencias sonoras de difícil explicación y la necesidad de conocerlas para explotar, en clave didáctica, sus potencialidades. Respecto a la primera parte de la afirmación es importante resaltar que para nuestras intenciones pedagógicas no resulta tan interesante indagar acerca del porqué de su generación como el hecho de constatar su presencia. Así, las hipótesis que lanzamos sobre su existencia son:

- Las producciones infantiles no sólo se dirigen al público de estas edades, sino que abren sus puertas a otro tipo de espectadores, por lo que la gama de sutilezas a presentar puede ser mayor, ya que serán captadas en una u otra medida desde las experiencias previas de cada cual. En esta dirección se posiciona Quiroz, al afirmar que es preciso “asumir que el nuevo entorno cultural televisivo que socializa a los niños se encuentra entremezclado con los adultos”⁹. Igualmente, Maletá Cociña, vincula muy hábilmente elementos prácticos y subjetivos:

El devenir histórico de los medios audiovisuales demuestra que la animación, como el cine de acción real, comenzó siendo

9 QUIROZ, María Teresa. “Propuestas para la educación y la comunicación”. *Comunicar* 8 (1997), p. 37.

un juguete para adultos, y no tiene por qué dejar de ser motivo y motor de emociones para todos. Cualquier objeto o figura puede ser animado mediante alguna técnica específica, y las diferencias entre lo artístico y lo simplemente curioso van a estar dadas por nuestra capacidad emocional¹⁰.

- La sociedad actual ha generado espacios en los que el visionado de producciones audiovisuales, especialmente cinematográficas infantiles, pueda y deba llevarse a cabo en compañía de adultos, de modo que se pretenda agradar no sólo al destinatario principal sino también al resto de “colaboradores necesarios” para que los primeros acudan al audiovisual.

- Con evidentes diferencias de unos a otros, los arreglistas y compositores de música de cine se manejan con una serie de criterios que, llevados al extremo, pueden resultar muy complejos o muy simples. Abogando por el último de los casos, se puede llegar a pensar que un modo efectivo de que los responsables de implementar el sonido tengan herramientas conceptuales para hacerlo es recurrir a clichés.

- Sin reparar en exceso en ello, la inercia a potenciar determinados elementos sonoros y estigmatizarlos bajo un significado añadido hace que se vaya formando un público que, ya desde la infancia, empieza a asimilar claves de interpretación que le serán útiles cuando éstas se consoliden en su interior.

Sin mayores intenciones acerca del origen de tópicos o clichés, a partir de casos como el descrito, una vez ganado el elemento motivador que supone trabajar con el medio audiovisual –cercano y atractivo en edades infantiles–, el desarrollo pedagógico que se puede urdir a partir de cintas de este tipo puede ser extremadamente diverso¹¹. Indagaremos ahora sobre algunos de esos procesos didácticos.

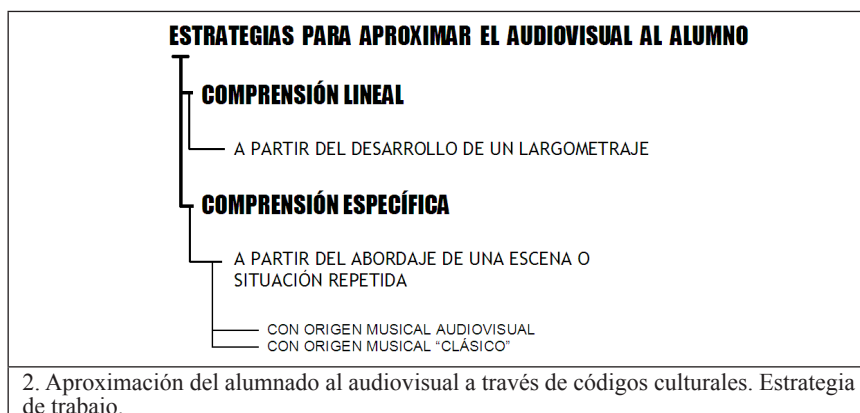
10 MALETÁ COCIÑA, Jorge. “La banda sonora en los dibujos animados: del tópico a la brevedad”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.

11 La novedad, desde nuestro punto de vista, radica en la focalización del medio audiovisual dentro del aula de música, ya que existe cierto recorrido para su incorporación en otras áreas de conocimiento. Entre las últimas publicaciones en nuestro contexto educativo destacamos: ALBA AMBRÓS, Ramón Breu. *Cine y educación. El cine en el aula de primaria y secundaria*. Barcelona: Graó, 2007.

Aproximación a la comprensión del audiovisual en clave didáctica

Planteamientos metodológicos.

Una vez acotado el elemento audiovisual y enunciadas algunas hipótesis que tratan de aproximarse a su existencia, han sido esgrimidos ciertos elementos generales para el desarrollo procedimental inserto en un trabajo basado en las referencias fílmico–musicales del cine infantil. Llegados a este punto, estableceremos algunas estrategias para acercar el mundo del audiovisual a través de sus tópicos musicales al alumnado de la enseñanza obligatoria. En este sentido, configuramos el apartado en torno a dos ejes que pueden servir para vertebrar los trabajos en el aula de educación musical: por un lado, el que se sirve del desarrollo de la película para realizar un seguimiento de los posibles tópicos, alusiones o referencias musicales, con el fin de dar a conocer el origen y, en consecuencia, abordar los procesos didácticos con mayores armas y expectativas de éxito (lo que denominaremos “comprensión lineal” del filme); por otro lado, el eje que se vertebra a partir del abordaje de una escena o situación repetida en diferentes marcos de referencia fílmica, esto es, un fragmento audiovisual que por su carácter paradigmático es usado simbólicamente y se torna, con la reiteración sistemática, en cliché (llamado en nuestro estudio “comprensión específica” del filme). En este último caso, como mostramos, será posible señalar diferencias entre aquellos materiales musicales que tienen un origen “clásico” (dicho con las reservas que acertadamente Radigales¹² apunta sistemáticamente) o con origen audiovisual.



12 RADIGALES, Jaume. “Usos y abusos de la ‘música clásica’ en el cine. Estudio de casos”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 14.

Comprensión lineal: El lince perdido.

Organizados los contenidos del apartado ejemplificamos la comprensión lineal a partir de *El lince perdido*¹³, cinta pensada para poder ser abordada en clave pedagógica desde otro prisma diferente al musical pero que, llevada al campo de las referencias, puede darnos interesantes pistas para su desarrollo en este ámbito. Así, la película en cuestión representa un alegato ecológico muy adecuado para el tratamiento transversal de la educación en valores y, en primera instancia, el desarrollo musical no parecería aportar nada más de lo que una banda sonora al uso ofrece. Sin embargo, vista con el detenimiento que se espera de un docente perspicaz e interesado por la inclusión del audiovisual, las alusiones musicales pueden generar amplias y sólidas estructuras didácticas. De hecho, no sólo las referencias musicales poseen un alto grado de efectividad, sino que, en aras de un aprovechamiento más globalizado que aquí no será tratado, el uso alusivo general es tal que puede extenderse a los niveles argumentales más allá de los sonoros.

La estrategia de trabajo concreta sobre este largometraje será la siguiente:

- a) Visionado inicial – informal.
- b) Focalización hacia aspectos relevantes y visionado fragmentado.
- c) Acceso a las fuentes musicales de las cuales procede la referencia.
- d) Desarrollo de elementos pedagógico–musicales.

La delimitación, pues, de los elementos susceptibles de ser trasladados al plano didáctico es el paso esencial tras el visionado informal. En el caso que nos ocupa, aunque no sean los únicos, señalamos cuatro momentos dentro del transcurso lineal de la película que pueden resultar fructíferos en su canalización hacia el plano didáctico:

- 1) Referencia a *La Cabalgata de las Valquirias*, de *La Valquiria* de R. Wagner.

En repetidas ocasiones, el tema en cuestión es utilizado como tono del teléfono móvil que utiliza el personaje del cazador, figura malvada hasta la saciedad, sumamente insensible ante el equilibrio ecológico del entorno. La primera de sus apariciones se lleva a cabo en asociación con

13 *El lince perdido*. 2008. Dir. Raúl García y Manuel Sicilia. DVD. Aurum.

dicha melodía, la cual queda impregnada del manantial de prejuicios que se asocian a lo que acontece en imágenes: sin la menor vacilación, el cazador ejecuta de un certero disparo a un rinoceronte mientras gestiona la “llamada en espera” de su teléfono móvil. Desde ese momento, se identifica al personaje con su música, aspecto reforzado porque las sucintas apariciones del tema musical, siempre en el teléfono del siniestro Newmann, ratifican su personalidad.

El hallazgo de la música original, vehiculado a ser posible con elementos audiovisuales, puede facilitar al alumnado códigos interpretativos de gran valor¹⁴. Lejos de entenderse como una dificultad, el trabajo operístico por medio de las facilidades que el audiovisual nos ofrece, especialmente al tratarse de un fragmento tan conocido y con amplias y variadas derivaciones, puede ser muy productivo¹⁵. Para ahondar en los matices de esta música, podríamos encauzar a los alumnos hacia el cortometraje *What's Opera, Doc?*¹⁶, muy representativo y con ingentes cantidades de matices para poder comentar y desarrollar dentro del aula. Desde la contrafacta que Elmer usa constantemente (“Kill the rabbit”) hasta el propio *atrezzo* y la ambientación general puede ser resorte y vía de actuación. Además, como ampliación al recorrido por la música de R. Wagner es posible indagar a partir del mismo cortometraje sobre otras obras del compositor, especialmente *Tannhäuser*¹⁷.

Una vez hallado el origen operístico y observadas algunas de las carac-

14 Especialmente relevantes pueden ser versiones operísticas que ahonden en la vertiente apocalíptica del original wagneriano y fácilmente accesibles en la *web*, como la dirigida por Pierre Boulez en Bayreuth en 1976 <http://www.youtube.com/watch?v=1aKAH_t0aXA> [Consulta: 12 de marzo de 2010], frente a otras que se contrapongan a ello, tendentes casi al divertimento, como es el caso de la dirección concertística de Claudio Abbado fechada en 1993 en la misma ciudad <<http://www.youtube.com/watch?v=x1Wcoyjx8uE>> [Consulta: 12 de marzo de 2010].

15 Un ejemplo que trata de explotar las potencialidades de la ópera a través del audiovisual para su aplicación didáctica puede encontrarse en MONTOYA RUBIO, Juan Carlos. “Viejas y nuevas claves para la formación del profesorado universitario en educación musical. Aprendizaje significativo a través de los medios audiovisuales. ÁLAMO, Ana y LUCEÑO, Marisa. *Actas del I Congreso de Educación e Investigación Musical*, Madrid: Enclave Creativa Ediciones, 2008, pp. 55–67.

16 *What's Opera, Doc?* Dir. Chuck Jones. 1957. Warner Bros. Looney Tunes Golden Collection: Volumen 2 (4) (con acotaciones sobre su elaboración).

17 En Internet se alojan algunas interesantes aportaciones sobre el cortometraje que pudieran ser el inicio de prácticas pedagógicas, en tanto en cuanto facilitan enormemente la labor de un docente sin los conocimientos histórico–musicales específicos. Entre ellas destacamos la extracción del texto y su vinculación con el origen musical en <<http://www.thomasvillecentral.com/operadoc.htm>> [Consulta: 12 de marzo de 2010].

terísticas que hacen que converjan en el personaje de *El lince perdido* una despiadada maldad con un carácter agrio, el trabajo habría de derivarse al meollo del tópico, esto es, al hecho por el cual los sonidos se vinculan, generalmente, a la aparición de helicópteros. Acerca de los motivos que impregnan esta música de Wagner nos remitimos a las reflexiones de Jaume Radigales:

Los helicópteros desde los que se lanzan proyectiles llevan incorporados unos altavoces desde los que se puede escuchar el principio del tercer acto de *La valquiria* de Wagner, conocido como ‘Cabalgata de las valquirias’. La intención de Coppola es doble: por una parte, se juega con la metáfora de las valquirias como seres mitológicos montados en los caballos alados (los helicópteros), que llevaban a los guerreros muertos al Walhalla. Por su parte, y eso es lo que nos parece más lúcido y polémico para la conservadora opinión pública norteamericana, Coppola vincula el papel de los Estados Unidos en Vietnam con los comportamientos crueles, intolerantes y de refinada maldad, propios de los nazis¹⁸.

A partir de ello, en función del grupo con el que se trabaje éste puede ser direccionado de uno u otro modo (entiéndase con mayor o menor realismo) hacia la inserción sonora que ha enlazado la música wagneriana con el vuelo de helicópteros en *Apocalypse Now*¹⁹. Llegados a este punto, es sumamente importante intensificar, por medio de cortes de otros audiovisuales, aquello que se pretende transmitir. Para este caso concreto puede resultar de gran utilidad mostrar fragmentos que, desligados del dramatismo que emanara la música, insistiesen en aplicarla a la aparición de helicópteros. Por su candidez y por tanto alejamiento de la rudeza que comentamos, optamos por un breve corte extraído del capítulo *Olimpiadas en el parque* perteneciente a las andanzas de los *Baby Looney Tunes*²⁰. En él, mientras los protagonistas se disponen a disputar un partido de bádminton, hace su aparición un juguete teledirigido, que no es otro que un pequeño helicóptero. Su introducción supone la aparición de la melodía en cuestión y, como puede intuirse, ésta no delata tensión ni aventura graves

18 RADIGALES, Jaume, *op. cit.*, pp. 22–23.

19 *Apocalypse Now*. 1979. Dir. Francis Ford Coppola. DVD. Universal.

20 *Baby Looney Tunes, Olimpiadas en el parque*. 2002. Dir. Michael Hack, Scott Heming y Jeffrey Gatrall. DVD. Warner Bros. Es muy interesante atender al uso musical que se lleva a cabo en esta serie. Será labor de futuras investigaciones constatar cómo la utilización de música preexistente y de clichés que sirven para dar continuidad a las escenas puede revertir en procedimientos didácticos para el aula de educación musical.

problemas, pero, ahora sí, el conjunto del alumnado puede empezar a captar las sutilezas que surgen de la aplicación sonora en ese contexto.

Finalmente, recogiendo todas las ideas anteriores y tratando de llevar el trabajo hasta estadios más manipulativos, se plantea un ejercicio de equivalencias de figuras musicales y adaptación a diversos compases, al tiempo que se “juega” con dichas figuraciones en actividades de dictado melódico y práctica instrumental. Algunos de los cartones sobre los que presentar las actividades quedarían tal que así:

Ejercicio de equivalencia

Ejemplo de desarrollo para flauta

3. Actividad basada en <i>La Valquiria</i> de Wagner.

2) Referencia a *Misión Imposible*²¹

“Comienza la operación localización y rescate”. Así arengaba y se animaba a sí mismo uno de los protagonistas de *El lince perdido* cuando pretendía seguir los pasos de sus compañeros raptados por los secuaces del cazador. Tanto en ese momento como en la desalentadora constatación de su fracaso, creyéndose perdidos, el canturreo que se escucha es el tema característico²² de la película dirigida por Brian de Palma. Aunque es relativamente sencillo que algunos alumnos (dependiendo obviamente de la edad y contexto) pudieran comprender el carácter de lo que la película propone desde el plano sonoro, no es descabellado acercarlos por medio de alguno de los trepidantes comerciales con que era anunciada la referencia filmica, estableciéndose así vínculos entre lo apasionante que debía de

21 *Misión imposible*. 1996. Dir. Brian de Palma. DVD. Paramount.

22 Tema en <<http://www.youtube.com/watch?v=JtyByefOvgQ>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

ser la búsqueda en *El lince perdido* y lo supuestamente ajetreado que es el ritmo argumental en *Misión imposible*²³.

De acuerdo con lo expuesto, esta música ha cobrado tal relevancia e identificación con el original que el trabajo sobre ella, por sí sola, otorga connotaciones muy específicas. Algo similar puede señalarse de innumerables melodías:

¿Quién no ha escuchado alguna vez el tema ‘Tubular Bells’ más conocido como la música de *El exorcista*? A pesar de la polémica que se generó por su aparición en la película, se ha convertido en una banda sonora mítica de la historia del cine. Ha sucedido con otros muchos casos, en los cuales la música adquiere el significado de las imágenes y se transforma en una especie de *slogan* que representa al filme²⁴.

Llevado al plano al que circunscribimos esta aproximación, podríamos decir que un tema franquicia²⁵ ilustrativo podría ser el “Hedwig’s Theme” con que John Williams ambientaba las andanzas de *Harry Potter*²⁶. Por ello, al margen de recurrir a su contexto primero seleccionamos otro fragmento que pudiera ser de utilidad para vehicular tanto explicaciones como actividades posteriores. De entre la infinidad de posibilidades, nos centramos en la parte final de de *Shrek 2*²⁷. El momento que nos es útil es aquel en el que el ogro Shrek, transformado por medio de una poción mágica en humano, y sus compañeros Asno (igualmente con forma de reluciente caballo) y Gato se encuentran encadenados en unas mazmorras. El rescate es llevado a cabo por sus amigos de fantasía, con especial relevancia para Pinocho quien, brazos en cruz, se lanza descendiendo perpendicularmente hasta su objetivo. De fondo, obviamente, acompasando todos y cada uno de sus movimientos, se evoca la figura de Tom Cruise.

23 Sirva como ejemplo: <<http://www.youtube.com/watch?v=SFtHB4RevLM>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

24 SOLANAS, Víctor. “Significados añadidos a través de la música en las películas *The Exorcist*, *Black Angels* de G. Crumb y *The Devils of Loudun* de K. Penderecki”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 459.

25 Término con el que referenciábamos este tipo de composiciones en MONTOYA RUBIO, Juan Carlos (2010), *op. cit.*, p. 208.

26 *Harry Potter y la piedra filosofal*. 2001. Chris Columbus. DVD. Warner Bros.

27 *Shrek 2*. 2004. Dir. Andrew Adamson, Kelly Asbury y Conrad Vernon. DVD. DreamWorks Animation.

Práctica de sonorización sustitutiva (eliminación de los sonidos originales e implantación de otras con material escolar).

Corte 1:05:05 – 1:05:28.

Descripción: rescate de Shrek y sus amigos.

Música que se aplica: Nueva adaptación de la misma melodía para instrumentos escolares de percusión de altura determinada.

Organización de la propuesta: División de tres bloques para facilitar la práctica.

- Los tres cerditos accionan la mecha del explosivo.
- Pinocho salta al vacío.
- Pinocho queda colgado de la cuerda.

Bloque 1. Carillones en el trino y remate del tema inicial (se habría de ejecutar una octava por debajo). Preparación de las láminas del instrumental antes de su uso (para que se evidencien las notas que se utilizan). Cambio de compás, de 5/4 a secuencias de 3/4 y 2/4, buscando la familiaridad a una nomenclatura habitual para el alumnado. Utilización de la tonalidad de Do Mayor, con el fin de facilitar una hipotética ampliación con flauta dulce.

Bloque 2. Posibilidad de ejecución disociada, cada niño un compás. Se obvia el 5/4 por los motivos expuestos.

Bloque 3. Uso de percusión de altura indeterminada para reforzar la parte final. Obviamente, las posibilidades para este fragmento, especialmente organológicas, son innumerables.

Block 1 shows the original melody for Carillon in 5/4 time. Below it, an arrow points to the adapted notation for Xilófonos Contraltos, which uses a sequence of 3/4 and 2/4 time signatures.

Block 2 shows the adapted melody for Xilófonos Sopranos, consisting of three staves of music.

Block 3 shows the adapted melody for percussion instruments: Caja China, Claves, Pandero, Látiño, and Triángulo, each with its own rhythmic notation.

4. Práctica de sonorización sobre un fragmento de *Shrek 2*.

3) Referencia a *El lago de los cisnes* (Op. 20), de P. I. Tchaikovsky.

El vuelo acompasado de las aves, con un inesperado acompañante que da la nota de color, es acompañado de manera bastante predecible por la obra del compositor ruso, referenciada hasta la saciedad. En todo caso, y pese a lo popular y esperado de la situación, no parece muy lógico intuir el establecimiento de conexiones entre los conocimientos previos del alumnado (independientemente de su edad) con la alusión musical citada. Desafortunadamente, suponemos que la carga lectiva de la enseñanza primaria y secundaria obliga a que se realicen selecciones de obras y autores y, entre estos estrechos márgenes, son obviamente otros los referentes musicales a los que intentar acceder. En todo caso, es posible enumerar fácilmente ejemplos procedimentales aplicables a la melodía en cuestión, lo cual facilitaría la comprensión global de la escena. Planteamos pues un posible desarrollo en el cual se parte de la melodía extrapolada para, a partir de un rastreo por Internet, acceder a las diversas danzas de la suite y animar al alumnado a conocer e interactuar con la obra. El trabajo del docente es tanto más importante en la selección de un material adecuado realizado por otros como en su propia elaboración²⁸.

28 <<http://www.youtube.com/watch?v=0wFP5Gm031M>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

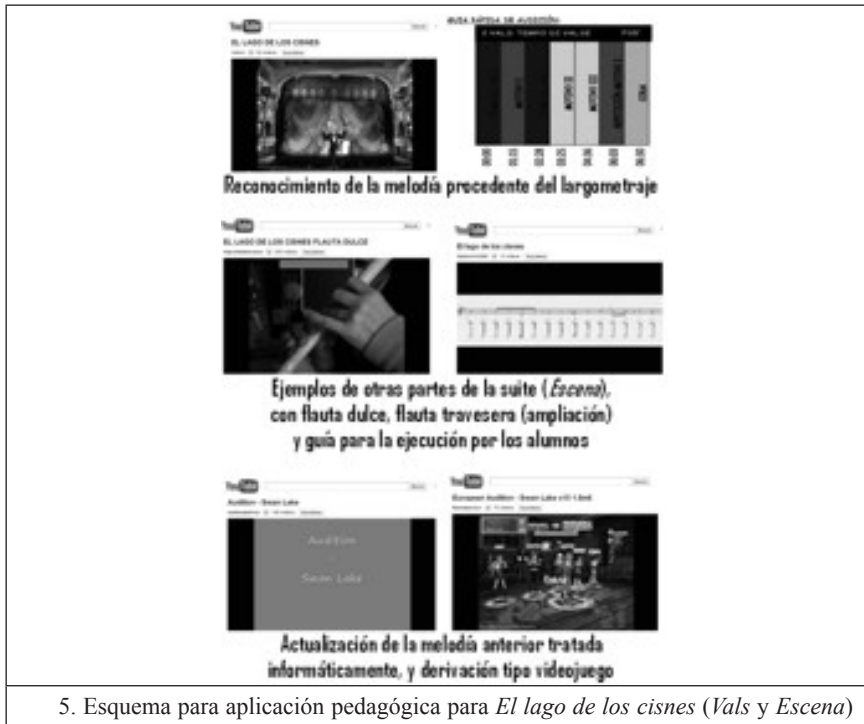
<http://elcirculodeartesanos.blogspot.com/2009/05/guia-de-audicion-el-lago-de-los-cisnes_16.html> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

<http://rincones.educarex.es/musica/index.php?option=com_seyret&task=videodirectlink&Itemid=171&id=392> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

<<http://www.youtube.com/watch?v=EiKfme5cW8s>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

<http://www.youtube.com/watch?v=F7_m0YKsTEE> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

<http://www.youtube.com/watch?v=T_tyA7nSDFg> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

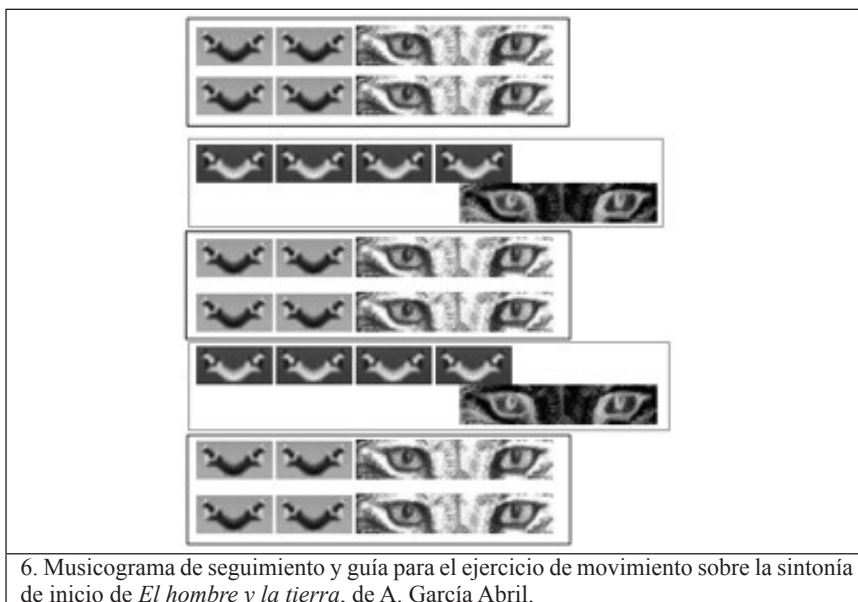


4) Referencia a *El hombre y la tierra*, sintonía de A. García Abril.

Tal vez la más inteligente y perspicaz alusión es la realizada a la emblemática serie televisiva *El hombre y la tierra*, acuñada por el malogrado Félix Rodríguez de la Fuente²⁹. En este caso, se muestra la reconstrucción de una de las escenas más célebres (en la cual la cabra montesa es despeñada monte abajo por el acoso del águila real) pero, en lugar de aplicársele los sonidos más o menos neutros o incluso suspensivos que acompañaban la narración de la voz en *off*, se implementa ahora la sincopada melodía que García Abril compuso para dar inicio a cada capítulo de la saga, sello distintivo de la serie que serviría de cabecera a la misma. La selección de ambos elementos, originalmente disociados, tiene la evidente intención de reforzar con imágenes y sonidos inequívocos la pretendida referencia. Por otro lado, es evidente que esta alusión está alejada temporalmente del público infantil o juvenil al que se dirige, pero es sumamente rica en conectividad con otras generacio-

²⁹ Existe una edición actual de la serie completa: *El hombre y la tierra*. 2006 (1974). Dir. Félix Rodríguez de la Fuente. 25 DVD (124 episodios). TVE.

nes de españoles que veían con avidez determinados programas televisivos de las dos opciones –canales– existentes. Sin duda, mostrar los dos referentes originales sirve tanto para dar a conocerlos como para indagar en torno a las estrategias de inserción de tópicos, y la aplicación pedagógica puede ser conducida por esos mismos parámetros. Así, además del original³⁰, se pueden observar derivaciones de la sintonía o planteamientos alternativos³¹ para acabar por realizar una actividad de movimiento basada en la estructura formal de la composición³². En la siguiente imagen se apuntan movimientos a uno y otro lado por grupos (con la indicación de las garras del linco) según las frases melódicas se van respondiendo y, para la parte rítmica que engarza los temas (rotulada con los ojos de un linco), se prevé movimiento libre o levemente dirigido por el docente.



6. Musicograma de seguimiento y guía para el ejercicio de movimiento sobre la sintonía de inicio de *El hombre y la tierra*, de A. García Abril.

30 <<http://www.youtube.com/watch?v=MlXg0Zxx01I>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

31 <<http://www.rtve.es/television/20100308/versiona-sintonia-hombre-tierra/322417.shtml>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

32 Ante las diferentes versiones que se pueden encontrar (generalmente más o menos extensas aunque con una estructura interna similar), optamos por utilizar la que se aloja en la *web* de Radiotelevisión Española, coincidente con los tiempos de la sintonía original aplicada a las imágenes y que suprime el pasaje introductorio:

<<http://www.rtve.es/mediateca/audios/20100305/sintonia-serie-hombre-tierra/711772.shtml>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

Comprensión específica: Psicosis y Pompa y circunstancia.

La segunda de las estrategias esgrimidas con anterioridad era aquella que partía de una escena o situación sistemáticamente repetida en diversos contextos audiovisuales que, por su persistencia y espesor, remitirían a realidades sonoras y culturales similares. Ya al principio del apartado establecíamos la distinción entre referencias musicales con origen en la música del audiovisual y aquellas que partían de la “música clásica”. Entre las primeras, tal vez el ejemplo más paradigmático sea la música asociada al acuchillamiento de la escena de la ducha de *Psicosis*³³. Los *glissandi* sucesivos cumplen con varios de los postulados que apuntábamos como necesarios para el establecimiento de códigos culturales y su posterior aplicación pedagógica. Así pues, es notorio que nos hallamos ante un fragmento reiterativamente referenciado (bien sea en forma de homenaje, humorístico o de cualquier otra índole) y que, además, opera con idéntica frecuencia en audiovisuales dirigidos a uno u otro segmento social.

Dentro del capítulo que más nos interesa, el dedicado al cine infantil, ponemos de relieve uno de los ejemplos que con más clarividencia muestra el valor añadido que se asocia a esta música. Así, en *Buscando a Nemo*³⁴ las apariciones de Darla, la niña maleducada, temeraria y peligrosa para la integridad física de los peces del acuario, son asociadas con la secuencia de sonidos a que nos estamos refiriendo. Ello, además, se une a otro tipo de aspectos visuales que refuerzan la sensación de pavor que ha de inundar a los peces ante su presencia (por ejemplo, al margen de su travieso aspecto general, la leyenda “Rockanrolera” que se lee en su camiseta y que es traducida y subtitulada en pantalla en la versión española, con el fin de afianzar tal sensación).

Es tal la irradiación de estos sonidos que los propios alumnos pueden participar del proceso de intensificación por el que siempre abogamos cuando tratamos de focalizar su atención, tratando de recordar otros “lugares” en los que la música en cuestión ha sido escuchada con anterioridad³⁵.

33 *Psicosis*. 1960. Dir. Alfred Hitchcock. DVD. 1960. Universal. Escena disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=8VP5jEAP3K4>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

34 *Buscando a Nemo*. 2003. Dir. Andrew Stanton y Lee Unkrich. DVD. Disney–Pixar.

35 En el marco de un curso de formación en el que se sugirió a un grupo de docentes la aplicación de procedimientos didácticos a partir de esta música, las respuestas que obtuvieron por parte de sus alumnos acerca de la escucha previa del fragmento fue sorprendente, ya que derivaron, entre otros, a series (*Los Simpson*), programas televisivos (un *sketch* de *La hora de José Mota*, TVE: <<http://www.youtube.com/watch?v=ko-xCjBXaAk>> [Consulta: 15 de octubre de 2010]) o incluso radiofónicos (*Tiempo de Juego*, Cadena Cope, antes en *Carrusel Deportivo*, Cadena Ser).

Conocido el referente y algunas derivaciones, las aplicaciones didácticas pueden partir del conocimiento organológico o la peculiar sonoridad al tañer las cuerdas del modo en que se hace. Igualmente, la utilización del audio extraído de su original y su adaptación en propuestas ya comunes como los cuentos didácticos puede ser muy fructífera. En todo caso, al referirnos a secuencias tan ampliamente conocidas y estudiadas no es extraño hallar aplicaciones ya elaboradas y puestas en funcionamiento en las aulas de primaria o secundaria³⁶. Reiteramos en este punto que una de las grandes virtudes que los recursos actuales nos ofrecen es la reutilización y aprovechamiento de los mismos en contextos distintos, siendo la publicación cibernética de experiencias un modo sumamente beneficioso y estimulante para este trabajo. Un posible recorrido didáctico, de entre tantos posibles podría partir del audio (vinculando estos sonidos con sus aludidas apariciones en radio), la versión original (para reconocer el corte), información añadida con un fragmento de documental que insuffle información, alguna versión en clave humorística de la escena (a ser posible una sonorización diferente sobre la que poder proponer alternativas), otras versiones extrañas y, como ampliación, la aparición del *remake* de 1998³⁷ amalgamada con la versión original. Finalmente, la búsqueda de la partitura original puede conducir a una representación muy elemental visual de la música. De acuerdo con la imagen de la partitura, el ejercicio a elaborar por los alumnos habría de ir añadiendo las sonoridades de los instrumentos de cuerda que van incorporándose al discurso sonoro³⁸.

36 Entre los ejemplos de Departamentos de música que han dejado muestras de trabajo sobre dicha secuencia apuntamos el siguiente:

<<http://blog.educastur.es/musicaselgas/category/general/4%C2%BA-eso/musica-y-cine/psicosis/>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

37 *Psicosis*. 1998. Dir. Gus van Sant. DVD. Universal.

38 Las siete primeras propuestas se basan respectivamente en estos vínculos: <<http://www.youtube.com/watch?v=76sqrAhmtCw>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

<<http://www.youtube.com/watch?v=3CSYpHojCs0>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

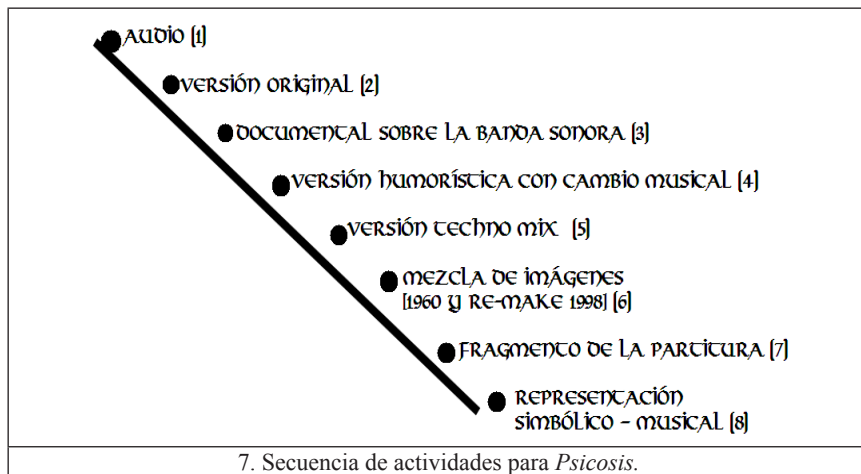
<<http://www.youtube.com/watch?v=trEWO92o0kY>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

<<http://www.youtube.com/watch?v=al5m7gX0vHM>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

<<http://www.youtube.com/watch?v=jgjfipmAIqs>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

<<http://www.youtube.com/watch?v=wEguGhhPWMA>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

<<http://www.hitchcockwiki.com/blog/?p=522>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].



Concluimos este bloque del texto, dedicado a las estrategias que aproximan el audiovisual al alumno, continuando con la llamada “comprensión específica”, pero en esta ocasión partiendo de un ejemplo que nos invite a buscar elementos musicales prototípicamente utilizados y derivados de la “música clásica”.

Uno de los casos más evidentes es la inserción, también en el cine infantil, de la famosa marcha de *Pompa y Circunstancia* (Op. 39) de E. Elgar, siempre aludiendo o acompañando alguna graduación universitaria, diploma en mano y birrete al aire. Elegimos dos ejemplos que exigen un mínimo y un máximo de competencia musical para su comprensión en forma de alusión. En el extremo más elemental el filme *Shrek the Third*³⁹, mostrando la asociación más obvia para este código sonoro. Ante la angustia del ogro por su futura paternidad, y dentro de una asfixiante pesadilla, Shrek sueña que su vida está llena de bebés alborotados y potencialmente peligrosos. En el clímax de su tenebroso espejismo, el *ritardando* de *Pompa y Circunstancia* le conduce ante un auditorio repleto de ogros-bebés que gesticulan al ver a su padre desnudo en una imaginaria graduación a la paternidad. El rito de paso, enfatizado por el *pesante* de la música, justifica totalmente el uso del cliché, ya que si se conoce el referente su activación es total.

Mucho más compleja es la asimilación conceptual de esta música en *Bee Movie*⁴⁰. Aunque la aplicación sonora es, al menos, tan esperada como

39 *Shrek the Third*. 2007. Chris Miller y Raman Hui. DVD. DreamWorks Animation.

40 *Bee Movie*. 2007. Dir. Steve Hickner y Simon J. Smith. DVD. DreamWorks Animation.

la del ejemplo anterior (la graduación de las abejas que van a empezar una nueva vida, ahora insertas en el “mundo laboral” de la colmena), la frase introductoria de uno de los protagonistas: “oye, aquí hay mucha pompa”, respondida con un: “dadas las circunstancias”, no invita a pensar en un elemento que cataliza hacia la comprensión infantil de la escena. A partir del conocimiento del referente original, sus condicionantes de composición y su uso habitual, proponemos una actividad de extrapolación (entre tantas opciones posibles) que desgaje en fragmentos menores la parte sonora en cuestión y que permita la vuelta a la comprensión del audiovisual.

Muy brevemente, mostramos la articulación de una aplicación basada en la adaptación de la melodía original a un registro más apropiado para la práctica escolar y su posterior fraccionamiento, de modo que varios grupos de alumnos se encarguen de ejecutar disociadamente con instrumentos de láminas los motivos musicales. A pesar de que el empleo de alteraciones pudiera suponer una traba insalvable, en realidad se postula la utilización de las tres o cuatro láminas precisas para su ejecución. Todo ello, amparado con proyecciones de dichas secciones melódicas de manera diferenciada para que cada equipo de alumnos vea facilitada su labor⁴¹.

The image shows a musical score for 'Pompa y Circunstancia' by E. Elgar. The score is presented in a grid format, with each cell containing a short musical phrase on a five-line staff. The first two columns each contain four phrases, while the third column contains three phrases. The bottom right corner of the grid is empty, with a single phrase placed below it. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

8. Ejecución por equipos sobre *Pompa y Circunstancia* de E. Elgar.

41 Algunos ejemplos más detallados en MONTOYA RUBIO, Juan Carlos. “La sonorización del audiovisual como fuente de aprendizajes musicales”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 705–746.

Conclusiones

El texto que ahora concluye comenzaba preguntándose a quién se dirigía el cine de animación “infantil” actual. El entrecomillado hace referencia a la supuesta evidencia de la respuesta, implícita en la propia cuestión. Sin embargo, quedan patentes códigos musicales (y por supuesto extra-musicales) ininteligibles por el público infantil o juvenil con significativas diferencias en función de los diversos contextos.

La constatación de estos elementos, cuyo origen pudiera suponer algún que otro quebradero de cabeza en la formulación teórica de la música cinematográfica, no implica, en todo caso, una traba, sino todo lo contrario, para el abordaje didáctico de dichos códigos culturales.

En este sentido, más allá de las explicaciones que corroboren o desestimen hipótesis sobre el porqué de la existencia de estos tópicos, la simple detección e identificación de los mismos implica la apertura de un campo de acción pedagógica que, en lo que se refiere a lo musical, vislumbra grandes posibilidades. Con ello, en el plano didáctico, es posible no tanto cuestionarse la pertinencia de las inclusiones de alusiones musicales en el cine de animación como llevar a cabo un proceso de conocimiento y descifrado que habilite al conjunto del alumnado con que se trabaje al desarrollo de actividades musicales con origen en ellas.

A lo largo del texto se ha sostenido la idea de que a través del conocimiento de la fuente de origen del tópico o la alusión musical se puede enriquecer grandemente la generación de actividades concretas y, además, se capacita al alumno a disfrutar de la globalidad del filme, ya que se le invita a conocer con mayor rigor el discurso cinematográfico a partir del uso de herramientas conceptuales apropiadas para ello.

Desde dicho conocimiento, se esgrime como fundamental albergar cuantos más procedimientos audiovisuales nos sean posibles en el transcurso de las distintas actividades. En este sentido, estos procesos pedagógicos pueden tener como base técnicas ya presentadas con anterioridad, tales como el conocimiento musical a través del audiovisual (acceder a la música desde referencias venidas del propio argumento), la extrapolación (extracción de melodías del audiovisual para su tratamiento “tradicional” en las aulas) o la sonorización (implementación de sonidos a un audiovisual predeterminado), al margen de otras estrategias que beben directamente de elementos audiovisuales como el uso de musicogramas en movimiento o filmaciones de la realidad escolar.

Por otro lado, se reseña como básico dar respuesta a todos los bloques de contenido musical que, de manera habitual y sin el concurso de los recursos anteriores, se vienen utilizando en la enseñanza de la música dentro de los márgenes de la educación obligatoria (por citar alguno, formación vocal

y auditiva, desarrollo de habilidades instrumentales, prácticas de danza y movimiento, lenguaje musical, etc.). Consideramos que el hecho de valerlos de recursos que pueden considerarse novedosos no sólo no riñe con el núcleo de contenidos y aspectos competenciales propios de la enseñanza musical actual, sino que sirve de estímulo y garante de dichos axiomas.

En suma, desde secuencias didácticas que partan del conocimiento fílmico musical y su proyección social se facilita la decisión de aprender del alumnado, entendida como primordial en determinadas posturas teóricas, para llegar a acceder a un aprendizaje realmente significativo. Así, el mayor entendimiento y disfrute de lo que se visiona habrá de habilitarnos, en las siempre complicadas franjas de edad a las que nos ceñimos, a establecer secuencias pedagógicas que resulten gratificantes a todos los agentes que participan en el proceso de enseñanza–aprendizaje.

Bibliografía

ALBA AMBRÓS, Ramón Breu. *Cine y educación. El cine en el aula de primaria y secundaria*. Barcelona: Graó, 2007.

BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical en radio y televisión. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2005.

DUARTE, Mônica. “Un análisis retórico del proceso de creación de la banda sonora en un programa televisivo infantil (Río de Janeiro, Brasil)”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 787–806.

_____. “Música y modas. La creación a través de la teoría de las representaciones sociales”. *Comunicar* 27 (2006), pp. 69–77.

FRAILE PRIETO, Teresa. *La creación musical en el cine español contemporáneo* (Tesis doctoral). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2009.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

MALETÁ COCIÑA, Jorge. “La banda sonora en los dibujos animados: del tópico a la brevedad”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.

MONTOYA RUBIO, Juan Carlos. *Música y medios audiovisuales. Plantearnientos didácticos en el marco de la educación musical* (Tesis doctoral). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.

MONTOYA RUBIO, Juan Carlos. “La sonorización del audiovisual como fuente de aprendizajes musicales”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 705–746.

MONTOYA RUBIO, Juan Carlos. “Viejas y nuevas claves para la formación del profesorado universitario en educación musical. Aprendizaje significativo a través de los medios audiovisuales. ÁLAMO, Ana y LUCEÑO, Marisa. *Actas del I Congreso de Educación e Investigación Musical*, Madrid: Enclave Creativa Ediciones, 2008, pp. 55–67.

NEUMEYER, David y BUHLER, James. “Analytical and Interpretative Ap-

proaches to Film Music (I): Analysing the Music”. DONNELLY, Kevin J. (ed.). *Film Music. Critical Approaches*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2001, pp. 16–39.

QUIROZ, María Teresa. “Propuestas para la educación y la comunicación”. *Comunicar* 8 (1997), pp. 31–37.

RADIGALES, Jaume. “Usos y abusos de la ‘música clásica’ en el cine. Estudio de casos”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 13–32.

SOLANAS, Víctor. “Significados añadidos a través de la música en las películas *The Exorcist*, *Black Angels* de G. Crumb y *The Devils of Loudun* de K. Penderecki”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 459–466.

Audiovisuales

Baby Looney Tunes, Olimpiadas en el parque. 2002. Dir. Michael Hack, Scott Heming y Jeffrey Gatrall. DVD. Warner Bross.

Bee Movie. 2007. Dir. Steve Hickner y Simon J. Smith. DVD. DreamWorks Animation.

Bob Esponja. 1999 a la actualidad. Creada por Stephen Hillenburg. Nicktoons Productions, United Plankton Pictures.

Buscando a Nemo. 2003. Dir. Andrew Stanton y Lee Unkrich. DVD. Disney–Pixar.

El hombre y la tierra. 2006 (1974). Dir. Félix Rodríguez de la Fuente. 25 DVD (124 episodios). TVE.

El lince perdido. 2008. Dir. Raúl García y Manuel Sicilia. DVD. Aurum.

Harry Potter y la piedra filosofal. 2001. Chris Columbus. DVD. Warner Bross.

Los Simpson. 1989 a la actualidad. Creada por Matt Groening. Fox Broadcasting Company.

Misión imposible. 1996. Dir. Brian de Palma. DVD. Paramount.

Psicosis. 1960. Dir. Alfred Hitchcock. DVD. 1960. Universal.

Psicosis. 1998. Dir. Gus van Sant. DVD. Universal.

Shrek 2. 2004. Dir. Andrew Adamson, Kelly Asbury y Conrad Vernon. DVD. DreamWorks Animation.

Shrek the Third. 2007. Chris Miller y Raman Hui. DVD. DreamWorks Animation.

What’s Opera, Doc? Dir. Chuck Jones. 1957. Warner Bross. Looney Tunes Golden Collection: Volumen 2 (4) (con acotaciones sobre su elaboración).

TECNOAULA AUDIOVISUAL: UN NUEVO ESPACIO EDUCATIVO EN LA IMPROVISACIÓN MUSICAL

M^a Elena Hidalgo Sánchez
Universidad de Valladolid

Resumen

En el ámbito educativo existe una amplia variedad de herramientas tecnológicas de distinta naturaleza. Al utilizarlas de forma combinada y perfectamente integradas, conseguimos enriquecer y favorecer el proceso de enseñanza- aprendizaje de nuestros alumnos. El presente trabajo pretende dar a conocer una experiencia didáctica musical llevada a cabo en cuarto de educación primaria. En dicho proyecto, que surge con la visita extraescolar a una estación de trenes, se trabaja en grupos la improvisación musical empleando recursos instrumentales, corporales y vocales. El elemento que articula la composición y que sirve de base y guía para la improvisación, es un “paisaje sonoro” que contiene además sonidos transformados.

Introducción

La improvisación juega un papel esencial en el aprendizaje musical del alumno. A través de él los niños se expresan libremente desarrollando su creatividad, es decir, aportando soluciones originales de acuerdo con su propia experiencia musical, y al mismo tiempo ejercitan otras capacidades como la atención, concentración y memoria¹. Por otra parte, la improvisación constituye además una herramienta importante para el profesor, porque le permite apreciar lo que el alumno ha asimilado y lo que tendrá que enseñarle más adelante. La presente experiencia educativa toma el modelo propuesto por Murray Schafer en cuanto que se aborda como un recurso compositivo, basándose en la exploración sonora y dualidad de ruido y silencio².

1 La creatividad forma parte de los principios generales y esenciales que persigue la educación en toda la etapa de primaria. Así queda reflejado en el artículo 16 de la Ley orgánica 2/2006, 3 de Mayo de Educación. La educación artística, en este caso la musical, al involucrar lo sensorial, lo intelectual, lo social, lo emocional, lo afectivo y lo estético, permite desarrollar la creatividad influyendo directamente en la formación integral del alumnado.

2 SCHAFFER, R. Murray. *Limpieza de oídos: notas para un curso experimental*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1969.

El alumnado en este caso explora y se expresa a través de las posibilidades sonoras de origen instrumental, corporal y vocal, relacionándose con la dimensión simbólica, organizativa y sensorio-motor, que son los distintos juegos que Piaget clasifica conforme con los estadios evolutivos del niño y que François Delalande encuentra en la música³.

El “juego simbólico” tiene lugar en la improvisación cuando el alumno asimila y adapta la realidad a sus necesidades a través de símbolos, manipulando cuerpos sonoros donde establece una relación entre causa y efecto⁴. El “juego reglado” aparece cuando se establecen unas consignas determinadas que se han de respetar para poder organizar y estructurar la música. Y por último, el “juego sensorio-motor” o “juego de ejercicio”, que según François Delalande es el tipo de improvisación musical donde el placer sensorial deriva de la repetición de fórmulas técnicas.

La creatividad, que es un rasgo significativo de la improvisación, hay que presentarla por lo tanto como una especie de juego que es la actividad vital del niño.

El profesor, a través de este enfoque lúdico, propicia un buen clima de confianza y ánimo, consiguiendo de esta manera que el alumnado se desinhiba y participe espontáneamente y activamente en todo su proceso de aprendizaje, lo cual significa una asimilación y afianzamiento de los contenidos.

Metodología

En este apartado se analizan los distintos materiales tecnológicos utilizados y las distintas actividades llevadas a cabo en el aula.

Materiales y recursos empleados

La presencia en estos momentos de medios digitales en la escuela es palpable. Cualquier centro y colegio educativo dispone de una sala de informática básicamente equipada con altavoces, auriculares, tarjetas de sonido integradas y ordenadores con conexión a Internet, donde los propios alumnos acceden a portales y programas educativos colgados en red⁵.

3 DELALANDE, François. *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi, cop, 1995, p.28.

4 Se entiende por “cuerpo sonoro” todo material sonoro que presenta una intención musical. Su sonido producido se convierte en símbolo en cuanto que es capaz de evocar diferentes estados afectivos: DELALANDE, *op. cit.*, p. 10.

5 El artículo 112 de la Ley Orgánica 2/2006, 3 de Mayo de educación, establece que los centros dispondrán de la infraestructura informática necesaria para garantizar la incorpora-

Es evidente que el uso de las TICs en educación resulta significativo en el aprendizaje de nuestros alumnos. Incluir en nuestra didáctica herramientas de su propio entorno, permite que se muestren más receptivos a las explicaciones y mucho más participativos en las actividades.

Los recursos tecnológicos empleados en este caso que nos ocupa pertenecen a mundos distintos, tanto sonoros como visuales. Conectados y combinados conforman una metodología en la que convive un lenguaje de síntesis de música e imagen, aportando de esta manera una gran fuerza en la comunicación y expresividad musical de nuestros alumnos.

Las diferentes herramientas que se emplean para poder llevar a cabo esta experiencia en la improvisación musical en el aula, son las siguientes⁶: el retroproyector y la pizarra digital, que en estos momentos es habitual en las clases, se convierten junto con el ordenador portátil, incluyendo el programa *Microsoft PowerPoint*, en poderosas herramientas destinadas a crear presentaciones didácticas. Muchos autores como Julio Barroso y Rosalía Romero consideran el retroproyector y pizarra digital como ventanas abiertas que presentan los trabajos de una manera interactiva, tanto para el profesor como para el alumno⁷. Concretamente el programa *PowerPoint*, destinado al diseño gráfico, facilita en este caso la creación de partituras no convencionales y la elaboración de actividades musicales que relacionan el sonido con imágenes estáticas y en movimiento. En este aspecto es indispensable la presencia de altavoces, que conectados al ordenador hacen posible que todos estos utensilios se combinen y se integren formando todo un conjunto de “medios audiovisuales”.

Es importante mencionar también otro recurso. En este caso la grabadora de sonido digital portátil, que gracias a ella podemos capturar los momentos musicales que realizan nuestros alumnos mientras interpretan e improvisan⁸.

Diseño de actividades

La improvisación musical resulta bastante difícil si antes no hemos trabajado con nuestros alumnos ciertos contenidos y experiencias musicales.

ción de las tecnologías de la información y la comunicación en los procesos educativos.

6 La pizarra digital, el retroproyector y el ordenador portátil son materiales que forman parte del colegio. La grabadora digital y los altavoces multimedia son recursos personales que aporta el docente en el aula.

7 CABERO ALMENARA, Julio [coord.]. *Nuevas tecnologías aplicadas a la educación*. Madrid: McGraw-Hill, 2007, pp.77-78.

8 La grabadora digital portátil ZoomH4, que incorpora dos pequeños micrófonos, fue la que se empleó en esta experiencia educativa.

François Delalande sugiere una pedagogía de las conductas basada en la motivación incluyendo actividades de “despertar sensorial”, en donde el niño de esta manera desarrolla su escucha musical⁹.

Las actividades encaminadas a la improvisación musical que planteo en el presente texto, han de estar secuenciadas teniendo en cuenta dos procesos: la “percepción” y la “expresión”. Estos procesos son consecutivos e independientes, y a su vez son los ejes por los que se articula la educación artística en la etapa de educación de primaria.

La “percepción” implica una sensibilización ante el mundo sonoro, una escucha activa de nuestro entorno, suscitando una actitud de curiosidad. Murray Schafer comenta que el mundo es una composición musical y nuestro privilegio es aprender a escucharlo¹⁰. Acuñó el término de “paisaje sonoro” en la década de los setenta, concibiéndolo como una composición musical basada en la representación de un determinado ambiente sonoro. Por lo tanto, el “paisaje sonoro”, que es uno de los ejes principales en los que gira este proyecto, toma bastante relevancia en primaria, porque además de desarrollar la discriminación auditiva, también desarrolla en nuestros alumnos una actitud crítica frente a la contaminación acústica.

Y por último la “expresión”, que implica una asimilación de todo lo percibido anteriormente materializándose en actividades espontáneas. En este caso la improvisación musical.

A continuación se muestran las diferentes actividades llevadas a cabo en el aula, secuenciadas en distintos aspectos y ámbitos trabajados.

Escucha activa del entorno inmediato

Siguiendo la directriz expuesta anteriormente, propongo a los alumnos como actividad de introducción prestar atención a todos los sonidos del entorno de la clase. En ese momento se escuchan suspiros, toses, claxon de un coche y la profesora de la clase de al lado explicando. Es a partir de entonces, cuando cualquier sonido y ruido adquiere un determinado valor y significado para ellos, siendo conscientes de cómo interactúa con el medio.

A continuación, el alumnado individualmente elabora una lista de esos “cuerpos sonoros” presentes en el aula, adoptando una “conducta experimental” y descubriendo toda una gran familia de sonoridades. De esta manera, aparte de la escucha, se desarrolla la observación, imaginación y

9 DELALANDE, *op. cit.*, p. 12.

10 SCHAFER, *op. cit.*

exploración sonora. Y a su vez también resulta una forma de introducirles en la “música concreta” y en la ejecución musical, investigando en este último caso la relación entre el sonido y el gesto que lo produce.

Los “cuerpos sonoros”, que integran esa lista, en su mayoría son lapiceros y bolígrafos golpeados sobre las mesas, sobre las espirales y tapas de los cuadernos; abrir y cerrar cremalleras de los estuches; y pellizcar las gomas de las carpetas¹¹.

Interpretación con cuerpos sonoros

La intención de elaborar dicha lista es la de interpretar una partitura no convencional utilizando tanto “cuerpos sonoros” como recursos vocales. La partitura se elabora utilizando el programa *PowerPoint* incluyendo toda clase de líneas, símbolos, dibujos y letras.

Es necesario comentar antes cada diapositiva, pues el rasgo y forma de cada grafismo de la partitura, determina cómo vamos a expresar con la voz y la elección de un “cuerpo sonoro” u otro. Al mismo tiempo que los alumnos interpretan, es importante que la profesora se dedique a capturar ese momento con la grabadora de sonido digital portátil.

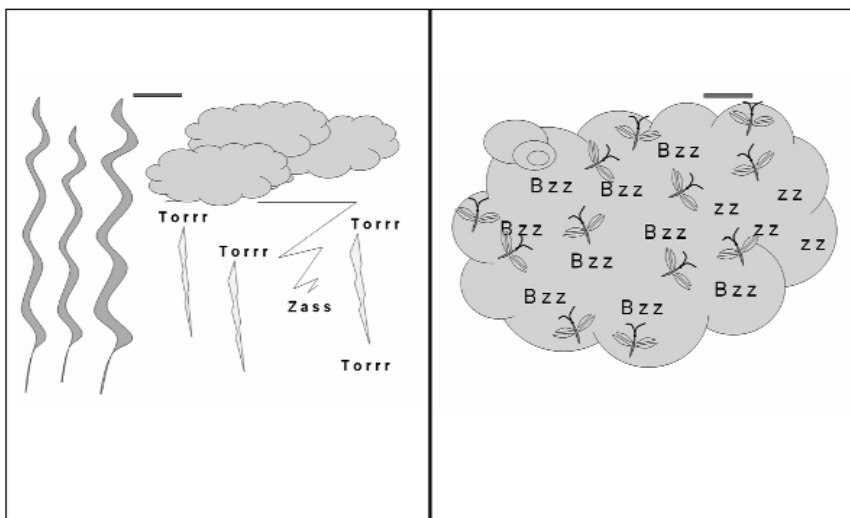
Autovaloración crítica

En esta sesión el alumnado escucha y ve de forma sincronizada su intervención, desarrollando su capacidad crítica y el análisis. En este caso los alumnos concretamente quieren mejorar su interpretación, y para ello sugieren volver a hacerlo otra vez sintiendo el deseo de progresar y evolucionar.

Durante la actividad es vital que el profesor adopte una actitud discreta, atento a todo lo que sucede y sin coartar la expresividad de los alumnos¹². Es por ello que en todas las diapositivas de *PowerPoint* se incluye en la parte superior una línea roja desplazándose de izquierda a derecha, constituyendo una referencia temporal que va indicando la interpretación del alumnado:

11 Resulta curioso cómo el alumnado identificaba la sonoridad de las cremalleras con el efecto de los Dj's sobre los vinilos, conocido como *scratch*.

12 SANUY, Montse. *Aula sonora: hacia una educación musical en primaria*. Madrid: Morata, 1996, p.155.



Ejemplo de algunas diapositivas en *PowerPoint* que forman parte de la partitura no convencional.

Exploración del lenguaje verbal con la “música concreta”

Continuando en ese “despertar sensorial” propuesto por François Delalande, nos dedicamos a trabajar exclusivamente la expresión vocal jugando con la sonoridad de las palabras. En un principio el profesor recuerda al alumno su visita a la estación de trenes, y le sitúa en un compartimiento imaginario de un vagón en el que viajan distintos personajes.

El alumnado, que previamente ha buscado distintos trabalenguas, los recita de múltiples maneras imitando la voz de una anciana, la de un hombre, la de un loro o la de un extranjero. En este aspecto, aparte de trabajar el timbre y tesitura de las voces, mejoramos la articulación y la dicción, que son contenidos propios de otra área curricular en la educación de primaria, la lengua castellana y literatura.

Resulta interesante que suene como música de fondo la obra de Pierre Schaeffer titulada *Étude aux chemins de fer* (1948). Aparte de ambientar y situar al alumno en un escenario imaginario, le vamos acercando cada vez más a la “música concreta”.

Relaciones de imágenes con el sonido

Con el fin de enlazar con la sonoridad de la obra de Pierre Schaeffer, presento a los alumnos en *PowerPoint* una serie de imágenes estáticas y

distintas sonoridades referidas a diferentes espacios dentro del mundo del ferrocarril. Los alumnos han de prestar mucha atención porque a través de una puesta en común deben relacionarlas entre sí¹³.

A continuación, toda la clase crea una historia encadenando las distintas escenas de trenes con sus respectivas sonoridades. Como consecuencia se crea un “paisaje sonoro”, el cual va a servir de soporte y guía para la improvisación musical que más tarde realizarán¹⁴.

Exploración y expresión con instrumentos musicales

Como ejercicio previo e inmediato a la improvisación, tomo de ejemplo la actividad que propone Murray Schafer a sus alumnos¹⁵. Utilizando los instrumentos musicales, en este caso los de Orff, el alumnado de forma individual debe expresar con ellos ideas, sentimientos y emociones. También han de ser capaces de establecer un diálogo, como si mantuvieran una conversación pero sin palabras, expresándose a través de distintas sonoridades, alturas y dinámicas que ofrecen los instrumentos. Estos ejercicios, aparte de desarrollar la escucha musical, resultan ser idóneos para aprender a reaccionar rápidamente ante los sonidos que los demás producen.

Es importante en este momento recalcar el valor del silencio, pues para entender el diálogo musical, como en cualquier conversación hablada, es necesario que todos sus integrantes respeten el turno de los demás.

Una vez que se introduce a los alumnos en la ejecución musical de instrumentos musicales, llega el momento de proponerles la siguiente tarea: ser capaces de recrear las sonoridades de distintos ambientes de trenes a través de las posibilidades tímbricas y modos de interpretación que ofrecen los instrumentos Orff. Es imprescindible que recuerden antes el “paisaje sonoro” creado a partir de la historia que todos juntos elaboraron anteriormente.

13 Los distintos ambientes sonoros de trenes fueron descargados de la página web del Ministerio de Educación que pone a disposición online recursos audiovisuales con fines educativos. <<http://recursostic.educacion.es/bancoimagenes/web>> [Consulta: 23 de Abril de 2010].

14 El sistema educativo francés denomina trama musical “pre-grabada” al “paisaje sonoro” que funciona como soporte y base para cualquier improvisación musical llevada a cabo en el aula. V.V.A.A. *Músicas en la escuela. Guía de competencias musicales*. Courlay: J.M. Fuzeau, 2004, p.28.

15 SCHAFFER, R. Murray. *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1986, pp.36-42.

La improvisación musical

Llegados a este punto, momento culminante del proyecto, el profesor emite su propia valoración final en cuanto a si el alumnado ha evolucionado en todas las capacidades, habilidades y actitudes tratadas anteriormente.

El “paisaje sonoro” de las actividades antecedentes, va a estar dividido en secciones separadas por espacios de silencio, en donde los alumnos reaccionan improvisando cuando terminan de escuchar cada sección utilizando recursos instrumentales, vocales y corporales.

De esta manera, la obra musical adquiere cierta coherencia adoptando la siguiente forma: A-I-B-I-C-I. “A”, “B” y “C” equivalen a cada una de las secciones del paisaje sonoro, e “I” corresponde a la improvisación que realiza el alumnado después de escuchar cada sección.

En cuanto al modo de agrupamiento del alumnado que se lleva a cabo es de pequeño grupo. François Delalande destaca la enorme importancia y las ventajas que supone trabajar de forma colectiva frente al trabajo individual. Él lo denomina “juego social”, donde el alumnado aprende a escucharse y a intervenir en función de lo que hace su compañero¹⁶.

La obra musical creada al final de toda esta experiencia, es una composición de “música electroacústica” que lleva por título *Destino: inter-raíles sonoros vía 2.3*. El vocablo inter-raíles hace alusión al encadenamiento de las distintas secciones entre el paisaje sonoro, los sonidos transformados y la improvisación. El número 2 se refiere al carácter estereofónico de la obra, y el número 3 a los grupos formados para desarrollar la actividad.

Conclusión

En general la valoración de esta experiencia fue muy positiva porque el alumnado en todo momento se mostraba abierto a participar en todas las actividades. Esta actitud en el aula se respira mucho más, sobre todo cuando se emplean materiales y recursos didácticos relacionados con las nuevas tecnologías aunando la imagen y el sonido. El docente en este caso, debe estar a la altura en cuanto al uso de las TICs en educación, ha de presentar por lo menos unos conocimientos mínimos de tecnología que le permitan hacer más interesante su pedagogía.

En lo que concierne a las sesiones, se apreció que aunque esté funcionando con bastante éxito una tarea determinada, no es conveniente permanecer bastante tiempo en ella. El alumnado de esta edad, al ser muy

16 DELALANDE, *op. cit.*, p.145.

inquieto, necesita cambiar constantemente, resultando difícil saber en qué momento hay que dar paso a otra actividad. Si se intenta permanecer bastante tiempo en una idea específica, se corre el riesgo de que al final no llegue a funcionar, y además puede incluso que desaparezcan las conexiones que hemos establecido de forma secuencial con los contenidos siguientes.

En cuanto a la obra musical creada al final de toda esta experiencia, el profesor no debe entenderla como una meta de enseñanza, ni debe valorar su resultado en su dimensión estética. Ha de contemplarla como un medio a partir del cual se trabajan distintas capacidades, habilidades y actitudes. El alumnado debe prestar atención a la contribución musical del compañero para que, en función de ello, se implique en un sentimiento común de identidad, que es la interpretación, improvisación y creación.

Y por último, quiero destacar que el hecho de improvisar a partir de un “paisaje sonoro” creando “música electroacústica”, supone preparar a nuestros alumnos para el conocimiento y apreciación de la música de mediados del siglo XX y principios del XXI. Hoy en día la enseñanza en la etapa de educación de primaria gira en torno al período tonal. No se presta atención a la música contemporánea, y menos cuando pertenece al ámbito electroacústico. Personalmente considero que las ventajas de experimentar con este tipo de obras modernas son enormes. Resulta mucho más fácil trabajar con ellas la improvisación con las distintas cualidades del sonido, porque en estas composiciones los tópicos y esquemas tonales tradicionales desaparecen, expandiéndose el concepto de melodía, armonía, ritmo y sobre todo timbre.

Por lo tanto, las obras contemporáneas son idóneas para que el alumnado ensaye, pruebe y explore sin ningún tipo de restricción, donde la libertad guiada por el profesor se convierte en un camino hacia la adquisición de contenidos y valores.

Bibliografía

CABERO ALMENARA, Julio [coord.]. *Nuevas tecnologías aplicadas a la educación*. Madrid: McGraw-Hill, 2007.

DELALANDE, François. *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi, 1995.

SANUY, Montse. *Aula sonora: hacia una educación musical en primaria*. Madrid: Morata, 1996.

SCHAFER, R. Murray. *Limpieza de oídos: notas para un curso experimental*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1969.

SCHAFER, R. Murray. *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1986.

V.V.A.A. *Músicas en la escuela. Guía de competencias musicales*. Courlay: J.M. Fuzeau, 2004.

Discos

Schaeffer, Pierre, L'oeuvre musicale.

BUENAS PRÁCTICAS DOCENTES EN EDUCACIÓN MUSICAL: LA BANDA SONORA COMO RECURSO MELÓDICO PARA EL APRENDIZAJE DE LA FLAUTA DE PICO CON ALUMNOS EN FORMACIÓN DE LAS TITULACIONES DE MAESTRO

María Esperanza Jambrina Leal
Universidad de Extremadura

Resumen

Este artículo trata de explorar los recursos didácticos que empleamos en el aula a través de la propuesta intuitiva de “tocar de oído”, para el aprendizaje de la flauta de pico de digitación barroca, utilizando la banda sonora como punto de partida para la motivación del alumnado. Partiendo de los conocimientos rudimentarios para la técnica del instrumento, se logran con eficacia los objetivos formativos previstos y también otras enseñanzas de alto valor educativo, como por ejemplo mayor profundidad en los aprendizajes, superación de obstáculos y progresión de dificultades, que llevan a la consecución del objetivo final que es la interpretación de la coyuntura melódica o frases definitorias de la banda sonora, por mediación de la práctica continuada.

Los resultados sonoros, son suficientes para la propuesta inicial, y generan satisfacción personal por conseguir formar parte de la pieza sonora y superar las dificultades añadidas del transporte melódico, o en su defecto de los acompañamientos instrumentales inherentes en la obra que pueden dispersar el proceso de percepción auditiva. El trabajo realizado una vez expuesto en el aula, analizando los resultados obtenidos constituye una buena estrategia de aprendizaje y después de un proceso de reflexión puede ser mejorado, analizando intelectualmente la causa inicial de donde se ha partido.

Introducción

Las razones que justifican la existencia y permanencia del Grado en Educación Primaria en el marco del Espacio Europeo de Educación Superior según el R.D. 1393/2007 y, en nuestro caso concreto, las directrices de la Universidad de Extremadura son de diversa índole. Atendiendo solamente a algunas razones científicas para su justificación, resolveremos que la finalidad de esta etapa es contribuir al desarrollo personal y social de los

estudiantes, a través de los procesos de enseñanza y aprendizaje en materias de contenido artístico, científico, ético, lingüístico, motriz y tecnológico.

Para desarrollar con eficacia los procesos educativos propios de las distintas áreas de esta etapa, los maestros/as han de adquirir la formación académica y práctica acorde con los objetivos previstos en la Ley Orgánica de Educación. Del interesante artículo de Díaz titulado “La educación Musical en la Escuela y el Espacio Europeo de Educación Superior”¹ se destaca

la importancia que tiene la educación musical en la formación integral de los escolares y el logro que con la LOGSE supuso la creación de la Especialidad en Maestro especialista de educación Musical, sin embargo la adecuación de las titulaciones de maestro adaptadas al EESS apuesta por eliminar las especialidades existentes proponiendo dos únicas titulaciones de Grado: Educación Infantil y Educación Primaria.

Dentro de las competencias que adquirirá el estudiante tras completar el periodo formativo se hallan las competencias generales y específicas, de las cuales hemos elegido solamente unas cuantas que tienen que ver con nuestra forma de enfocar la educación musical en esta pequeña aportación a la investigación en el aula de música.

Atendiendo a las competencias que debe desarrollar la asignatura dedicada a la Educación Musical general en el Grado de Educación Infantil y Primaria según la legislación de Extremadura los alumnos conseguirán las siguientes competencias específicas:

C30.- Comprender los principios que contribuyen a la formación cultural.

C31.- Conocer el currículo escolar de la Educación artística, en su aspecto musical.

C32.- Adquirir recursos para fomentar la participación a lo largo de la vida en actividades musicales dentro y fuera de la escuela.

C33.- Desarrollar y evaluar contenidos del currículo mediante recursos didácticos apropiados y promover competencias correspondientes en los estudiantes.

1 DIAZ GÓMEZ, M. “La Educación Musical en la Escuela y el Espacio Europeo de Educación Superior”. En: *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, Universidad de Zaragoza. 19 (1), 2005, pp. 23-37.

C38.- Saber elaborar materiales didácticos de calidad en soporte digital para el desarrollo del currículo de Educación Primaria².

Como resultado de esta pequeña muestra de investigación en el aula, los alumnos habrán alcanzado y adquirido las competencias específicas pertenecientes al módulo de itinerarios de intensificación

C105: Conocer la Música histórica, el Folklore y la danza, y respetar las diversas manifestaciones musicales presentes en el entorno y en los medios de comunicación, mediante la audición, estudio e interpretación de las mismas, obteniendo criterios propios de valoración.

C106: Adquirir las capacidades necesarias para poder elaborar ideas musicales mediante el uso de la voz, de los instrumentos, de la audición, con el fin de enriquecer las posibilidades de expresión.

C107: Comprender y utilizar adecuadamente los elementos del Lenguaje musical, como medio de representación, expresión y conocimiento de ideas musicales y su aplicación didáctica³.

De esta manera Barrios en su artículo “La música extremeña en la educación”⁴ nos ofrece un rico legado para introducirlo en los programas docentes en los distintos niveles educativos. Partiendo de un tema popular se llega a intelectualizar los conceptos musicales.

El Área de Educación Artística en la LOE

Como figura en el Anexo III de la LOE en referencia al área de Educación Artística para la Educación Primaria

las diferentes manifestaciones artísticas tienen una presencia constante en el entorno y en la vida de las personas. Desde esta perspectiva, el área de Educación Artística tiene el propósito de favorecer la percepción y la expresión estética del alumnado y de posibilitar la apropiación de contenidos imprescindibles para su formación general y cultural.

La Educación Artística involucra lo sensorial, lo intelectual, lo social, lo emocional, lo afectivo y lo estético, desencadenando mecanismos

2 Diario Oficial de Extremadura, N° 32, Miércoles, 17 de febrero de 2010.

3 Diario Oficial de Extremadura, N° 32, Miércoles, 17 de febrero de 2010.

4 BARRIOS MANZANO, P. “La música extremeña en la educación: Un modelo para trabajar en el aula”. En: *Eufonía: Didáctica de la música*, N° 19, 2000, pp. 99-114.

que permiten desarrollar distintas y complejas capacidades con una proyección educativa que influye directamente en la formación integral del alumnado, ya que favorece el desarrollo de la atención, estimula la percepción, la inteligencia y la memoria a corto y largo plazo, potencia la imaginación y la creatividad y es una vía para desarrollar el sentido del orden, la participación, la cooperación y la comunicación⁵.

Señala Morales en su artículo “Las competencias básicas y el currículo de Educación Musical en Primaria”⁶ recogido de la LOE que

los bloques de contenido para la actividad musical son dos, por un lado Escucha, y por la otra Creación e interpretación, recordando a la LOGSE una vez más, planteaba para los ciclos dos campos de trabajo, el campo perceptivo y el campo expresivo. Percepción y expresión musical que se retroalimentaban como dos procesos complementarios que daban como consecuencia la actividad en el aula.

Desarrollo de la propuesta: Estudio de caso. La utilización de la banda sonora como recurso melódico para el aprendizaje de la flauta de pico

En el artículo titulado “Psicología de la música y emoción musical”, Lacárcel Moreno⁷ manifiesta que “la Psicología de la Música abarca diversas líneas de investigación, ya que el comportamiento musical es muy rico y variado”. De las líneas de investigación a las que hace referencia el artículo, ha elegido la emoción musical y su relación con la educación musical. Centra su exposición en las bases que sustentan la conducta musical, desde la perspectiva de la influencia que la música despierta en el mundo de las emociones. Continúa más adelante con la interacción existente entre la inteligencia emocional y la conducta musical, para concluir con los campos de aplicación que puedan convenir a los profesionales dedicados a la educación musical, así como a otras personas interesadas por estos temas. Como veremos más adelante nuestra

5 Diario Oficial de Extremadura, N° 32, Miércoles, 17 de febrero de 2010.

6 MORALES FERNÁNDEZ, A. ROMÁN ÁLVAREZ M. “Las competencias básica y el currículo de educación musical en primaria. En: *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*. Año N° 22, N° 77, 2009, pp. 32-47.

7 LACÁRCEL MORENO, J. “Psicología de la música y emoción musical. En: *Educatio siglo XXI: Revista de la Facultad de Educación*, N°. 20-21, 2003, pp. 213-226.

aportación demuestra que la emoción musical favorece la interpretación a través de la percepción auditiva y la memoria.

Dentro de los objetivos de la programación de la asignatura optativa Flauta Barroca, que se imparte para alumnos de segundo curso de todas las especialidades de maestro, actualmente ya en extinción, en la Facultad de Educación de Badajoz, está el de iniciar en la expresión musical a través de un instrumento fácil y asequible para los alumnos en formación, con el que puedan transmitir conocimientos musicales en la Educación Primaria, así como aproximarse al mundo instrumental, para comprender el fenómeno musical en su totalidad. Otro de los objetivos es profundizar en el conocimiento de la flauta de pico (soprano) y en un repertorio adaptado para la Educación primaria, como canciones y danzas, cánones a una voz y a varias voces.

La metodología empleada trasciende a debates y análisis colectivos de documentos (presenciales y *on-line*), comentarios de textos y grafías musicales, partituras, trabajos individuales y cooperativos fuera del horario de clases, propuestas de mejora de trabajos, presentaciones públicas de los trabajos, análisis de mensajes audiovisuales, evaluación de materiales didácticos.

El aprendizaje de la flauta dulce (soprano, digitación barroca) requiere tener en cuenta dos aspectos principales: técnica y repertorio. El objetivo de la técnica es elaborar un sonido limpio, una articulación precisa, y una digitación ágil. El objetivo del repertorio es interpretar una selección de piezas musicales variadas, adaptadas a las posibilidades de los alumnos. En cuanto al manejo del lenguaje musical y todo lo que se refiere a ritmo, se manejan unos conceptos elementales, entre ellos pulso, acento, célula rítmica, compases, y en lo que respecta a melodía, clave, notas, pentagrama y líneas adicionales.

Siguiendo con los contenidos, la técnica requiere aprender y consolidar las características del instrumento (tratamiento, limpieza, conservación) y exige el estudio de la respiración, articulación, digitación con unos ejercicios y actividades precisas, pensadas para ello. Además, en los contenidos tendremos en cuenta el tipo de repertorio que vamos a utilizar, un conjunto aproximado de treinta canciones y danzas, del renacimiento, barroco, populares, tradicionales, variadas. En la expresión del repertorio se debe tener en cuenta el fraseo, compases, conjunto, etc. Centrados en este punto de la programación didáctica, la organización disciplinaria de las sesiones de trabajo también requiere habilidades que el profesor debe tener en cuenta, una de ellas es para toda práctica docente: la motivación.

Justificación, planteamiento y propósito de la investigación.

Como interrogante de esta investigación nos planteamos conocer hasta qué punto el alumno recibe o rechaza el aprendizaje de la didáctica de la flauta barroca conjugando elementos de rigor gráfico musical, con elementos emocionales que acrediten el buen funcionamiento y la equilibrada marcha de la programación.

Como opciones de participación y también para la evaluación continuada, el alumno va a poder desarrollar varios apartados en la interpretación de la flauta barroca. Por un lado el conjunto aproximado de treinta canciones y danzas, repertorio seleccionado por el profesor y ordenado por graduación de dificultades, interpretado de forma individual, grupal, y colectiva a lo largo de todo un cuatrimestre poniendo en valor sus cualidades, su agilidad melódica y rítmica, su expresión en la interpretación, etc. Por otro, pondremos en marcha su motivación, ofreciendo interés a piezas (bandas sonoras) que el alumno interioriza de manera afectiva y que ejercen en el estudiante de alguna manera un potencial intuitivo, valorando la interpretación de la pieza a través de la percepción auditiva, de manera que el alumno utilice la memoria auditiva como recurso metodológico.

Desarrollo de la investigación

La investigación comienza en el momento de la selección de piezas aportadas por cada miembro del grupo, discusión y debate de las mismas y unificación de criterios para centrar, elegir y desarrollar su actividad.

Sujetos

La muestra la representan veinte alumnos en formación de segundo curso de las últimas especialidades de maestro en la Facultad de Educación, divididos en grupos de seis-siete alumnos por grupo, y de forma individualizada.

Son alumnos con conocimientos del lenguaje musical muy limitado, sin embargo, no descartamos todo tipo de apoyos para la comprensión tanto lectora como expresiva de las piezas con el fin de facilitar lectura y ejecución, aunque se puedan encontrar con dificultades de transporte de tonos. Llegan al aula de música temerosos de no conocer lo suficiente como para interpretar canciones con la flauta barroca, y expectantes por todas las posibilidades que se les van a proporcionar durante el desarrollo del programa.

Procedimiento

El objetivo que se persigue es la interpretación de una pieza de su interés a través de la percepción auditiva, o sea reproducir una canción elegida y seleccionada según sus motivaciones y criterios con el fin de interpretarla adaptada a los requerimientos melódicos de la flauta barroca.

Se les pide a los alumnos que elaboren un trabajo de análisis para reproducir la canción con un apoyo gráfico generalmente. Su opción se decanta por la banda sonora de una película conocida atendiendo a unos datos y criterios establecidos que conforman un guión para partir de algo conocido que ellos manipularan hasta hacerlo suyo.

Partiendo de la elección de una pieza contemporánea, generalmente banda sonora, los alumnos deben adquirir competencias transversales, generales y específicas empezando por aplicar una metodología ajustada y propia para detectar el interés de la propuesta. Para ello se confecciona una ficha de seguimiento.

Instrumentos y metodología

Los instrumentos pasan por la elaboración de fichas de seguimiento del proceso de realización de las tareas. Estas fichas de seguimiento conforman el rendimiento y la progresión en el aprendizaje de la flauta barroca y determinan la evaluación continua del rendimiento del alumno a lo largo de las sesiones del programa. El examen práctico se realiza en forma de concierto colectivo de las piezas seleccionadas del repertorio del programa y en forma de concierto individual, con una canción de su interés (banda sonora) haciendo uso de la memoria auditiva como recurso metodológico.

Fases de seguimiento (calendario)
a).- Reunión presencial con el profesor para seguir el guión en el trabajo y calendario con la pieza elegida.
b).- Reuniones del grupo para trabajar en aulas cercanas.
c).- Reunión presencial para continuar seguimiento.
d).- Representación, puesta en escena de todo el trabajo, incluida la Memoria.

Trabajo individualizado (banda sonora)

- a) En la primera reunión presencial del alumno con el profesor, quedan sentadas las bases de la interpretación de la

composición melódica de la banda sonora. El alumno aporta tres o cuatro piezas de su elección, piezas generalmente como hemos señalado anteriormente, que pertenecen a su mundo afectivo y que selecciona motivado por emociones que le ha producido el desarrollo de la película elegida. Se establece un cambio de impresiones y se selecciona la pieza según criterios de dificultad, de transporte, de compatibilidad tonal y de poder utilizar un *iPod* o grabación alternativa a modo de *karaoke* consistente en interpretar una canción sobre un fondo musical grabado, mientras se sigue la letra que aparece en una pantalla o en un musicograma confeccionado por el propio alumno y que servirá de gran apoyo para el aprendizaje. El resultado será un arreglo sonoro múltiple de la melodía principal de la banda sonora (entendida la banda sonora como música vocal o instrumental compuesta solamente para una película, potenciando aquellas emociones que las imágenes no son capaces de expresar).

b) Una vez sentadas las bases del trabajo, el alumno probará y ensayará en aulas cercanas durante varias sesiones distribuidas en varias jornadas para aplicar la técnica dirigida de digitación y respiración, y el fraseo. El alumno debe partir de la primera nota melódica de la melodía original y digitalarla en la flauta, a partir de este momento, su memoria musical se hará cargo de acondicionar las otras notas para completar las frases hasta formar sentido.

c) Después de varias sesiones de trabajo del alumno en solitario, requiere una puesta en común dirigida y presencial con el profesor para continuar objetivos y la consecución de una mejora en la interpretación. Este es un momento en el que el alumno se va sintiendo seguro por la práctica continuada, y es el momento de acometer una segunda premisa y es el acompañamiento por parte de otro alumno que tenga conocimiento práctico de un instrumento, y que le sirva de apoyo empático, por lo que supone identificación mental y afectiva de un sujeto con el estado de ánimo de otro.

d) Esta fase final de la representación ante un público con el fin de realizar un concierto es muy decisiva para el alumno. Motivado por la obligación sin excusa de interpretar los arreglos de su composición y tocar con acompañante, su reacción es contradictoria: por un lado tiene sentimientos de preocupación por la propia representación, que no se olvidarán fácilmente hasta concluir el trabajo, y por otro experimenta una gran satisfacción

por el trabajo bien hecho, fruto de destrezas y técnicas aplicadas a la resolución de problemas melódicos y rítmicos.

Resultados

El carácter de la obra sonora se va a sentir vivido de otra manera, con el gusto de haber realizado y compuesto casi otra banda sonora adaptada a los requerimientos y graduación de dificultades de los alumnos. Se consigue el objetivo propuesto al comenzar la tarea y se comprueba y despeja el interrogante primero atendiendo a que el alumno recibe una serie de estímulos provocados por las emociones que le proporciona la composición de la banda sonora y que le sirven de soporte para el aprendizaje de la didáctica de la flauta barroca conjugando elementos de rigor gráfico musical, con elementos emocionales que acrediten el buen funcionamiento y la equilibrada marcha de la programación.

Conclusiones

De forma general, todos estos aspectos, valores y desarrollo de facultades, favorecen la didáctica de la educación musical. Genera autonomía grupal para resolver situaciones de búsqueda de recursos y resolución de problemas ante el trabajo inédito, y la satisfacción del trabajo bien hecho una vez superadas las condiciones adversas de tipo informativo, colaborativo, afectivo e intelectual.

Asimismo, transfiere habilidad didáctica para los alumnos en formación en el diseño y gestión de intervenciones formativas, proporciona conocimiento de los recursos disponibles, pone en valor la motivación por su trabajo y promueve la actitud investigadora e innovadora en el aula.

De forma específica para esta investigación, el empleo de la banda sonora como recurso didáctico promueve la autonomía y el desarrollo de estrategias de autoaprendizaje en los alumnos en formación (autoevaluación, búsqueda selectiva de información, reflexión individual...); dispone a los alumnos para la realización de futuros aprendizajes de manera autónoma, transmite a los alumnos una disciplina de superación de las dificultades y persistencia en las actividades, y tiene en cuenta las interrelaciones entre los alumnos, la reflexión en grupo, el trabajo en equipo y la participación individual en forma de concierto.

Bibliografía

BARRIOS MANZANO, Pilar. “La música extremeña en la educación: Un modelo para trabajar en el aula”. En: *Eufonia: Didáctica de la música*, N° 19, 2000, pp. 99-114.

DOE N° 32, Miércoles, 17 de febrero de 2010. Resolución de 2 de febrero de 2010, por la que se publica el plan de estudios de Graduado o Graduada en Educación Primaria.

DIAZ GOMEZ, Maravillas. “La Educación Musical en la Escuela y el Espacio Europeo de Educación Superior”. En: *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, Universidad de Zaragoza 19(1).2005, pp. 23-37.

LACÁRCEL MORENO, Josefa. “Psicología de la música y emoción musical. En: *Educatio siglo XXI: Revista de la Facultad de Educación*, N°. 20-21, 2003, pp. 213-226

MORALES FERNÁNDEZ, Ángela; ROMÁN ALVAREZ, Miguel. “Las competencias básicas y el currículo de educación musical en primaria. En: *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*. Año N° 22, N° 77, 2009, pp. 32-47.

LA MÚSICA EN PUBLICIDAD COMO HERRAMIENTA EDUCATIVA EN LA ESO

María Pardavila Neira
Universidad de Salamanca

Resumen

Con este artículo pienso que podría enriquecer el apartado de “Música y medios audiovisuales para la educación” del presente volumen, ya que hasta el momento el trabajo en las aulas con la música y el audiovisual, no se ha acercado tanto al campo de la música en publicidad, siendo éste un tema muy importante hoy en día, presente en la vida cotidiana del alumnado, y utilizado en otras materias educativas de Educación Secundaria.

Este trabajo ha de ser contextualizado en la materia de música de la etapa de Educación Secundaria Obligatoria, y más concretamente, se trata de una unidad didáctica cuyo curso de aplicación en un principio es el de 4º de ESO, aunque se trata de una unidad didáctica perfectamente aplicable en cualquier curso de Secundaria, modificada de una manera adecuada, también sería válida para la materia de música de Bachillerato; así como con una adaptación, ya más elaborada, pero igualmente eficaz, podría ser aplicable el tema en el área de Educación Artística de Primaria.

Introducción

En los últimos años son cada vez más numerosos los trabajos que se realizan en torno a las nuevas tecnologías en el aula, dado que el manejo de las tecnologías de la información y la comunicación son una de las competencias básicas marcadas por la LOE que se deben conseguir en el alumnado. Por una parte, las posibilidades educativas de las TIC son muy grandes, y por otra, la enseñanza de su manejo también está contemplada en el currículo. Lo mismo ocurre con la música incidental, que puede ser utilizada para trabajar determinados contenidos del currículo, o bien puede ser tratada como una unidad de contenidos en sí misma. Eso es a lo que trato de referirme con este trabajo sobre la música en publicidad como herramienta educativa, por un lado, como unidad didáctica en sí misma, y por otro, proponer el trabajo con la música en publicidad para tratar otros temas en otras unidades, o incluso como refuerzo de otras materias.

En un principio, la propuesta de una unidad didáctica titulada “La música en publicidad” estaría diseñada para la materia de música de 4º curso de ESO, según lo marcado en el *Real Decreto 1631/2006*¹, pero en cualquier caso, es tarea del docente situar dicha unidad didáctica en el curso que considere oportuno, dependiendo de los objetivos marcados para cada curso.

El propósito de esta unidad no es el de utilizar la música en publicidad para construir otros aprendizajes, sino que se trata de una unidad didáctica con un fin en sí mismo: acercar el conocimiento de la música en publicidad a las aulas de secundaria. Pero, en cualquier caso, y como expondré más adelante, no se debe obviar la idea de partir de esta unidad como fuente de recursos para abordar otras unidades, mediante el trabajo con música publicitaria.

Para la elaboración de dicha unidad didáctica, se abordarán los elementos prescriptivos del currículo (objetivos, contenidos, pues los criterios de evaluación se detallan en la programación didáctica de aula), en base a las competencias básicas, y trabajados sobre una metodología determinada, para alcanzar los fines deseados con dicha unidad.

Antes de comenzar con la unidad propiamente dicha, debo aclarar también otro aspecto, relacionado con la consecución de los objetivos de dicho trabajo, pues no nos valdremos sólo de la música de la publicidad, sino que será trabajada esa música en relación con las finalidades que la misma cumple una vez inserta en el contexto publicitario. Pero antes, y dentro del desarrollo de la unidad, debe ser realizada una breve introducción que nos muestre aspectos sobre el alumnado, las demás materias del curso, etc.

Desarrollo de la unidad didáctica

Presentación y justificación de la unidad

Como ya se ha mencionado anteriormente, se trata de una unidad didáctica destinada a 4º curso de ESO. En este curso el alumnado tiene entre 15 y 16 años, con lo cual no sólo debemos atender a las necesidades educativas de dicho alumnado, sino que también se deben tener en cuenta otros aspectos, como que se trata de una unidad que en un principio presenta gran atractivo al alumnado, puesto que comprende aspectos como el estudio y trabajo de música que escuchan habitualmente en radio y televisión.

El alumnado de 4º de ESO comienza a tener más definidos sus gustos musicales, y a decantarse por determinadas corrientes, pero en muchas ocasiones pasa por alto la variedad de músicas relacionadas con la publicidad,

¹ *Real Decreto 1631/2006 de 29 de Diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria.*

y no considera más que lo que el propio anuncio representa, sin pararse a pensar en las características artísticas y creativas de dicho anuncio, el mensaje que la propia música puede añadir al spot, o cómo ésta puede modificar el significado del mismo. Todas estas posibilidades serán abordadas a lo largo de esta unidad didáctica, de una manera más práctica que teórica.

Por otra parte, y como se trata de una unidad que un principio llama la atención del alumnado positivamente, puede utilizarse para profundizar en otros aspectos del lenguaje musical, en cuestiones melódicas, rítmicas y formales, así como en la práctica instrumental.

Es preciso tener en cuenta los conocimientos previos del alumnado respecto a este tema, y es probable que sean prácticamente inexistentes, ya que pueden haberlo abordado de alguna manera en 3º de ESO (si se imparte música en ese curso²). Pero por otro lado, dicho alumnado cuenta con los conocimientos suficientes sobre lenguaje musical, ritmo, melodía, forma y organología, pues fueron adquiridos en Educación Primaria en el área de Educación Artística, o en los cursos previos de Educación Secundaria, en la materia de música.

En cuanto a la situación temporal de la unidad didáctica a lo largo del curso, también se deja a libre elección del docente, pero es preferible abordarla después de trabajar música y cine, otro de los contenidos marcados por el Real Decreto para este 4º curso de la ESO; con lo que el alumnado poseería cierta soltura en cuanto al trabajo de la música y la imagen, y sería positivo por las similitudes que la música en publicidad posee en un principio con la música incidental.

Es importante tener en cuenta también las relaciones interdisciplinares que establece esta unidad didáctica, ya que está en relación con contenidos de Ciencias Sociales, Geografía e Historia, por abordar en este trabajo un análisis de publicidad en los inicios de la televisión en España, con lo que se hace una contextualización en la época de posguerra muy interesante si se trata previamente dicho período en esta otra materia. También se trata de una unidad en sintonía con la materia de Lengua Castellana y Literatura por trabajar análisis del lenguaje musical en relación de la imagen, teniendo en cuenta también la narración hablada en el significado global

2 Esta aclaración es debido a que, dependiendo de la Comunidad Autónoma en la que se curse la Educación Secundaria, varían, atendiendo al decreto autonómico, los cursos de impartición de la materia de música. Así en determinadas comunidades se imparte música en 1º y 2º, y en 4º como optativa, en otras comunidades en 1º y 3º, y en 4º optativa, etc. Particularmente mi trabajo se centra en Galicia, con lo que actualmente sigo el *Decreto 133/2007 del 5 de Julio, por el que se regulan las enseñanzas de secundaria obligatoria en la Comunidad Autónoma de Galicia*.

que el anuncio adquiere, y se hace todavía más importante si se trata de publicidad radiofónica, en la que el mensaje narrado adquiere la misma o semejante importancia que el plano musical.

Es evidente además la relación que se debe hacer al abordar esta unidad con la Educación en Valores, puesto que el primer referente que debemos tener a la hora de tratar esta unidad es el de la Educación del consumidor, pues en el adolescente se unen por un lado el elevado consumo de música y por otro la gran influencia que en él ejercen la publicidad y la moda. Son aspectos que le convierten en el sujeto idóneo para caer en un consumo excesivo, injustificado y falto de criterio. Es preciso por tanto incidir en los criterios que establecen para seleccionar la música que consumen y escuchan y, en relación a la unidad, es necesario también inculcar un adecuado consumo de la televisión, relacionando ya este tema con otro aspecto de la educación en valores, la Educación para el ocio, pues se debe inculcar un correcto aprovechamiento del tiempo libre, sin llegar a excesos en el consumo de televisión.

Respecto al empleo de las TIC y al fomento de la lectura, también recogidos en el Real Decreto al que me he referido, la presente unidad didáctica nos permite aproximarnos a dichos temas debido a la gran cantidad de información que Internet pone hoy en día a nuestra disposición, permitiendo al alumnado la búsqueda de datos sobre lo trabajado en el aula, escuchar archivos MIDI, escuchar antiguos anuncios musicales, o incluso buscar tablaturas para algunos de estos temas. De igual manera pueden utilizar la prensa, programas de radio y televisión, para completar y ampliar la información recibida en clase.

Objetivos de aprendizaje

Son aquellos que queremos conseguir, resultan de la concreción de los objetivos generales de la programación de aula³:

- Comprender la importancia de la música como factor indispensable en los medios de comunicación.
- Entender los rasgos más destacados de la música relacionada con el audiovisual, y su utilización en los distintos medios.
- Conocer la evolución de la música en la radio, televisión y publicidad.
- Reconocer las principales formas de música publicitaria (radio y televisión).
- Conocer distintos tipos de formas musicales aplicados al audiovisual.

3 Cfr. Real Decreto 1631/2006

- Escuchar distintos ejemplos de música en publicidad.
- Elaborar juicios personales de distintos ejemplos musicales.
- Interpretar instrumentalmente un arreglo de *jingle* publicitario.

Contenidos

Para la realización de estos contenidos, se han tomado los contenidos de la materia del Real Decreto, en este caso, o el currículo autonómico (por cursos) y se han reelaborado considerando su grado de dificultad en relación al curso tratado. Se cuidará siempre su relación con los objetivos ya diseñados. En esta unidad didáctica se trabajan los tres bloques en que se dividen los contenidos del Real Decreto, tanto el de “Referentes musicales”, como el de “Práctica instrumental”, así como evidentemente el de “Música y tecnologías”.

En el momento de la elaboración de los contenidos de la presente unidad didáctica, es necesario que el/la docente encuentre la sintonía de dichos contenidos con los propios intereses del alumnado, por una parte para recibir una actitud positiva ante la exposición de los mismo, y por otra parte por tratarse de una materia optativa en 4º de ESO, con lo que el interés del alumnado es mayor que en otros cursos, y el/la docente debe tratar de llegar más allá de los contenidos del propio Real Decreto, ya que el alumnado así lo requiere.

Por tanto, los contenidos elaborados para esta unidad didáctica son:

- La historia de la música ligada a la radio y televisión en España.
- La música en la publicidad, tanto en radio como en televisión.
- Tipos y funciones de la música en televisión.
- El *jingle* como creación musical incidental.
- Música en la radio y su influencia en el consumo musical actual.

Competencias básicas

Las competencias básicas son parte del currículo según definición LOE (artículo 6), y también son parte de las enseñanzas mínimas, junto a objetivos, contenidos y criterios de evaluación. Concretamente en la presente unidad didáctica, debemos hacer figurar en qué medida contribuye a la adquisición de las competencias básicas, y a cuáles de ellas:

- Competencia en comunicación lingüística.
- Competencia en el conocimiento y en la interacción con el mundo físico.
- Tratamiento de la información y competencia digital.
- Competencia social y ciudadana.
- Competencia cultural y artística.

- Competencia para aprender a aprender.
- Autonomía e iniciativa personal.

Metodología

a) Estrategias metodológicas: A la hora de aplicar una metodología específica, lo haremos a través de una organización de contenidos y actividades que nos permita alcanzar los objetivos y las competencias básicas en relación con esta unidad didáctica para este curso. También es preciso aclarar que serán aplicadas estrategias metodológicas claras, sin profundizar demasiado en tecnicismos de publicidad o marketing, pues no entran dentro del propósito de la presente unidad.

b) Principios metodológicos:

- La actividad: desde el comienzo de la unidad se planteará que la consecución de los conocimientos será realizada mayoritariamente en base a su ejemplificación y a la puesta en marcha de una serie de actividades que permitan el trabajo; por tanto se parte de las actividades para llegar a la teoría.
- La interdisciplinariedad: se trata de una unidad en la que convergen temas de diferentes materias. Por ejemplo, en lo que respecta al *jingle*, se precisa un trabajo de recapitulación de contenidos de otras materias como la de Ciencias Sociales, Geografía e Historia, por tratarse de una forma musical compuesta en un contexto determinado, para servir a unos fines no sólo publicitarios, sino también históricos y sociales⁴, puesto que son creaciones musicales realizadas en una situación determinada, como es la Posguerra Española, donde la publicidad reflejaba la sociedad del momento. Por ello, es importante que el alumnado posea unos conocimientos adecuados acerca del período histórico en que nos moveremos.
- La socialización: las relaciones grupales son necesarias para potenciar un trabajo positivo no sólo en esta unidad didáctica, sino a lo largo de todo el curso académico.
- La creatividad: debe ser activada mediante actividades motivadoras que permitan expresar a cada alumno/a sus pensamientos, afectos e inquietudes. Se puede recurrir a la improvisación, arreglos a las piezas dadas, una determinada interpretación subjetiva a un tema, etc.

4 Cfr. PARDAVILA NEIRA, María. *Las primeras creaciones musicales para publicidad en radio y televisión en España: el Jingle (1950-1960)*. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 997-1007.

Actividades

El número de sesiones de que consta la unidad es variable, dependiendo del número de horas por sesión, y adaptable a las horas totales para la materia a lo largo del curso académico, dependiendo por tanto del centro de aplicación. En un principio se ha pensado entre 3 y 4 sesiones para su desarrollo, pero de nuevo preciso que tanto el tiempo de duración de las actividades, como la extensión de la propia unidad es muy versátil, ya que no sólo influye el número de sesiones anuales contempladas en el calendario académico, sino que también hay que tener en cuenta los intereses del propio alumnado respecto al tema, y su respuesta a dichas actividades. Esta flexibilidad se debe al carácter optativo de la materia de Música en 4º de la ESO.

Paso a continuación a señalar algunas de las posibles actividades a realizar en esta unidad:

- Aproximación a la historia de la música en publicidad en España, mediante una breve explicación teórica, basada en la ejemplificación con un pase audiovisual de algunos anuncios de la época: “Buta Therm”, “Coñac Luís XV”, “Frigoríficos Balay”, “Philips”, etc⁵.
- Recorrido por varios ejemplos de música publicitaria radiofónica, más concretamente de la radio de las primeras décadas de emisión, lo que dará pie a la explicación de similitudes y diferencias de la publicidad radiofónica inicial y actual. Se mostrará esta evolución también por medio de diferentes ejemplos auditivos, explicando la enorme duración de los antiguos spots radiofónicos, el cuidado con que se escribían las letras, a menudo formadas por varias estrofas y estribillos, contando historias, etc.
- Actividad grupal en la que el alumnado se dividirá en grupos de no más de 4 integrantes. Consiste en realizar un pase de spots publicitarios en los que los tipos de música estén muy claros, para ir observando sus funciones entre el grupo clase, con ayuda de el/la docente, que les guiará en el proceso.
 - Música original, *jingle*: “Colacao”, melodía con letra creada para el anunciante y su producto, letra muy repetitiva y melodía muy sencilla, que trasciende con el paso del tiempo.
 - Música original, genérica: “Aceitunas La Española”, compuestas para esa marca, sirve para asociarla y reconocerla como tal a lo largo de los años. Puede asociarse con el *jingle*.

5 Cfr. Bibliografía para referencias web de estos ejemplos publicitarios.

- Música original, al estilo: “Citra Saxo” (1997)⁶, se trata de una música que se crea para el spot, pero que pretende ser asociada a músicas que ya conocemos.
- Música original, banda sonora: “Pizza Hut” (1995) creada para el spot, ambienta, acompaña y conduce las imágenes.
- Música preexistente, *cover*: “Renault Megane” (2007), *cover* del tema principal de la banda sonora *Neverending Story* (de Giorgio Moroder), grabación de un tema prácticamente igual al original, en este caso se varía la letra.
- Música preexistente: adaptación, similar a la *cover version*, pero se necesitan los derechos de autor. “Coca Cola Light” (2007), por ejemplo en este caso es una adaptación no sólo musical, sino también coreográfica, del musical “Hoy no me puedo levantar” de Nacho Cano. Otro ejemplo significativo es el de “Mapfre”, música basada en el tema “Legends of the Fall” de la banda sonora de “Leyendas de Pasión”, de James Horner.
- Música preexistente, músicas de archivo: son músicas grabadas y editadas como *music library*, para poder adaptar según convenga a cualquier spot.
 - Explicación del *jingle* como forma musical publicitaria. Ejemplos de *jingles* de radio y televisión: “Fundador”, “Aitona Frigoríficos”, “Vino El Coloso”, “Electrodomésticos Corberó”, “Calmante vitaminado”, etc.
 - Interpretación instrumental del *jingle* “Yo soy aquel negrito...” de Colacao. Se dividirá al grupo clase en varios grupos, y se procederá a la interpretación por partes de dicho *jingle*, para posteriormente juntar todas las voces⁷.
 - Sonorización de un spot. Una vez introducidos los tipos de música en publicidad, y realizada una evolución de esta música en el medio, es hora de que el alumnado muestre su creatividad respecto al tema y sus actitudes de improvisación. Se trata de escoger un anuncio bastante significativo, que implique acción o movimiento, así como que sea de una duración suficiente, para proceder a dividir al grupo clase en varios grupos, a cada uno de los cuales se les encargarán

6 Para los anuncios más actuales, los de 1990-2000 se encuentran en el recopilatorio del Festival Publicitario de San Sebastián. “Los mejores anuncios de la Televisión. Festival Publicitario de San Sebastián.” (1989-2009). DVD. 2003.

7 La división en voces e instrumentos dependerá de los recursos del aula de música, y de las limitaciones interpretativas del alumnado. En función del nivel musical del mismo, se puede proceder a la ejecución de un arreglo más o menos complicado.

un tipo de instrumentos concreto. En un primer momento se hará un pase del spot sin sonido, para posteriormente, por orden (marcado por el/la docente) comenzar a ponerle música a las diferentes partes del spot. Una vez interiorizadas las creaciones de cada uno, pasaremos a interpretarlo conjuntamente. Cabe la posibilidad de que surja una creación cuanto menos original, con lo que saldría de aquí una posible actividad de grabación de dicha pieza, para más tarde ensamblarla al spot, con lo que quedaría una música publicitaria creada por la clase.

- Exposición de diferentes sintonías publicitarias de hoy en día en campañas y anuncios. Se hará una reflexión respecto a anteriores sintonías de otras épocas, sacando conclusión de la evolución de la música en televisión a lo largo del tiempo. Se abrirá para ello debate con el alumnado, en el que cada uno/a es libre de participar.

Procedimientos de evaluación

En cuanto a los procedimientos de evaluación de la unidad, a cómo evaluarla, también es variable en función de la programación anual y del propio departamento de música, pero en este caso, he sugerido unos procedimientos base sobre los que partir para la evaluación, ya que hay que elegir en cada momento del curso el más adecuado a las necesidades del/a docente. También hay que contemplar que dada la cantidad de elementos de enseñanza a evaluar, los procedimientos han de ser ricos y variados, proporcionando información desde distintos puntos de vista.

- Diario de clase, del/a profesor/a, en el que se hará un seguimiento de las actividades realizadas a lo largo de la unidad.
- Cuadernos de clase, donde al final de la unidad se verá reflejado el trabajo individual de cada alumno/a a lo largo de todas las actividades y contenidos trabajados.
- Mediación en los debates grupales, en los que se tomará nota de la participación del alumnado y de las diferentes argumentaciones expuestas.
- Observación sistemática y directa, sobre todo en las actividades de grupo.

Recursos materiales

A continuación procedo a realizar una lista de recursos materiales a tener en cuenta para el trabajo con la unidad didáctica, pero en todo caso, se trata de recursos variables en función del equipamiento del aula de música y de las posibilidades del alumnado, pues por ejemplo, partimos de la disponibilidad de instrumental Orff y flautas, puesto que sería el nivel más

elemental para la interpretación de ejemplos musicales, aunque hoy en día las aulas de música de los centros de secundaria están provistas con una mayor variedad y número de instrumentos.

- Equipo de música, reproductor de CD
- Televisión
- Reproductor de DVD
- Instrumental Orff
- Flautas
- Partituras en papel y para proyectar
- Ordenador portátil y cañón de proyección
- Grabaciones correspondientes
- DVDs correspondientes
- Esquemas fotocopiados
- Textos fotocopiados

Conclusión

Como he señalado en la introducción del presente trabajo, el propósito de esta unidad en concreto es el de acercar el campo de la música en publicidad a las aulas de secundaria, como una unidad didáctica en sí misma. Sin embargo, cabe tener en cuenta la idea de utilizarla como base para partir hacia otros recursos didácticos muy diversos. Un ejemplo es el de utilizar los *jingles* publicitarios para trabajar contenidos de interpretación musical, tanto instrumental como vocal, o el de emplear la música publicitaria para trabajar contenidos de nuevas tecnologías, de grabación de audio, etc. Todas ellas son ideas para que el profesorado elabore otros contenidos, recursos didácticos, actividades, etc. a partir de las mismas.

Por otra parte me gustaría hacer hincapié en el hecho de que en los actuales planes educativos (Ley Orgánica de Educación⁸) la materia de música en 4º de ESO es de carácter optativo, el alumnado debe cursar tres materias de entre una lista de ocho, entre las que se encuentra Música. Es por ello que, teniendo que competir con materias como Tecnología o Informática, con unos currículos especialmente atractivos para el alumnado, por sus inquietudes hoy en día, la labor del/a docente de Música debe ser también la de presentar unos contenidos para motivar a los/as alumnos/as, que cada vez cuentan con menos horas de Música a lo largo de su escolarización. Por esto, pienso que el hecho de integrar unidades como la de “Música en Publicidad”, “Música y Cine”, o “Música y medios de comunicación” en la programación de aula, aporta un mayor interés a la materia de cara a la misma y al propio alumnado.

8 Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

Bibliografía

ARÓSTEGUI, José Luís. “Las Tecnologías de la Información y la Comunicación en el aula de música”. En: *Musiker, Cuadernos de música* 14, 2005, pp. 173-189.

GONÇALVES DE ABRANTES, E.M. “A educação musical: abordagem ao processo educativo pela cultura auditiva”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo, de Educación

MONTOYA, Juan Carlos. “Didáctica de la música del cine. La música preexistente como pretexto pedagógico”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp.669-704.

MONTOYA, Juan Carlos. “La sonorización del audiovisual como fuente de aprendizajes musicales”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp.705-746

PARDAVILA NEIRA, María. “Las primeras creaciones musicales para publicidad en radio y televisión en España: el *Jingle*” (1950-1960). OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp.997-1007.

Real Decreto 1631/2006 de 29 de diciembre

SABORIT, J. *La imagen publicitaria en televisión*. Madrid: Cátedra, 1996.

SUSTAETA, Ignacio y DOMÍNGUEZ-ALCAHUD, María Pilar. “Aplicaciones didácticas de la informática musical”. En: *Revista electrónica complutense de investigación en educación musical*, vol. I, nº4. Universidad Complutense de Madrid. <<http://www.ucm.es/info/reciem/v1.htm>>

VV.AA. *Creación de contextos educativos integrando las TIC en el aula de música*. En: *Revista Eufonía* nº39. Barcelona, Graó, 2007.

Referencias Web

Alimentación infantil: <<http://www.youtube.com/watch?V=sgezuij10di>>

Mujer: <<http://www.youtube.com/watch?V=gttdznewok&feature=related>>

Juguetes: <<http://www.youtube.com/watch?V=shlwmzk9zm8&feature=related>>

Tabacos: <http://www.youtube.com/watch?V=1Yp_opwv1w8&feature=related>
Fármacos: <http://www.youtube.com/watch?V=ncplgpe_XWA&feature=related>
Aparatos en general: <<http://www.youtube.com/watch?V=po4hhnl0nd4&feature=related>>

“Philips”, con Carmen Sevilla: <<http://www.youtube.com/watch?V=Mh25E3S7WWM>>

“Cola cao”: <<http://www.youtube.com/watch?V=KKM7wPi8z40&feature=related>>

Recopilación de anuncios de los años 60: <<http://www.youtube.com/watch?V=3qkbxtdm6rk>>

Audiovisuales

“Los mejores anuncios de la Televisión. Festival Publicitario de San Sebastián.” (1989-2009). DVD. 2003.

Sevilla
2012