



Primavera 2018

ETNOMUSICOLOGÍA

V Congreso Internacional de Música y Comunicación Audiovisual (MUCA)

Ugo Fellone 2

Música coreana en Barcelona: chamanismo, *pansori* y *janggu*

Rafael Caro Repetto 6

ETNOLECTURAS

Reseña: Iván Iglesias. 2017. *La modernidad elusiva. Jazz bailes y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*

Lidia López Gómez 10

Reseña: Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Susana Moreno Fernández. 2018. *Music in Portugal and Spain: Experiencing Music, Expressing Culture*

Cassandre Balosso-Bardin 13

Reseña: Bárbara Duran. 2017. *Posseits pel dimoni. La festa de Sant Antoni des de la música rave i trance*

Francesc Alemany Sureda 16

Editorial

El undécimo número de la revista *Cuadernos de ETNOMusicología* recoge las reseñas de dos eventos, el primero relacionado con la música en el audiovisual y el segundo con la música coreana, respectivamente, así como las referencias críticas a tres importantes libros de reciente publicación.

Además, el grueso del número de la revista lo compone el Dossier “Cine, Historia y Banda Sonora”, dedicado a los aspectos históricos y la construcción de la Historia en la música audiovisual. Lo integran ocho artículos: los tres primeros abordan aspectos concretos de la banda sonora en momentos distintos de la historia del cine español; los cuatro siguientes son estudios de casos concretados en películas ligadas al cine histórico; y, finalmente, el último artículo desde el ámbito de la didáctica propone la inclusión del folklore en la banda sonora de un videojuego.

Dossier “Cine, Historia y Banda Sonora”

**Teresa Fraile
(coordinadora)**

El auge de los estudios cinematográficos durante la Segunda República: una propuesta de análisis del diseño sonoro de *El bailarín y el trabajador* (1936)

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas 21

Mensajes impresos en el cine español de la posguerra: vía de expresión emocional a través de la música

Esther García Soriano 54

Música y Cine Quinqui. Contextualización y análisis de la banda sonora de las películas de Eloy de la Iglesia: *Navajeros* (1980) y *Colegas* (1982)

Julia Leal García 94

Música en el cine de Oliver Stone sobre la guerra de Vietnam: la canción protesta, ¿un género desaprovechado?

Juan Andrés García Martín 124

La música de Penderecki en *El Resplandor* de Kubrick

Jose Luis Centeno Osorio 147

El dispositivo escenográfico-psicológico en la Varsovia nazi de *El pianista*

Alberto Román Padilla Díaz 167

Pi, fe en el caos o cómo suenan las fisuras del orden

Enric Burgos 189

Aproximación al folklore en Educación Secundaria a través de *Eadventure*

**Sonsoles Ramos Ahijado,
Ana María Botella Nicolás
y Carmen Vanesa Álvarez Rosa 203**

Datos de los autores

220

Equipo

Dirección: Teresa Fraile Prieto y Eduardo Viñuela Suárez

Equipo editorial: Fernán del Val, Gonzalo Fernández Monte, Llorián García Flórez, Rubén Gómez Muns, Isabel Llano Camacho, Susana Moreno Fernández, Mariló Navarro, Sara Revilla Gútiéz, María Salicrú-Maltas

EDITA: SIBE Sociedad de Etnomusicología
www.sibetrans.com

CONTACTO: etno.cuadernos@sibetrans.com

V Congreso Internacional de Música y Comunicación Audiovisual (MUCA)

Universidad de Murcia, 15-17 de febrero de 2018

Ugo Fellone

Entre los días 15 y 17 de febrero tuvo lugar el V Congreso de Música y Comunicación Audiovisual (MUCA), celebrado entre la Universidad de Murcia y el Centro Párraga, un evento que año tras año viene haciéndose un ineludible hueco como punto de referencia para numerosos investigadores. Así, con un hábil planteamiento de una sola mesa de comunicaciones a la vez y un único turno de preguntas al final, el congreso se aseguró una alta asistencia a todas sus actividades, las cuales se desarrollaron desde las nueve de la mañana a las nueve de la noche, excepto el sábado, que fueron de nueve a dos. Esto garantizó que en dos días y medio fuésemos testigos de una notable variedad de propuestas que abarcaron desde los estudios musicológicos más convencionales a enfoques más novedosos relacionados con la publicidad o la pedagogía.

Ya en la primera mesa, reservada a las reflexiones sobre la música en el cine de Hollywood, se lanzaron una serie de debates sumamente interesantes sobre las nociones preconcebidas desde las que el investigador suele partir a la hora de enfrentarse a su objeto de estudio, ya sea a nivel terminológico o a nivel conceptual, mostrando cómo a veces los prejuicios pueden jugar una mala pasada en cosas como el análisis armónico o la aceptación de cánones impuestos. En las siguientes

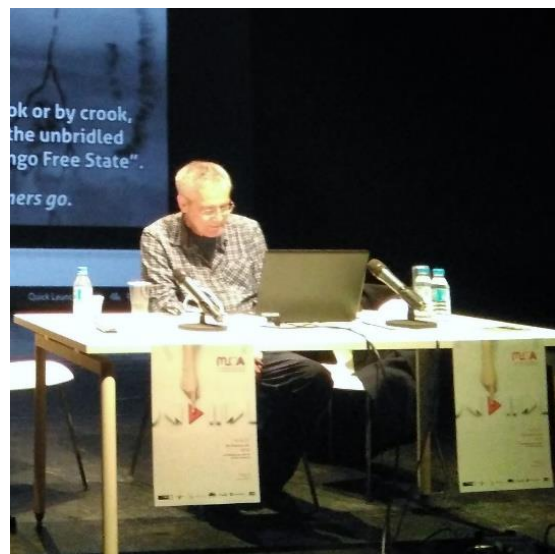
mesas de la mañana la variedad temática resultó altamente destacable, sobresaliendo interesantes propuestas como la investigación de Luíza Alvim sobre el uso de la música clásica en el cine de la Nouvelle Vague, el prometedor proyecto sobre sonotipos que está llevando a cabo la Escola Superior Politècnica del Tecnocampus, el uso de la notación gráfica para las composiciones microtonales de Christian Klinkenberg o la forma de grabar las interpretaciones de música clásica en el cine de Straub y Hulliet.



Por la tarde, el envidiable nivel de estas comunicaciones sería mantenido gracias a interesantes propuestas como la revisión de las funciones de Merriam en relación a las nuevas tecnologías llevada a cabo por estudiantes de grado de la Universidad Autònoma de Barcelona, las reflexiones sobre *Twin Peaks* de Irene Roncero o las acertadísimas apreciaciones que Ismael Peñaranda Gómez realizó sobre el concepto de música líquida y los cambios en la escucha que ha comportado.

Para cerrar esta primera jornada se recurrió a la siempre gratificante presencia de Philip Tagg, que mostró los avances del proyecto en el que lleva trabajando desde hace varios meses, con el cual se propone analizar los títulos de crédito de la serie *NYDP Blue (Policías de Nueva York)*. Como ya viene siendo costumbre, su análisis fue realizado directamente en formato audiovisual (su escepticismo con respecto a las investigaciones en papel es de sobra conocido en el ámbito musicológico), mostrando 40 minutos de lo que será un vídeo de aproximadamente una hora. No era la primera vez que se acercaba a tierras españolas para hablar de este proyecto, puesto que ya había proyectado una versión unos pocos minutos más corta en el curso sobre músicas populares que realizó el Festival Internacional de Música y Danza de Granada en octubre de 2017. Por ello, teniendo en cuenta la diferencia de cinco meses entre ambas propuestas, se podría afirmar que el musicólogo había avanzado relativamente poco en este proyecto. Su planteamiento fundamental consiste en hallar evidencias que le permitan comprender la razón de ser de las dos grandes ideas musicales que guían

estos títulos de crédito: una parte de solo percusión al principio y al final y una parte central de notas largas con predominio del oboe. Así, sirviéndose de librerías de sonido y diversas piezas musicales similares Tagg procedió a realizar su ya clásica comparación interobjetiva para deducir los significados de la música en base a sus parecidos con otras músicas. Con esto razonó por qué las partes percusivas resultan agresivas y se relacionan con el caos urbano mientras la parte lenta evoca un entorno más pastoral que se vincula con las emociones de los propios policías, tal y como resaltan las imágenes que aparecen de los protagonistas mientras suena este pasaje. Algunos podrán argumentar que sus resultados son quizás demasiado autoevidentes y que hay cosas más interesantes que hacer desde el ámbito académico que detenerse a hablar durante una hora sobre un minuto de música e imágenes, pero la pasión con la que Tagg defendía sus investigaciones tanto en el vídeo como en el turno de preguntas dejó maravillado a la mayoría del público.



Philip Tagg en el MUCA

El viernes se dedicó exclusivamente a comunicaciones, abordándose aspectos bastante interesantes en mesas destinadas al tratamiento de las identidades por medio del audiovisual, a la música de cine en España, la producción musical o la música en los videojuegos. Entre los ponentes de la mañana destacaron especialmente los análisis de Daniel Lloret sobre la música de cine en *Ritmo* y de Josep Lluís i Falcó en *Films selectos*, que nos recordaron que sin el vaciado de fuentes las investigaciones siempre resultan incompletas. Por la tarde destacó, entre otros, el acercamiento de Pablo Rodríguez a *Undertale*, que puso de relieve lo perdida que se encuentra la musicología nacional en relación a los videojuegos. Algo similar ocurrió en la mesa destinada a la investigación sobre producción musical (un área que parece estar tomando finalmente fuerza), que incluyó dos de las más interesantes (y necesarias) comunicaciones de la jornada, con completas y complejas reflexiones sobre las dimensiones éticas de la producción musical por parte de José Antonio López Rubio y sobre el audio en los formatos 360° por Marco Antonio Juan de Dios Cuartas.

Sin lugar a dudas este podría haber sido el punto álgido del día de no ser por la mesa que se ocupó de cerrar la jornada, un panel conjunto realizado por miembros del proyecto de investigación de la Universidad de Alicante sobre *product placement* en los videoclips musicales del Billboard. Centrándose en el año 2016 (aunque su investigación pretende abarcar un periodo más extenso) un equipo con profesionales de diversos ámbitos fue encadenando sus análisis sobre los

videoclips desde diversas perspectivas: el tratamiento más formal y estadístico de la introducción de Cande Olmos, el análisis sobre la imagen de las marcas de Jesús Segarra-Saavedra, el enfoque narrativo y de género musical de Eduardo Viñuela y la perspectiva de género de Tatiana Hidalgo-Marí. Una idea altamente interesante, en la que se exploraron aspectos que muchas veces pasamos por alto a la hora de ver un videoclip, pero que tienen un impacto, aunque sea indirecto, en los hábitos de consumo de numerosas personas. Esto es algo que solo enfoques multidisciplinares y conjuntos como este permiten conseguir, resaltando que a veces está bien que los musicólogos relajen su ombliguismo y colaboren activamente en proyectos como estos.

La mañana del sábado estuvo destinada en su gran mayoría al ámbito educativo, con propuestas orientadas a la interpretación instrumental en la primera mesa y a aprendizajes en el aula en la segunda, fomentando interesantes debates sobre el estado actual de los conservatorios de música y lo complejo que es realizar cambios en su seno. Pero, a pesar del protagonismo del ámbito educativo a lo largo de la jornada, las aportaciones más destacadas del sábado se encontraron en algunas de las comunicaciones encargadas de cerrar el evento en la última mesa, en la que se abordaron temáticas tan dispares como el uso de la música en la animación relacionada con el Oeste, el documental sobre folclore musical que Lorca parecía estar preparando poco antes de su muerte o el cuplé sicilíptico y su relación con el concepto de lo *camp*.

Como el propio Tagg reconoció al principio de su conferencia, cuando Enrique Encabo, principal encargado de la organización del evento, le preguntó si estaría dispuesto a participar en un congreso como este, realizado en una universidad modesta, con pocos medios y en el que la mayoría de los participantes sería gente joven que está empezando, no tuvo ninguna duda al respecto. Porque a veces infravaloramos ciertas propuestas que encierran en su seno un notable potencial y sólo había que ver lo maravillado que se quedaba Tagg ante ciertas comunicaciones o sus entusiastas intervenciones en los turnos de preguntas para darse cuenta del estimable valor que algo tan humilde como el MUCA tiene. Una experiencia realizada con un notable cariño por parte de sus organizadores y con un plantel de propuestas que nos recuerdan que las posibilidades de convergencia entre la música y el audiovisual son tan numerosas como investigadores quieran dedicarse a ellas. Ya sólo queda esperar al año que viene para que un lugar como Murcia, bastante olvidado por la musicología nacional, vuelva a convertirse en un ineludible punto de encuentro.

Música coreana en Barcelona: chamanismo, *pansori* y *janggu*

Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

Museu de la Música de Barcelona

19-22 de abril de 2018

Rafael Caro Repetto

Entre las principales fuentes de las que se ha nutrido la música folklórica coreana, sin duda ocupa un lugar central el chamanismo. En un tiempo promocionada por el estado, y hoy minoritaria y casi oculta, esta milenaria religión popular y sincrética oriunda de la península coreana se sirve del sonido, y especialmente del sonido musical, como elemento fundamental de sus rituales, dando especial importancia a la voz y a la percusión. Su presencia histórica en la vida rural ha sido tal que ha impregnado la producción musical de las comunidades en las que se practica. De los dos componentes señalados, la particular forma de canto de los rituales chamánicos tuvo una incidencia decisiva en la formación de uno de los géneros musicales más singulares y reconocidos de la cultura coreana, el *pansori*. Por otro lado, el conjunto de percusión, y por ende el instrumental en general, es dirigido por el instrumento omnipresente en la música tradicional coreana, de las ceremonias cortesanas a las fiestas campesinas, el *janggu*, al que el *mudang* (chamán), o mejor dicho actualmente, la *mudang* confiere una energía particular. Estos tres elementos, chamanismo, *pansori* y *janggu*, íntimamente relacionados desde el punto

de vista histórico, estético y funcional, fueron los protagonistas de un ciclo de actividades llevadas a cabo durante un intenso fin de semana del 19 al 21 de abril en Barcelona. Para explicar, discutir, enseñar y mostrar cada uno de estos elementos, el Programa de Músicas de Asia de la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) y el Museu de la Música de Barcelona (MMB) invitaron a tres expertos en estos temas, a saber, Simon Mills, etnomusicólogo especializado en música chamánica coreana y profesor del Departamento de Música de la Durham University (Reino Unido), y los maestros intérpretes de *pansori* Hye Yang y Gil Weon Gang, procedentes del National Gugak Center de Jindo (República de Corea).

El ciclo comenzó en la ESMUC con dos presentaciones de carácter académico a cargo de Simon Mills. En la primera de ellas, dedicada a su experiencia investigadora en torno al chamanismo, Mills ilustró la supervivencia de este complejo de creencias en el sur rural de la República de Corea, donde budismo y cristianismo son hoy las religiones predominantes. El foco de la presentación se dirigió a las funciones que desempeña la práctica musical en el *gut* o ritual

chamánico, y a los diferentes tipos de *mudang*, carismática o hereditaria, que ejercen en la actualidad. Para ello, Mills se sirvió de materiales de su propio trabajo de campo y el análisis de patrones rítmicos y melódicos característicos. La segunda presentación estuvo dedicada al *pansori*, y contó con la colaboración de los músicos del National Gugak Center. Tras una breve introducción de Mills sobre los modos melódicos y rítmicos propios del género, Hye Yang interpretó un fragmento de carácter lírico y dramático de la obra *Chunhyangga*, acompañada al *soribuk* por Gil Weon Gang. A continuación, los músicos cambiaron tornas, y fue Yang quien acompañó a Gang en la interpretación de un fragmento enérgico y marcial de la obra *Jeokbyeokga*. Tras esta demostración, Mills siguió la sesión con un repaso histórico al género.

La música tradicional coreana, y en concreto el *pansori*, ha sido objeto frecuente de la producción cinematográfica coreana. En ocasión de este ciclo, la Filmoteca de Catalunya en colaboración con el MMB organizó un pequeño ciclo sobre “Corea y el mundo del *pansori*”. El viernes 20 de abril, se proyectó en primer lugar *Chun nyun hack* (Más allá de los años) del director Im Kwon-taek. Tras el éxito internacional de *Seopyeonje*, Im retoma en este filme la dureza de las condiciones de vida de los músicos de *pansori*, en el contexto de los profundos cambios sociales que experimentó la sociedad coreana en la segunda mitad del siglo XX. A la proyección siguió una breve demostración de los músicos del National Gugak Center, con el canto de Yang y el

acompañamiento de Gang, que fue calurosamente acogida por el público que ocupaba la mitad del aforo de la sala Laya de la Filmoteca. A continuación, se proyectó *Wang-ui namja* (El rey y el payaso) de Lee Joon-ik, que se volvió a exhibir el viernes 21, en la que a través de la relación entre dos músicos callejeros y el rey Yeonsan de la dinastía Joseon el director ofrece un recorrido por las artes escénicas populares y de corte del siglo XV y la posición social de sus intérpretes.



Simon Mills durante el taller de percusión coreana.
Foto cedida por Horacio Curti.

La tercera jornada del ciclo estuvo dedicada a un acercamiento práctico a la música tradicional coreana, a través del *jangu*. Durante la mañana del sábado 22, Simon Mills ofreció un taller de este instrumento a la decena de participantes que acudieron al MMB con el objetivo de explorar la riqueza rítmica de esta cultura musical. El método elegido por Mills fue el propio de la transmisión oral empleado tradicionalmente para este instrumento, a través de sílabas onomatopéyicas para la memorización de secuencias y patrones. Durante las cuatro horas del taller, los participantes practicaron secuencias breves de ritmos folklóricos de la costa sudoccidental, tales como *hwimori* y *gutgeori*, así como un fragmento de una de

las obras del repertorio clásico de samulnori, *Yeongnam nongak*, construida sobre ritmos de la costa sudoriental. Al final de la sesión, los participantes fueron capaces de interpretar los ritmos estudiados siguiendo la dirección de Mills al *kkwaenggwari*.



Concierto "Pansori: la épica de la voz y el tambor".
Foto de Maria Dias cedida por el MMB

El ciclo de actividades tuvo su culmen el domingo 22 con el concierto "Pansori: la épica de la voz y el tambor". Durante los casi 60 minutos que duró el concierto, Yang, acompañada al *soribuk* por Gang, interpretó un fragmento de una de las piezas más célebres del repertorio canónico de *pansori*, *Chunhyangga*, en el que se narra la amargura de Chunyang ante la noticia de que su amado Yi Mongryong debe alejarse de ella. El público, que prácticamente llenó la sala Alicia de Larrocha del Auditori de Barcelona, y que pudo seguir la narración gracias a la traducción del texto cantado en el programa de mano, tuvo la oportunidad de apreciar de forma directa, sin amplificación, la enorme fuerza expresiva de la voz de *pansori*, la gran riqueza tímbrica y técnica de la intérprete, el impulso energético del *soribuk*, y la plenitud escénica que logra en este género una

pareja de músicos. La prolongada e intensa ovación con la que el público recompensó la entrega de los intérpretes dejó clara constancia de la capacidad de este género para conmover oyentes locales.

Este ciclo se enmarca dentro de la exposición "Eolssigu! Los sonidos de Corea"¹, organizada por el MMB y el National Gugak Center de Seúl, en la que del 2 de noviembre de 2017 al 3 de junio de 2018 se exhibieron instrumentos musicales y objetos relacionados, tales como vestimenta y máscaras, cedidos por la institución coreana. Sin embargo, la voluntad de Horacio Curti, director del Programa de Músicas de Asia de la ESMUC y comisario de la exposición, fue la de superar la mera observación del objeto y acercar al visitante/participante a las prácticas musicales. Con este fin, no sólo se exhibieron los instrumentos agrupados en torno a su práctica musical, sino que la exposición se acompañó de una rica colección de fotografías y material audiovisual producidos específicamente para la ocasión por Curti y la realizadora audiovisual Ariadna Pujol². Una de las contribuciones más interesantes fue la publicación de un volumen ricamente ilustrado y titulado al igual que la exposición, en el que además de las descripciones de los instrumentos y las prácticas musicales, se incluyen cuatro textos originales de especialistas internacionales en música tradicional

¹ El siguiente vídeo muestra los principales elementos de la exposición:

<https://vimeo.com/278386997>

² Este material está disponible en la cuenta de Vimeo del MMB:

<https://vimeo.com/museummusicabcn>

coreana, tales como Keith Howard, Heesun Kim, Jiwon Song y el propio Simon Mills. La traducción de estos textos al castellano y catalán supone una importante contribución a la demasiado escasa literatura sobre música coreana en estas lenguas. Más allá, en torno a la inauguración de la exposición se organizó un gran concierto con músicos del National Gugak Center de Seúl en el Auditori de Barcelona y un simposio académico internacional, además de otros talleres, presentaciones y demostraciones.

A lo largo de la exposición, el MMB ha ofrecido talleres familiares y escolares de *janggu*, que se seguirán ofreciendo dentro del programa anual de actividades del Museu. El ciclo aquí descrito, por tanto, fue una de las grandes contribuciones de esta exposición a la difusión de la música tradicional coreana al público nacional.



Exposición "Eolssigu! Los sonidos de Corea".
Foto de Sara Guasteví cedida por el MMB.

Reseña:

Iván Iglesias. 2017. *La modernidad elusiva. Jazz bailes y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. España: Editorial CSIC. 381 pp. ISBN: 978-84-00-10283-8)

Lidia López Gómez

El libro de Iván Iglesias, profesor de la Sección de Música de la Universidad de Valladolid, conforma un aporte absolutamente necesario para la literatura musicológica española, ya que se ocupa de un tema injustificadamente olvidado hasta el momento: el jazz en España durante los años de la Guerra Civil y el franquismo. Hasta hace relativamente poco, la época de la Guerra Civil fue, especialmente en cuanto a las artes y cultura, tratada como un simple “paréntesis” por los historiadores, como un momento de parón en la creación cultural. Consecuencia de esta creencia comúnmente aceptada resultan afirmaciones como la siguiente: «La guerra civil que se inició en España en julio de 1936 cercenó una edad de oro del jazz en España» (pág. 11), que Iglesias controvierte y replantea a lo largo del libro.

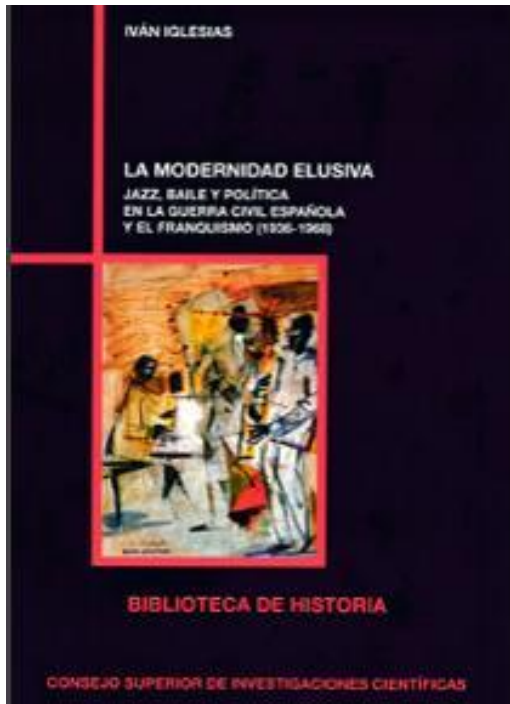
Tal y como el propio autor afirma en las primeras páginas del texto, el presente libro no se trata de una historia del jazz en España durante el siglo XX, sino que busca, y efectivamente, consigue, «ofrecer nuevas aproximaciones a esta época desde la inexplorada perspectiva de la música popular urbana» (pág.12), tratando toda la escena musical jazzística en su conjunto y estudiando cómo los diversos movimientos sociales e ideológicos afectaron directa o indirectamente a las prácticas musicales,

como es el caso de las apropiaciones culturales del arte por los distintos bandos durante la Guerra Civil, las contradictorias políticas culturales del franquismo y, muy especialmente, las relaciones institucionales con Estados Unidos, eje fundamental para entender el jazz en España durante esos años.

El libro, redactado en lenguaje adecuado tanto para lectores familiarizados con un lenguaje propiamente musicológico como para aficionados a la música, divide su discurso en ocho capítulos claramente estructurados según criterios cronológicos y estilísticos, aunque «prescindiendo de la rigurosa sucesión de acontecimientos históricos», lo que le permite al autor «explorar diversas temporalidades simultáneas y ofrecer contextos relevantes para cada tema» (pág. 28).

En el primer capítulo del libro, Iglesias crea un detallado marco teórico en el que reflexiona sobre las problemáticas del estudio de la música durante la guerra, y «aborda las causas del exiguo espacio dedicado a la guerra en los estudios sobre el jazz» (pág. 32). En el segundo capítulo, el autor reflexiona sobre el propio término «jazz», (más ampliamente entendido durante los años centrales del siglo XX que en la actualidad), analizando a qué tipo de

espectáculos tenía acceso la población durante los años de la guerra y revelando cómo los diferentes partidos políticos se apropiaron del popular estilo como arma propagandística.



El tercer capítulo ahonda en cómo se construyó la identidad musical española durante los primeros años de dictadura, remitiendo a la consideración negativa que se le dio al jazz desde el gobierno, que lo definía «como la antítesis de la música española y [...] como el principal referente negativo de la musicografía franquista» (pág.113). Sin embargo, esta postura política se alejaba de la realidad cotidiana, en la que el jazz era tolerado e interpretado legalmente en innumerables locales de las diferentes ciudades de España. Por si las incoherencias políticas no fueran suficientes, Iglesias remarca apropiadamente cómo esta situación cambia a partir de 1942, año en que la Segunda Guerra Mundial comienza a cambiar de rumbo, anticipando ya la

derrota de las Potencias del Eje, y momento en que la dictadura decide crear diversas políticas a favor de Estados Unidos, entre las que se encuentra la aceptación pública de la música más representativa de este país. En 1945, el jazz «dejó de ser una música negroide, salvaje y primitiva para convertirse, más delicadamente, en la “música de los negritos”» (pág. 133).

Continuando con los años 40 y 50, Iglesias propone en el cuarto capítulo del libro un estudio sobre las implicaciones corporales del jazz, sobre su presencia en las salas de baile y la popularidad entre los jóvenes del *fox*, del *hot*, del *swing* y el *boogie-woogie*, así como sobre el papel fundamental de la mujer en este contexto. Todo ello, ubicado en unos años en los que los ritmos jazzísticos implicaban ineludiblemente modernidad y emancipación, en contraposición a las críticas opiniones de los conservadores hacia este estilo musical, aun cuando la dictadura comenzaba a aceptar las músicas norteamericanas.

El quinto capítulo profundiza en las políticas musicales del franquismo, plasmando «la heterogeneidad ideológica de quienes apoyaron entonces directa o indirectamente el jazz» (pág. 190). Durante la década de los años 50 se llevaron a cabo en España numerosas giras de músicos estadounidenses financiadas por Estados Unidos, con las implicaciones sociales que ello conllevó en un contexto político claramente racista pero que acogió a músicos como Louis Armstrong o Lionel Hampton, quienes tuvieron un grandísimo éxito en sus actuaciones.

Iglesias remarca en el siguiente capítulo que la consolidación de la escena jazzística en España «tuvo lugar al mismo tiempo que lo español se introducía como tópico musical definido y recurrente en el jazz estadounidense» (pág. 224). Así, se embarca en un acertado análisis sobre las influencias, tanto políticas, como sociales, como musicales, que tuvo España para la conformación del tópico de la identidad española en el jazz estadounidense, reflejado en autores como Miles Davis, Gil Evans o John Coltrane.

En el séptimo capítulo, el autor trata la importancia que tuvo el jazz en los años 60 en España, década en la que fue utilizado como herramienta política tanto por los representantes de la dictadura como por sus detractores. El jazz se utilizó gubernamentalmente para «mostrar España como un país moderno y tolerante» (pág. 266), mientras que servía como oposición a la dictadura por parte de los intelectuales. Asimismo, Iglesias remarca la gran importancia que tuvieron las emisoras de radio, las discográficas, e incluso, la música cinematográfica en dichas construcciones sociales.

En el último capítulo, el autor habla sobre los procesos e hibridaciones culturales que, como consecuencia de las transculturaciones previas, tuvieron lugar en la España de los años 60, que implicaron «una creación de un jazz manifiestamente español, a través de su hibridación consciente y sistemática con el flamenco» (pág. 302), como el caso del saxofonista Pedro Iturralde.

A lo largo de todo el texto, Iván Iglesias crea un discurso propio en el que demuestra que sus reflexiones y conclusiones vienen dadas por una exhaustiva consulta de heterogéneas y reveladoras fuentes, conjugada con una cuidada metodología, resultando de ello un escrito que se convertirá, con absoluta certeza, en un texto de lectura obligada para todos aquellos que deseen profundizar en el fenómeno musical del jazz en la España de la Guerra y los años del franquismo.

Reseña

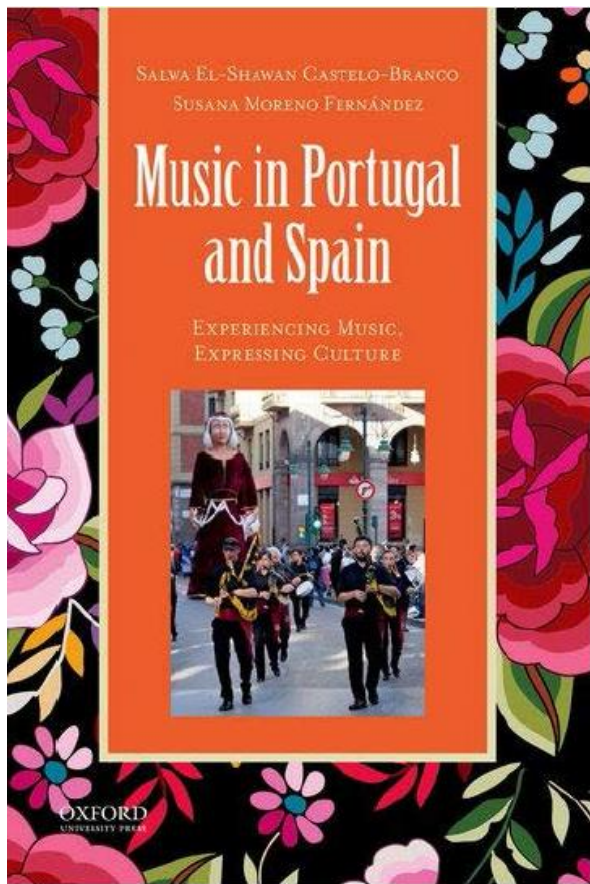
Castelo-Branco, Salwa El-Shawan y Moreno Fernández, Susana. 2018. *Music in Portugal and Spain: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press, 137 pp., CD and a companion website

Cassandre Balosso-Bardin

This textbook offers a refreshing vision of music from the Iberian Peninsula, delving into its complex diversity by addressing the multiplicity of regional genres, going beyond the well-known genres of *fado* and *flamenco*. The shift in perspective is immediately perceptible from the front cover illustration, a photo of bagpipers and drummers accompanied by a female *gigante* (giant) in medieval dress during a patron saint celebration in Cantabria. Throughout the first three chapters, the authors provide a broad overview of Spanish and Portuguese music that gives the reader a kaleidoscopic understanding of the rich and diverse musical genres existing across the two countries, contextualised through a range of historical, social and cultural backgrounds. The last two chapters do, however, concentrate on *fado* and *flamenco*, thus addressing the main themes that might interest a lecturer introducing their students to Iberian music. The richly illustrated book includes numerous activities and references to musical examples featured in the accompanying 22-track CD. An additional companion website proposes further activities, explanations

and musical examples, digitally complementing the volume.

Part of the Global Music Series, *Music in Portugal and Spain: Experiencing Music, Expressing Culture* is written by two of the leading scholars in music from Spain and Portugal, two countries that have experienced similar and even at times joint historical trajectories. As 'the first textbook that deals with the musics of Portugal and Spain comparatively' (pxii), we are offered a more comprehensive musical and cultural overview than a textbook dealing with either of these geographical areas separately. Supported by recent scholarship in Iberian musical studies, the authors do not shy away from the complex identity and ideological issues that accompany both areas. The downside to this, understandably, is that there is little scope to delve deeper into regional genres from either country and many significant musical cultures are only mentioned in passing, if at all.



The first chapter places Iberian music within a larger setting, introducing the reader to its connection with the world – mainly through Spain and Portugal’s colonial histories – whilst simultaneously framing the subject matter within the scope of the Iberian territory. After geographically situating Spain and Portugal, the authors introduce Iberian dance and music through three genres: the *jota*, the *vira* and the *romance*. As illustrated by these examples, the authors judiciously chose throughout the book musical genres that are linked to both countries – such as the *romance* and the bagpipers of Galicia and Northern Portugal – thus underlining their joint heritage. Equally pleasing, and, I believe, one of the main strengths of the book, is that dance regularly features alongside music, highlighting the importance of this cultural

form within the Peninsula. The second part of the chapter focuses on the historical trajectories of Portugal and Spain, putting into evidence the heterogenous nature of the countries’ history and, by extension, their musical cultures. The authors navigate through the Arab territory of Al-Andalus, touch upon a multi-faith medieval era before Christian kingdoms reconquered the territory establishing the Kingdom of Portugal in 1139 and completing in 1249 the conquest of what would become Spain. The ensuing maritime expansion highlights the influence of Iberian music in Africa, Asia and America but also how musical genres originating from these territories later came back to influence local music and form new styles, one of which is the well-known *fado*. The chapter concludes with the twentieth century political upheavals in both countries and introduces the Catalan New Song movement that emerged towards the end of Franco’s dictatorship in the late 1950s and 1960s, ‘inspired by protest song movements in North and Latin American and in other parts of Europe’ (p.22) as well as the reappropriation of local musical styles with the return of democracy.

The second chapter, ‘The construction of region and nation through music and dance’ addresses the turmoils of twentieth century Spain and Portugal, overflowing into the twenty first century. Essential to understand the current musical map in the Iberian Peninsula, the authors explore the sensitive themes of identity and music within nationalist (understood as the movement to recognise regions as independent entities), authoritative and

democratic movements. Different regional manifestations of cultural identity are presented through four musical and dance examples: the Catalan *Sardana*, the choirs of Alentejo, the traditional music of Cantabria and the bagpipers of Galicia and Terras de Miranda do Douro, all illustrated with activities and musical examples.

The third chapter focuses on the *fiestas*. Essential parts of life in Portugal and Spain, this section introduces the reader to the world of patron saint festivities with its musical manifestations in both secular and religious settings. Mobilizing entire villages and towns, who organise themselves throughout the year to create worthy annual celebrations, the *fiestas* are veridic moments of ‘ritual, community, tradition, religiosity, enjoyment, break from daily routine, excessive behaviour, and transgression (Martí 2008)’ (p.45). The authors chose an ethnographic approach for this chapter, proposing observation exercises for the students and illustrating two *fiestas*, one in Portugal and one in Spain with two vivid and welcome ethnographical descriptions.

The last two chapters focus on *fado* and *flamenco*. Both offer a similar structure: a short but detailed introduction to the genre including information about lyrics, performance, repertoire, form and meter, a brief historical overview of the genre, portraits of renowned musicians and singers who marked the genre –the choice of a female *fadista* and a female *flamenco* singer were particularly welcome – and the direction both genres are taking in more recent times. Both iconic genres are addressed enough detail to satisfy a reader

interested in them, while the authors judiciously frame them as one of many musical manifestations in Portugal and Spain and give elements of explanation for their commercial and international successes.

Music in Portugal and Spain addresses particularly well the diversity of music and its various developments throughout the peninsula. Although the length of the book and its introductory nature hinders more in-depth analysis of musical styles other than *flamenco* and *fado*, I feel that the complexity of the geographical area was successfully captured both through ethnographic examples and judiciously chosen themes.

This book forms a solid basis for lecturers to prepare a series of sessions on music from the Iberian Peninsula and offers ways to connect these genres with other geographical areas and musical styles. It would, I feel, form a strong addition to any university library and should certainly feature on students’ reading list for courses linked to the Iberian Peninsula.

Bibliography

Martí, Josep (ed.). 2008. *Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración*. Madrid: CSIC.

Reseña:

Bárbara Duran. 2017. *Posseïts pel dimoni. La festa de Sant*

Antoni des de la música rave i trance. Palma:

Lleonard Muntaner. 79 pp. ISBN: 978-84-16554-45-4

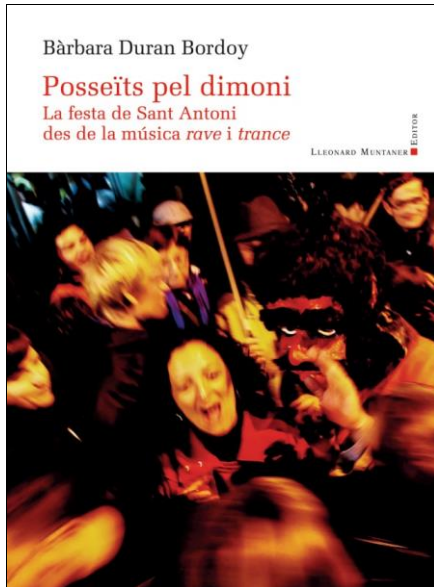
Francesc Alemany Sureda

Ciertamente, como ejemplifica el título de la obra reseñada, toda aproximación actual sobre la fiesta de *Sant Antoni* mallorquina resulta inmediatamente eclipsada por la presencia del *dimoni* (diablo, demonio). La figura, más allá de simpatías estéticas o ideológicas con que la gente la asocie, se ha convertido en referencia obligada para los investigadores a causa del protagonismo dominante que ha adquirido entre las representaciones y las prácticas sociales que clasificamos dentro del frágil marco —por imprevisible, por capitalizable— de la cultura popular tradicional, recuperadas y reinventadas durante los escenarios simultáneos y posteriores a la transacción controlada hacia la democracia (aquello que aún es bendecido en muchos libros como Transición democrática). Hoy por hoy, el demonio festivo es talmente un emblema que alberga significados que abastan amplios procesos de construcción y solidificación identitaria a lo ancho de la isla y que se integran en el marco cultural catalán.

Por otra parte, también es cierto que, en Mallorca, el actual festejo *santantonier* reúne otros elementos locales comunitarios fundamentales que sobrepasan la centralidad performativa de

la imaginaria demoníaca (así como la música, el canto, la gastronomía, la danza payesa, etc.) y que, igualmente, rehúyen cualquier espejismo de tradicionalidad pura — en el sentido que le atribuyen aquellos que entienden la «tradición» como una categoría inmutable, capaz de mantenerse tal y como la vivían nuestros antepasados del siglo anterior— debido, sobre todo, a la participación masiva y activa de las generaciones más jóvenes. Sin embargo, hasta hace poco tiempo los especialistas han pretendido estudiar la fiesta y las relaciones sociales que esta vehicula partiendo de perspectivas que premiaban la melancolía y el esencialismo, como si la celebración de hoy en día fuera poco más que un vestigio vacío de significados sociales o como si mantuviera el mismo sentido que pudo tener en la Mallorca rural de antaño (o en tiempos pretéritos vagamente conceptualizados como míticos y ancestrales). Unas líneas interpretativas que, afortunadamente, ya han sido superadas por la revisión teórica y metodológica de las nuevas hornadas — por ejemplo, a partir del trabajo de Antoni Vives (2009), Francesc Vicens (2010) y Francesc Alemany (2017)—, seguramente gracias al esbozo previo que realizó treinta años atrás Gabriel Janer en *Mallorca. Els dimonis de l'illa* (1989). Por mi parte, es

básicamente en este punto de inflexión donde quiero contextualizar el estudio *Posseïts pel dimoni. La festa de Sant Antoni des de la música rave i trance* (2017).



Portada de *Posseïts pel dimoni...*

La autora, Bàrbara Duran Bordoy (Manacor, 1963), es música, profesora de instituto y, además, enseñó pedagogía y musicología en el Conservatori Superior de Música de les Illes Balears hasta que los recortes impuestos al sector cultural se lo impidieron. Con anterioridad a su carrera docente, se formó específicamente en Historia de la Música y centró sus intereses en torno a cuestiones relacionadas con la transmisión musical de tradición oral —las tonadas populares— y la relación que guarda tal proceso con la estructura social en la cual se produce (como en su obra anterior, *Voleu sales? Pervivència i recuperació del cant de salers i quintos al Llevant, Migjorn i Pla de Mallorca*, del año 2015). En el libro que aquí me incumbe, publicado por la editorial mallorquina Leonard Muntaner a principios del año pasado, Duran aprovecha su bagaje

intelectual y sus experiencias vitales (musicales, festivas) para dar a luz a una investigación interdisciplinaria que, de la misma manera que los *santantoniers* y que los *ravers* de quién se ocupa, transita entre universos de sentido distintos que, al fin y al cabo, se necesitan.

Consecuentemente, al mismo tiempo que recurre al mundo de la etnomusicología de la mano de Jean Rouget —íntimamente relacionado con maestros de la antropología francesa de la talla de C. Lévi-Strauss o Michel Leiris—, la autora se aproxima a la psicología transpersonal de Stanislav Grof. Una proyección teórica que debe mucho más que su nombre al concepto de *transpersonality* que el filósofo y psicólogo William James desplegó en su clásico *The Varieties of Religious Experiences* (1902), y que tanto ha influido desde el pragmatismo a la genealogía de la antropología religiosa moderna. Cabe recordar que fue el estadounidense quién se aventuró a afirmar que, solamente cuando funcionan como guion para la acción y si se ajustan con utilidad a la realidad, las ideas religiosas responden a categorías de verdad (James 1994: 238-244).

Aunque el riesgo teórico de tal cruce pudiera haber dirigido la obra hacia conclusiones de orden psicológico, la mixtura de las explicaciones que ofrece Duran se funden en una solución claramente antropológica, a pesar de que esta no es su pretensión inicial. De todos modos, *Posseïts pel dimoni...* se asemeja con fuerza a los buenos trabajos etnográficos preocupados por estudiar los

procesos rituales y la vehiculación de lo sagrado que despliegan (y que la autora, discutiblemente, reconoce bajo la denominación de *espiritualidad*) en nuestras sociedades. En realidad, a lo largo de las setenta y nueve páginas del libro, no se echan en falta ni la experiencia a viva piel ni las entrevistas conscientes que supuestamente deben autorizar el trabajo de campo de toda antropóloga.

Así, partiendo de tales fundamentos, desplegados con un estilo claro y directo, *Posseïts pel dimoni...* se plantea concretamente «el estudio de un paralelismo entre la fiesta de Sant Antoni y las raves (fiestas también de participación colectiva donde la música se manifiesta como uno de sus elementos esenciales), investigar cómo la música (eje común) conduce a la experiencia de un sentimiento de transcendencia dentro de un marco de participación colectiva¹» (Duran 2017: 28). De esta manera, la referencia a la posesión que abre el título sobrepasa cualquier interés central en la representación del demonio y se dirige a la práctica colectiva mediante el análisis social de factores musicales, pero también de la danza, del movimiento, del hecho comunitario y de la ingestión de elementos alteradores de la consciencia.

Aun cuando Duran ni realiza ni pretende realizar ninguna investigación enfocada directamente en los fenómenos de posesión, con la metáfora del título demuestra con atrevimiento que intuye desde la primera página (en la que

introduce la investigación mediante un relato breve vivísimo) que en los momentos más álgidos de los rituales festivos «las olas de una masa enfervorecida van y vienen, cantando conjuntamente, inexistente el espacio personal; nada más que un espacio comunal, invadidos los alientos, el mismo latir de un solo corazón, una criatura de cien, mil cabezas» (ibídem: 12). Los protagonistas del libro y sus relaciones habituales, tanto en el *Sant Antoni* mallorquín como en las *raves*, trascienden. Transitan a un estado de efervescencia colectiva que potencia las fuerzas individuales y las imbuje de sacralidad: «ya no es un simple individuo quién habla, es un grupo encarnado y personificado» (Durkheim 1987: 228).

Igualmente, de manera más general, la reflexión de la obra va más allá de los contextos *santantoniers* y *ravers*. Se sitúa en el plano de la humanidad desde el mismo momento que la autora nos recuerda que «desde siempre, los humanos hemos usado la música como portal para acceder a rincones de nuestra mente que de otra manera no podríamos visitar» (Duran 2017: 28). Una conclusión abstracta pero, con todo, semejante a la que extrajo el reputado antropólogo francés Maurice Bloch después de analizar el papel del canto y de la música en la articulación de la autoridad y de la operatividad ritual de las ceremonias de circuncisión de los *merina* de Madagascar: «to engage in a song in this kind of ceremony implies one moment of will: taking a part, followed by a period where the linguistic action of the song is so passive that it is as though the singer were

¹ Todas las citas tomadas de la obra de Bàrbara Duran son traducciones del catalán al castellano del autor que realiza la reseña.

experiencing language from outside himself» (Bloch 1989: 36).

Pero si retornamos al contexto de las *raves*, que el libro describe como fenómenos más bien basados en el simple acto de experimentar conjuntamente —«más fascinación que significado, sensación más que sensibilidad consciente» (Duran 2017: 49)— y no tanto en el hecho de pensar igual o de compartir posiciones sociales, cabe resaltar que la autora explora el rol de la música desde una óptica bipolar, incluso paradójica. La exposición compartida y repetida al *rave* y al *trance* puede favorecer una trascendencia, un movimiento evasivo, una reintegración del individuo al cuerpo colectivo (como en el ejemplo de la rueda de bicicleta que propuso Marcel Mauss en su *Esbozo de una teoría general de la magia* o, con más literatura, J. Romain en el poema *El teatro*), mientras que a la vez puede provocar un tránsito de fuera hacia adentro, «esta capacidad que tiene la música de entrar en nuestro interior de manera totalmente invasiva» (ibídem: 54). Un proceso mental individual (*deep listening*) que, no obstante, es el resultado de una construcción simbólica que no podemos desligar de la estructura social y del marco cultural en que se produce.

Sin embargo, los dos tránsitos guiados por la música se dirigen al mismo destino, «a crear un tipo de identidad que ofrezca una manera alternativa de ser, de construir y conducir la propia existencia» (ibídem: 39). Se dirigen a la integración, a la combustión comunitaria, a aquellos espacios sociales que Michel Maffesoli intuye como «confines de vacuidad», «crisoles donde el

misterio de la conjunción con la alteridad puede, de manera alquímica, operarse» (Maffesoli 2005: 131-132). De hecho, el análisis de *Posseïts pel dimoni...* no se aleja demasiado de aquello que el sociólogo francés dijo sobre las *raves*: «el éxtasis suscitado por la música, el trance de los cuerpos, el utilitarismo de ciertos productos ilícitos, todo contribuye a la constitución de un cuerpo colectivo, el de un Yo global, que integra los aspectos que la civilidad ordinaria se ha dedicado a ocultar» (ibídem: 132). Por lo tanto, cuando Duran compara el universo de las *raves* y de la música *trance* con el mundo festivo de los *santantoniers* (de Artà, de sa Pobla, de Manacor, en definitiva, de Mallorca), básicamente nos recuerda la importancia, la necesidad, del estado colectivo natural del ser humano.

Finalmente, una vez contextualizada la obra y con las reflexiones de sus aspectos centrales en la cabeza, no puedo más que reconocer que la comprensión de la fiesta de Sant Antoni que se nos presenta, es decir, como un escenario en parte sanador, capaz de disolver fronteras entre el individuo y la colectividad y que reproduce la ilusión de perdurar en el tiempo en tanto que comunidad (Duran 2017: 71), es una visión tan particular como adecuada. Además, se sitúa en la dirección correcta: hacia el estudio «crítico» de la cultura popular de los mallorquines y de las mallorquinas. Una línea que no tendríamos que abandonar nunca aquellos investigadores que perseguimos una práctica antropológica seria y con significación social, alejada de usos exotizantes y superficiales de la disciplina.

La actitud de Bàrbara Duran resulta, en primer lugar, teóricamente crítica («la expresión “rito ancestral” es muy bonita, pero resulta un tanto vacía», ibídem: 15); después, mentalmente reflexiva al cuestionar el proteccionismo de la esencia festiva, con la intención de garantizar la vitalidad y la juventud popular de la celebración; y, en un última instancia, políticamente valiente cuando advierte (como quien recuerda una amenaza reciente contra la que nunca deberíamos bajar la guardia) que «incluso aquellos pueblos que creen haber alcanzado un respeto claro por su forma de vivir y por su lengua, pueden levantarse a la mañana siguiente de unas elecciones con un gobierno que decida trabajar sistemáticamente con el objetivo de exterminar toda muestra de riqueza cultural de sus propios habitantes» (ibídem: 16).

[La presente reseña es una traducción al castellano del texto original en catalán que apareció publicado a finales del año 2017 en la *Revista d'Etnologia de Catalunya*, n. 42, pp. 376-378].

Bibliografía

Alemany, Francesc. 2017. "La domesticació del dimoni gros: la recreació d'una comunitat pagesa perduda al context urbà de la vila mallorquina de Manacor a les festes de Sant Antoni". *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 22(2), 214-231.

Bloch, Maurice. 1989. "Symbols, song, dance and features of articulation: Is religion an extreme form of traditional authority". En *Ritual, History and Power. Selected Papers in Anthropology*, ed. Maurice Bloch, 19-45. Oxford: Berg Publishers.

Duran, Bàrbara. 2017. *Posseïts pel dimoni. La festa de Sant Antoni des de la música rave i trance*. Palma: Lleonard Muntaner.

Durkheim, Émile. 1987 [1912]. *Les formes elementals de la vida religiosa: el sistema totèmic a Austràlia*. Barcelona: Edicions 62. Versión catalana de Jordi Parramón.

James, William. 1994 [1902]. *Las variedades de la experiencia religiosa*. Madrid: Ediciones Península. Versión castellana de J. F. Yvars.

Maffesoli, Michel. 2005. *La tajada del diablo: compendio de subversión posmoderna*. Mèxic D.F.: Siglo XXI.

Vicens, Francesc. 2010. *Diguem Visca Sant Antoni! Una aproximació musical a la festa*. Palma: Documenta Balear.

Vives, Antoni. 2009. *Les festes de Sant Antoni a Manacor. Ritual, identitat i mobilització al segle XX*. Palma: Lleonard Muntaner.

El auge de los estudios cinematográficos durante la Segunda República: una propuesta de análisis del diseño sonoro de *El bailarín y el trabajador* (1936)

MARCO ANTONIO JUAN DE DIOS CUARTAS

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°11

Palabras claves: Segunda República, estudios cinematográficos, CEA (Cinematografía Española Americana), *El bailarín y el trabajador*, Luis Marquina, León Lucas de la Peña.

Keywords: *Second Republic, film studios, CEA (American Spanish Cinematography), The dancer and the worker, Luis Marquina, León Lucas de la Peña.*

Cita recomendada:

Juan de Dios, Marco Antonio. 2018. "El auge de los estudios cinematográficos durante la Segunda República: una propuesta de análisis del diseño sonoro de *El bailarín y el trabajador* (1936)". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°11. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**EL AUGE DE LOS ESTUDIOS CINEMATográfICOS DURANTE LA
SEGUNDA REPÚBLICA: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS DEL
DISEÑO SONORO DE *EL BAILARÍN Y EL TRABAJADOR* (1936)**

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas

Resumen

El período 1931-1936 supone la consolidación de una industria cinematográfica que debe adaptarse a los nuevos métodos de trabajo del cine sonoro, creando una red de estudios de rodaje y doblaje que no han sido documentados ni estudiados desde una perspectiva técnica. Mediante este trabajo se pretende llevar a cabo un análisis de la bibliografía existente y de aquellos autores que han realizado un acercamiento al origen de los estudios cinematográficos del cine sonoro, la información que podemos extraer a partir del vaciado hemerográfico o los libros técnicos que se publicaron durante esta época.

Uno de los estudios pioneros en el desarrollo del cine sonoro hecho en España será CEA (Cinematografía Española Americana), donde Luis Marquina dirigirá en 1936 su segundo film: *El bailarín y el trabajador*. El estudio de caso que se presenta sirve para plantear un método de análisis centrado en el estudio del “texto sonoro” como un elemento más del discurso narrativo. Las figuras de Luis Marquina –director con una formación previa como ingeniero de sonido– y León Lucas de la Peña como responsable del sonido en este film, suponen un referente en el origen de las técnicas de captación sonora en el rodaje y el proceso de postproducción posterior, en el que se comienzan a integrar los efectos de sala

Palabras clave: Segunda República, estudios cinematográficos, CEA (Cinematografía Española Americana), *El bailarín y el trabajador*, Luis Marquina, León Lucas de la Peña.

Abstract

The period 1931-1936 involves the consolidation of a film industry that must adapt to the new working methods of sound films, creating a network of filming and dubbing studies not yet documented or studied from a technical perspective. Through this work, we intend to carry out an analysis of the existing bibliography and of the authors who have made an approach to the origin of the cinematographic studios of the sound film, the information that we can extract from the hemerographic analysis or the technical books published during that time.

One of the pioneering studios in the development of sound film in Spain is CEA (Cinematografía Española Americana), where Luis Marquina directed his second film in 1936: *El bailarín y el trabajador* (*The dancer and the worker*). The case study presented here serves to propose a method of analysis centered on the study of the "sound text" as another element of the narrative discourse. Luis Marquina –a director with previous training as sound engineer- and León Lucas de la Peña, who is responsible for the sound in this film, represent a reference in the origin of sound capture techniques in filming and the subsequent post-production process, in which the sound effects begin to be integrated.

Keywords: Second Republic, film studios, CEA (Cinematografía Española Americana), *El bailarín y el trabajador*, Luis Marquina, León Lucas de la Peña.

Los “estudios académicos” sobre los “estudios cinematográficos” en España: un estado de la cuestión

Uno de los principales recursos cuando se afronta el estudio de las producciones cinematográficas durante la etapa republicana española es, sin lugar a dudas, el hemerográfico. Durante estos años se publican de forma periódica diferentes revistas relacionadas con esta incipiente industria del entretenimiento como *Arte y Cinematografía* (1910-1936), *Popular Films* (1926-1937), *Nuestro cinema* (1932-1935) o *Cinegramas* (1934-1936). Aunque se trata de publicaciones centradas en el *star system* de actores y actrices como

protagonistas del anecdotario que rodea a cada una de las novedades cinematográficas, éstas sirven indudablemente para consolidar la crítica cinematográfica en el periodismo. Aunque estas publicaciones no suelen entrar en aspectos técnicos relacionados con el rodaje o la postproducción, sí que dedican puntualmente alguno de sus reportajes al papel representado por otros agentes que conforman el equipo de producción, como el del ingeniero de sonido, o a las características de los espacios en los que se produce el rodaje o el doblaje. La progresiva incursión del cine sonoro durante la década de los años 30 llevará a la aparición, tras la Guerra Civil, de algunas secciones estables dentro de la prensa especializada, como el caso de la “página técnica” de la revista *Primer Plano*, que se publicaría entre 1940 y 1963 y en la que se presentaban artículos técnicos relacionados con el uso de la microfónica en el registro sonoro y con las últimas novedades dentro del sector de la grabación cinematográfica.

El análisis de las fuentes hemerográficas da cuenta de la incursión de un sector profesional vinculado con la grabación sonora que se asienta con cierta rapidez, a pesar de las dificultades iniciales en la transición hacia este nuevo sistema. El rodaje con sonido supuso todo un reto para los directores que ya habían destacado en la producción cinematográfica muda, y que tuvieron que adaptar sus métodos de trabajo y equipos de producción a las nuevas circunstancias. En junio de 1932, en la revista *Arte y Cinematografía*, se lleva a cabo una entrevista a José Buchs durante el rodaje de la “versión sonora” de *Carceleras* en Córdoba. De la entrevista se deduce cómo se cuestionaba aún durante esta época la viabilidad técnica y comercial de los nuevos formatos sonoros. Ante la pregunta “¿tiene usted fe en que ha de triunfar su producción como antaño?” Buchs contesta lo siguiente:

He puesto todo mi entusiasmo en dar a conocer la primera cinta que verdaderamente se hace hablada y cantada en español. Todo me anima a pensar que mi ilusión no saldrá defraudada. Los artistas que toman parte en ella, los operadores Porchet (francés) y Mascasoli (español) son unos técnicos insuperables en esta materia, y el sonido Orphea Film es magnífico y de gran pureza.¹

¹ *Arte y Cinematografía*. Nº 374-375. Publicada el 1 de junio de 1932. Disponible online en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026473146&search=&lang=es> [Consultado: 23/01/2018]

Buchs comenta en esta entrevista la planificación posterior de esta producción tras la finalización del rodaje en exteriores, que continuaría en los estudios Orphea Film en Barcelona. La pureza del sonido, el imaginario de fidelidad al que hace alusión Sterne (2003), debemos entenderla en relación a su función social dentro de un contexto histórico determinado, más que en relación a las características acústicamente medibles de las fuentes sonoras de reproducción. La reproducción sonora, desde sus orígenes, ha condicionado las relaciones sociales entre personas, máquinas, sonido y espacio. Debemos considerar en este sentido la escucha como una práctica cultural estrechamente relacionada con los cambios tecnológicos y la relación que el oyente establece con la “producción performativa”² inherente a los procesos de producción. Los estándares de fidelidad varían con la propia evolución de los formatos de grabación y reproducción, y justifican la valoración de los oyentes en los diferentes períodos de la historia, basada siempre en el análisis comparativo con los precedentes tecnológicos inmediatos.

Carceleras (José Buchs, 1932) está considerada como la primera película sonora íntegramente realizada en España y, a pesar de la perfección que argumenta Buchs en esta entrevista, no está exenta de numerosos errores a nivel técnico tal y como señala Gubern (1997). A pesar de que ya se habían realizado algunos intentos previos como *El misterio de la puerta del sol* (Francisco Elías) en 1929 con el sistema Phonofilm de De Forest, la calidad de las primeras películas sonoras es más que cuestionable desde nuestra perspectiva actual, teniendo además en cuenta los avances en el terreno de la grabación desde comienzos del siglo XX. La precariedad de los sistemas de captación era una realidad durante estos primeros años del sonoro, unida a una cierta carencia de conocimientos y aptitudes a la hora de afrontar el nuevo método de trabajo. Méndez Leite (1965: 344) señala en este sentido una anécdota relacionada con el rodaje de *El Relicario* (1933), dirigida por Ricardo Baños. El autor resalta las numerosas dificultades que se habían presentado en la captación del sonido directo durante este rodaje, hasta que el ingeniero

² Para una explicación más detallada del término ver: Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio (2018): “The influence of ‘audio correctors’ in the creative process: between the performative reality and the artifices of the digital musical production”. En *Sound in Motion: Cinema, Videogames, Technology and Audiences*. Ed. Enrique Encabo. Cambridge Scholars Publishing.

de sonido René Renault³ descubrió que las perturbaciones provenían de un apuntador que Baños había llevado al estudio para el registro directo del sonido. La ausencia de una “cultura del rodaje con sonido” debió provocar sin lugar a dudas una amplia colección de anécdotas relacionadas con situaciones más o menos pintorescas, contextualizadas dentro de una nueva metodología de rodaje que convertía a los platós en espacios en los que a partir de ahora debía hacerse el silencio cuando sonaba la claqueta.⁴

La incursión definitiva del sonido dentro de la producción del film obliga a los estudios de rodaje a adaptarse acústica y tecnológicamente, y conlleva la aparición del departamento sonoro y los primeros referentes técnicos: José María de Guillén-García, Ricardo María de Urgoiti, Adolfo de la Riva, Rosendo Piquer, Federico Gomis o León Lucas de la Peña.

Como señalan García de Dueñas y Gorostiza en el número 10 de *Cuadernos de la Academia*, dedicado a los estudios cinematográficos españoles, “es difícil hacer historia de algo que ya ha muerto” (2001: 11), teniendo en cuenta que la totalidad de los estudios cinematográficos que surgen durante la Segunda República ya no existen. Incluso aquellos cuya trayectoria se ha dilatado más en el tiempo, como el caso de los estudios Cinearte de Madrid, han terminado por cesar su actividad con el posterior desmembramiento hacia nuevas ubicaciones privadas de difícil localización.

Algunas fuentes de información señaladas por los autores como los *Anuarios del Cine Español* que publica el Sindicato Nacional del Espectáculo a partir de 1941, las cámaras del NO-DO que han registrado algunas visitas efectuadas a rodajes realizados principalmente en Madrid y en Barcelona o las propias fuentes orales, no son aplicables para la reconstrucción histórica de aspectos tan concretos como la dotación tecnológica de los estudios durante la Segunda República y sus métodos de trabajo. El acercamiento académico a los estudios cinematográficos como espacios de trabajo se ha centrado principalmente en el análisis del organigrama empresarial a partir de la

³ Debemos relacionar el trabajo del ingeniero de sonido francés René Renault con Orpheo Films —además de José María de Guillén-García—, quien importará algunos dispositivos tecnológicos de Francia.

⁴ No parece en este sentido muy desencaminada la visión paródica de un rodaje sonoro mostrado en *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Gene Kelly/Stanley Donen, 1952) cuando pensamos en las dificultades iniciales ante la precariedad técnica, el desconocimiento de la grabación sonora aplicada al cine y la falta de método de unos actores y directores que vivieron el paso, en algunos casos traumático, de mudo al sonoro.

información extraída de los Registros Mercantiles (accionistas, relaciones contractuales con productoras cinematográficas, etc.) y sus vínculos con las productoras encargadas de la financiación y distribución.

Pero la competencia entre los estudios de rodaje y/o doblaje durante estos primeros años trae consigo una rivalidad pública que implica su aparición en la publicidad dentro de las revistas especializadas, donde las diferentes empresas hacían alarde de la magnificencia de sus instalaciones y equipamiento técnico. El estudio arqueológico al que hacen referencia García de Dueñas y Gorostiza (2001) pasa, por lo tanto, también por el análisis de los documentos gráficos relacionados con esta rivalidad a través de los anuncios publicitarios donde se presentaban “visualmente” los últimos avances sonoros con los que contaban los estudios.

El análisis de la publicidad nos sirve también para apreciar el grado de especialización que se va creando entre los profesionales: productoras que cuentan con sus propios estudios de rodaje, estudios de rodaje al servicio de otras productoras, estudios de rodaje que además realizan doblaje, estudios especialistas en doblaje de manera exclusiva, etc. El doblaje tiene un gran impacto en España ya en la primera mitad de los años 30, consiguiendo crear una industria que logra frenar la tendencia inicial a realizar los doblajes de las películas en estudios extranjeros como Des Reservoirs ubicados en Joinville-Le Pont (Francia). Pero la tendencia a realizar el doblaje y la sincronización de películas en estudios extranjeros a comienzos de la década de los años 30 comienza a revertir con la aparición de los estudios TRECE (Trilla-La Riva Estudios Cinematográficos Españoles) en Barcelona y Fono-España en Madrid.

Podemos comprobar el impacto de los estudios de doblaje en la industria cinematográfica de este período a través de una simple comparativa entre dos anuncios de los estudios Fono-España y TRECE en la prensa cinematográfica de la época. El 4 de noviembre de 1934 aparece en *Cinegramas* un anuncio publicitario en el que se presenta un complejo formado por tres estudios de registro y cuatro estudios de ensayo, proponiendo como eslogan: “Los doblajes Fono España iguales a toma directa”. El “imaginario de fidelidad” construye en este sentido una cadena en la cual el registro en el rodaje supone el primer eslabón, donde el micrófono como elemento transductor debe preservar la autenticidad de la interpretación original. La reproductibilidad técnica, como

alternativa a la *performance*, se justifica presentando unas condiciones de captación óptimas. En el caso del doblaje, la adaptación al idioma depende de la interpretación de los actores y de las acciones técnicas a partes iguales. Conseguir una lectura labiofacial creíble dependerá de la capacidad de adaptación del texto y su interpretación posterior en la que intervienen actores, actrices y directores de doblaje. La simulación de los espacios acústicos originales será uno de los retos principales del ingeniero de sonido, que tratará de adaptar los espacios reducidos de las salas de doblaje a las características de los espacios que se ven en pantalla, en algunos casos exteriores o salas de grandes dimensiones. Todos estos aspectos quedan resumidos en la publicidad de Fono-España: “Los más capacitados directores, los mejores artistas y asistencia técnica de España”.





Ilustración 1: Anuncios publicados sobre Fono-España en la revista *Cinegramas* (1934-1935)

El 28 de julio de 1935 la revista *Cinegramas* publica otro anuncio de Fono-España en el que se presenta públicamente la ampliación del complejo con un estudio más con sistema Western Electric y tres más con “aparato F.E. independiente”. La competencia de sistemas de registro extranjeros señalados por Gubern (1977) termina por conceder cierta ventaja a Western Electric respecto a otras como la alemana Tobis-Klang Film. Fono-España, a pesar de poseer inicialmente la exclusividad del sistema sonoro Western Electric, terminará impulsando un sistema de grabación propio, el mencionado F.E. (que corresponde a las siglas Fono España). Tratándose de un sistema inferior, se ofrecía como parte de los servicios de la empresa en estudios de doblaje más asequibles económicamente, pero de peor calidad: doblaje en Western Electric desde 20.000 pesetas y en aparato independiente F.E. desde 15.000 pesetas. De este segundo anuncio llama especialmente la atención el comunicado inicial: “Fono España S.A. comunica que no ha establecido ni establecerá ninguna filial ni sucursal en Barcelona”. La rivalidad entre los estudios cinematográficos madrileños y catalanes parece ser ya manifiesta desde sus orígenes e incluía también a los estudios de doblaje que competían en una guerra comercial que les llevaba a anunciar sus excelencias técnicas en la

prensa especializada, como el anuncio publicitario de los estudios TRECE en la revista *Arte y cinematografía* en 1936:

¡TRES AÑOS DE DOBLAJES!

Trilla - la Riva, Estudios Cinematográficos Españoles

TRECE

El tiempo y la unificación del trabajo forjan el especialista.
Sólo españoles pueden confeccionar buenos diálogos en español.
La impresión de sonido integral (Wide Range) clara, sin distorsión ni ruido de fondo (Noisseles recording) se obtienen con nuestros aparatos (únicos en España de este moderno procedimiento).

Por estas razones llevamos dobladas las mejores producciones de
Fox Film
R. K. O. Radio Pictures
United Artists
Selecciones Filmófono
S. Huguet
Ibérica Films
Riesgo Film, etc.

BARCELONA Estudios y Oficinas: Paseo Santiago Rusiñol
Palacio Metalurgia (Montjuich)
Teléfono 30456

Los primeros establecidos en España.
Unica Casa íntegramente Nacional.

Noviembre 1934

© Biblioteca Nacional de España

Ilustración 2: anuncio publicado en la revista *Arte y Cinematografía* (1936)

Aunque la excelencia técnica era indudablemente un reclamo (*wide range*, *noisseles recording*) la confianza de las grandes productoras cinematográficas también pretendía constituir el elemento diferenciador (Fox Film, RKO, United Artists), aunque no parece que existiera en todos los casos un acuerdo de exclusividad (Fox o Filmófono, por citar un ejemplo, también realizaban los doblajes de sus films en Fono-España).

La guerra de los formatos y patentes relacionadas con el cine sonoro ya ha sido estudiada por diferentes autores, aunque debemos destacar el exhaustivo trabajo documental llevado a cabo por Josetxo Cerdán (1994) en su artículo “Las patentes de cine sonoro en España: un primer paso hacia la conquista del mercado (1926-1932)”. A pesar de que inicialmente conviven el registro fonográfico y el registro óptico junto a algún intento de creación de sistemas electromagnéticos que no pasarían de prototipos industriales, Cerdán señala que el 71% de los sistemas sonoros registrados en España entre 1926 y 1932 están relacionados con sistemas ópticos. El mayor incremento de

patentes de equipos de registro y proyección con sonido se produjo en España entre 1931 y 1932, año en el que se inauguran precisamente los Estudios Orpheu de Barcelona, señalados anteriormente como los primeros en los que se realiza un rodaje sonoro.

La guerra de las patentes genera un complejo organigrama de propuestas nacionales e internacionales donde debemos diferenciar las “patentes de invención” de las “patentes de introducción” de sistemas que habiendo sido registrados en otro país pretendían introducirse en el nuestro. Durante el período estudiado por Cerdán se registraron 133 patentes que hacían de algún modo referencia al cine sonoro. Como queda demostrado en el trabajo de Cerdán las patentes inicialmente centrarán su atención en los sistemas de proyección,⁵ y no será hasta 1931 cuando comiencen a adquirir una mayor importancia las patentes relacionadas con los sistemas de registro, coincidiendo con un interés creciente en la producción cinematográfica sonora en España.

Aunque el mencionado número monográfico de *Cuadernos de la Academia* dedicado a los estudios cinematográficos, en el que autores de referencia como García de Dueñas, Gorostiza, Cánovas Belchí, Cerdán, Fernández Colorado, Sánchez Salas o R. Tranche entre otros, proporcionan numerosos datos sobre el origen de los estudios cinematográficos en España, como su capital social, los nombres que forman el consejo de administración, diferentes datos relativos a sus dimensiones, nombres de los diferentes profesionales y departamentos, etc., por lo general, el análisis se afronta desde una perspectiva historiográfica incidiendo en el análisis del impacto económico y artístico de estudios y productoras, pero sin entrar en profundidad en cuestiones técnicas.

La aparición de los estudios cinematográficos se remonta a comienzos del siglo XX y sus orígenes han sido documentados por Delgado Cavilla (2011) en la entrada dedicada a los “estudios” dentro del *Diccionario del Cine Iberoamericano*. Desde que Fructuós Gelabert acondicionase lo que parecía ser un antiguo invernadero en 1908 para el rodaje de la primera versión de

⁵ Las patentes relacionadas con la proyección sonora no son ni mucho menos una novedad de este período en nuestro país. Ya en 1910, el dibujante y pintor almeriense afincado en Barcelona José Salvador Roperó presenta el sistema denominado Cinéfono (patente nº 49039), basado en la sincronización de un gramófono con el proyector.

Amor que mata, se produce una profunda transformación desde los primitivos estudios –denominados galerías, empleando el término con el que se denominaban los espacios acristalados que empleaban los fotógrafos– hasta la consolidación de estos espacios a mediados de la década de los años 30. En poco más de dos décadas se produce una importante transformación que culmina con un importante desarrollo industrial del cine sonoro durante los años de la Segunda República, y la consolidación en 1935 de diez estudios cinematográficos, tres en Barcelona (Lepanto, Orphea Films y Trilla-La Riva) y siete en Madrid (ECESA/Estudios de Aranjuez S.A., Ballesteros Tona Films, CEA, Chamartín, Cinearte, Index Films y Roptence).

La drástica transición tecnológica del mudo al sonoro, que afectaría a partes iguales a empresarios, directores y actores, justifica la obsolescencia tecnológica y el acercamiento histórico que se realiza desde la nueva era del sonoro a la hora de mencionar los estudios cinematográficos de la etapa inmediatamente anterior. En un artículo firmado por Florentino Hernández-Girbal en el número de 81 de la revista *Cinegramas*, del 29 de marzo de 1936 y titulado “El cine español hace quince años”, el autor realiza el siguiente comentario a propósito de la versión muda de *La verbena de la Paloma* de 1921, dirigida por José Buchs:

Para este film se construyó, dentro de la galería encristalada del viejo estudio de la Fuente de la Teja, un decorado de calle que fue el asombro de todos. ¡Ahí era nada! Por él podían cruzar coches al galope, tenía una taberna y una botica, faroles de alumbrado público y balcones que parecían de verdad.⁶

En el artículo se aprecia a José Buchs dirigiendo una escena que poco tiene que ver con un rodaje sonoro, en cuclillas para no aparecer en plano y realizando indicaciones a las actrices y los actores que intervienen en la escena.

⁶ Revista semanal *Cinegramas*, nº81, publicada en Madrid el 29 de marzo de 1936. Disponible online en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004958958&search=&lang=es> [Consultado: 23/01/2018]

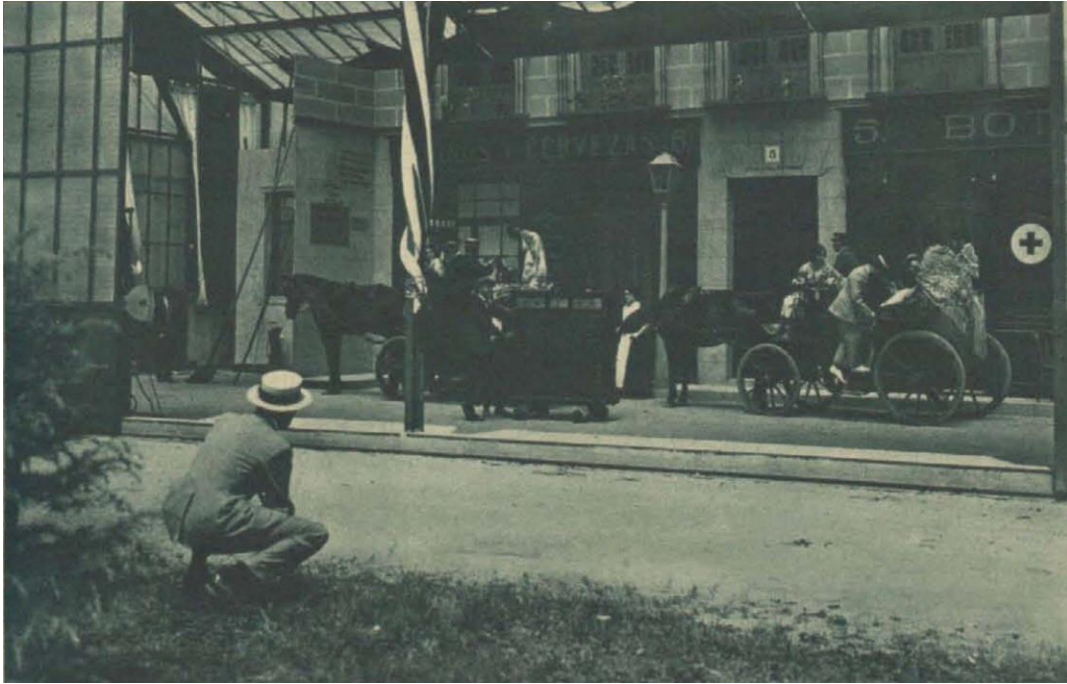


Ilustración 3: José Buchs dirigiendo una escena de *La verbena de la Paloma* (1921) (Estudios Atlántida)

Las grandes galerías acristaladas de esta época terminan por desaparecer durante el período de inestabilidad que caracterizará la producción cinematográfica española entre 1926 y 1932, en el que a pesar de la crisis del sector en nuestro país se crean algunos estudios cinematográficos, como Estudios Omniun Cine, situados en la calle Bravo Murillo de Madrid. Aunque estos estudios permanecerían abiertos apenas 3 años, es importante señalar que una de las películas que se filma en ellos es *Fútbol, amor y toros* en 1929, en la que el ingeniero de sonido Ricardo María de Urgoiti emplea por primera vez su sistema de sincronización de música e imagen denominado “Filmófono”.

Los procedimientos técnicos del registro sonoro óptico han sido estudiados por diferentes autores (Amyes, 1992; Lluís Falcó, 1995) y su conocimiento es imprescindible para el investigador que pretenda afrontar las consecuencias estéticas de todos y cada uno de los avances tecnológicos que tienen lugar desde que Eugene Lauste consiguiera en 1904 grabar sonido en una pista de emulsión fotográfica. El conocimiento del registro sonoro óptico ayuda indudablemente a entender muchas de las acciones que se producen por parte de los ingenieros de sonido de los años 30, profesionales que, aunque en muchos casos provenían del sector radiofónico, deben adaptarse a un sistema de registro exclusivo del mundo cinematográfico. Falta aún un

importante trabajo de documentación que nos permita saber con precisión cómo se realizaba el proceso de postsincronización o reemplazamiento de diálogos, cómo se comenzaron a trabajar los efectos de sala o los primeros efectos especiales relacionados con el sonido. El uso de un sistema que codificase el tiempo⁷ de la película y que garantizase la posterior postsincronización o los métodos de “corte y empalme” del montaje exigían un alto grado de especialización en los ingenieros de sonido para cine, independientemente de su trayectoria profesional previa. Analizar los estudios de rodaje y doblaje de los años 30 conlleva centrarse principalmente en el análisis del registro sonoro óptico y no tanto en el impresionado sobre soporte fonográfico. Tal y como señala Lluís Falcó:

Hasta la aparición de la grabación magnética todo el sonido cinematográfico (desde la fase de rodaje hasta la fase de postproducción) se realizaba sobre soporte óptico, tanto si era sonido directo (habitual en los primerísimos años del sonoro) como si después se efectuaba un doblaje en el estudio (Lluís Falcó, 1995: 80).

Lluís Falcó apunta también un aspecto especialmente relevante y es la posibilidad de encontrar “descartes negativos de tomas directas de sonido en sistema óptico” (*ibíd.*), un material que nos permitiría conocer los porqués de ciertas decisiones técnicas y estéticas relacionadas con el proceso de producción cinematográfica. Lluís Falcó introduce en su análisis un concepto altamente interesante, el de “huella sonora”. Las particularidades de que cada sistema de registro sonoro óptico da como resultado diferentes dibujos de banda sonora, algo que nos puede permitir reconocer un sistema determinado mediante un examen visual del soporte fílmico. Aunque como señala Amyes (1992) la incursión definitiva de la grabación magnética en la industria permitiría al ingeniero de sonido oír inmediatamente la grabación sin necesidad de esperar a los procesos fotográficos, “los técnicos de sonido se quejaban de que con el sonido magnético no era posible ya ver la modulación del sonido óptico

⁷ No será hasta 1969 cuando la Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE) forma un comité con el objetivo de desarrollar un sistema codificado que acabase con los problemas de sincronización de todos los sistemas empleados hasta la fecha. La aceptación de este código por parte de la European Broadcasting Union (EBU) convertiría este sistema en universal. Este estándar, conocido como código de tiempo SMTPE/EBU, es el que identificará la sincronización de audio y vídeo hasta la actualidad en términos de HORAS:MINUTOS:SEGUNDOS:FRAMES.

real sobre la pista” (Amyes, 1992: 17).

El creciente interés de los ingenieros de sonido que comienzan en el mundo radiofónico durante la segunda mitad de los años 20 y se acercan posteriormente al cinematográfico, justifica probablemente la aparición de publicaciones técnicas especializadas en sonido para cine. Algunas de estas publicaciones están editadas por las propias marcas que proporcionan los dispositivos, como el “Cursillo técnico para operadores de cine sonoro” que edita Philips en Madrid en 1933 y en el que se abordan diferentes temas como: la corriente alterna, el electromagnetismo, las válvulas, el micrófono, sistema de grabación en disco y sistema óptico o el acondicionamiento acústico de las salas. Referencias monográficas como el *Tratado completo de cinematografía sonora* de S. de Torrónategui, publicado en 1933, o “Cine Sonoro” de Yesares Blanco de 1935 constituyen de igual modo fuentes de referencia imprescindibles para entender los sistemas que se empleaban en la captación sonora cinematográfica durante la primera mitad de los años 30.⁸

Un caso de estudio: los estudios de la CEA (Cinematografía Española Americana)

Los estudios de la CEA surgen, como el resto de estudios cinematográficos, durante este mismo período fruto de la efervescencia social y cultural de una época de renovación, intentando resolver la ausencia de una sólida infraestructura empresarial vinculada a la industria cinematográfica. Un sector tan inmerso en una etapa de crisis ante la inadaptación al sonoro necesitaba con urgencia una nueva red de estudios cinematográficos que no tardó en llegar, y que supuso un punto de partida más que esperanzador que quedó truncado por el estallido de la Guerra Civil. CEA supone la apuesta por un proyecto realmente ambicioso de construir un espacio que ofreciese servicios al sector de la producción y postproducción cinematográfica, teniendo de igual modo la capacidad de producir y distribuir sus propios films. La revista catalana *Popular Film* en su número 295 de 1932 recoge algunos datos interesantes sobre su constitución como empresa: el estudio venía avalado por el escritor Jacinto Benavente como presidente de honor, los músicos Francisco

⁸ Todos los tratados técnicos mencionados se conservan en perfecto estado en la biblioteca de la Filmoteca Española a disposición del investigador.

Alonso y Jacinto Guerrero, los directores Eusebio Fernández Ardavín y Miguel Pereyra. Un estudio cinematográfico de estas características necesitaba una amplia nómina de colaboradores y socios, y la empresa se constituye con un capital social de 4 millones de pesetas, que será gestionado por Rafael Salgado, en ese momento, Presidente de la Cámara de Comercio de Madrid.

Tal y como señala Rafael R. Tranche (2001) el grupo de escritores y músicos anteriormente mencionados adquirirá la categoría de socios fundadores y su aportación a la empresa será: “La exclusiva de su producción inédita y de las adaptaciones de todas sus obras durante tres años e incluso la creación de argumentos originales (de los que CEA posee igualmente los derechos en exclusiva).⁹ La exclusividad de la obra de estos autores pone de relieve un hecho significativo al margen de la estructura empresarial que se había creado: la apuesta por una factoría de contenidos dentro de un organigrama de especialización siguiendo los modelos de la factoría hollywoodiense.

Pero además de ofrecer contenidos originales, la base fundamental del proyecto CEA es la construcción de unos estudios que se ubicarán en Ciudad Lineal (Madrid) aprovechando las antiguas instalaciones de un parque de ocio que ya contaba con teatro, frontón y restaurante. La prioridad del diseño del nuevo complejo será la construcción de unos estudios insonorizados y adaptados para el rodaje sonoro. CEA contará con tres estudios insonorizados y diáfanos optimizados para el montaje de grandes decorados.

	Estudio nº 1	Estudio nº 2	Estudio nº 3
Dimensiones	36,5 x 28 x 12 m	28 x 24 x 12 m	20 x 20 x 10 m
Superficie total	966 m ²	672 m ²	400 m ²

Tabla 1: Dimensiones de los estudios de rodaje
(Fuente: R. Tranche, Rafael. CEA: Los intereses creados).

En la descripción llevada a cabo por R. Tranche (2001) no se habla de una sala de control de audio propiamente dicha, sino de equipos portátiles de registro de sonido. Aunque se habla de “insonorización”, tampoco se registran

⁹ Información obtenida por Rafael R. Tranche (2001) a partir de la escritura de constitución de CEA.

datos de un posible tratamiento acústico de los estudios o el hecho de que las salas estuvieran diseñadas con algún tipo de acústica variable, aunque esta vendría evidentemente determinada por las características de los decorados que se construían en función de cada proyecto. En cualquier caso, se trataría de espacios con un tiempo de *reverb* considerable que debía ser gestionado adecuadamente en las captaciones microfónicas, con una mayor o menor proximidad del micrófono a los actores.

Los estudios de la CEA se diseñaron teniendo en cuenta la postproducción como parte del proceso contando con dos salas de sincronización, varias salas de montaje, sala de proyección y estudios de doblaje. Es precisamente en las salas de doblaje donde debemos buscar uno de los orígenes de la fisiología del estudio de grabación sonora en general y del estudio de grabación discográfica en particular.¹⁰

Los ingenieros de sonido encargados de los estudios de la CEA serán León Lucas de la Peña y Luis Marquina, empleando equipos sonoros Klangfilm. El 22 de julio de 1930 las compañías Tobis-Klangfilm, RCA y Western Electric firman el primer *Paris Agreement* en un intento de solucionar la guerra de patentes que, como ya ha sido señalado, caracterizaba los inicios del cine sonoro. España, en el reparto de París, queda bajo la influencia comercial de la Tobis-Klangfilm hasta que en 1932 se invalida definitivamente el acuerdo. Las obras de los estudios CEA comenzarán precisamente a finales de 1932, prologándose durante varios meses hasta el año siguiente. Será durante este período cuando se concreta un acuerdo con la empresa alemana para dotar a los estudios de sus equipos sonoros.

Aunque el acuerdo de CEA con la empresa alemana Tobis para dotar a los estudios con equipos sonoros Klangfilm está *a priori* relacionado con la figura de Enrique Domínguez Rodiño, agregado de la embajada española en Berlín (Gubern, 2005)¹¹, no podemos olvidar el vínculo profesional del ingeniero de sonido Luis Marquina con los estudios de la Tobis Klang en París y Berlín

¹⁰ El origen de los estudios de grabación debemos asociarlo igualmente con los gabinetes fonográficos que comienzan a aparecer a comienzos del siglo XX, relacionados con otros espacios comerciales como las ópticas o las droguerías.

¹¹ Tal y como señala Rafael R. Tranche (2001), Rodiño procedía del ámbito periodístico llegando a ser director de *Los Lunes de El Imparcial*. Nombrado por Rafael Salgado Consejero Delegado en 1933 para planificar la actividad de los estudios, mantenía buenos contactos con la cinematografía alemana.

antes de su regreso a España en 1933. En cualquier caso, y como veremos más adelante, la labor del germanófilo Domínguez Rodiño sería fundamental para la distribución de las producciones de CEA por Hispania Tobis, empresa que él mismo gestionaría.

Tras la inauguración de los estudios, la actividad de CEA comienza con el cortometraje *Saeta* de Eusebio Fernández Ardavín, una primera producción que permite probar las instalaciones y el equipo de sonido. Pero el primer éxito comercial de los estudios de la CEA será *El agua en el suelo* (1934) dirigido igualmente por Fernández Ardavín y con música del maestro Alonso.

Aunque los estudios de la CEA surgen con la ambición de crear sus propios contenidos como productora cinematográfica planteándose inicialmente como meta una gran producción anual y dos películas de bajo presupuesto, simultáneamente CEA comenzará una actividad empresarial paralela alquilando sus instalaciones y sus recursos humanos y técnicos a otras productoras. Gubern (2005) señala cómo Fernández Ardavín abandona CEA en octubre de 1935 por discrepancias internas en un momento en el que “ésta ya había cancelado sus planes como productora para ser un mero estudio de rodaje y había abierto una sección de doblaje, que tradujo las películas de Columbia importadas por Cifesa y las de Warner Bros.” (Gubern, 2005: 131). Pero a pesar de esta deriva hacia el doblaje y el alquiler de las instalaciones, señalado por Gubern, tras la marcha de Fernández Ardavín CEA produce uno de los films más relevantes de 1936: *El bailarín y el trabajador*.

La tercera producción de la CEA: *El bailarín y el trabajador* (1936), una propuesta de análisis del diseño sonoro

El bailarín y el trabajador, producción íntegramente realizada por la CEA, está dirigida por Luis Marquina y basada en una obra de Jacinto Benavente¹² – que además participa en el proyecto readaptando los diálogos– con música de Francisco Alonso. *El bailarín y el trabajador* fue la segunda película de Luis Marquina como director, aunque Marquina consideraba realmente esta producción su primer film como responsable absoluto de la dirección, teniendo en cuenta la gran influencia que había ejercido Luis Buñuel, como director de

¹² La película es una adaptación de la obra teatral de Jacinto Benavente *Nadie sabe lo que quiere* o *El bailarín y el trabajador*, obra en tres actos de 1925.

producción, en el desarrollo de su primera producción cinematográfica *Don Quintín el amargao* en 1935. En cualquier caso, *Don Quintín el amargao* servirá para probar la ambivalencia de Marquina en la dirección del film y en su planteamiento sonoro. Del análisis de las fotografías tomadas en el rodaje de este film se deduce lo que parece ser un uso de la pértiga y las técnicas microfónicas ya estandarizado. A diferencia de otros directores como Buchs o Perojo, Marquina comenzará su producción cinematográfica en la era del sonoro, a lo que debemos unir una formación técnica previa como ingeniero que sin duda condicionará la forma de afrontar el registro sonoro en sus rodajes.



Ilustración 4: Rodaje de *Don Quintín el Amargao* en el que se parece apreciar la utilización de una pértiga por encima del foco.

La captación microfónica con pértiga era ya una práctica habitual en los estudios cinematográficos en 1934, tal y como puede apreciarse en las imágenes del rodaje en los estudios Ballesteros Tonafilms.

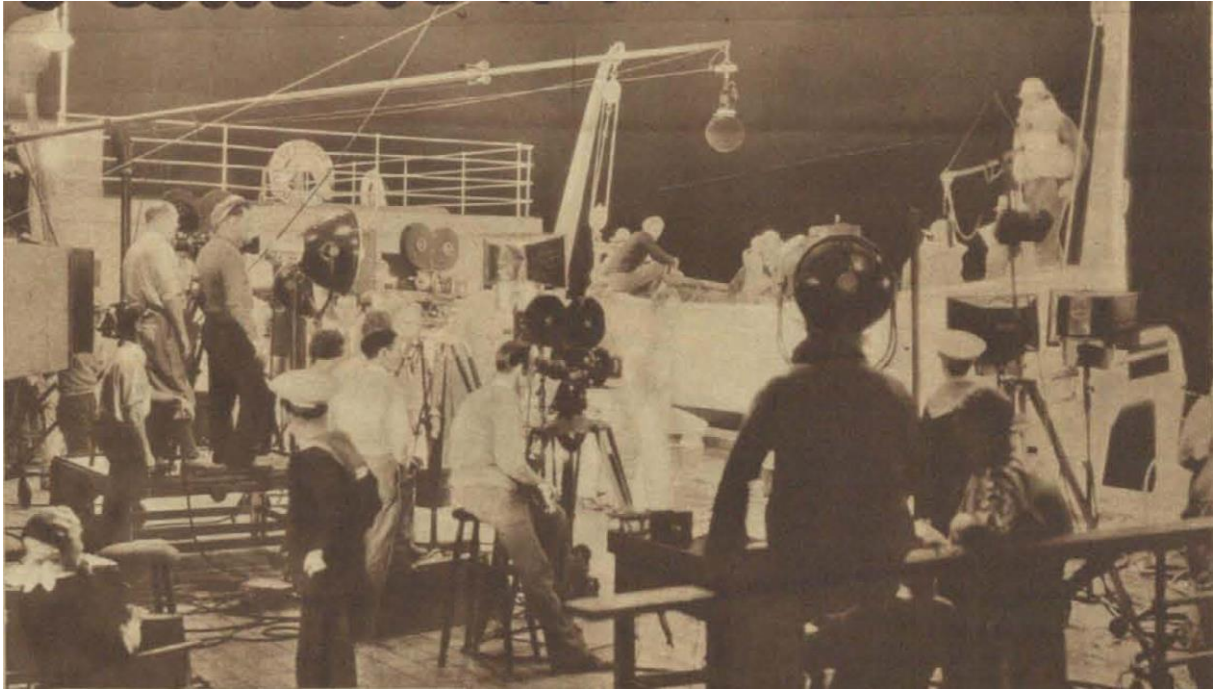


Ilustración 5: rodaje con pértiga en los estudios Ballesteros (1934)

El bailarín y el trabajador se rodó entre febrero y marzo de 1936, y se estrenó al público el 29 de mayo en el cine Capitol de Madrid. La película de Marquina contó con un presupuesto que no llegaba al medio millón de pesetas, considerablemente inferior a la comedia musical de Benito Perojo del año anterior, la adaptación de *La verbena de la Paloma*, que había contado con casi un millón de pesetas de presupuesto.

En la ficha técnica de *El bailarín y el trabajador* desarrollada por Josetxo Cerdán (1997) nos encontramos con el siguiente reparto y equipo técnico, entre los cuales curiosamente no se encuentra el ingeniero de sonido:

- dirección, adaptación y guión: Luis Marquina
- diálogos: Jacinto Benavente
- fotografía: Henri Barreyre
- montaje: Ángel del Río
- música: Francisco Alonso
- ayudantes de dirección: Jerónimo Mihura y Manuel Rosellón
- operador de cámara: Ricardo Torres
- decorados: Luis M. Feduchi y Luis Santamaría
- construcción de decorados: José María Torres
- dirección de producción: Enrique Domínguez Rodiño
- reparto: Roberto Rey, Ana María Custodio, Antoñita Colomé, José Isbert, Irene Caba Alba, Antonio Riquelme, Enrique Guitart, Mariano Ozores

A pesar de ello Cerdán señala tres aspectos destacables en el conjunto del film: la sencilla pero eficaz elección de los decorados, la sabia utilización del montaje y la densidad sonora. Para el autor la combinación de estos elementos convierte a *El bailarín y el trabajador* en una obra relevante.

La trama se desarrolla en su amplia mayoría en los estudios de CEA, a excepción de unos pocos exteriores rodados en Madrid, en la costa levantina y en la auténtica fábrica de galletas La Fortuna. Entre los decorados diseñados por Luis M. Feduchi y Luis Santamaría debemos destacar el Royal Club, una mezcla de clasicismo y modernidad que contrasta con las partes que transcurren en la fábrica, donde se utilizan unos decorados más orgánicos y realistas. El segundo aspecto señalado por Cerdán es la utilización del montaje como elemento dinamizador del ritmo cinematográfico. La relación que Cerdán establece con el uso matemático del montaje, aludiendo a la formación de Marquina como ingeniero para justificar el uso de elementos que se resuelven en términos aritméticos es especialmente relevante, aunque también habría que hablar de un “uso musical” del montaje. La alternancia de imágenes del viaje del personaje de Carlos (Roberto Rey) hacia su trabajo, de los empleados de la fábrica y de los niños es un claro ejemplo de ello. Además, es especialmente destacable la escena anterior al viaje en la que Carlos se despidió de sus amigos con un montaje rítmico y una serialización de planos que se fusiona correctamente con la música. Celsa Alonso (2014), en su análisis monográfico de la obra del maestro Alonso, destaca el efecto del *mickey-mousing* en esta escena, un recurso característico de la animación empleando en este caso un *glissando* de trompeta que acompaña la expresión de incredulidad de los dos amigos de Carlos mientras giran la vista hacia el techo. La autora destaca cómo Francisco Alonso realiza anotaciones pormenorizadas de estos recursos en la partitura manuscrita, enlazando “con un brevísimo recuerdo del tema del vals y, sin solución de continuidad, con la imitación del sonido del tren hábilmente instrumentado” (Alonso, 2014: 476).

El tercer elemento señalado por Cerdán será el cuidado y peculiar estilo sonoro. Marquina encuentra un equilibrio entre lo que se muestra y lo que se oye. A pesar de que Cerdán señala el sonido como uno de los aspectos relevantes del film, su argumentación no llega a analizar las características sonoras de este sino la utilización que se hace del diseño sonoro en el montaje:

La pesadilla de Luisa con los dos Carlos (el bailarín y el trabajador), donde el sonido –tanto la música, como la risa de Carlos– antecede a la acción/aparición de los personajes tejiendo una interesante red de implicaciones entre ellos; y la entrada de Luisa en el Royal Club cuando Carlos baila con Pilar [...] (Cerdán 1997: 106).

La escena de la pesadilla de Luisa constituye una magnífica demostración de la habilidad de Marquina para generar una atmósfera a partir de los efectos visuales y la utilización del montaje sonoro como parte del discurso narrativo.

A pesar de que “El bailarín y el trabajador” ha sido analizado desde diferentes parámetros: narrativo, musical, escenográfico, etc. falta un análisis en profundidad del “texto sonoro”. Es necesario, en este sentido, realizar un análisis planteado desde la distinción de lo que el sonido aporta al discurso narrativo fuera del análisis visual para entender el valor añadido que adquiere al combinarlos. Se trata en definitiva de profundizar en el diseño sonoro, entendido este como “un texto audible creado por alguien que retoma convenciones del lenguaje sonoro con fines estéticos y/o expresivos” (Woodside, 2016: 8). Pero uno de los principales problemas a la hora de afrontar el estudio del diseño sonoro de un film durante la década de los años 30 en nuestro país es, como ya ha sido señalado, la carencia de documentación técnica relacionada con los procesos de captación sonora durante el rodaje y la posterior postproducción en un estudio cinematográfico concreto.

Una fuente imprescindible para analizar esta producción de la CEA desde una perspectiva técnica es el artículo publicado por Florentino Hernández-Girbal en la revista *Cinegramas* el 15 de marzo de 1936 con el título “Viendo rodar: El bailarín y el trabajador”. En él, Hernández-Girbal señala cómo recibe a su llegada al estudio la información sobre el nuevo film de la mano de Enrique Domínguez Rodiño, Consejero Delegado responsable de la planificación de las actividades de los estudios a la manera de un productor ejecutivo de la industria cinematográfica estadounidense:

Ya conoce usted nuestros deseos. Queremos, al reanudar la tarea de productores, lograr films de calidad, condición indispensable para afianzarnos. No hemos de regatear ni medios ni entusiasmo para conseguirlo. En nuestro afán de crear nuevos valores, hemos

dado la dirección del film a Luis Marquina. Confiamos en su juventud y en su talento. Yo creo que consolidará definitivamente su nombre como realizador.¹³

Luis Marquina, cuya carrera profesional se prolonga hasta inicios de los años 70, no solamente en la dirección sino en otros papeles como el de guionista, productor o director de producción, representa un interesante caso de ingeniero de sonido que da el salto a la dirección cinematográfica, un perfil profesional único que le permite afrontar el tratamiento sonoro en sus films con una especial sensibilidad.

Tras una descripción de los decorados que los operarios están construyendo en el plató grande (presuponemos que ubicado en el estudio nº 1), Hernández-Girbal accede al plató pequeño, donde se están rodando otras escenas. Este dato es especialmente relevante para mostrarnos una metodología de trabajo en la que las escenas no solamente no se realizan siguiendo el cronograma del metraje, la propia construcción de los decorados se va realizando o variando en función de las secuencias y siguiendo un plan de producción perfectamente organizado. En el relato, Hernández-Girbal ofrece una descripción detallada del *attrezzo* que caracterizaba el decorado y que serviría para la famosa escena de la sala de fiestas donde actúa la *big band*:

Los obreros trabajan en un decorado que ocupa casi la totalidad del inmenso escenario. Es el hall y la sala de fiestas de un hotel elegante. Resulta, aún a medio construir, suntuoso, de buen gusto. Una serie de columnas, que se suponen robustas y no son más que un armazón de yeso, aparentan sostener un techo que no existe, y por una doble escalera de falso mármol -madera forrada de papel pintado- se asciende al hall.

Dentro del plató pequeño, en el que se están rodando unas escenas, Hernández-Girbal nos presenta al responsable de la grabación sonora:

Al pasar junto a la cabina del sonido saludamos al ingeniero León Lucas de la Peña. Mientras hablamos con él, por el altavoz de control escuchamos la voz de Antoñita Colomé, que ensaya una escena. Unos pasos más, y nos encontramos cerca del grupo que forman director, actores, operadores y ayudantes.

¹³ La entrevista se publica en la revista Cinegramas pocos días después de la finalización del rodaje, que duraría menos de un mes. El rodaje se realizó justo antes de la huelga de obreros dedicados a la construcción de decorados que paralizaría la actividad del sector hasta comienzos de mayo. Disponible online en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004958619&search=&lang=es> [Consultado: 29/01/2018].

Podemos certificar de este modo la existencia de una cabina de sonido aislada del resto de componentes técnicos del plató, donde el ingeniero realizaba la captación de sonido. El ingeniero de sonido aparecía ya en los inicios del cine sonoro acreditado en el film junto al resto de componentes del equipo técnico asociados a la imagen y el sonido: fotografía Enrique Barreyre; segundo operador Ricardo Torres; ingeniero de sonido L. Lucas de la Peña y montaje Ángel del Río. Todos los nombres aparecen dentro de un marco encabezado por el logo de la CEA como emblema de la producción cinematográfica que se presenta.



Ilustración 6: créditos de fotografía, sonido y montaje de *El bailarín y el trabajador* (1936)

La cabina de sonido dotada de un “altavoz de control” nos indica la existencia de un espacio insonorizado destinado al registro y control de la grabación sonora. En el *Tratado completo de cinematografía sonora* de S. de Torrónategui, publicado en 1933, se especifican las características de esta cabina de control dentro de un rodaje sonoro. Una práctica habitual durante este período, empleada también en los rodajes de los estudios de la CEA, era el aislamiento de los dispositivos dedicados al registro de la imagen y el registro sonoro respecto a la ubicación del micrófono destinado a la captación de los diálogos. Tal y como se señala en el tratado de S. de Torrónategui, el número de cabinas insonorizadas podía variar en función del sistema

empleado: sistema mixto de disco y cinta o registro fotoacústico (registro sonoro óptico sobre el propio celuloide). En ambos casos el objetivo era el aislamiento de los dispositivos mecánicos de registro y reproducción del micrófono destinado a la captación.

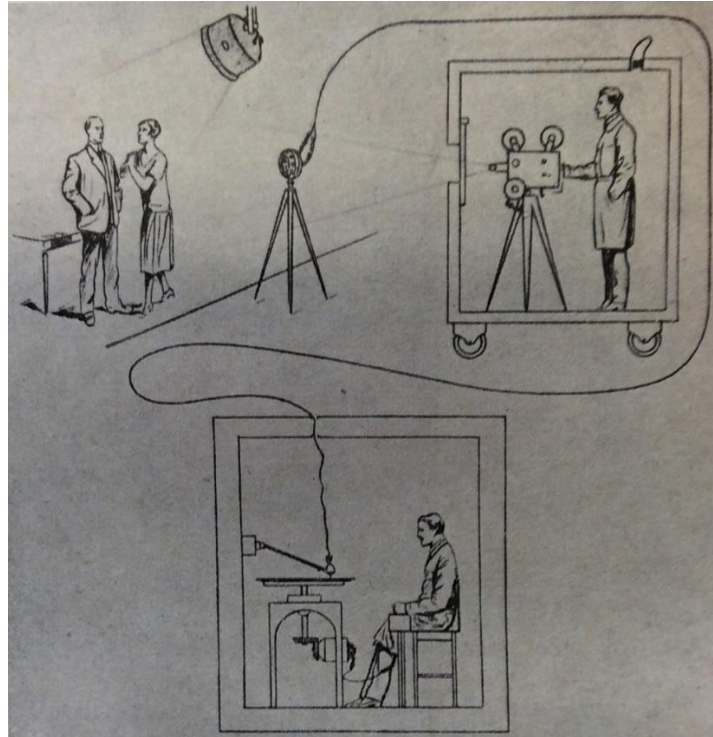


Ilustración 7: registro de impresiones luminosas y acústicas por el sistema mixto, disco y cinta (fuente: S. de Torrónategui, 1933)

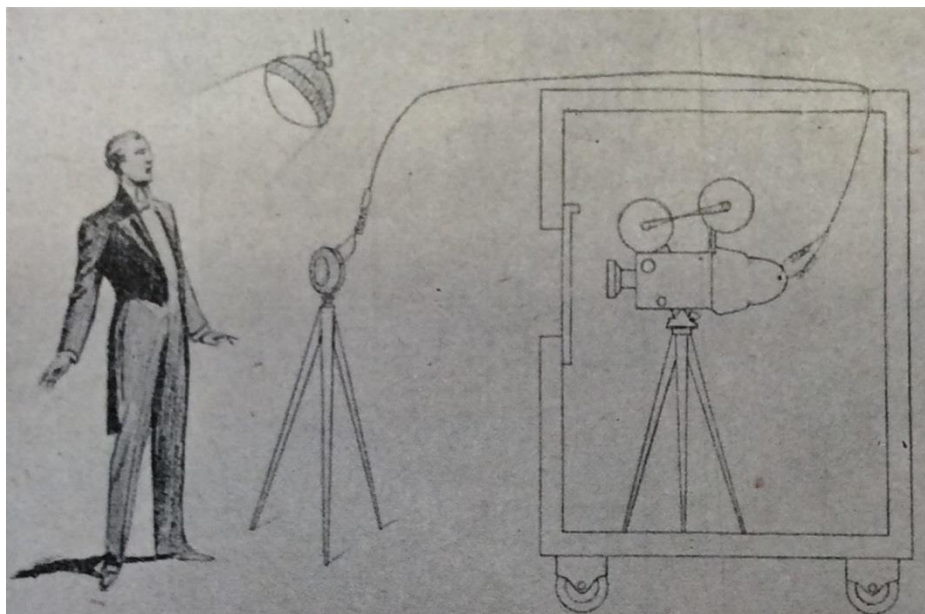


Ilustración 8: registro en la cinematografía fotoacústica (Fuente: S. de Torrónategui, 1933)

Dentro de los sistemas de grabación óptica es preciso distinguir dos procedimientos en las bandas sonoras de los films durante esta época (Torróntegui, 1933: 246): el transversal (superficie variable) y el de intensidad (superficie constante). La inscripción transversal se distingue por trazos de longitud y ancho variables, según la frecuencia y la intensidad del sonido. En la inscripción a intensidad, las oscilaciones acusan su modulación por el ennegrecimiento que producen en la película, más o menos intenso según la mayor o menor intensidad del haz luminoso que fluye de la célula bajo la influencia de las oscilaciones acústicas. Aunque S. de Torróntegui muestra una relación de compañías que emplean uno u otro sistema, es realmente complejo saber cuál era el sistema empleado en los estudios de la CEA, teniendo en cuenta que el sistema Tobis Klang-Film que se presenta en los créditos iniciales puede hacer referencia en realidad a diferentes sistemas: sistema transversal, sistema de intensidad o sistema mixto a disco y film. En cualquier caso, y aunque hablar del sonido Tobis Klang-Film no nos asegura uno u otro sistema, la progresiva implantación del sonido óptico durante los años 30 nos permite apostar por el sistema óptico a intensidad de superficie constante como soporte empleado en el film *El bailarín y el trabajador*.

Volviendo al artículo de Hernández-Girbal en Cinegramas, se lleva a cabo una descripción detallada del registro sonoro en el rodaje y de la existencia de la mencionada cabina:

Suena la sirena imponiendo silencio. Va a rodarse la escena. El decorado es la sección de empaquetado de una fábrica de galletas. [...] Junto a la cámara, que maneja el veterano Henry Barreyre, teniendo como segundo operador a Ricardo Torres, Luis Marquina [...] da unas instrucciones. Lucas de la Peña rectifica la colocación del micrófono y corre a su cabina. Suena otra vez la sirena. El estudio queda silencioso.

Aunque el posicionamiento de la fuente sonora respecto al dispositivo de registro, y las técnicas derivadas de los diferentes planos de captación, se habían tratado desde inicios de siglo tal y como testifican diferentes publicaciones como el *Boletín Fonográfico* –revista quincenal que se publica desde Valencia y, probablemente, la primera publicación especializada en grabación sonora en nuestro país– existe ya una plena conciencia de las

consecuencias estéticas derivadas del uso de microfónica cercana o microfónica distante o de ambiente. Es más que probable que la cabina empleada por Lucas de la Peña fuera portátil y permitiera su traslado a las distintas zonas del plató en el que se desarrollaba la escena. Existe evidentemente un metraje y se emplea la claqueta para el proceso de sincronización posterior, en el que se incluirá, como veremos, el doblaje: “Uno de los ayudantes coloca la pizarra ante el rostro de los actores, mientras canta lo que en ella ha escrito: ¡Setenta y tres!... ¡Segunda!... Golpea la claqueta y se aparta rápidamente”. El reportaje relata el rodaje de la escena en la que Pilar (Antoñita Colomé) cuenta a sus compañeras de la fábrica de galletas que acaba de conocer a un joven apuesto llamado Carlos Montero (Roberto Rey):

Antoñita—Pilar en la película— cuenta a sus compañeras de la fábrica:

—Chicas, os digo que es guapísimo.

—¿Y dónde va a trabajar?

—¿Es moreno?

—¿Se parece a Clark Gable?

—No puedo daros tantos detalles. Sólo sé que se llama Carlos Montero. Es un chico bien.

—Stop!... ¡Mal! —dice Marquina— ¡Otra vez!

Se repite el juego. Vuelven a sonar la sirena y la claqueta. A la cuarta vez se acierta.

En el desarrollo posterior del reportaje para la revista *Cinegramas* aparece en el rodaje el compositor del film:

Hasta nosotros llega el popular compositor Francisco Alonso, autor de la música de El bailarín y el trabajador. Después de cambiar un saludo nos dice:

—¡Lástima que no hayan ustedes oído el *blue*! El sonido es admirable. Se recibe la impresión de oír directamente a la orquesta.

Una vez más nos encontramos con ese imaginario de realidad que caracteriza la valoración de la grabación por los oyentes. La orquesta “Moltó”, dirigida por Daniel Montorio, se habría grabado previamente y de manera asincrónica a la escena a la cual pertenece. Durante este período, los estudios cinematográficos hacen de este modo las veces de estudios de grabación musical, preparando los números musicales que formarán parte de la trama.

El relato de Hernández-Girbal continúa con la descripción del proceso posterior de rodaje:

Luis Marquina, junto a Barreyre, preparan la filmación de otra escena. Antoñita Colomé sigue su conversación con las chicas de la fábrica. La cámara rueda. En el silencio del Estudio, el diálogo suena clarísimo.

Una chica. —¿Y qué vendrá a hacer en una fábrica de galletas?

Pilar. —Estará arruinado. Ya sabes lo que dice el novio de esta: la aristocracia baja, el proletariado se impone.

Otra chica. —Oye, ¿y qué es el proletariado?

La escena se repite una, dos, tres veces. Manolo Rosellón, el popular *regisseur* [director], imita el ruido de un timbre, que ha de sincronizarse después en este momento”.

Esta descripción da por sentado que en 1936 existe en la producción cinematográfica española una concepción clara de lo que supone una captación de imagen y sonido asincrónica con un proceso de postproducción posterior, y donde ya se comienza a trabajar con efectos de sala.



Ilustración 9: Escena protagonizada por Antoñita Colomé descrita en el reportaje de Hernández-Girbal (00:18:54)

El análisis sonoro de la escena demuestra que se trata de una captación microfónica cercana en un entorno acústico controlado y con pocas reflexiones. El timbre que suena al final de la escena, avisando a las trabajadoras que ha terminado su tiempo de descanso y deben regresar al puesto de trabajo, suena en primer plano y acompaña el primer plano del cartel luminoso del director, algo técnicamente inviable mediante una captación microfónica durante el rodaje. Este primer plano sonoro solamente puede ser posible mediante doblaje y sincronización posterior.



Ilustración 10: Momento en el que suena el timbre descrito en el reportaje de Hernández-Girbal (00:19:18)

Si bien debemos distinguir los estudios de rodaje de los de doblaje –como ya hemos señalado, estudios de esta misma época como TRECE (Trilla-La Riva Estudios Cinematográficos Españoles), el estudio de la Metro-Goldwyn-Mayer en Barcelona o Fono-España en Madrid orientaban su actividad de manera exclusiva al doblaje–, algunos estudios de rodaje como el caso de la CEA, contaban también con estudios de doblaje que prestaban un importante servicio en el proceso de postproducción del film. Aunque Rafael R. Tranche (2001) habla en su descripción de la existencia de “varios estudios de doblaje” sin especificar el número ni las características de estos espacios, todo parece

indicar que el proceso de postproducción se realizaba dentro del complejo de la CEA.

En *El bailarín y el trabajador* podemos localizar con claridad y analizar el empleo del doblaje en diálogos a través de la primera escena que se desarrolla en exteriores. Se trata de una escena (00:10:41) en la que los dos protagonistas Carlos Montero (Roberto Rey) y Luisa (Ana M^a Custodio) aparecen juntos tumbados en la playa con el mar de fondo. En esta escena las voces permanecen en primer plano, con una acústica característica de una habitación pequeña y sin la “apertura” que haría creíble una locución en un espacio abierto como el de la playa. Tras una conversación juntos en la que Luisa le pide a Carlos que comience a trabajar en la fábrica de su padre, Carlos se dirige hacia el mar dispuesto a darse un baño. El primer plano de la protagonista se contrapone ahora con la imagen de su amado al fondo, subido a una pequeña roca desde la cual la llama gritando ¡Luisa! ¡Luisa!



Ilustración 11: Escena de la playa doblada posteriormente en el estudio (00:11:40)

Para conseguir imitar este efecto de “voz distante”, se ha optado por alejar al actor del micrófono en un intento de reforzar la idea de que el emisor está lejos y el receptor, la joven observando a través de los “ojos de la cámara”, recibe el mensaje fusionado con el ruido de las olas que rompen en la orilla. El diseño sonoro resulta poco creíble desde nuestra perspectiva actual, pero sí que consigue transmitir una sensación de profundidad que se ve limitada por las carencias interpretativas de un doblaje en el que no se consigue recrear el grito que caracterizaría la captación sonora real en esta escena. Tanto el primer plano de la voz al comienzo de la escena como el tratamiento sonoro aplicado al mensaje que el protagonista transmite desde la orilla, transmiten objetivamente las características acústicas de un espacio cerrado de pequeñas dimensiones, muy distante de las características acústicas reales del espacio que aparece en pantalla. A pesar de estas limitaciones, la integración del sonido de las olas y la voz doblada dentro del estudio con la imagen de los actores en la playa genera una síncrexis (Chion, 1994) fácilmente asimilable por el espectador de la época.

A pesar de estos acercamientos pioneros al diseño sonoro cinematográfico, el film de Marquina aún se caracteriza por la ausencia de efectos de sala que refuercen los objetos sonoros que aparecen en pantalla. Los sonidos en algunos casos son capturados por la propia pértiga destinada a registrar los diálogos, y en otros simplemente permanecen “mudos”, un hecho determinado indudablemente por las limitaciones técnicas de la edición, pero en el que es más que probable que influyan ciertos condicionantes estéticos heredados de la etapa del cine mudo. La “visualidad del sonido” a la que hace referencia García Jiménez (1996: 373), refiriéndose al encuadre de la cámara en determinados objetos sonoros (un teléfono, un instrumentos musical) con el objetivo de enfatizar esa experiencia sonora en el espectador durante la etapa del cine mudo, puede ser aplicable a aquellos planos en los que no escuchamos los sonidos del roce del paño de Carlos Montero limpiando una de las máquinas o el sello y la firma de Don Carmelo en los documentos sobre su escritorio, aunque sí que podemos imaginarlos.

Conclusiones

Aunque se ha estudiado en profundidad el paso del mudo al sonoro en el cine español, el análisis de las características de los estudios cinematográficos en los primeros años del sonoro desde una perspectiva técnica no se ha abordado aún académicamente. Es imprescindible afrontar el estudio de la influencia del ingeniero de sonido en el cine paleosonoro español para entender el origen de la utilización del diseño sonoro como parte del discurso narrativo. A pesar de las dificultades iniciales que caracterizan la adaptación de los estudios cinematográficos al nuevo método de trabajo derivado de los rodajes sonoros, estudios y productoras supieron adaptarse a la nueva industria creando una infraestructura sin precedentes en nuestro país dentro de este sector. La adaptación de las técnicas de grabación a los rodajes con el empleo de la pértiga, o el doblaje como alternativa a aquellas escenas cuyas características hacían poco viable el registro directo, se produce ya de forma generalizada en los primeros rodajes sonoros hechos en estudios cinematográficos españoles. La aparición de tratados relacionados con las técnicas de captación del cine sonoro certifica, por otro lado, la creciente demanda de profesionales especialistas y el interés por el conocimiento técnico relacionado con los nuevos procesos de producción cinematográfica.

Bibliografía

Amyes, Tim. 1992. *Técnicas de postproducción de audio en vídeo y film*. Madrid. IORTV.

Cerdán, Josetxo. 1994. "Las patentes de cine sonoro en España: Un primer paso hacia la conquista del mercado (1926-1932)". En *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la AEHC. Tomo II. Textos y debates: Breve antología*, coords. Minguet, Joan M. y Pérez Perucha, Julio, 57-70. Asociación Española de Historiadores del Cine.

—. 1997. "El bailarín y el trabajador (1936)". En *Antología crítica del cine español 1906-1995*, ed. Julio Pérez Perucha, 104-106. Madrid, Cátedra-Filmoteca Española.

Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.

Delgado Cavilla, Pedro. 2011. "Eugenio. Estudios". En *Diccionario del Cine Iberoamericano*, 600-633. Iberautor Promociones Culturales.

García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge. 2001. *Los estudios cinematográficos españoles*, eds. García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge. *Cuadernos de la Academia* nº10. Madrid. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas Españolas.

García Jiménez, Jesús. 1996. *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Gubern, Román. 1977. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen.

—. 1993. "La traumática transición del cine español del mudo al sonoro". En *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, 3-24. Madrid: Editorial Complutense.

—. 1995. "El cine sonoro español (1930-1939)". En *Historia general del cine*. Madrid: Cátedra.

Lluís Falcó, Josep. 1995. "Los materiales de sonido en el audiovisual". En *Actes Seminari de Patrimoni Cinematogràfic*, 77-99. Universidad de Barcelona.

Méndez Leite, Fernando. 1965. *Historia del cine español 2 Vols*. Madrid: Rialp.

R. Tranche, Rafael. 2001. "CEA: Los intereses creados". *Cuadernos de la Academia* nº10. Madrid. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas Españolas.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press.

Torróntegui, S. de. 1933. *Tratado completo de cinematografía sonora*. Barcelona: J. Montesó Editor.

Woodside Woods, Jarret Julian. 2016. "Textos sonoros: análisis de diseños sonoros cinematográficos". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. N°13, pp. 1-27. Disponible online en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/download/955/845>

[Consultado: 01/02/2018]..

Mensajes impresos en el cine español de la posguerra: vía de expresión emocional a través de la música

ESTHER GARCÍA SORIANO

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°11

Palabras clave: música, cine, posguerra española, cartas

Keywords: music, cinema, Spanish post-war, letters

Cita recomendada:

García Soriano, Esther. 2018. "Mensajes impresos en el cine español de la posguerra: vía de expresión emocional a través de la música". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°11. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> **ES**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

MENSAJES IMPRESOS EN EL CINE ESPAÑOL DE LA POSGUERRA: VÍA DE EXPRESIÓN EMOCIONAL A TRAVÉS DE LA MÚSICA

Esther García Soriano

Resumen

La palabra escrita se encuentra unida al séptimo arte casi desde que este emergiera a finales del siglo XIX, siendo una de las principales vías de comunicación con el espectador. Ante la falta de un lenguaje oral audible, coloquios, declaraciones y comentarios eran expuestos a través de rótulos que, junto a las imágenes y la exagerada mímica actoral, manifestaban al público todo tipo de sucesos y observaciones. La llegada de la sonorización supuso el desvanecimiento de aquellos letreros, pero no así del texto impreso.

La filmografía española del período 1940-1950 constituye un claro ejemplo de la relevancia alcanzada por aquel soporte informativo. Leyendas, acotaciones, telegramas y, fundamentalmente, cartas, formaron parte de numerosos largometrajes nacionales de posguerra, asistiendo al espectador en la ubicación espaciotemporal de la trama, la separación de secuencias y la descripción de situaciones y noticias responsables de las emociones desencadenadas entre los personajes y la audiencia. Estas inscripciones, en ausencia de un discurso verbal, absorbían por unos instantes todo el protagonismo de la acción, ayudadas por la música acompañante enfocada en orientar la atención de la sala sobre la lectura de unas líneas cuyo contenido podía ser ensalzado mediante esporádicos acordes efectistas, cálidas melodías o impetuosos diseños temáticos, pero todos ellos indispensables en este tipo de secuencias.

Palabras clave: música, cine, España, posguerra, cartas.

Abstract

Written words and the seventh art are strongly linked almost since its birth, by the end of the 19th century, being the one of the main ways of communication with the audience in absence of an audible oral language. Talks, statements and comments, appear through labels, which, along with images and exaggerated acting mime, demonstrated all kinds of events and remarks. The incorporation of the sound into films resulted in the evanescence of those signs, but not the printed text. Spanish films from the period 1940-1950 are a clear example of the relevance reached by said informative support. Legends, notes, telegrams and, above all, letters stand in numerous national post-war feature films, introducing the audience into time-space context of the plot, the separation of sequences and the description of situations and news triggering emotions among the characters and the audience. These written inscriptions emerge in the absence of a verbal discourse, absorbed for a few moments the leading role of the action. They bear on the musical accompaniment focused on driving the attention of the audience to the reading of a few lines, whose content could be enhanced by sporadic dramatic chords, warm melodies or impetuous theme designs, all essential for this type of sequences.

Keywords: *music, cinema, Spanish post-war, letters.*

Orígenes de la palabra escrita en la gran pantalla: los rótulos

Pocos años después del nacimiento del cinematógrafo, la letra impresa se estableció como una de sus herramientas esenciales. En sus inicios, este espectáculo de estampas en movimiento se encontraba asociado al sonido procedente del pianista que amenizaba la proyección con fines aún alejados de la búsqueda de expresividad en conexión con la imagen. Este aditamento sonoro podía verse enriquecido por la intervención de comentaristas, actores o cómicos que, situados tras la pantalla, simulaban las voces y ruidos del filme, ubicaban la acción y emitían razonamientos u otros comentarios como apoyo al flujo visual de los hechos. No obstante, esta voz en *off* se eclipsó con la aparición de carteles negros, interpuestos con los fotogramas, sobre los que se

formulaban expresiones aclaratorias o complementarias de los sucesos proyectados.¹

Ante las inaudibles voces actorales manifestando las emociones de los personajes, sus diálogos y locuciones, los rótulos resultaron el medio de comunicación más eficaz en combinación con la mímica de los comediantes y, progresivamente, con la música. Considerados tanto un elemento expresivo más del filme, como una seña de identidad de cineastas y productores, los títulos se cuidaban desde el punto de vista ornamental de manera que su interacción con la imagen se tradujera en un efecto artístico. Su redacción a cargo de periodistas, literatos o profesionales del celuloide, debía ser clara y concisa, capaz de resumir prolongados discursos y pláticas en pocas frases. Junto a las conversaciones, eran utilizados para exponer la línea de pensamiento de los interlocutores, los comentarios de un posible narrador, además de establecer el ámbito espacio-temporal de la película. Sin embargo, pese a su rendimiento, fueron paulatina y profusamente denostados. El sector más vanguardista del séptimo arte, en su búsqueda de un cine respaldado exclusivamente por la imagen, los consideraba innecesarios. Y el público recriminaba a los rotulistas su ampulosidad e incorrección en la escritura, en gran número de ocasiones. Incluso en la actualidad pervive dicha visión peyorativa, tal y como afirma Daniel Sánchez: “La actitud proclive a no conceder a los rótulos el mismo *status* como elemento constitutivo de la obra cinematográfica que pueda tener la imagen, ha perdurado, de una u otra manera, hasta nuestros días.” (Sánchez, 1999: 429). Su ocaso era inminente y se convirtió en un hecho cuando la sonorización, tras sustentar a la música en sus comienzos, se puso al servicio de la voz hablada. Los carteles se desvanecieron, pero no así el texto escrito proyectado en pantalla que, de diversas maneras, ha permanecido ligado al celuloide, bien como reminiscencia o a modo de tributo a aquel medio informativo.

¹ La primera evidencia de intertítulos data de 1901, correspondiente al cortometraje *Un cuento de Navidad (Scrooge, or Marley's ghost)* –adaptación de la novela de Charles Dickens (*A Christmas Carol*, 1843)– dirigido por Walter R. Booth y producido por Robert Paul.

Evolución de la música cinematográfica tras la llegada del sonoro: apéndice del texto impreso

La implantación del sonido grabado sincronizado trajo consigo avances fílmicos a distintos niveles, más allá de la omisión de los intertítulos. Proporcionó una mayor coherencia narrativa al filme; dio acceso a la introducción de una voz en *off*, así como a ruidos y sonidos ambientales que contribuyeron a potenciar la expresividad de las imágenes; y significó una revolución a nivel musical al permitir grabar en la cinta el eco de toda una orquesta, de manera que pudiera reproducirse exactamente igual en sucesivas proyecciones prescindiendo así de las costosas interpretaciones en vivo que hasta entonces acompañaban las películas, entre otros adelantos.

Sin embargo, este nuevo sistema también desencadenó ciertos inconvenientes de naturaleza estética, desde el punto de vista de la cinematografía de principios de los años treinta del siglo pasado. Uno de ellos fue el vacío sonoro ocasionado en las escenas donde los personajes permanecían en silencio o no intervenían. Valgan las palabras de Chion para su descripción:

...el cese del diálogo creaba este <<efecto de agujero>>, efecto que no suele darse en el teatro hablado en el que son raras las escenas mudas, y todavía menos en la literatura que, al ser un encadenamiento de palabras, no se halla expuesta a estas abruptas rupturas de registro que debe afrontar el cine constantemente (Chion, 1997: 228).

Mientras que en la filmografía contemporánea y de algunas décadas pretéritas, el silencio no es considerado un elemento extraño que sea preciso eliminar, suponía casi una irregularidad a subsanar en las producciones de comienzos del sonoro. Los ruidos paliaban tales problemas en situaciones donde tenían natural cabida, como en los rodajes en exteriores, es decir, siempre que el guion justificara su participación. Pero había muchas otras secuencias que quedaban al margen de dicha estrategia. En esos casos se recurrió a la música.

Habiéndose iniciado en los años veinte como elemento expresivo añadido a la imagen, el arte sonoro enriqueció sus funciones desde el momento en que se fundió literalmente con el celuloide. Ello le condujo a ampliar asimismo su colaboración a lo largo de la cinta, más allá de la cabecera y el cierre. De este

modo, empezó a tomar partido en el relleno de escenas insonoras, como las mencionadas, además de subrayar algunas estampas sentimentales. En poco tiempo, el *continuum* musical distintivo de los primeros años del cinematógrafo, se reinstauró en estos largometrajes cubriendo desde varias escenas sucesivas, hasta el filme completo, con escasas y breves pausas durante el mismo, esto es, un “bloque continuo” (Lluís i Falcó, 1995: 179).

Llegados los años cuarenta, algunas películas emplearon igualmente las bandas sonoras ininterrumpidas, mas el principal modo de acompañamiento que se estandarizó en esa década fue la recreación musical de estampas aisladas e independientes. El *horror vacui* existente hasta entonces en lo referente al sonido se redujo, pero, aun así, las partituras continuaron siendo prolijas, conformadas por un elevado número de bloques, en respuesta a la gran cantidad de imágenes que precisaban del complemento instrumental. Lejos quedaban aquellos primeros días del cine parlante en los que la música se limitaba a rellenar huecos mudos, subrayar contextos románticos, presentar y clausurar el filme. Sus competencias eran ahora variadas, tales como la ilustración de escenarios, la caracterización de personajes, la descripción de la velocidad del movimiento, la representación de la vertebración temporal, entre otras. Persecuciones, paisajes naturales, momentos oníricos, *flashbacks*, etc., aparecían ilustrados por la orquesta, un grupo de cámara o un solista.

Pese a este extraordinario despliegue de objetivos, el más relevante y recurrente seguía siendo el realce de emociones. Chion comenta al respecto: “...si hay algo que la música traduzca fina y ricamente, sin que ningún otro elemento del cine pueda reemplazarla en esta función, es el flujo cambiante de las emociones sentidas por un personaje” (Chion, 1997: 229). Pocas eran las escenas que, indistintamente de su naturaleza, no llevaban implícito algún sentimiento, reflejado en el carácter fílmico, a través de los personajes o por medio del espectador, quien los experimentaba por empatía con la acción dramática. Una cabalgada, por ejemplo, no solo era retratada musicalmente desde el punto de vista de la velocidad. Dependiendo del contexto en el que tuviera lugar –una huida, una misiva urgente, una cacería, etc.– se imprimía asimismo la emoción propia de dicho evento, es decir, tensión, júbilo, dolor, entre otras. Éstas eran ensalzadas por temas musicales de estilo romántico y posromántico con ocasionales recursos impresionistas, de gran brillantez

sinfónica y exacerbada manifestación sentimental, el denominado “sinfonismo clásico cinematográfico” (Colón, Infante y Lombardo, 1997: 107), cuyos elementos estaban determinados por la imagen y se adherían al mensaje transmitido por estar creando un efecto redundante. Los clichés o estereotipos, procedentes de los códigos sonoros culturales de la sociedad occidental y fruto de la imitación sonora de gestos, movimientos y acciones producidos en las secuencias o en circunstancias de la cotidianeidad análogas a las reflejadas en ellas, fueron decisivos en la consecución de dicho resultado.

Entre las escenas de primer orden donde este refuerzo musical era considerado un requisito indispensable, se hallan aquellas que mostraban en pantalla textos escritos. No solo conllevaban una importante carga emotiva o aludían a algún tipo de escenario que fuera necesario distinguir, sino que el vacío sonoro generado durante su proyección las convertía en focos de obligada intervención instrumental. Titulares de prensa, telegramas y toda clase de noticias, eran objeto de atención en múltiples momentos del largometraje, sobre los que la orquesta se volcaba intensificando su presencia.

La cinematografía española de posguerra, objeto del presente estudio, manifiesta una abundante utilización del mensaje impreso en sus distintas tipologías, cuya ilustración musical sigue de cerca las pautas compositivas hollywoodienses del momento, arriba observadas.

La representación gráfica más elemental corresponde a los breves letreros indicativos de fechas y lugares intercalados durante el transcurso de la historia narrativa que hacen referencia a los distintos espacios dramáticos en donde se desenvuelve la trama. Dada su objetividad y concisión, prescinden de banda sonora, por lo que no están recogidos en estas páginas.

Los principales prototipos examinados a continuación que aparecen sustentados por la orquesta y engloban las características descritas, esto es, ausencia de discurso hablado y una posible asociación sentimental o espacio-temporal, son las leyendas y las cartas.

Leyendas

Con la misma finalidad con la que se incluye un narrador al comienzo de una película, algunos largometrajes españoles de la década de los años cuarenta insertan, tras los genéricos, una inscripción en primer plano de

manera que pueda ser leída directamente por el espectador. A través de ella se ubica la historia en un escenario espacio-temporal, se presentan los personajes o se inicia el relato. Dicho texto puede adquirir diversas formas o estilos: a modo de página de un libro, impreso sobre un fondo neutro, blanco o negro, o proyectado sobre las primeras escenas de la cinta.

Las propiedades del acompañamiento musical de estos encabezamientos responden al contenido textual de los mismos, al género fílmico al que pertenecen y a las características de las imágenes que los portan. A través del uso de estereotipos asociados a determinadas emociones, lugares, épocas, personajes, entre otros, el bloque musical en cuestión equipara su carácter al de las imágenes acompañantes, dando como resultado un efecto audiovisual empático o redundante que ayuda a que el público siga sin esfuerzo el flujo de la secuencia y capte de inmediato su significado. Indistintamente del tipo de cartel proyectado, la prominencia sonora en primer plano de estos pasajes se mantiene en todos los casos. Su función, además de cubrir el silencio propio de los fotogramas, es subrayar el contenido del mensaje mostrado en pantalla o poner de relieve la naturaleza argumental de la película, así como el de las primeras estampas (véanse secuencias 1-5).

Secuencia 1². Un ladrón de guante blanco (Gascón, 1945).

Al finalizar los créditos, se impresionan sobre las olas del mar las siguientes líneas:

El argumento de esta película pretende satirizar humorísticamente a todos aquellos jóvenes que, apasionados por lecturas truculentas, se sienten atraídos hacia las más absurdas aventuras” (cronometraje de la secuencia: 0:01:03-0:01:16) (véase figura 1).

² La selección de las diversas secuencias insertas por orden cronológico en cada sección y analizadas musicalmente en el estudio, se ha circunscrito a las pertenecientes a los largometrajes cuyas bandas sonoras fueron creadas por los compositores que hicieron del cine su principal medio de vida, dado el extenso catálogo filmográfico que reúnen y de los que aún se conservan algunas de las partituras correspondientes. Dichos maestros son: Joan Duran i Alemany, Ramón Ferrés i Mussolas, Jesús García Leoz, Manuel López-Quiroga, José Muñoz Molleda, Manuel Parada de la Puente, Juan Quintero Muñoz y José Ruiz de Azagra.

Se ha procurado ilustrar el estudio mediante escenas pertenecientes a filmes distintos, que al mismo tiempo constituyeran una amplia representación de los músicos arriba citados y cuya calidad sonora durante su visionado fuera lo suficientemente admisible para posibilitar su análisis. En muchos casos no se tuvo acceso a las partituras de los filmes incluidos en el examen, por lo que se aportan transcripciones personales.

Como es habitual en las comedias de posguerra, un tema sincopado inspirado en el *jazz* presenta el largometraje (véase ejemplo 1).

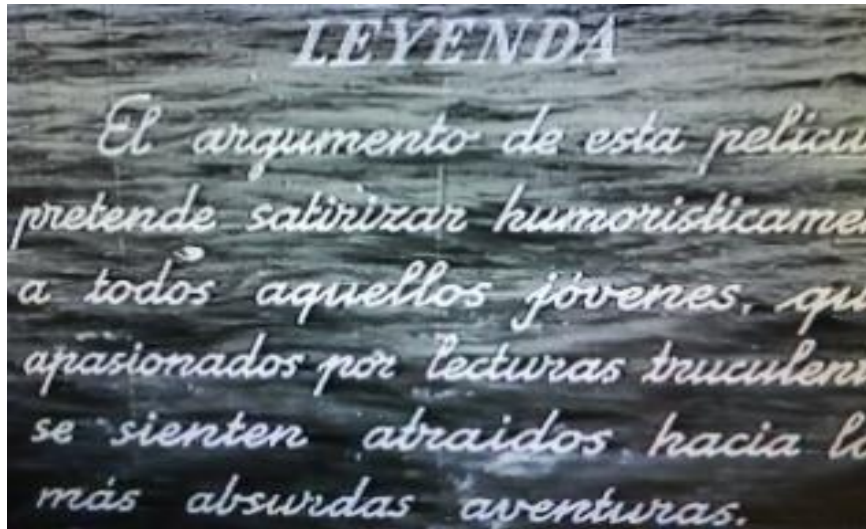


Figura 1. *Un ladrón de guante blanco* (Gascón, 1945).

Moderato

Trompetas en Do

Vibráfono

Violines I

mf

Allegro

Tpt. en Do

Vib.

Vn. I

Tpt. en Do

Vib.

Vn. I

mf

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Trompetas en Do, Vibráfono, and Violines I. The second system includes Tpt. en Do, Vib., and Vn. I. The tempo changes from Moderato to Allegro. Dynamics include mf and mf.

Ejemplo 1. *Un ladrón de guante blanco* (1945). Transcripción Esther García Soriano

Secuencia 2. Héroes del 95 (Alfonso, 1947).

Con la caballería al galope como fondo, se proyecta el presente texto:

Agradecemos al Excmo. Sr. Ministro del Ejército y con él a nuestro Glorioso Ejército, así como al Servicio Histórico Militar y Museo del Ejército la valiosa colaboración prestada. En todas las luchas de todos los tiempos, surgieron héroes. En esta historia que empieza en el año de 1895, un puñado de valientes, al grito de ¡¡Viva España!! sufrieron y murieron por honrarla. Algunos personajes son históricos; los más los creó la fantasía, otros vivieron en sus horas de lucha, un romance: el amor. Que esta película sea un homenaje ofrecido a los héroes de ayer, a los de hoy y a los del futuro” (cronometraje de la secuencia: 0:01:28-0:02:02) (véase figura 2).

Un bloque de carácter militar introduce el filme bélico, con una parte inicial basada en el toque de diana *Quinto Levanta* en manos de las trompetas (compases 1-8). Tras él, se da paso a un enérgico fragmento (compases 11-22) donde un *ostinato* de cuerdas simula la cabalgada expuesta en imágenes, sobre la que resuenan los metales emitiendo los intervalos de quinta asociados al género cinematográfico con un ritmo de corchea con puntillo-semicorchea (véase ejemplo 2).

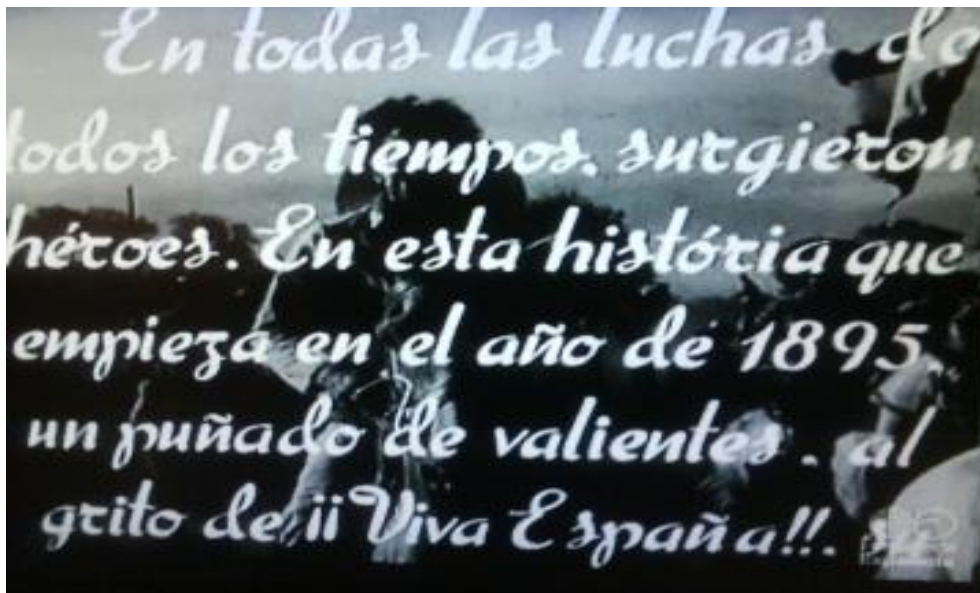


Figura 2. *Héroes del 95* (Alfonso, 1947).

Allegro

Trompeta en Do 1
mf

Trompeta en Do 2
mf

Violines I

Violas

//

Presto

Tpt. en Do 1

Tpt. en Do 2

Vn. I
f

Va.
mf

//

Tpt. en Do 1
mf

Tpt. en Do 2
mf

Vn. I

Va.
mf

//

Tpt. en Do 1

Tpt. en Do 2

Vn. I

Va.
mf

Ejemplo 2. *Héroes del 95* (Duran i Alemany 1947). Transcrip. por Esther García Soriano

Secuencia 3. El tambor del Bruch (Iquino³, 1948).

De sendas características a la precedente, es la escena que incluye esta leyenda:

4 de junio de 1808. El eco del 2 de mayo en Madrid vibra aún en el corazón de los españoles, cuando las tropas de Napoleón que marchan hacia Zaragoza y Valencia, reciben la orden de castigar a los pueblos catalanes en rebeldía” (...) “al amparo de la santa montaña de Montserrat, esperan los patriotas al invasor, con una agresiva hostilidad que, al pasar los años, ha de quedar grabada como gesta heroica en el glorioso libro de la historia de España (cronometraje de la secuencia: 0:00:12-0:00:25)⁴ (véase figura 3).

Como en el caso anterior, un *ostinato* en la sección de los violines simboliza la galopada reflejada en pantalla (compases 3-5), seguido de un rápido toque de tambor (compases 5 y 6) ligado al título y carácter del largometraje (véase ejemplo 3).

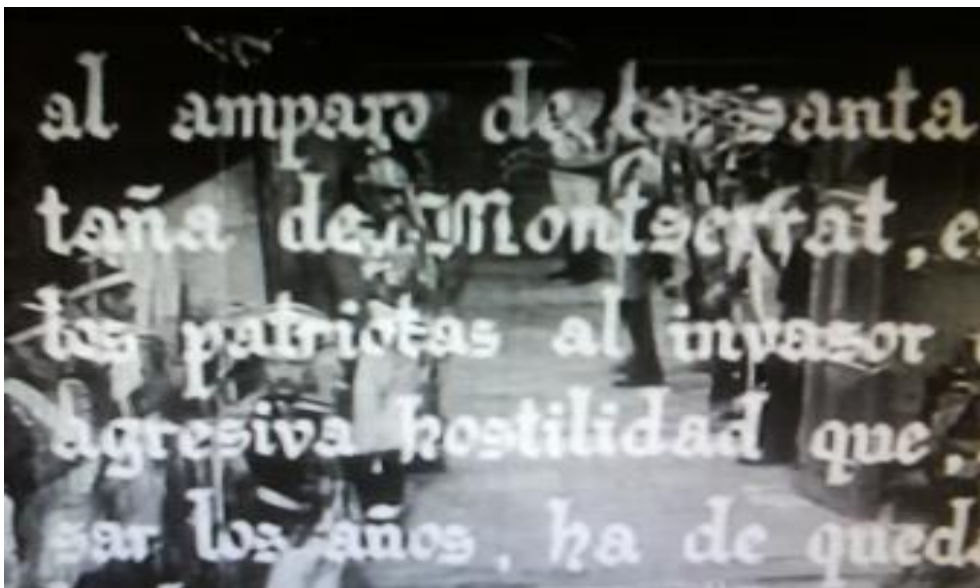


Figura 3. *El tambor del Bruch* (Iquino, 1948).

³ Los cineastas y compositores conocidos comúnmente durante su carrera por su segundo apellido, tal es el caso de Ignacio Ferrés Iquino, aparecen referenciados en el presente estudio siguiendo idéntico criterio. No obstante, al final del mismo, se incluyen los nombres completos para su perfecta identificación.

⁴ Cronometraje impreciso por cortes en la cinta visionada.

Largo **Prestissimo**

Tambor

Violines I

f

//

Tamb.

Vn. I

Ejemplo 3. *El tambor del Bruch* (Ferrés i Mussolas, 1948). Transcrip. por Esther García Soriano

Secuencia 4. Don Juan de Serrallonga (*Gascón*, 1948).

Tras los créditos iniciales se da a leer a cámara la siguiente leyenda:

Un viejo pleito iniciado en la Edad Media, entre el Obispado de Vich y la casa de Moncada, sirvió de pretexto para la formación en el Principado de Cataluña de dos bandos rivales 'Narros y Cadells'. A impulsos de bajas pasiones, venganzas y odios, esas luchas fratricidas fueron degenerando al correr de los años. Fue allá por el 1623, cuando la lucha se hizo más violenta. La muerte y desolación azotaban el Principado... Las Guillerías Estribaciones del Pirineo sobre el suelo Catalán... (cronometraje de la secuencia: 0:02:07-0:02:42) (véase figura 4).

Una melodía de carácter fúnebre y procesional, en donde resaltan la armonía de tónica y el ritmo de corchea con puntillo-semicorchea, acompaña las trágicas líneas. Su última parte, de sonoridad modal, se asocia al género histórico del filme (compases 12-15) (véase ejemplo 4).

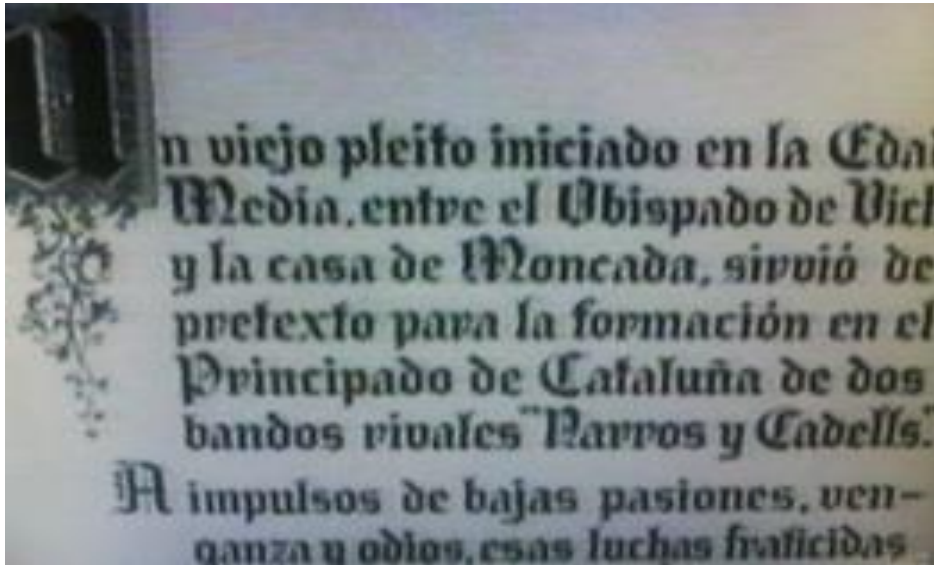


Figura 4. *Don Juan de Serrallonga* (Gascón, 1948).



Ejemplo 4. *Don Juan de Serrallonga* (Duran i Alemany, 1948). Transcrip. por Esther García Soriano

Secuencia 5. El marqués de Salamanca (Neville, 1948).

La presente inscripción abre el filme tras los genéricos:

He aquí la historia de un hombre que al cabo de los años confesó con melancolía. 'El peor negocio... ¡mi vida!' Así fue el avatar del hombre de actividad más emprendedora que ha habido en España: el romántico malagueño don José de Salamanca. Este fue el personaje que gastó el dinero que no tenía y tuvo el dinero que era casi imposible gastar (cronometraje de la secuencia: 0:02:04-0:02:25) (véase figura 5).

El comienzo de uno de los temas centrales de la película cubre la leyenda. El *tempo* tranquilo, el semitono ascendente entre los grados IV y V (compases 2 y 3) y el suave comienzo de las cuerdas con trémolos sobre la dominante, le otorgan un cariz romántico que presenta al decimonónico personaje (véase ejemplo 5).

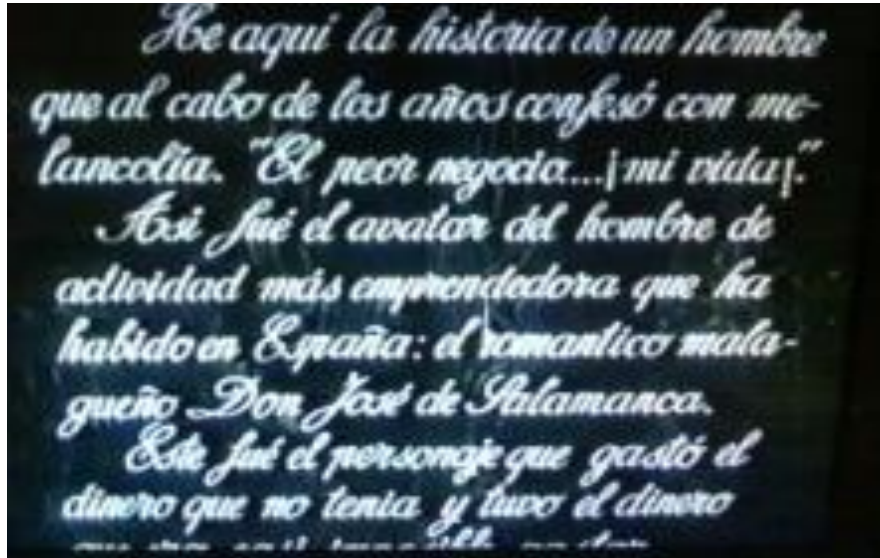


Figura 5. *El marqués de Salamanca* (Neville, 1948).

Largo

Ejemplo 5. *El marqués de Salamanca* (Molleda, 1948). Transcrip. Esther García Soriano.

A pesar de la eficacia del procedimiento, muy pocos largometrajes –la mayoría de ambientación histórica– se inclinan por la incorporación de inscripciones.

Cartas

Con un impacto mayor que las leyendas, las principales secuencias que emplean la palabra escrita son aquellas que tienen por objeto mostrar a un personaje leyendo o escribiendo una carta. Tales imágenes son recurrentes en la cinematografía española de posguerra, incluyéndose hasta tres y cuatro veces en un mismo filme, y aunque lo más común es emplear una carta como soporte textual, ello no impide que en otros casos se utilice un periódico, un telegrama o una pequeña nota.

Existen varias formas de transmitir estas noticias al espectador. El escrito puede presentarse ya terminado en manos de su destinatario o bien ver cómo lo redacta su autor. En cualquier caso, las imágenes suelen optar por el silencio verbal mostrando un primer plano del mensaje, de manera que el público pueda leerlo por sí mismo. Si este no tiene acceso visual al texto, es el destinatario quien se lo transmite a través de su lectura en voz alta y, en algún caso aislado, la voz en *off* del remitente, a modo de monólogo o declamación. Pero incluso ambas pueden omitirse, en cuyo caso la expresión facial junto con la música acompañante son las únicas vías de comunicación con las que cuenta el espectador para recibir el mensaje.

Las melodías vinculadas con estas escenas pueden incorporar diversas funciones dependiendo de la cantidad y tipo de información que muestren. En los casos en que el público escucha el contenido de la noticia, la música, en un segundo plano sonoro, no hace más que captar y acentuar las frases, adhiriéndose al sentimiento que estas sugieren complementando la situación. Para Chion, la finalidad de la música en estas situaciones es mucho más compleja: "...desempeña la función, a la vez modesta y preciosa, de 'despegar' la voz hablada de las imágenes sobre las que resuena, de los límites naturalistas, de los límites del tiempo y del lugar concreto" (Chion, 1997: 239).

Si los espectadores tan solo leen el texto, la música adquiere protagonismo al suplir e interpretar el vacío verbal, confiriendo mayor realce a la imagen.

Por último, si únicamente son los gestos del personaje los que comunican la noticia, la música ha de traducir con exactitud su contenido, definir el sentido de la escena y descifrar el subtexto emocional asegurándose de que el espectador interpreta correctamente lo que ve.

Es posible encontrar algún filme en donde la melodía se ausenta durante la lectura para crear tensión o expectación a través del silencio, e intervenir al término de ésta, magnificando el sentido del mensaje (véase secuencia 6).

Secuencia 6. Fortunato (Delgado, 1941).

El protagonista lee una carta en donde se le comunica el despido laboral (cronometraje de la secuencia: 0:05:25-0:06:44) (véase figura 6).

Seguidamente suenan tres fuertes y siniestros acordes ligados a la fatal noticia, que rompen la intriga creada por el silencio previo (véase ejemplo 6).



Figura 6. *Fortunato* (Delgado, 1941)



Ejemplo 6. *Fortunato*. N°2 (Leoz 1941). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Sin embargo, lo habitual es que la música cubra toda la escena, complementando, subrayando o dando sentido al contenido general de la noticia, al término de la cual finaliza, continúa sonando en la siguiente secuencia con la que se encuentra relacionada, o bien enlaza sin interrupción con otra melodía que acompaña una nueva situación.

A pesar de que es común incluir varias escenas de este tipo dentro de una misma película, no lo es el uso del *leitmotiv* para ellas, ya que el contenido del mensaje, su autor y destinatario, pueden variar en cada ocasión, por lo que no tiene sentido asignar una única melodía para todas ellas.

Es frecuente que el tema principal o algún tema central del largometraje se interprete junto a algunas imágenes, pero, si éstas se repiten durante el filme, lo usual es que sean temas secundarios los que sustenten los sucesivos escritos.

En algunos casos es el escenario, el género fílmico o el carácter del personaje, entre otros aspectos, los que aparecen representados musicalmente, y no el texto que se ve en pantalla (véanse secuencias 7 y 8).

Secuencia 7. El difunto es un vivo (Iquino, 1941).

La apatía de Inocencio aparece inalterable incluso cuando es informado de la muerte de su hermano a través de la siguiente carta:

Muy señor mío: Es sumamente doloroso para mí tenerle que comunicar la muerte repentina de su hermano Don Fulgencio Manso y Remanso, el eminentísimo músico español, cuyos conciertos ante este público americano le hicieron famoso en el mundo entero. Como secretario que era del fallecido llorado Don Fulgencio me apresuro a participarle... (cronometraje de la secuencia: 0:28:21-0:30:06) (véase figura 7).

La tranquila y casi estática melodía de José Ruiz de Azagra se une a la desgana del protagonista y su reacción casi indiferente ante la trágica noticia (véase ejemplo 7).

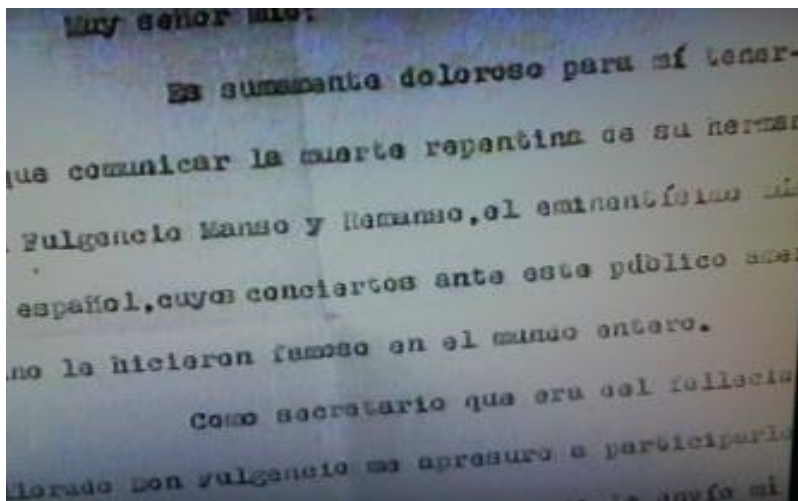


Figura 7. *El difunto es un vivo* (Iquino, 1941).

Adagio

Violines I

mf

Ejemplo 7. *El difunto es un vivo* (Ruiz de Azagra 1941). Transcrip. por Esther García Soriano.

Secuencia 8. Treinta y nueve cartas de amor (Rovira, 1949).

Alberto, en presencia de la criada, lee en voz alta la nota escrita por su esposa, Julieta, donde le comunica su partida (cronometraje de la secuencia: 0:57:15-0:57:36) (véase figura 8).



Figura 8. *Treinta y nueve cartas de amor* (Rovira 1949).

A pesar de la grave noticia y el enfado que provoca en el protagonista, el tema compuesto por Manuel Parada de la Puente, uno de los centrales de la película, no hace sino caracterizar una vez más la comedia fílmica (véase ejemplo 8).

Trompetas en Do

p

Ejemplo 8. *Treinta y nueve cartas de amor*. Nº30 (Parada de la Puente, 1949). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Pese a los modelos enunciados, la mayoría de las veces es el contenido del informe el que dicta las características musicales del bloque que lo acompaña, diferentes en cada secuencia, pero afines a los clichés propios de esta cinematografía que permiten identificar sucesos emotivos de toda índole tales como la felicidad, la desgracia, el peligro, entre otros.

La naturaleza de los mensajes hallados en la filmografía investigada puede clasificarse en cuatro tipologías que, dispuestas en orden decreciente de aparición, son: trágica, tensa, cómica y de amor.

Se muestran con mayor frecuencia escritos que transmiten infortunios en diversos grados: abandonos, muertes, despedidas, desengaños, entre otros, que suscitan en quienes los leen desde una templada nostalgia al mayor de los desconsuelos. Dicha intensidad manifestada en pantalla, a menudo no se corresponde con la gravedad de la noticia. Un despido laboral puede abordarse como la más absoluta de las desgracias, y, por el contrario, una defunción, asimilarse de manera liviana. Todo depende del contexto y de los deseos del director en cuanto al nivel de carga emocional a imprimir en la secuencia mediante la interpretación actoral y la orquesta.

Los bloques musicales que los acompañan presentan características comunes. La principal es la tonalidad. Basta con que un tema se interprete en modo menor para transmitir adversidad al público. Asimismo, la estabilidad tonal y el fuerte hincapié que se ejerce sobre la tónica, contribuyen a reafirmar el dolor desencadenado por los mensajes.

El resto de particularidades musicales varía en función de la cota de tragedia expuesta a través de las imágenes. La mayoría de escenas tratan estas noticias de una manera moderadamente dramática, asistidas por fragmentos de *tempo* tranquilo, figuras largas y líneas melódicas onduladas que no suelen exceder los registros medio-graves. El suave sonido de las cuerdas y maderas, en conjunto o en solitario, acompañado de leves y ocasionales intervenciones de los metales y la percusión, interpretan los fragmentos, donde la melodía acompañada y la homofonía son las texturas predominantes. Todo ello favorece la creación de serenidad, propia de estos comunicados (véanse secuencias 9-12).

Secuencia 9. El difunto es un vivo (Iquino, 1941).

Los periódicos publican la muerte de Inocencio:

Don Inocencio Manso y Remanso se ha suicidado. Su desconsolada esposa y su madre política, que le querían entrañablemente, han sufrido ya varias crisis nerviosas. Las acompañamos en su justo dolor (cronometraje de la secuencia: 0:40:04-0:40:27) (véase figura 9).

El tema musical en do menor, de *tempo* lento y notas largas que avanzan sobre la dominante, mientras la caja marca el ritmo en negras y corcheas con puntillo-semicorcheas, subraya el carácter sombrío y dramático de la noticia (véase ejemplo 9).

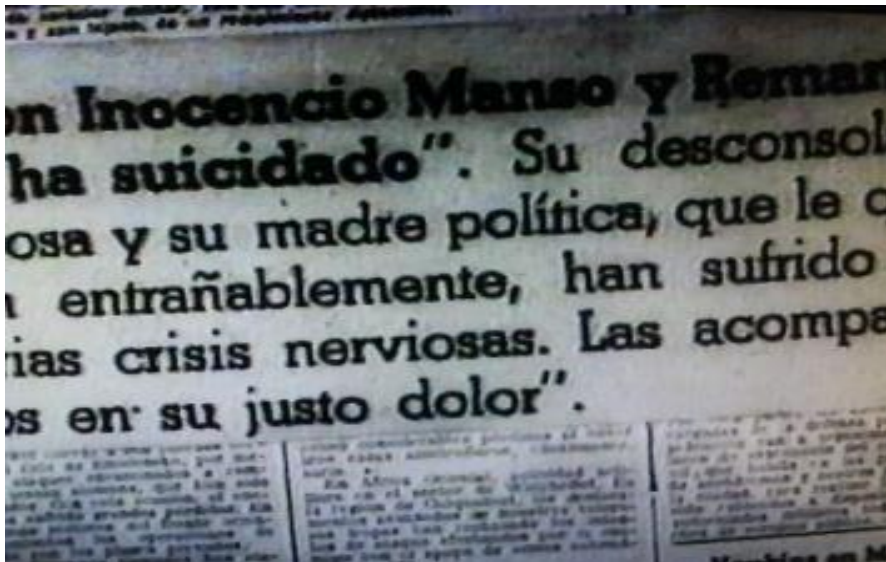


Figura 9. *El difunto es un vivo* (Iquino, 1941).

Adagio

Caja $\frac{2}{4}$ *mf*

Violines I $\frac{2}{4}$ *mf*

//

Caja

Vn. I

Ejemplo 9. *El difunto es un vivo* (Ruiz de Azagra, 1941). Transcrip. por Esther García Soriano.

Secuencia 10. El destino se disculpa (Sáenz de Heredia, 1945).

Ramiro escribe una desalentadora carta a su hermana:

...pero la fatalidad se ensañó conmigo y ya no soy más que una pobre víctima de un Destino injusto. Te he arruinado, hermana, y ese es mi terrible remordimiento. Vuelve al pueblo y continúa allí tu vida con las migajas que te hayan quedado de nuestra fortuna. Me marché avergonzado y no sé si volveré a verte” (véase figura 10).

Después, sale a pasear abatido mientras piensa en el suicidio al contemplar unas escopetas en un escaparate y una farmacia que le proporcionaría las píldoras necesarias para poner fin a su fracasada vida (cronometraje de la secuencia: 1:14:15-1:15:38).

La gravedad de los violonchelos en la tonalidad de do menor, su movimiento paralelo a distancia de tercera, los grados conjuntos de la línea melódica, el ritmo y *tempo* calmados, proporcionan un cariz triste e íntimo al fragmento acompañante, acorde con la escena (véase ejemplo 10).

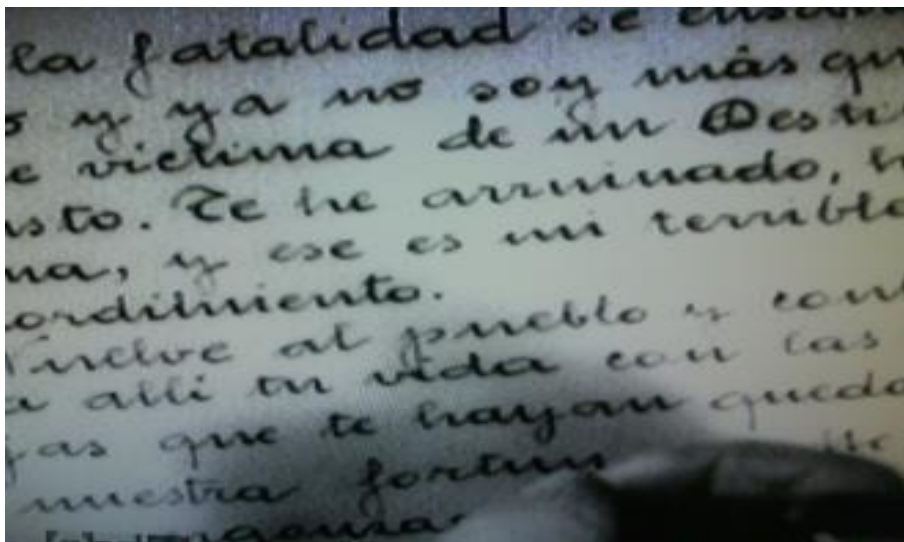


Figura 10. *El destino se disculpa* (Sáenz de Heredia, 1945).

Molto Moderato

Violonchelos

Ejemplo 10. *El destino se disculpa*. Nº10 “Carta” (Parada de la Puente, 1945). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Secuencia 11. Botón de ancla (Torrado, 1947).

Carlos se dirige a visitar a M^a Rosa, pero no está en su casa. Ella le ha dejado una nota:

Carlos: por tu amigo José Luis sé que tu guardia del Domingo fue un pretexto para ir a Vigo a ver a alguien que te interesa más que yo. Creo que lo mejor es que no volvamos a vernos más. M^a Rosa (véase figura 11).

El joven, tras leerla en silencio, la tira y se marcha apenado mientras la muchacha se asoma por la ventana y le observa partir (cronometraje de la secuencia: 1:09:44-1:11:03).

Los violines interpretan un tema de carácter doloroso en mi bemol menor, en tesitura grave, que marcha tranquilo por grados conjuntos, perfilando una línea melódica ondulada de ámbito estrecho (véase ejemplo 11).

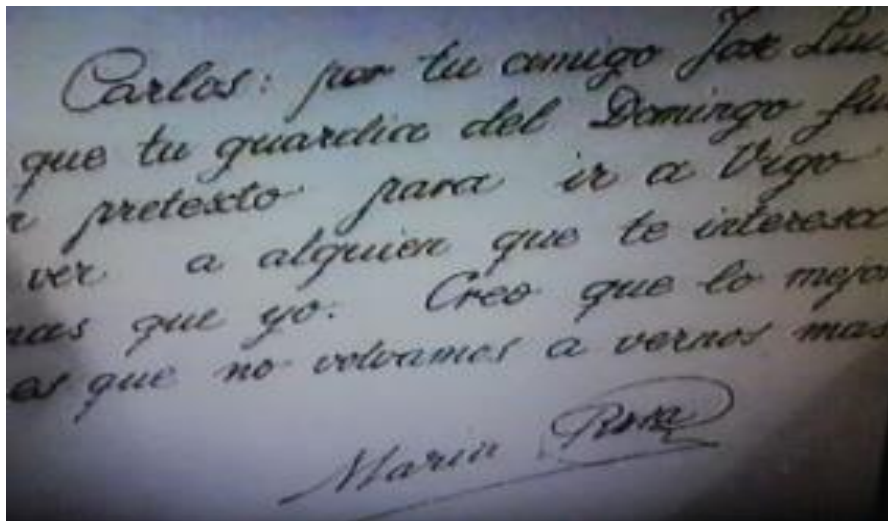


Figura 11. *Botón de ancla* (Torrado, 1947).



Ejemplo 11. *Botón de ancla*. N^o9 B.44 "Carta" (Leoz, 1947). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Secuencia 12. Oro y marfil (Delgrás, 1947).

Juan se encamina hacia el paradero de Anita, pero al llegar descubre que se ha marchado dejándole unas líneas:

En venta dejo esta venta pa (sic) quien la quiera comprá (sic). Mi corazón no entra en cuenta ¡Me lo llevo muy contenta no volverte a ver mas (sic)! (cronometraje de la secuencia: 0:41:16-0:41:53) (véase figura 12).

La tonalidad en sol menor, el *tempo*, el ritmo de negras y corcheas, la línea melódica por grados conjuntos y su desplazamiento en sentido descendente, otorgan al pasaje su sonoridad dramática adecuada a la secuencia (véase ejemplo 12).

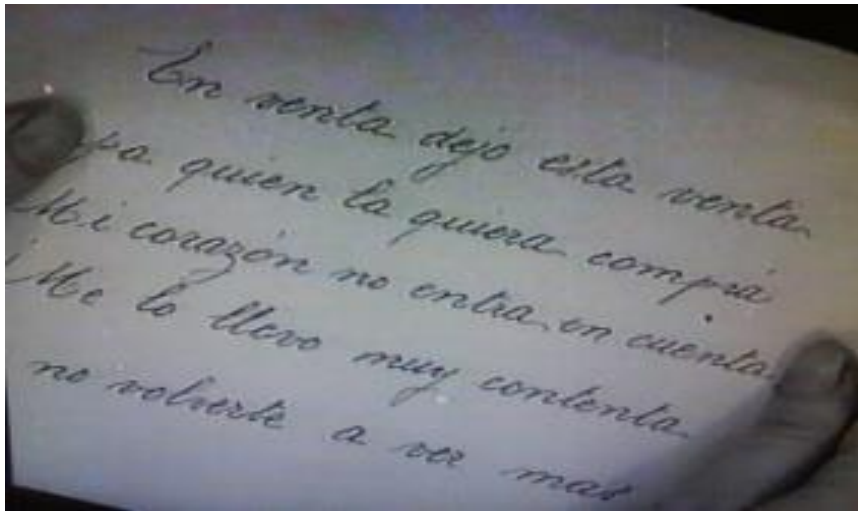


Figura 12. Oro y marfil (Delgrás, 1947).

Adagio

Violines I

Ejemplo 12. Oro y marfil (López-Quiroga, 1947). Transcrip. por Esther García Soriano.

En las escasas ocasiones en que el mensaje epistolar decide retratarse de manera intensamente amarga, las líneas melódicas son más abruptas, con mayores saltos, abarcando registros más amplios, donde los agudos priman sobre los graves, e incorporan episodios de figuración breve, así como *glissandi*, tresillos y ritmos con puntillo que tiran del tiempo generando un carácter apasionadamente dramático. La orquesta al completo interpreta los pasajes en primer plano sonoro confiriéndoles gran intensidad sonora (véanse secuencias 13 y 14).

Secuencia 13. El fantasma y doña Juanita (Gil, 1944).

Antonio, temeroso y avergonzado de que Juanita le reconozca cuando salga a actuar vestido de payaso, le escribe una nota donde le explica su verdadera situación e identidad, poniendo así fin a la farsa:

Querida Juanita: Tengo que confesarme con usted. Antonio Ruiz es, en cierto modo el fantasma inexistente que Ud., anoche temió que fuera. Ni yo me llamo así, ni tengo padre, ni he sido nunca contable. Soy un payaso sin gracia ni porvenir... La única verdad de todo es mi deseo de haber sido cuanto dije y más, para poder..." (cronometraje de la secuencia: 0:50:05-0:51:25) (véase figura 13).

El tema principal del filme en sol menor, formado por grupos de tresillos sucesivos, corcheas con puntillo-semicorcheas y conjuntos de semicorcheas arpegiadas, con acusados ascensos y descensos en la línea melódica y giros cromáticos responsables de su sonoridad trágico-romántica, sustenta la imagen (véase ejemplo 13).

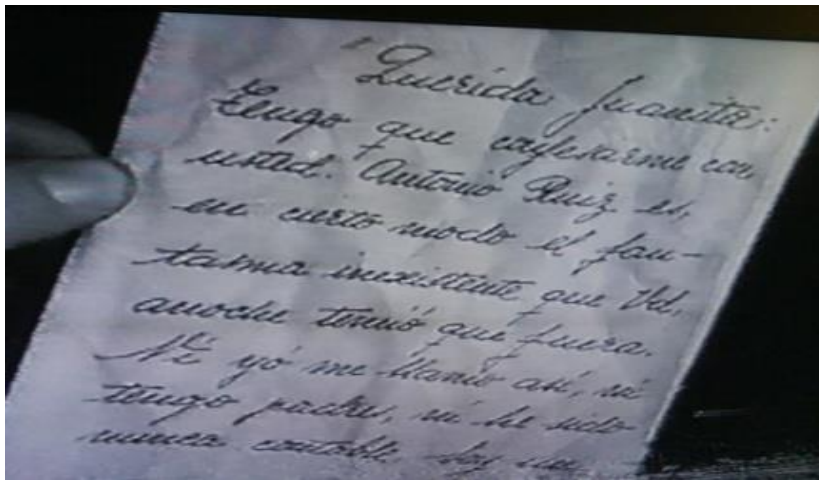


Figura 13. *El fantasma y doña Juanita* (Gil 1944).

Adagio

Violas

Ejemplo 13. *El fantasma y doña Juanita* (Quintero, 1944). Transcrip. por Esther García Soriano.

Secuencia 14. Brindis a Manolete (Rey, 1948)⁵.

Dolores escribe unas letras a su madre, recoge sus cosas y se marcha dejando el comunicado olvidado sobre su cama:

Perdóname, querida madre. No puedo soportar la idea de ser la esposa de un hombre al que no amo. Me voy con Rafael, pero debes estar segura de que nunca tendrás que avergonzarte de tu hija.⁶ (cronometraje de la secuencia: 0:53:01-0:54:00) (véase figura 14).

Sin abandonar el referente folclórico, el pasaje acompañante denota una gran aflicción, reflejado a través de la tonalidad de sol menor, los saltos en la línea melódica y el apoyo sobre la tónica (compases 3 y 5) (véase ejemplo 14).

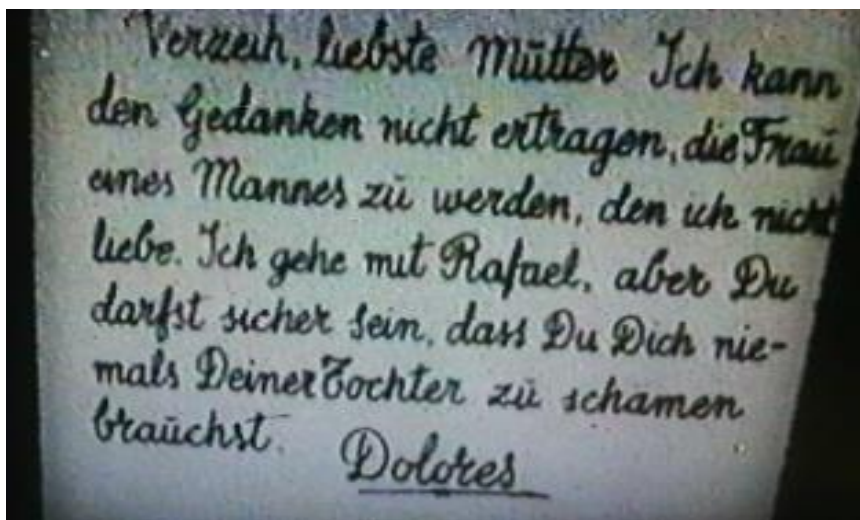


Figura 14. Brindis a Manolete (Rey 1948).

Tranquilo

Violines I

Ejemplo 14. Brindis a Manolete. "Retorno" (Molleda 1948).

Madrid: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

⁵ Las copias españolas de este filme han desaparecido, por lo que se visionó la versión alemana del mismo, conservada en buen estado en la Filmoteca Española.

⁶ "Verzeih, liebste Mütter. Ich kann / den Gedanken nicht ertragen, die Frau / eines Mannes zu werden, den ich nicht / liebe. Ich gehe mit Rafael, aber Du / darfst sicher sein, dass Du Dich niemals / Deiner Tochter zu schämen / brauchst. / Dolores."

Con menos frecuencia que los mensajes penosos o infortunados, se hallan avisos, amenazas y noticias que entrañan intriga y peligro causando un fuerte sobresalto tanto en el destinatario como en el espectador, quien experimenta a la vez que el personaje el fuerte impacto de los acontecimientos.

La descripción musical de estas escenas se fundamenta en pasajes que intervienen a la vez o pocos segundos después de la aparición del escrito en pantalla, reforzándolo. Son breves, movidos, intensos, de carácter fuerte y siniestro, ejecutados por las cuerdas y el viento, donde los metales tienen una importante presencia. Se componen de enérgicos ascensos y descensos escalísticos o arpegiados, con frecuentes trémolos, ritmos acentuados, *tempi* animados y una dinámica creciente, sobre tonalidades menores partiendo de la tónica hacia la dominante o arrancando directamente de esta, teñidos por un vago y ocasional cromatismo en el que es fundamental la alteración ascendente del cuarto grado para conseguir expectación (véanse secuencias 15-18).

Secuencia 15. El clavo (Gil, 1944).

Javier se dispone a repasar unas líneas antes de enviarlas a su destinatario:

Considerando que esta muerte contrariaba los planes manifiestos de los esposos Zahara que únicamente a su hija Gabriela podría beneficiarle. Creemos que hemos de acusar a Gabriela Zahara del asesinato y muerte de D. Alfonso Gutiérrez del Romeral” (cronometraje de la secuencia: 0:49:38-0:50:00) (véase figura 15).

La melodía en trémolos de los violines I en su tesitura aguda y sentido descendente hacia la sensible sobre la que reposan, constituye por sí sola una fuente de tensión, reforzada por la intervención de los violines II con el ritmo de corcheas con puntillo-semicorcheas y tresillos (véase ejemplo 15).

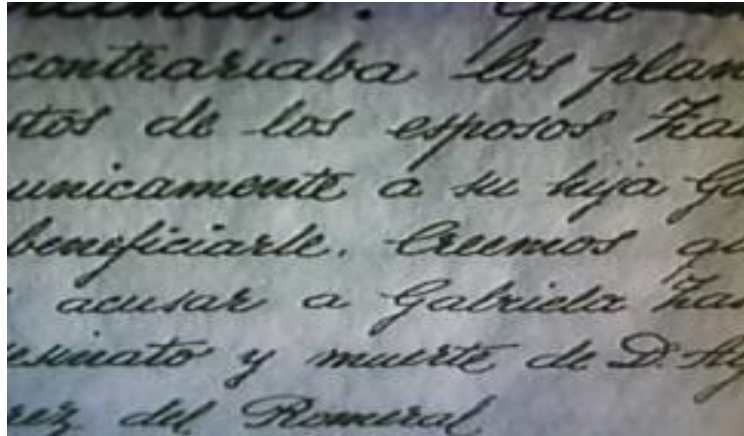


Figura 15. *El clavo* (Gil, 1944).

Andante

Ejemplo 15. *El clavo* (Quintero, 1944). Transcrip. por Esther García Soriano.

Secuencia 16. Los últimos de Filipinas (*Román* 1945).

Moisés, el tabernero, abre un cajón tras la barra y deja caer dentro de él unas monedas donde conserva un aviso:

¡¡FILIPINOS!! Nuestros dioses aguardan hace siglos a que las viejas armas sean desenterradas. El momento de la lucha ha llegado. Antes de cuatro lunas nuestros muertos podrán sonreír en sus tumbas. ¡PREPARAOS AL COMBATE! (cronometraje de la secuencia: 0:11:59-0:12:13) (véase figura 16).

El motivo inicial de tresillos sobre armonía de tónica en do menor (compás 1), y el sucesivo reposo sobre el IV grado aumentado (compás 2), abren y

caracterizan el resto del bloque (compases 4-5, 8-9) resaltando la intriga, junto con las intervenciones disonantes de las trompetas (compases 2, 3, 5 y 6) (véase ejemplo 16).

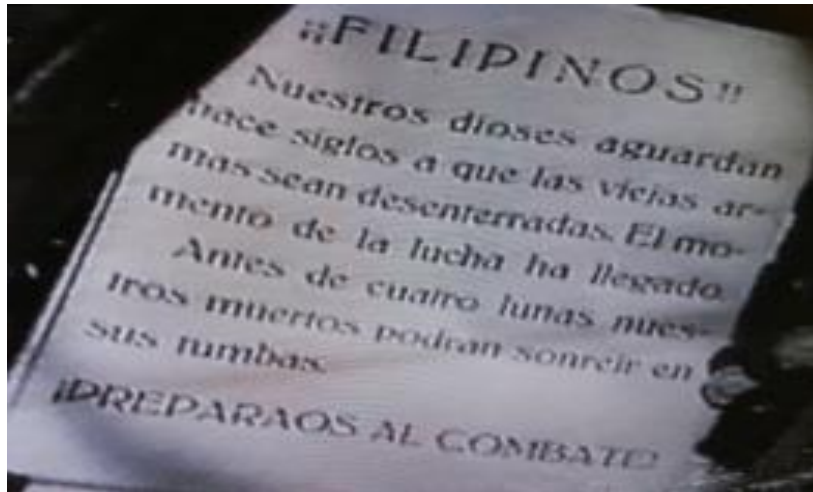


Figura 16. Los últimos de Filipinas (Román, 1945).

Flauta

Trompas en Fa

Trompetas en Do

//

Fl.

Tp.

Tpt.

Ejemplo 16. Los últimos de Filipinas. N°2 "Manifiesto" (Manuel Parada de la Puente, 1945).

Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Secuencia 17. Mariona Rebull (Sáenz de Heredia, 1947).

Mariona lee una nota dirigida a su marido en la que es amenazado de muerte:

También a ti te llegará muy pronto la hora. Entérate de lo de Llopis. Uno que tiene pistola (cronometraje de la secuencia: 1:02:44-1:03:08) (véase figura 17).

La tonalidad de fa menor, los *crescendi* en la dinámica, el progresivo ascenso en la línea melódica y los trémolos, unidos al ritmo ininterrumpido de corcheas, potencian la tensión (véase ejemplo 17).

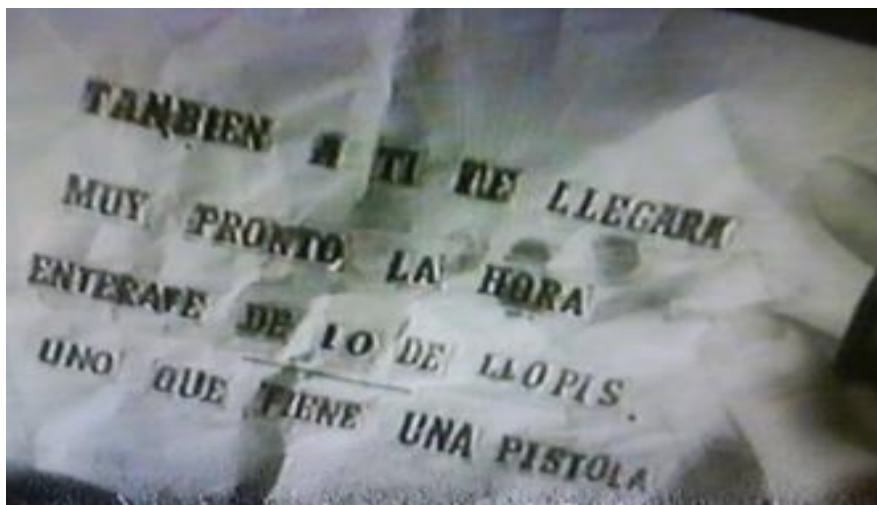


Figura 17. Mariona Rebull (Sáenz de Heredia, 1947).

Violines I

Lento Poco más

f *cresc.*

rit. Lento *f amplio*

Poco más *rit.*

Ejemplo 17. Mariona Rebull. N°14 "Alcoba y carta" (Parada de la Puente, 1947). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Secuencia 18. Pacto de silencio (Román, 1949).

Isabel llora tras saber por carta que su esposo ha muerto en la guerra. Mediante un plano de la correspondencia, de la mujer y de un retrato del difunto, se pone en conocimiento al espectador de la funesta noticia (cronometraje de la secuencia: 0:06:55-0:07:08) (véase figura 18).

El continuo sonoro de las trompas y la entrada de las trompetas que introducen el motivo del tema principal del filme, llaman la atención sobre las imágenes y su significado (véase ejemplo 18).



Figura 18. *Pacto de silencio* (Román, 1949).

Andante

The musical score is for three instruments: Trompas en Fa (French Horns), Trompetas en Do (Trumpets), and Vibráfono (Timpani). The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The French Horns part starts with a *mf* dynamic and plays a sustained chord. The Trumpets part enters with a *mf* dynamic, playing a rhythmic motif. The Timpani part also enters with a *mf* dynamic, playing a rhythmic pattern that ends with a *rit.* (ritardando) marking.

Ejemplo 18. *Pacto de silencio* (Ferrés i Mussolas, 1949). Transcrip. por Esther García Soriano.

Las comedias y determinadas escenas simpáticas, insertas en cualquier género fílmico, pueden infundir humor a ciertos mensajes que, por sí mismos, no denotan gracia, pero en el contexto idóneo absorben la comicidad circundante.

Los bloques musicales acompañantes no son de carácter especialmente jocoso, sino alegre o emotivo, desarrollados en los registros agudos, en manos de cuerdas y maderas, sobre una dinámica y *tempo* suaves (véanse secuencias 19 y 20).

Secuencia 19. El hombre de los muñecos (Iquino, 1943).

Don Lorenzo revisa el correo de la señora marquesa y halla la carta en donde le comunican el paradero de su bebé secuestrado:

[...] ...de que no pudiera avisarle antes, pero en mi casa se encuentra el niño que por sus ropas no cave (sic) duda de que es el hijo de la Señora marquesa (cronometraje de la secuencia: 0:12:23-0:12:57) (véase figura 19).

Se interpreta una melodía de carácter romántico en manos de las cuerdas. La breve intervención de la flauta crea una sonoridad cómica dentro del pasaje, asociada al género cinematográfico, a través de un agudo y ligeramente cromático pasaje que rompe con la estabilidad tonal anterior, a la que le siguen unos compases más movidos, ligados a la inquietud generada por la noticia (véase ejemplo 19).

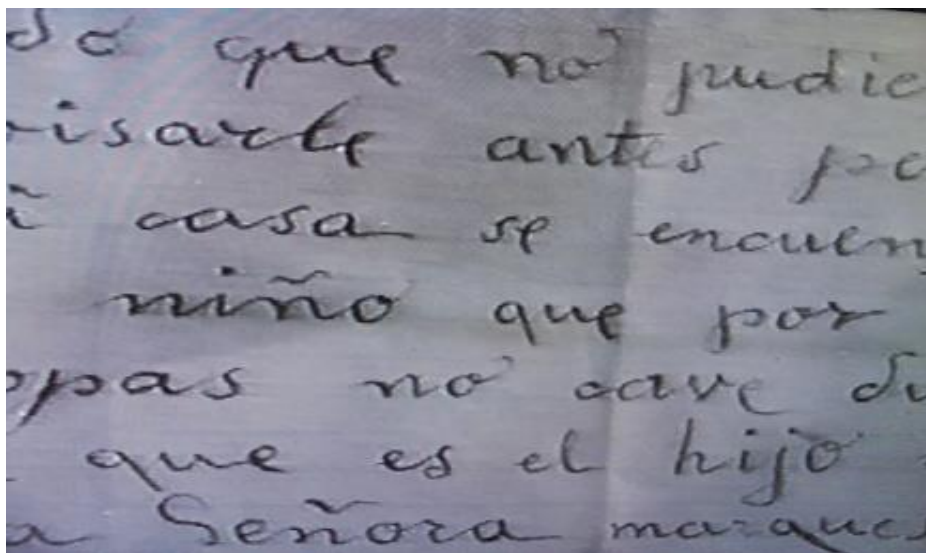


Figura 19. *El hombre de los muñecos* (Iquino 1943).

Largo

Flauta

Violines I

Violonchelo Solo

mf

//

Andante

Fl.

Vn. I

Vc.

mf

//

Fl.

Vn. I

Vc.

Ejemplo 19. *El hombre de los muñecos* (Duran i Alemany, 1943).

Transcrip. por Esther García Soriano.

Secuencia 20. La torre de los siete jorobados (Neville, 1944).

Una camarera entrega a Basilio una nota de la bella Medusa:

Por fin puedo ir a cenar esta noche contigo después de la función pero tiene que venir mamá también (cronometraje de la secuencia: 0:05:17-0:05:52) (véase figura 20).

Una melodía en mi mayor, a ritmo de vals, de carácter elegante, contrasta con las sencillas líneas (véase ejemplo 20).

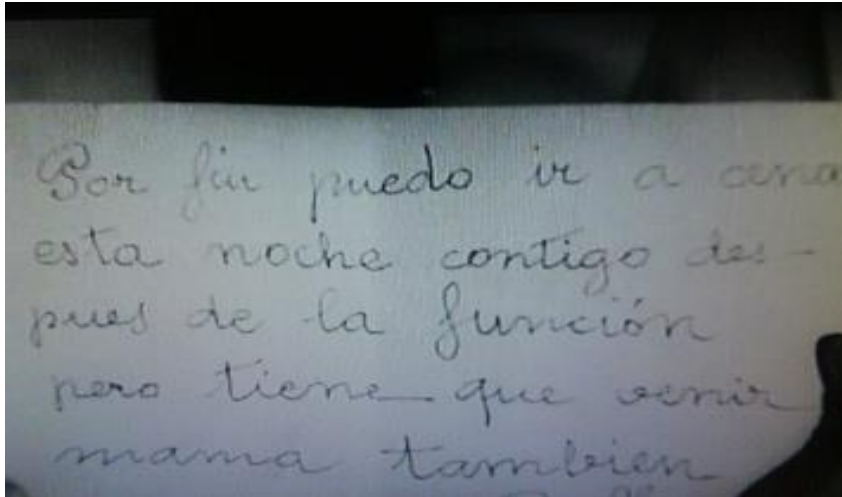


Figura 20. *La torre de los siete jorobados* (Neville, 1944).

Adagio

Violines I

mf

Ejemplo 20. *La torre de los siete jorobados* (Ruiz de Azagra, 1944).

Transcrip. por Esther García Soriano.

Las cartas de amor, al igual que las precedentes, son minoritarias en la filmografía española de posguerra. La música que las respalda reúne las particularidades propias de los fragmentos de carácter romántico, esto es, líneas sinuosas con ocasionales saltos de séptima y octava, armonía clara y sencilla, construida mediante tonalidades mayores, *tempi* sosegados, ausencia de ritmos acentuados, predominio de figuras largas, dinámica suave y la interpretación melódica a cargo de instrumentos solistas, dúos y agrupaciones camerísticas con el protagonismo de las cuerdas en sus registros agudos (véase secuencia 21).

Secuencia 21. Botón de ancla (Torrado, 1947).

Carlos recibe correspondencia de Dorita:

Carlos de mi alma: Como no tengo carta tuya desde que te fuiste, he decidido averiguar la causa de tu silencio. El sábado 16 debuto en El Miramar de Vigo ¿Serás capaz de no venir a verme? Te espera llena de ansiedad tu Dorita” (cronometraje de la secuencia: 0:53:44-0:54:19) (véase figura 21).

Serena melodía en la bemol mayor, con saltos interválicos moderados responsables de la línea ondulada, y figuras predominantemente largas entre las que se intercalan grupos de corcheas ornamentales que resaltan el sentimentalismo del tema y de las imágenes (véase ejemplo 21).

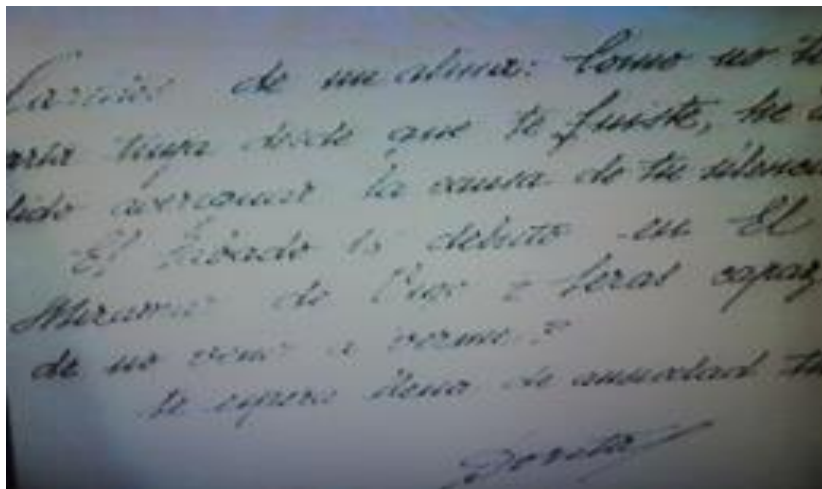


Figura 21. *Botón de ancla* (Torrado 1947).

Maestoso

Violines I

Ejemplo 21. *Botón de ancla*. N°3 “Isabelita en la ventana” (Leoz, 1947). Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

La intimidad y recogimiento expresados por bloques como el descrito pueden ser sustituidos excepcionalmente por compases que denoten pasión mediante diseños más abruptos, mayor potencia sonora, acompañamientos arpegiados y acordes recargados en manos de la orquesta (véase secuencia 22).

Secuencia 22. La pródiga (Gil, 1946).

Guillermo escribe a Julia. Ésta esboza una pequeña sonrisa mientras lee en silencio. La voz en *off* de Guillermo transmite el contenido de la nota:

Y en este momento adverso, cuando todos me niegan su favor, cuando todo me es en contra mía, mi único recuerdo adorable es usted. ¿Por qué no contesta a mis cartas? Si hay algo que me sostiene en Madrid es el deseo de luchar para ofrecerle mi triunfo” (cronometraje de la secuencia: 0:27:14-0:27:38) (véase figura 22).

El tema principal del filme cubre esta escena intensificando su romanticismo a través de los grandes saltos en la línea melódica, los tresillos y grupos de semicorcheas, que describen motivos en escalas y arpeggios ascendentes y descendentes, avivando el movimiento de la melodía (véase ejemplo 22).



Figura 22. *La pródiga* (Gil, 1946).

Andante

Violines I

mf 3 *rit.* *a tempo* *rit.* 3

Ejemplo 22. *La pródiga* (Quintero, 1946). Transcrip. por Esther García Soriano.

Conclusiones

Los mensajes impresos constituyen un elemento indisoluble de la cinematografía desde su nacimiento. Su representación primigenia corresponde a los intertítulos del cine mudo a través de los cuales se clarificaban y complementaban los acontecimientos proyectados. Estos rótulos sucumbieron al sonoro, pero su rastro quedó patente en las diversas formas en que el texto escrito continuó manifestándose en las producciones parlantes.

La música es otra de las herramientas fundamentales del séptimo arte al que lleva unida más de un siglo. Su cometido se ha ido incrementando con la evolución de la industria fílmica, pasando de ser un mero adorno externo a la película en la época silente, a convertirse en un medio informativo clave en ausencia de otros elementos, con la llegada del sonoro. A partir de la década de los años treinta del siglo XX, se puso al servicio de numerosas imágenes como soporte de persecuciones, peleas, épocas, lugares, personajes, dramas, romances y todo un conjunto de situaciones entre las que se daba poco espacio al silencio. El subrayado de emociones persistió como uno de sus objetivos de intervención primordial.

Algunos de los momentos de obligado realce musical eran aquellos que mostraban un texto escrito entre sus fotogramas. Notas, titulares de prensa, telegramas, leyendas y, principalmente, cartas, absorbían el protagonismo de la acción en varias ocasiones durante un mismo largometraje, emitiendo todo tipo de comunicados y sucesos.

Así como las noticias sorprendidas, cómicas y de índole amoroso, resultaban infrecuentes y casi excepcionales, las defunciones, enfermedades, abandonos, ataques bélicos, revelaciones y demás informes de carácter trágico en sus diferentes grados, eran los usualmente divulgados a través de su exposición directa en pantalla, en primer plano, carentes de todo tipo de discurso verbal, con el objeto de que el propio espectador fuera el lector directo de los mismos.

Estas escenas se apoyaban musicalmente con el objeto de rellenar el silencio, ilustrar el entorno al que pertenecían y realzar el sentimiento desencadenado en los personajes y espectadores durante la apreciación del mensaje.

La filmografía española de la década de los años cuarenta es un ejemplo significativo del protagonismo ostentado por aquellos escritos, del que hacen gala toda clase de géneros fílmicos.

Los compositores que trabajaron para el cine nacional de aquel período abordaron en múltiples ocasiones este tipo de secuencias, para las que diseñaron desde breves pasajes secundarios, hasta auténticos temas principales, sustentados todos ellos en el sinfonismo clásico cinematográfico imperante en Hollywood desde los años treinta, inspirado en las obras románticas, posrománticas e impresionistas, de absoluto agrado por parte de la audiencia. Una de las claves de su éxito residía en el excesivo uso de clichés, presentes en todos los elementos musicales, a través de los cuales se perseguía la consecución de un efecto sonoro análogo al obtenido mediante las imágenes, de manera que el mensaje fuera unívoco y su eficacia comunicativa quedara absolutamente garantizada.

Referencias bibliográficas

Chion, Michel. 1997. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Colón, Carlos Colón; Infante, Fernando y Lombardo, Manuel. 1997. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.

Lluís i Falcó, Josep. 1995. "Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica". *D'Art* (Barcelona) 21: 169-186.

Sánchez Salas, Daniel. 1999. "[Los rótulos y el cine español de los 20](#)". [Cuadernos de la Academia](#). *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. 5: 429-446.

Referencias audiovisuales

Botón de ancla. 1947. Dir. Ramón Torrado. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Brindis a Manolete. 1948. Dir. Florián Rey. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Don Juan de Serrallonga. 1948. Dir. Ricardo Gascón. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

El clavo. 1944. Dir. Rafael Gil. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

El destino se disculpa. 1945. Dir. José Luis Sáenz de Heredia. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

El difunto es un vivo. 1941. Dir. Ignacio Ferrés Iquino. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

El fantasma y doña Juanita. 1944. Dir. Rafael Gil. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

El hombre de los muñecos. 1943. Dir. Ignacio Ferrés Iquino. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

El marqués de Salamanca. 1948. Dir. Edgar Neville. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

El tambor del Bruch. 1948. Dir. Ignacio Ferrés Iquino. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Fortunato. 1941. Dir. Fernando Delgado. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Héroes del 95. 1947. Dir. Raúl Alfonso. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

La pródiga. 1946. Rafael Gil. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

La torre de los siete jorobados. 1944. Dir. Edgar Neville. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Los últimos de Filipinas. 1945. Dir. Antonio Román. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Mariona Rebull. 1947. José Luis Sáenz de Heredia. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Oro y marfil. 1947. Dir. Gonzalo Pardo Delgrás. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Pacto de silencio. 1949. Dir. Antonio Román. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Treinta y nueve cartas de amor. 1949. Dir. Francisco Rovira Beleta. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Un ladrón de guante blanco. 1945. Dir. Ricardo Gascón. Madrid: Fondos de la Filmoteca Española.

Partituras originales

García Leoz, Jesús. 1947. *Botón de ancla*. Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

García Leoz, Jesús. 1941. *Fortunato*. Pamplona: Archivo Real y General de Navarra.

Muñoz Molleda, José. 1948. *Brindis a Manolete*. Madrid. Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

Parada de la Puente, Manuel. 1945. *El destino se disculpa*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Parada de la Puente, Manuel. 1945. *Los últimos de Filipinas*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Parada de la Puente, Manuel. 1947. *Mariona Rebull*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Parada de la Puente, Manuel. 1949. *Treinta y nueve cartas de amor*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

**Música y cine Quinqui. Contextualización y análisis
de la banda sonora de las películas de Eloy de la Iglesia:
Navajeros (1980) y Colegas (1982).**

JULIA LEAL GARCÍA

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°11

Palabras clave: Cine quinqui, cine español, rumba, rock urbano, banda sonora.

Keywords: *Cine quinqui, Spanish films, rumba, rock, soundtrack*

Cita recomendada:

Leal García, Julia. 2018. "Música y cine Quinqui. Contextualización y análisis de la banda sonora de las películas de Eloy de la Iglesia: *Navajeros* (1980) y *Colegas* (1982)". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°11. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**MÚSICA Y CINE QUINQUI. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA
BANDA SONORA DE LAS PELÍCULAS DE ELOY DE LA IGLESIA:
NAVAJEROS (1980) y COLEGAS (1982).)**

Julia Leal García

Resumen

El presente artículo tiene como objeto el análisis las bandas sonoras utilizadas en los filmes *Navajeros* (1980) y *Colegas* (1982), dirigidas por el director Eloy de la Iglesia en una época muy cercana al final de la Transición española. El género cinematográfico al cual pertenece es el denominado cine quinquí, del que a lo largo de estas líneas estableceremos las características más destacadas y que refleja la realidad vivida durante las décadas de los años setenta y ochenta, años de cambios en el panorama político y social de España. Estos acontecimientos no sólo se reflejan en el campo cinematográfico, sino que también la música se verá afectada por este tipo de cambios. Nuevos estilos musicales en nuestro país como el rock urbano o la década dorada de la rumba, se convertirán en protagonistas dentro del panorama musical español.

A lo largo del presente artículo, detallaremos de qué manera se alimentan retroactivamente ambos géneros, el cinematográfico y el musical, pues estimamos conveniente analizar este proceso que hasta la fecha no ha sido tratado de una manera pormenorizada dentro de los estudios musicales.

Palabras clave: Cine quinquí, cine español, rumba, rock urbano, banda sonora.

Abstract

This research analyses the soundtrack of *Navajeros* (1980) and *Colegas* (1982), both directed by Eloy de la Iglesia during the Spanish transition to democracy. These two films belong to the film genre called “cine quinquí” or crime films, which show the daily lives of the Spanish people in the 1970's and

1980's, years of political and social changes. These changes are shown not only in films, but also in music. Some music styles, such as rumba or rock will lead this new wave in the Spanish scene. Throughout this research, we will show the details of both genres and their feedback, believing in the necessity to analyze a process that has not been studied before.

Keywords: Cine quinquí, Spanish films, rumba, rock, soundtrack.

Introducción: la España y el cine de la Transición, una época de reformas

Para contextualizar este género cinematográfico, debemos remontarnos a los años sesenta, más concretamente al año 1962, cuando se puede comenzar a hablar del llamado nuevo cine español. Este nuevo tipo de cine pretende introducir estilos y estéticas más modernas bajo lo que se denomina como cine de autor, y de él derivan dos núcleos principales: el más destacado y amplio sería el madrileño, con Basilio M. Patino, Miguel Picazo, Carlos Saura, Mario Camus, y el segundo núcleo será la llamada Escuela de Barcelona que realiza un cine más moderno, vanguardista, experimental y provocador.

Con la llegada de la llamada Transición Española, el cine también experimentó su propio cambio. Las películas más características de este periodo serán las llamadas películas documentales, siendo *Canciones para después de una guerra* (1971) de Basilio Martín Patino la primera perteneciente a este género. A raíz de estos filmes documentales, se instauró una fórmula estilística que tuvo su éxito tanto en los festivales de cine como en la crítica y consistiría en tramas donde los personajes sufren en silencio debido en ocasiones a represiones sexuales o a relaciones familiares opresivas. Algunos de estos ejemplos serán *La prima Angélica* (1974) o *Ana y los lobos* (1973), y Carlos Saura fue su máximo representante

Al llegar el año 1977, España experimentará una ola de cambios en muchos aspectos: nuevas modas, músicas, ideas... El cine concretamente comenzará a notar este gran cambio en noviembre de 1977 con la abolición de la censura después de cuarenta años. Esto trajo consigo dos temáticas recurrentes en la filmografía de estos años, en primer lugar las cintas

denominadas “S” (o cine erótico), y en segundo, las películas de contenido político, como un proceso de toma de conciencia. Uno de los ejemplos más característicos de estas películas es *Siete días de enero* (1979) de Juan Antonio Bardem. Este cine político enfocado a la izquierda, encontró un lugar en la figura del director Eloy de la Iglesia con películas como *El diputado* (1978) y *La mujer del ministro* (1981).

Con el fracaso del Golpe de Estado del militar Tejero en febrero de 1981 y la victoria por parte del partido político PSOE en las elecciones de 1982, la primera parte de la Transición española trajo consigo una nueva estabilidad política y económica que provocó así una nueva apertura para la cultura: la llegada de la llamada *movida*. Con ella llegaron figuras importantes como el director de cine Pedro Almodóvar y su primer largometraje: *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980) e Iván Zulueta con *Arrebato* (1980), al que se debe la introducción de las drogas en el cine español como un tema recurrente.

Caracterización del cine quinqu

Durante los años setenta, ochenta y parte de los noventa, se rodaron en España varias películas pertenecientes al cine quinqu debido a la situación en la que se encontraba el país en estos años, tras la gran crecida de barrios en el extrarradio de las grandes urbes como Madrid o Barcelona entre la década de los cincuenta y los setenta. Estas películas trataban de recoger una realidad social que se estaba viviendo en esta época. Durante la transición española, la sociedad en los años setenta y ochenta comienza a contar con la crecida de la marginalidad juvenil y la delincuencia como consecuencia de la llamada Crisis del Petróleo, la incertidumbre política, el paro en los jóvenes y la llegada de las drogas.

Según la doctora Teresa Fraile, puede denominarse como cine quinqu aquel cine que trata de abordar temas como la delincuencia juvenil, la marginalidad y las drogas a finales de la Transición española. Para otros autores como Gérard Imbert, este cine es aquel que trata de reflejar un grito de libertad y de rebeldía contra el antiguo régimen y sus “cuerpos represivos” (policía y guardia civil). También trata de ensalzar la figura de los jóvenes delincuentes elevándolos a la categoría de héroes nacionales, que luchan

contra la opresión y tratan de sobrevivir. Por su parte, el catedrático de Comunicación Audiovisual, Vicente J. Benet, dice de este género que su interés se encuentra ligado a hechos actuales de la época con una vocación realista, ya que los actores que protagonizaban estos filmes no eran profesionales, sino que se trataba de jóvenes de barrio provenientes de la marginalidad.

Entonces, el género de cine quinquí podría definirse como aquel género cinematográfico que surgió durante la Transición Española y que trataba de reflejar de un modo bastante realista ciertos aspectos de esta época como eran la rebeldía, las drogas, la delincuencia juvenil, el abuso de poder de las autoridades, el paro, etc. Las películas que se ruedan sobre esta realidad, tendrán un carácter neorrealista, intentando plasmar con el máximo detalle posible lo que estaba ocurriendo.

Para ello, los directores del género quinquí deciden apostar en numerosas ocasiones por actores no profesionales, utilizando en muchos casos a jóvenes delincuentes de verdad. De esta manera comienzan a conocerse y a rescatarse nombres como “El Pirri”, “El Vaquilla”, “El Trompetilla” o el “Jaro”. Entre sus actores más representativos cabe destacar los siguientes:

- *El Pirri*: José Luis Fernández, también conocido como “El Pirri” comenzó a delinquir a la corta edad de catorce años cuando robó un paquete de tabaco de un estanco. Al huir del lugar, se encontró con un grupo de jóvenes que se presentaban al casting para uno de los filmes del director Eloy de la Iglesia. Fue entonces cuando comenzó su carrera en el género trabajando en películas como *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico* (1983) o *El Pico 2* (1984). El actor fue encontrado muerto a los veintitrés años de edad el 9 de mayo de 1988. A pesar de que todo apuntaba a que José Luis hubiese fallecido por sobredosis, el director Eloy de la Iglesia cuestionaba esta causa.¹

¹“Yo vi el cadáver y tenía hematomas en la cara. Además, llevaba tres días desaparecido de casa. Tengo muchísimas dudas de que el Pirri muriera realmente por sobredosis”.



Fig. 1. “El Pirri” en una de las escenas de *El Pico 2* (1984).

- *El Vaquilla*: Juan José Moreno Cuenca alias “El Vaquilla” o “Vaca” fue un delincuente español que comenzó a cometer delitos desde muy joven. Con nueve años cometió su primer robo y antes de llegar a la adolescencia, atropelló mortalmente a una anciana cuando efectuaba un tirón de bolso. Estuvo preso en numerosas cárceles del país y abril de 1984 protagonizó uno de los motines más importantes del momento en la cárcel de Lérida cuando sorprendió a los funcionarios con un cuchillo escondido en un bote de champú. Finalmente, el motín fue reducido por la policía nacional. Juan José Moreno falleció de cirrosis a los cuarenta y dos años el 19 de diciembre de 2003.

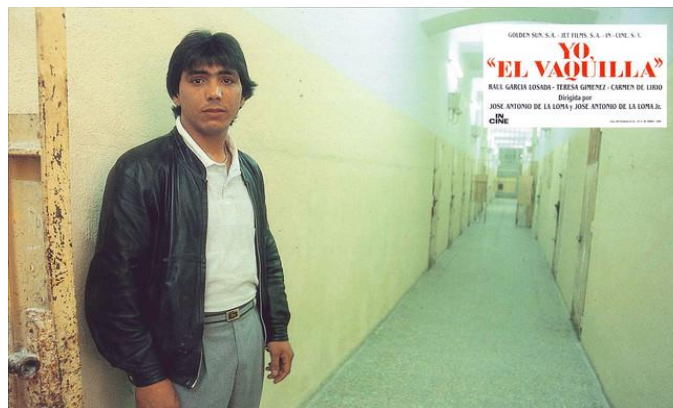


Fig. 2. Juan José Moreno en el penal de Ocaña presentando la película: *Yo, “el Vaquilla”* (1985)

- “*El Trompetilla*” o “*El Torete*”: Cuando el director José Antonio de la Loma decidió filmar una película sobre el ya nombrado Juan José Moreno, se dio cuenta que éste era incapaz de interpretarse a sí mismo. Como solución a esto, sustituyó al famoso delincuente por su compañero de fechorías, Ángel

Fernández Franco, alias “El Trompetilla” y rodó la famosa saga: *Perros Callejeros*.

Ángel Fernández Franco nace el 22 de enero de 1960 en Barcelona y fallece de sida en el año 1991. Su fama le llegó en 1977 cuando interpreta a “El Torete” en el filme *Perros Callejeros*, continuando en 1979 con *Perros Callejeros II* y en 1980 con *Los últimos golpes del Torete*. También actúa junto a su amigo Juan José Moreno Cuenca en la película *Yo, el Vaquilla* (1985) interpretando al abogado de éste.



Fig. 3. Ángel Fernández Franco interpretando a “El Torete” en la película *Perros Callejeros* (1977)

- *José Luis Manzano*: Es quizá el actor más característico del “cine quinquí”. Nació el 20 de diciembre de 1962 en Vallecas, proveniente de una familia humilde y obrera y era el menor de ocho hermanos y no recibió una educación básica. Este joven se presentó para el casting de la película *Navajeros* (1980) y el director Eloy de la Iglesia decidió escogerlo como protagonista para interpretar el papel del famoso delincuente “El Jaro”. A partir de entonces, José Luis Manzano y Eloy de la Iglesia (que subvencionaría la educación del actor)² continuarían su carrera juntos, protagonizando este primero más películas dedicadas al género quinquí como *Colegas* (1982), *El Pico* (1983), *El Pico 2* (1984) o *La estanquera de Vallecas* (1987).

Durante los años que está rodando, José Luis Manzano se vio inmerso en el mundo de la heroína, que en ese momento estaba sacudiendo el país y con la marcha y retirada del cine por parte de Eloy de la Iglesia, su adicción creció considerablemente. Eloy de la Iglesia lo encuentra muerto el 20 de

² En varias de las películas que protagonizó este actor, tuvo que ser doblada su voz debido a que él mismo no contaba con la soltura suficiente como para realizarlo.

febrero de 1992 a causa de una sobredosis tras un intento de desintoxicación fallido.



Fig. 4. El actor José Luis Manzano en la película *Navajeros* (1980)

Directores y obras representativas: *Navajeros* (1980) y *Colegas* (1982)

No son muchos los directores que decidieron escoger el camino del llamado cine quinquí. Se podrán encontrar nombres como el del famoso director Carlos Saura que hizo su aporte al género con la película *Deprisa, deprisa* (1980) o Vicente Aranda con los filmes *El Lute (camina o revienta)* de 1987 y *El Lute 2 (mañana seré libre)* de 1988. Pero dos serán los nombres más reconocidos dentro del género *cine quinquí*: José Luis de la Loma y Eloy de la Iglesia.

José Antonio de la Loma nació el 4 de marzo de 1924 en Barcelona. Comenzó su carrera como director de cine en 1953 con la adaptación de *La hija del mar* y en 1967 continúa con las películas de acción como *Misión en Ginebra* o *Golpe de mano* (1968). Pero será en 1977 cuando se inicia con los rodajes sobre las películas de cine quinquí con *Perros Callejeros*, donde se cuenta la historia de “El Torete”, interpretada por Ángel Fernández Franco. La saga continuó con *Perros Callejeros II* (1978) y *Los últimos golpes del Torete* (1980). En 1985 se rodaría una de sus películas más famosas, *Yo, el Vaquilla*, biografiando la vida del delincuente ya citado anteriormente, Juan José Moreno Cuenca.

Eloy de la Iglesia nació en Guipúzcoa el 1 de enero de 1944 pero se crió en Madrid, donde intentó ingresar en la Escuela Oficial de Cinematografía pero no le fue posible debido a su minoría de edad. Su primera filmografía abarca

desde el año 1969, con *Algo amargo en la boca*, hasta 1975 con el título *Juego de amor prohibido*. Esta primera filmografía sería un antecedente al tipo de películas que rodaría de la Iglesia después de la muerte de Franco: películas cargadas de un alto contenido político, social y, sobre todo, muy provocadoras. Comienza este periodo con *La otra alcoba* (1976) disfrutando de la ausencia de la censura que había estado sacudiendo el país años atrás y concluye con uno de sus más famosos filmes, *La estanquera de Vallecas* (1987). Entre estas películas están las pertenecientes al género de cine quinquí al que dedicó gran parte de su carrera. Con gran crítica, precisión y cuidado de las historias, el director realiza filmes como *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982) o *El Pico* (1983) y *El Pico 2* (1984). Sin duda, estas dos últimas serán dos de los grandes filmes de este director que renuncia al ambiente marginal y suburbial para centrarse en un escenario de clase media-alta poniendo de protagonista a Paco, un chico de familia bien hijo de un comandante de la Guardia Civil en Bilbao. El director se centra en la situación política del País Vasco, en el terrorismo de ETA y en la heroína que estaba sacudiendo el país en estos años. Eloy de la Iglesia muere el 23 de marzo de 2006 a causa de la extirpación de un tumor maligno y después de recuperarse de su adicción a las drogas.

La película *Navajeros* (1980) está basada en hechos reales y cuenta la historia del delincuente "El Jaro". Jaro es sólo un quinceañero con una familia desestructurada, un hermano mayor que se encuentra encerrado en prisión y una madre prostituta. Es, además, el líder de una banda que se dedica generalmente a los atracos y es encerrado unas quince veces en el reformatorio (aunque siempre termina escapándose). Vive en casa de Mercedes (Verónica Castro), una prostituta mexicana que está enamorada de él, pero Jaro, a pesar de mantener relaciones con ella, está enamorado de Toñi, una joven que lo único en lo que piensa es en disfrutar de la vida (en este caso a base de drogas) y a la que posteriormente, deja embarazada.

Navajeros trata el tema principal de la delincuencia juvenil y del miedo que había a salir a la calle y sufrir tirones y atracos. Hay un manifiesto claro de la inseguridad que se respiraba en las calles en esos momentos y una nueva forma de violencia social donde los jóvenes llevaban navajas y armas de fuego sin ningún tipo de control.

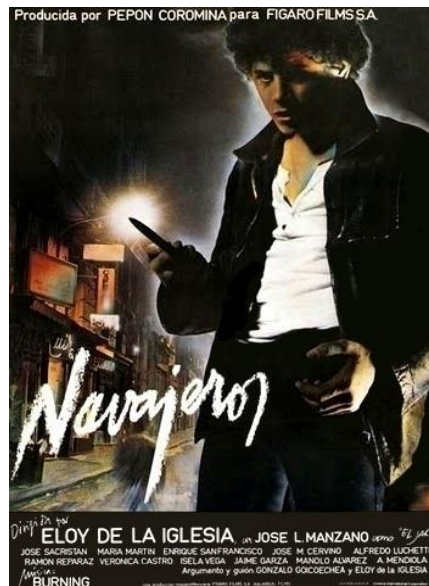


Fig. 5. Cartel de la película *Navajeros* (1980)

Por su parte, *Colegas* (1982) se sitúa en el barrio de Ventas de Madrid, donde viven dos familias de clase humilde. Por un lado, la familia de José (José Luis Manzano) compuesta por sus padres y cinco hermanos y por otro, la familia de Antonio (Antonio Flores), mejor amigo de José, que se compone de sus padres y su hermana menor Rosario (Rosario Flores), novia de José.

La trama principal gira en torno a los tres cuando Rosario se queda embarazada de José y ambos deciden abortar debido a la falta de recursos y de trabajo que se experimentaba en aquellos años. Con la ayuda de Antonio, ambos jóvenes comienzan a buscar todo tipo de maneras de conseguir el dinero para la intervención de Rosario, desde buscar un empleo hasta el atraco con armas blancas o el tráfico de drogas y de recién nacidos.

Colegas contiene dos puntos a tratar muy claros y muy fuertes en la trama. Primero, el embarazo de Rosario y el tener que abortar en clínicas y casas clandestinas debido a la ley del aborto de los años ochenta en España. Al provenir de familias humildes, ni José ni Rosario pueden hacer frente al gasto que supone viajar hasta Londres a una buena clínica donde le puedan practicar la intervención, pero tampoco pueden hacer frente al gasto que les supone el practicarla en España³.

³ En una de las escenas en la que José y Antonio deciden ir a una oferta de trabajo que han visto en el periódico, se puede ver como hay una enorme cola de chicos como ellos que van a probar suerte. Acto seguido, los dos amigos deciden marcharse abatidos al ver tal cantidad de personas.

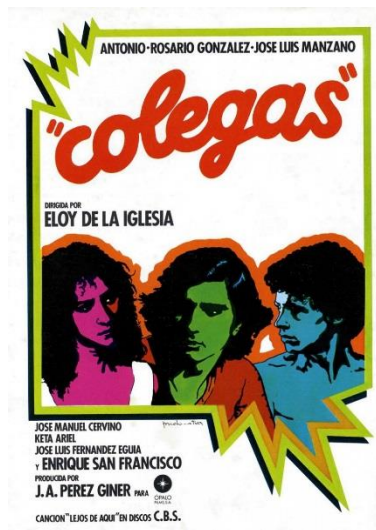


Fig. 6. Cartel de la película *Colegas* (1982)

Grupos y estilos musicales utilizados en el género quinquí

Con el final del régimen franquista la panorámica de la música también experimentó una serie de cambios en el país. Estilos musicales como el *punk* llegaron desde el extranjero (más concretamente el Reino Unido con el nacimiento de la banda *Sex Pistols*), instalándose en comunidades autónomas como en el País Vasco donde se desarrolló toda una corriente, más conocida como el *punk rock* radical vasco. Fue una etapa importante tanto musical como social, marcada muy fuertemente por la llegada de la heroína. Muchos músicos consumían y esto hacía que los jóvenes que iban a disfrutar de los conciertos también decidieran consumir.

Más cambios fueron surgiendo durante la etapa de los ochenta. Madrid ve nacer lo que se conoce como la famosa “Movida Madrileña” y, al igual que lo que estaba pasando en el País Vasco, en la capital del país también se reforzaron e instalaron numerosos estilos musicales, así como sus grupos. Colores, músicas extravagantes, músicos que apenas sabían nada de música ni de cómo interpretar instrumentos, fueron algunos de los ejemplos que se pueden encontrar durante esta etapa. Grupos como *Alaska y los pegamoides* formado en el año 1979, *Nacha Pop*, *Hombres G* o *Radio Futura* son algunos de los nombres más famosos pertenecientes a la “Movida Madrileña” o más conocida como el siglo de oro del pop español.

En España, el rock como género musical comienza a escucharse con grupos como Asfalto, Topo etc., más tarde comenzarían a formarse bandas tan emblemáticas como Leño, Obús, Los Burning, Barón Rojo... Este fenómeno tiene sus antecedentes en ciudades como Londres o Nueva York, cuando el movimiento comienza a surgir a finales de los años sesenta y principios de los setenta, si bien los jóvenes españoles no tienen más información de todo esto que las prensas musicales (escasas en la época) y los pocos viajes que pueden realizar al extranjero. Comienza así a surgir en España una nueva ola y corrientes de novedosos estilos musicales, donde los jóvenes encuentran una vía de escape.

Este estilo, más concretamente el llamado rock urbano, se establecía sobre todo en los barrios más proletarios de las grandes ciudades como Madrid y era consumido, principalmente, por los jóvenes que vivían en estos lugares y que provenían de familias humildes y obreras. Por esta misma razón, esta música fue introducida en el cine *quinqui*. Era la música que realmente escuchaban los protagonistas de los filmes. Además, el rock también estuvo ligado al consumo de drogas como el cannabis o la heroína que llegó al país durante la época. Esta última (junto con la cocaína) eran los estupefacientes más peligrosos y adictivos y ello provocó el final de muchos de estos músicos del momento como el batería de Tequila, Manolo Iglesias, Pedro Antonio Díaz, batería de Los Secretos o los cantantes Antonio Flores y Antonio Vega.

En 1986 comienza el decaimiento tanto de la “Movida Madrileña” como del rock urbano. El gobierno socialista comienza su legislatura en España y muchos ayuntamientos empiezan a financiar los conciertos de estos artistas y toda la “ética” del rock comienza a estar condicionada por éstos. Es entonces cuando hacen su aparición estilos como el rock radical vasco o los grupos de rock catalán y todos los grupos que habían iniciado su carrera durante las décadas de los setenta y los ochenta, empiezan a decaer.

Por otro lado, la rumba es un estilo musical derivado del flamenco que tiene su máximo auge durante la década de los ochenta en España. Pasa a formar parte de la escena musical del momento y se convierte en uno de los estilos más escuchados. Además, será el estilo más cercano y más ligado al *cine quinqui*. La mayoría de la banda sonora de este género cinematográfico se

compone de grupos rumberos como Los Chichos, Los Chunguitos o Rumba 3, ya que esta música era de las más consumidas por estos jóvenes.

El grupo Los Chichos será el encargado de poner música a la vida del Vaquilla en el filme *Yo, el Vaquilla* (1985); Los Chunguitos se ocuparán del tema principal de la película del director Carlos Saura, *Deprisa, deprisa* (1981), “Si me das a elegir” y Bordon 4 dedicará una canción al “Torete”, protagonista de la saga *Perros Callejeros*. Rumba 3 también tendrá cavidad dentro del *cine quinquí* y se encargará de unos de los temas principales del filme *Navajeros* (1980) “Y no te quedan lágrimas”.⁴

Durante la década de los años ochenta, la rumba sufre un proceso de innovación con nuevos sonidos como la rumba del “Caño Roto”, y otro de renovación con la rumba catalana. Esta última surge de la unión entre ritmos afrocubanos y la tradición flamenca y fue en la década de los sesenta cuando sufre su máximo auge comercial al ser adaptada a la canción pop de estos años. A este estilo pertenecen artistas como Peret o Antonio González “El Pescailla”. Asimismo, los años ochenta traerán consigo nuevos artistas y grupos musicales como Gato Pérez o Los Amaya y su famosa canción “Caramelos”.

También, este estilo comienza a fusionarse debido a la nueva cultura de músicas populares urbanas que van llegando a nuestro país como el *rock* o el *pop* y así empiezan a surgir grupos emblemáticos como Triana o los citados anteriormente, Los Amaya o el muy reconocido pianista Josep María Valentí, más conocido como “Chacho” o “príncipe de la rumba”.

Las letras de la rumba en España contienen temáticas sobre el amor y el desamor, las drogas como el grupo Los Calis y su famoso tema “Heroína”, cantos a delincuentes famosos como la ya nombrada “Al Torete” de Bordón 4 o temas sobre atracos y asesinatos como “La historia de Juan Castillo” de Los Chichos.

⁴ Este artículo contiene una pequeña errata. La autora se refiere a una escena de la película *Navajeros* donde se justifica la presencia de música diegética por medio de un casete de un coche, pero realmente este video pertenece a un montaje de carácter amateur que se ha realizado con la canción “Y no te quedan lágrimas” del grupo Rumba 3, y no a la escena de la película.

A continuación, nos detenemos en algunos de los grupos y artistas incluidos en la banda sonora de las películas:

Rumba 3: Este grupo barcelonés se forma a comienzos de los años sesenta con los hermanos Capdevila, Pedro y Juan y con su amigo de siempre, José Sardaña. Comenzaron con los lanzamientos de discos como *Los palitos* (1971) y con canciones que les condujeron al éxito como “Besos” o “Tu nombre”. En 1974 se estrena también uno de los singles más importantes para la banda, “No sé, no sé”, que los conducirá al número uno en las ventas nacionales. Seguidamente, en 1975 es lanzando al mercado su disco *Quiero ser feliz* (1975) y en 1977 sale a la luz uno de sus EP más destacados: *Y no te quedan lágrimas*, single escogido para formar parte de la banda sonora del filme *Navajeros*. Rumba 3 siguió con su carrera musical grabando numerosos LP y gracias a la gran cantidad de ventas que éstos obtuvieron, el grupo ha conseguido doce discos de oro y ocho de platino.

Los Burning: La banda de rock español Los Burning comenzó su carrera en el año 1974 en el barrio madrileño de la Elipa con Enrique Pérez al bajo, Juan Antonio Cifuentes a los teclados, José Casas a la guitarra y Antonio Martín a la voz. Después de grabar sus dos primeros singles, “I’m burning” (1974) y “Like a shot” (1975), Los Burning comienzan a formar parte del panorama musical español a finales de los años setenta y comienzo de los ochenta con la grabación de sus tres primeros álbumes: *Madrid* (1978), *El fin de la década* (1979) y *Bulevar* (1980). Los Burning estuvieron, de alguna manera, ligados a la llamada “Movida Madrileña” y durante este periodo, se crean canciones tan características como “Qué hace una chica como tú en un sitio como este”.

Los problemas no tardaron en aparecer para el grupo madrileño y a raíz del consumo de drogas y las tiranteces entre los miembros, Antonio Martín, vocalista, decide abandonar a Los Burning para marcharse a Bilbao después de grabar el álbum *Atrapado en el amor* (1982). Cinco años después, Antonio Martín fallece de sobredosis. José Casas y Juan Antonio Cifuentes deciden tomar las riendas de la banda y se graban nuevos discos como *Hazme gritar* (1985), *Cuchillos* (1987) y *Regalos para mamá* (1989) y recién entrada la

década de los noventa, grabarán lo que será su primer disco de oro, *En Directo*, donde compartirán estudio con muchos artistas del momento como Joaquín Sabina, Rosendo, Loquillo o Antonio Vega. Pero tras este éxito, la banda tuvo que volver a enfrentarse a la muerte, ya que en 1997 fallece José Casas a causa de una neumonía. Un año después saldría a la luz el disco *Sin miedo a perder*, que José Casas había grabado antes de su fallecimiento.

En los últimos quince años, Los Burning continúan su carrera remasterizando sus mejores temas en acústico con la grabación de *Dulces dieciséis* (2006) y con la creación de dos álbumes: *Desnudo en el Joy* (2008) y *Pura sangre* (2013).

Los Burning participaron en proyectos cinematográficos, como en la película de cine quinqué, *Navajeros* (1980), donde la banda de rock se encuentra presente en casi todo el filme.

Antonio Flores: Nació el 14 de noviembre de 1961 y fue el único hijo varón del matrimonio entre la famosa cantante Lola Flores, “La Faraona”, y del famoso guitarrista, Antonio González, “El Pescaílla”. Al igual que toda su familia Antonio dedicó su vida a la música y al cante. En 1980 graba su primer álbum, *No dudaría*, en el cual se encuentra uno de sus singles más famosos: “No dudaría”. Tras el éxito que obtuvo este primer álbum, Antonio decide grabar un segundo disco, *Al caer el sol*, donde incluye una famosa versión de rock de la famosa canción: “Pongamos que hablo de Madrid” de Joaquín Sabina.

En 1982 Antonio y su hermana Rosario son escogidos, junto al actor José Luis Manzano, para protagonizar la película de cine quinqué *Colegas*, donde, además, será él el encargado de la banda sonora con el tema principal “Lejos de aquí” junto al grupo Cucharada, perteneciente al famoso cantante Manolo Tena. Después de su primer paso por la industria cinematográfica, el artista tuvo que compaginar su carrera musical con sus nuevos papeles en el cine como su aparición en la película *Calé* (1987) de Carlos Serrano. En 1988 graba su nuevo álbum: *Gran Vía*, que, aunque en un primer momento éste pasó desapercibido para el público, años después adquirió una nueva relevancia. Antonio Flores fallece el 30 de mayo de 1995 a causa de una sobredosis de medicamentos y alcohol.

Análisis de la banda sonora de las películas

Para el siguiente análisis, primero se citará el nombre de la canción a analizar, a continuación se expondrá un cuadro de análisis primario, propuesto por la doctora Teresa Fraile, y una vez realizada la clasificación y en relación con ésta, se redactará las funciones que cumple la música en cada una de las escenas y la relación que ambas comparten. Para éste último análisis se tendrá como referencia el trabajo de Gonzalo Díaz Yerro sobre el análisis de la música cinematográfica.

Navajeros

1. **“Canción dedicada al Jaro”**- Los Burning. Este tema será el principal en la película, ya que representa al protagonista y el director decide emplearlo para el comienzo y el fin del filme, abriendo y cerrando así con la misma canción.

[1] Minuto 1:58 Comienzo de la película

Análisis primario

Origen de la composición de la música: Música original creada por el grupo para la película.

Finalidad: Finalidad estética-narrativa. La canción suena justo en el momento que el periodista describe los actos vandálicos del Jaro, reforzando así lo que éste va narrando.

Fuente de emisión de la música: No diegética

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación asincrónica.

Articulación conceptual: Paralelismo. La letra de la canción apoya y refuerza lo que narra el periodista.

Análisis funcional

Cumple una función estética. La música en este caso contribuye a explicar lo que nos vamos a encontrar en el filme, en este caso, la vida del Jaro y su banda. Además, este estilo de música *rock* se encuentra ligada a estos jóvenes desobedientes que van en contra de todo tipo de normas y que lo único que buscaban era vivir rápidamente y al límite.

2. **“El Vals de la Bella Durmiente”**- Tchaikovsky. Segunda pieza con más importancia dentro de la obra cinematográfica, ya que será la encargada de aportar, además de un equilibrio rítmico, un cierto contraste entre la música culta y el ambiente de carácter marginal que el director quiere reflejar en el filme.

[2] Minuto 04:22. Primera escena donde el Jaro y su banda salen a cometer atracos

Análisis primario

Origen de la composición de la música: Música preexistente

Finalidad: Finalidad estética-narrativa. La pieza da ritmo a la escena, un cierto acompañamiento que hace que, mientras Jaro y sus amigos están atracando los locales, parecen casi que se mueven al compás del vals.

Fuente de emisión de la música: No diegética.

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación sincrónica: Los acentos musicales y los visuales se hacen visibles en esta escena de manera moderada como cuando rompen el escaparate de la tienda.

Articulación conceptual: Autonomía. A pesar de dar ritmo a la acción, esta pieza clásica no tiene nada que ver con las escenas que se nos muestran.

Análisis funcional:

Cumple una función totalmente estructural. Aunque la pieza no tenga nada que ver, ni estéticamente ni visualmente con las imágenes de la escena, da el ritmo a las secuencias de los atracos. Podría ser que el director Eloy de la Iglesia haya querido poner estos dos puntos de vista totalmente distintos: música clásica o culta, con la marginalidad y la delincuencia de los personajes. Además, esta pieza está hecha para bailar (al tratarse de un vals) y se podría pensar, que es un poco lo que el director ha querido expresar. Que la vida de estos jóvenes no es más que un baile desenfrenado y que no se puede saber ni cuando, ni de qué manera van a terminar dicha danza.⁵

[11] “Ballet de La Bella Durmiente. Acto 1. No5.”- Tchaikovsky⁶

Escena de la pelea entre los jóvenes navajeros y los jóvenes de extrema derecha

Origen de la composición de la música: Música preexistente

Finalidad: Finalidad estética-narrativa. La pieza da ritmo a la escena de la pelea

Fuente de emisión de la música: incidental

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación sincrónica. Los golpes fuertes de la pieza coinciden en muchos casos con los proporcionados por los jóvenes que se están agrediendo.

Articulación conceptual: Autonomía. A pesar de dar ritmo a la acción, esta pieza clásica no tiene nada que ver con las escenas que se nos muestran.

Análisis funcional:

Como ocurría en las anteriores secuencias, esta pieza cumple una función estructural con equilibrio. A pesar de las distintas estéticas que se pueden dar entre la música y la escena que se está representando, la pieza da equilibrio a la secuencia y compagina y estructura de una forma bastante sincrónica los distintos planos que se van dando durante esta parte del filme.

⁵ Todo este mismo análisis es válido para la escena del final donde Jaro sale corriendo a delinquir de nuevo.

⁶ Aunque no sea exactamente la misma pieza, se ha decidido introducir en esta sección del trabajo porque las dos pertenecen a la misma obra musical.

[16] Minuto 1:28:38. Jaro decide salir para volver a delinquir tras una pelea con Toñi.

Finalidad: Finalidad estética-narrativa. La pieza da ritmo a la escena mientras Jaro corre de rabia para cometer un nuevo atraco.

Fuente de emisión de la música: No diegética.

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación sincrónica. El ritmo de la pieza de vals, se encuentran sincronizados entre el cambio de escena que se da entre el Jaro cometiendo el robo a un coche y Toñi de camino al hospital con Mercedes para dar a luz.

Articulación conceptual: Autonomía. A pesar de dar ritmo a la acción, esta pieza clásica no tiene nada que ver con las escenas que se nos muestran.

Análisis funcional:

Como ocurría en las anteriores secuencias, esta pieza cumple una función estructural con equilibrio. La pieza da equilibrio a la secuencia y compagina y estructura de una forma bastante sincrónica los distintos planos que se van dando durante esta parte del filme, que en este caso son dos. Primero, tenemos el plano principal de Jaro, donde cegado por la rabia causada por las palabras de Toñi, decide huir del piso para volver a robar. Por otro lado, su hijo que está naciendo. La pieza entonces aporta el equilibrio para el contraste de estas dos secuencias.

3. “Y no te quedan lágrimas”- Rumba 3. A pesar de carecer de significado para la película (la temática de esta canción no tiene absolutamente nada que ver con lo que se muestra en la pantalla), es una de las canciones principales y que más aparece en la película. Esto es debido a que, junto a “Vivía errante” de Los Chichos, es la única rumba que se puede hallar y este estilo musical era muy consumido por los jóvenes que veían y protagonizaban estos filmes.

[3] Minuto 07:19 Jaro de dirige a la colina donde le esperan sus amigos

Análisis primario

Origen de la composición de la música: Música preexistente

Finalidad: Finalidad estética-narrativa. La música en este caso se identifica con el tipo de público que la consume y en este caso, son estos jóvenes.

Fuente de emisión de la música: Falsa diégesis

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación semi-sincrónica: A pesar de que al comienzo de la escena la música no está sincronizada con lo que está sucediendo en la pantalla, en el momento que Jaro y Sebas empiezan a bailar, se puede apreciar una cierta sintonía entre ellos y el tema de Rumba 3.

Articulación conceptual: Paralelismo. La música va vinculada con la imagen por medio del casete que aparece en escena y por el baile de Jaro y Sebas.

Análisis funcional

Se puede apreciar que en esta secuencia, la canción de Rumba 3 se encuentra en una falsa diégesis. Se puede ver que la fuente de sonido es un casete que tienen a los pies los amigos del Jaro, pero la música cambia su volumen a medida que hablan o se silencian los personajes. Tampoco se confirma del todo que la música provenga de la radio pero es la única fuente de sonido que se muestra en la escena.

En este caso, la pieza tiene una función estética ya que sólo pone el ambiente a la escena que se está mostrando.

[14] Minuto 52:43. El periodista va en busca del Jaro por los barrios del extrarradio de Madrid

Análisis primario

Finalidad: Finalidad estética-narrativa. La pieza da ritmo a la escena, uniendo los distintos planos del paisaje de los barrios marginales de Madrid, con la gente que habita en ellos.

Fuente de emisión de la música: Incidental

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación asincrónica: Los acentos musicales y los visuales se hacen visibles en esta escena de manera moderada como cuando rompen el escaparate de la tienda.

Articulación conceptual: Autonomía. En este caso la música se encuentra liberada del contenido de la acción

Análisis funcional

La pieza tiene una función estética poniendo sólo la ambientación a los paisajes marginales que en ésta se dan. Habría que añadir que en este caso la ambientación está mucho más marcada con la presencia de niños pequeños que viven en condiciones de pobreza y marginalidad.

4. “**Versión del Chotis de las taquimecas: con la falsa muy cortita**” de Francisco Alonso (1927)

[4] Minuto 11:20. Se celebra una fiesta homosexual en un chalet, donde Jaro y su banda atracarán después.

Análisis primario

Origen de la composición de la música: Música preexistente

Finalidad: Finalidad estética-narrativa. Toda la película se desarrolla en Madrid (lugar típico del Chotis) y el dueño del chalet quiere recrear el ambiente del Madrid de los chulapos (añade además disfraces) y de verbena.

Fuente de emisión de la música: Diegética

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación sincrónica: El chotis suena a través de un equipo de música y todos los invitados bailan al ritmo de la música.

Articulación conceptual: Paralelismo. La música desarrolla el significado de la acción, de lo que está sucediendo en la escena y es que todos los invitados bailen esta pieza.

Análisis funcional.

En esta escena, la música cumple una función narrativa ya que participa activamente en la acción. Los invitados bailan la canción y siguen su ritmo y esta desaparece en cuanto el anfitrión decide apagarla. También intensifica el significado de la narración porque la fiesta que se organiza es temática de la verbena típica de Madrid.

5. “No es extraño que tú estés loca por mí”- Los Burning

[5]. Minuto 15:27. Escena de Jaro y Mercedes en casa de ésta

Análisis primario

Origen de la composición de la música: Música preexistente

Finalidad: Función social de la música, como discurso ideológico: La temática de la canción cuenta la historia de una chica que está totalmente enamorada de un chico (en este caso el cantante de la banda) y es lo mismo que sucede en la escena.

Mercedes vive enamorada de Jaro, a pesar de que éste no siente lo mismo por ella.

Fuente de emisión de la música: Falsa diégesis

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación semi-sincrónica: A pesar de que en algunos momentos parece que Mercedes y Jaro se mueven al ritmo de la música (que en este caso se reproduce por un tocadiscos), otras actúan por su cuenta y la música pasa a ser un elemento secundario.

Articulación conceptual: Paralelismo: Paralelismo. La música desarrolla el significado de la acción. Además de ver a Jaro y Mercedes bailando, la letra de la canción y las imágenes se corresponden.

Análisis funcional

Se da una falsa diégesis ya que en ocasiones se puede ver claramente como la fuente del sonido es el tocadiscos (además se da un primer plano del disco girando dentro del aparato) y otras que no.

La canción en esta escena cumple una función narrativa y revela un verdadero significado de la imagen. En este momento de la escena no se puede apreciar, pero siguiendo un avance del filme, se puede ver como Mercedes está totalmente enamorada del Jaro, correspondiendo así al título de la canción: “No es extraño que tú estés loca por mí”.

6. “**Escribelo con sangre**”- Los Burning

[10] Minuto: 28:26. Jaro, Toñi y los demás asisten al concierto de Los Burning

Análisis primario

Origen de la composición de la música: Música preexistente

Finalidad: estética-narrativa. La música va narrando la acción, da el significado de la acción de los jóvenes, en este caso la asistencia al concierto y el consumo de drogas.

Fuente de emisión de la música: Diegética

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación sincrónica: La acción se va desarrollando a medida que Los Burning actúan en el concierto.

Articulación conceptual: Paralelismo. La música desarrolla el significado de la acción, de lo que está sucediendo en la escena y es que todos los amigos estén en ese espacio viendo la actuación.

Análisis funcional

Esta canción cumple una función totalmente narrativa y es que en este caso, la música está participando totalmente de lleno en la película. Además, intensifica el estado de la narración, sobre todo en el consumo de drogas de los jóvenes. En la década de los años ochenta, este consumo de estupefacientes en los conciertos y salas de música, era muy habitual.

Colegas

1. “**Lejos de aquí**”- Antonio Flores y “Dime por qué”- los Tocayos. El tema “Lejos de aquí” será el principal y el que acompaña, principalmente, al personaje de Antonio, ya que es éste el mismo compositor de la pieza. El tema aparecerá tanto en versión de estudio, como la versión acortada utilizada para el filme.

[6] Minuto: 17:38. Escena en la calle con Antonio y sus amigos

Análisis primario

Origen de la composición de la música: Música original.

Finalidad: Finalidad estética-narrativa. La música va narrando la acción, da el significado de la acción de los jóvenes cantando y tocando en la calle.

Fuente de emisión de la música: Diegética.

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación sincrónica: La acción se va desarrollando a medida que los chicos y Antonio Flores van cantando.

Articulación conceptual: Paralelismo. La música desarrolla el significado de la acción, de lo que está sucediendo en la escena y es que los chicos se encuentran en la calle cantando.

Análisis funcional

Música diegética. La fuente de sonido son las voces de los jóvenes y la guitarra acústica.

Las canciones cumplen una función estética. Muestran el tipo de música que estos chicos consumían. Además, la letra de la canción “Lejos de aquí” de Antonio Flores contiene la temática de drogas y de querer alejarse de toda esa vida.

Por otro lado, también contiene una función narrativa y es que la música está directamente conectada con la imagen.

[9] Minuto 53:31. Escena de Antonio y José volviendo en el barco

Análisis primario

Finalidad: Función social de la música: la letra de la canción recalca el momento que los protagonistas están viviendo. En la letra Antonio dice que “*no puede encontrar a nadie que le quiera seguir*” mientras en la escena José se encuentra a su lado.

Fuente de emisión de la música: No diegética.

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación asincrónica: En la secuencia, la canción no se encuentra sincronizada con la imagen.

Articulación conceptual: Participación artística. La música forma parte del contenido estético de la acción que se está desarrollando en el filme.

Análisis funcional

Al contrario de lo que pasaba en las dos secuencias anteriores, la música se encuentra de manera no diegética.

Encontramos función expresiva haciendo un nexo entre el espectador y los personajes. Se puede percibir gracias a la canción y a su temática el sentimiento que ambos ansían de libertad y de que todo salga bien para ellos y para Rosario. Este sentimiento de libertad podría relacionarse con la temática de la película, el no poder actuar con libertad frente a un embarazo no deseado y tener que realizar ese tipo de delitos para poder actuar.

[14] Minuto 1:30:52. Entierro de Antonio

Análisis primario

Finalidad: Función social de la música: la letra de la canción recalca el momento que los protagonistas están viviendo. Se crea un ambiente contradictorio entre la canción y la escena que el espectador está observando. Como se ha dicho anteriormente, en la canción se puede ver como Antonio desea libertad y el poder irse de su barrio pero lo que el espectador está viendo es el funeral de éste, de como esos deseos ya no se podrán cumplir. Sin embargo, estos deseos se reflejan en José y Rosario que deciden tener a su hijo lejos de sus progenitores.

Fuente de emisión de la música: No diegética.

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación asincrónica: La acción se va desarrollando sin estar en sincronía con la melodía de la canción.

Articulación conceptual: Paralelismo. La música desarrolla el significado de la acción, la contradicción citada en el párrafo anterior.

Análisis funcional

Al igual que en la secuencia anterior, la música se encuentra en estado incidental. Gracias a la contradicción que se da entre la letra de la canción y la escena del funeral, la música obtiene la función narrativa. Sin necesidad de palabras se puede apreciar el significado tan trágico que se está viviendo en la secuencia del funeral de Antonio.

2. **Tema principal de José y Rosario-** Miguel Botafogo. Al igual que para Antonio pertenece una canción principal en el filme, con los otros dos protagonistas pasa exactamente lo mismo, y es que este tema instrumental será el encargado de reforzar sus acciones dentro de la película.

[2] Minuto 07:03. Escena de José y Rosario en la casa abandonada

Análisis primario

Origen de la composición de la música: Música original.

Finalidad: Estético-narrativa. La música acompaña a la escena, siendo esta pieza el tema principal de los dos personajes.

Fuente de emisión de la música: No diegética.

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación asincrónica: La acción se va desarrollando sin estar en sincronía con la melodía de la canción.

Articulación conceptual: Participación dramática. Pertenece al discurso narrativo de la acción porque es el tema principal de dos de los protagonistas.

Análisis funcional

Música no diegética, no se encuentra ninguna fuente de sonido.

Este tema cumple función significativa. Sustituye partes del guion, en este caso, el sentimiento de los personajes que se tienen el uno hacia el otro.

[5] Minuto 15:11 Rosario le confiese a José que está embarazada

Análisis primario

Finalidad: Estético-narrativa. La música acompaña a la escena, siendo esta pieza el tema de los dos personajes.

Fuente de emisión de la música: No diegética.

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación asincrónica: La acción se va desarrollando sin estar en sincronía con la melodía de la canción.

Articulación conceptual: Participación dramática. Pertenece al discurso narrativo de la acción porque es el tema principal de dos de los protagonistas. En esta escena se da además más dramatismo debido al desarrollo de los acontecimientos que se están dando en la secuencia.

Análisis funcional

Música no diegética, no se encuentra ninguna fuente de sonido.

Este tema cumple función significativa. Sustituye partes del guion, en este caso, el sentimiento de incertidumbre y de preocupación que sienten los protagonistas al no saber qué es lo que va a pasar con ellos y con su futuro hijo.

[11] Minuto 1:04:49. Rosario decide no someterse a la intervención de interrumpir su embarazo

Análisis primario

Finalidad: Estético-narrativa. La música acompaña a la escena. Aunque esta pieza es el *leitmotiv* de Rosario y José, se une Antonio a la acción.

Fuente de emisión de la música: No diegética.

Grado de sincronización de la música con la imagen: Articulación asincrónica: La acción se va desarrollando sin estar en sincronía con la melodía de la canción.

Articulación conceptual: Participación dramática. Pertenece al discurso narrativo de la acción porque es el tema principal de dos de los protagonistas. En esta escena se da además más dramatismo debido al desarrollo de los acontecimientos que se están dando en la secuencia, sobre todo cuando los dos hermanos y José se funden en un abrazo.

Análisis funcional

Este tema cumple función significativa. Sustituye partes del guion, que en esta secuencia expresa el cúmulo de emociones que los tres escondían.

Conclusiones

Tras la realización de los análisis correspondientes de la banda sonora de las películas de cine quinqu *Navajeros* (1980) y *Colegas* (1982), ha quedado demostrado que, a pesar de que este género cinematográfico ha permanecido siempre a un lado de la industria del cine, tiene una vinculación fundamental con la música. Este género fílmico es uno de los pocos que se encuentra asociado a la música popular urbana, y en este caso, a dos estilos musicales en concreto: el *rock* y la *rumba*. Los directores de cine quinqu, además, escogen concienzudamente la banda sonora que componen cada uno de estos filmes. En el caso de este trabajo de investigación, nos hemos centrado en la figura del director Eloy de la Iglesia y de cómo este decide utilizar la música para sus historias.

Primero, y refiriéndonos a *Navajeros*, de la Iglesia escoge a uno de los grupos más emblemáticos de los años ochenta en España, Los Burning. Añade

así, un elevado realismo a la acción y es que la mayoría de los jóvenes eran consumidores de la música de este grupo. Sus letras y su música expresaban rebeldía y ansias de libertad y por eso el director decide integrarlo en casi toda la banda sonora de la película. La mayoría de las canciones aparecen con carácter no diegético, pero las que sí se encuentran diegéticamente, aportan así el realismo que quiere expresar en este tipo de cine.

Para cada una de las escenas que contienen las canciones del disco de la banda madrileña, se intenta adaptar, o aproximar una similitud entre las letras de los temas, con las secuencias del filme como en el tema “No es extraño que tú estés loca por mí”.

Rumba 3 también es otro de los grupos escogidos para formar parte de esta banda sonora, aunque su música no estará tan estratégicamente posicionada.

Por otro lado, la pieza del “Vals de la Bella Durmiente” del compositor Tchaikovsky, además de aportar cierta fluidez a las escenas, también muestra, como ya se dijo en el análisis, un cierto contraste. Primero, este contraste entre música culta y el ambiente marginal y de delincuencia que nos ofrece el filme. Segundo, este tipo de pieza está compuesta para ser bailada (la obra pertenece a un ballet) y se sobrentiende que se debe de interpretar de un modo delicado. Eloy de la Iglesia transforma esa “delicadeza” –en el movimiento de los vehículos, y durante los golpes de ritmo en la pieza, el director los sitúa cuando los delincuentes rompen los escaparates de los comercios. Ahí se hallaría el segundo contraste. Con todos estos elementos se puede deducir que el director ha querido transmitir esta idea y que lo que realmente buscaba, era el choque y el desconcierto del público al situar esta pieza en la película.

En el filme *Colegas*, el tratamiento de la música tiene un carácter un poco distinto. En primer lugar, hay que aclarar que, al igual que pasaba en *Navajeros*, el director sigue cuidando el tratamiento que le da a la música durante toda la película, sólo que esta vez, decide cambiar al artista Antonio Flores como actor, y a la vez, deja también que se exprese como cantante. En *Navajeros* se ha podido comprobar que Eloy de la Iglesia decide escoger a Los Burning para que formen parte de la banda sonora, pero, exceptuando en la escena del concierto, no aparecen en el filme, ni ellos, ni ningún otro artista. Sin

embargo, en *Colegas* se da una situación distinta y es el que es el mismo artista, en este caso Antonio Flores, el que aparece durante toda la película.

El *rock* que este hace, ya no es igual que el que nos presentaba Los Burning en el anterior filme, un *rock* de rebeldía y de desobediencia, sino que es *rock* que más enfocado al enriquecimiento personal y al poder encontrar una vida mejor. Esta situación se da sobre todo porque el argumento de las dos películas es muy distinto y Eloy de la Iglesia sabe que, por eso mismo, la música de ambas tiene que ser, en cierto modo, distintas, pero sin alejarse demasiado (siguen perteneciendo al género del *rock*).

Por otra parte, la rumba hace apenas su aparición en este filme, y es que, este estilo musical es principalmente de carácter alegre y *Colegas* carece de esto. Aunque *Navajeros* tampoco está clasificada como una comedia, se pueden ver momentos divertidos o animados entre los amigos del Jaro y este (cuando comienzan a bailar alrededor de la radio los temas de Rumba 3 o de Los Chichos), pero *Colegas* apenas transmite este tipo de sentimientos. El único acercamiento que nos da el director a este estilo, es con la canción del grupo rumbero de Vallecas, Los Tocayos y su canción "Dime por qué", con apenas un minuto de duración. En este sentido, se sobrentiende que el director ha querido explotar más la figura del artista Antonio Flores.

Otro punto importante para tratar, es la respuesta a la siguiente pregunta: ¿quién se sirve de quién? ¿La música del género quinquí o viceversa? Después de realizar el trabajo de investigación y de trabajar estos dos filmes (sin contar otros filmes ya visionados), habría que decir que la respuesta más correcta es, que los dos. Cada uno se ha servido del otro y ha obtenido un gran beneficio. En el caso de *Navajeros*, Los Burning eran un grupo muy conocido durante la década de los años ochenta en España y el director decide utilizar este tirón de fama para poder atraer así, a más público a sus películas. También puede darse el caso contrario, conocer este tipo de película y gracias a su banda sonora, conocer y escuchar los grupos que la interpreta y así estos, ganar más público.

En *Colegas* podría ser algo distinto, ya que es el artista quien aprovecha esta aparición en el cine para poder así componer e interpretar su música y que llegue a un público mucho más amplio.

Con todo esto se puede afirmar que tanto el cine quinquí, como estos grupos musicales, se han beneficiado mutuamente y se han ayudado para sus crecimientos profesionales.

Bibliografía

Aguilar, Carlos. 2004. *Conocer a Eloy de la Iglesia*. Donostia: Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia.

Ardánaz, Natalia. 1998. "La Transición política española en el cine (1973-1982)". *Communication & Society* 11(2): 153-175.

Benet, Vicent. 2012. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós

Borau, José Luis. 1998. Iglesia, Eloy de la. En *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza

Casetti, Francesco. & Di Chio, Federico. 1991. *Como analizar un film*. Barcelona: Instrumentos Paidós.

Cueto, Roberto. 1998. *Los desarraigados en el cine español*. Gijón.: Festival Internacional de Cine de Gijón.

Díaz, Gonzalo. 2011. *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. [Consulta: 10 de agosto de 2016]. http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/7146/4/0658514_00000_0000.pdf

Domínguez, Salvador. 2004. *Los hijos del rock: los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid, España: Iberautor promociones culturales.

Fouce, Héctor. 2002. "El futuro ya está aquí" *Música pop y cambio cultural en España, Madrid 1978-1985*. Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/tesis/inf/ucm-t26537.pdf>

Fraile, Teresa. 2008. "La creación musical en el cine español contemporáneo". Universidad de Salamanca. <http://hdl.handle.net/10366/18374> [Consulta: 17 de agosto de 2016].

—. 2013. El rock en el cine español. En K. Mora y E. Viñuela (eds.) *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. pp.190-200. Valencia: Universidad de Alicante.

- García, Ricardo. 2008. "Colegas": el aborto en España, 1982-2008. *Bioética y cine*.
[Consulta: 7 de agosto de 2016]
<http://www.ub.edu/fildt/revista/pdf/RByD12_Cine.pdf.>
- López, Noemí. 2014. "Quinquis, la generación devastada de los 80". *Gonzoo*
<http://www.gonzoo.com/zoom/story/quiquis-la-generacion-devastada-de-los-80-1558/>
[Consulta: 3 de agosto de 2016]
- Llopis, Enric. (s.f.). La cultura quinquí, "borrón" de la Transición. *El viejo topo*.
[Consulta: 11 de agosto de 2016] < <http://www.elviejotopo.com/articulo/la-cultura-quiqui-borron-de-la-transicion/>>
- Marfá, Martí. 2008. El ritmo de la conversión. La extensión del pentecostalismo entre los gitanos catalanes de Barcelona y el papel de la rumba catalana. En Mónica Cornejo y Ruy Llera (Coords.), *Teorías y prácticas emergentes en Antropología de la religión*. Guipuzkoa, España.: Universidad del País Vasco.
- Menéndez Pidal, Ramón. (autor) y Jover, José. María. (Coord.) 2003. *Historia de España: La Transición a la democracia y la España de Juan Carlos I* (Vol. 42). Pozuelo de Alarcón, Madrid, España.: Espasa-Calpe.
- Payán, Miguel. Juan. 2007. *La historia de España a través del cine*. San Sebastián de los Reyes: Cacitel S.L.
- Romero, Magdalena. 2015. *Creando barrios. Vecindarios, cine y poesía. La concepción del espacio urbano en España 1970-1985*. Universidad de Nueva York.
http://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1109/ [Consulta: 3 de agosto de 2016].
- Torres, Augusto. 1999. Colegas. En A. M. Torres (ed.) *Diccionario Espasa del Cine español*. Madrid: Espasa.
- . 1999. Navajeros. En A.M. Torres (ed.) *Diccionario Espasa del Cine español*. Madrid: Espasa.
- Trashorras, Antonio. 1998. *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón.

Filmografía

BARTOLOMÉ, Cecilia. y Bartolomé, Juan José. (Directores). (1981-83). *Después de...No se os puede dejar solos- Atado y bien atado* [Documental]. España.: Divisa.

COROMINA, Pepón. (productor) e DE LA IGLESIA, Eloy. (director) *Navajeros* [DVD]. España:Divisa, 1980.

GAITERO, Javier (Guionista) y BARRACHINA, Jordi. (Director). (2016). Somos rumberos [Episodio de un programa de televisión]. En CUADRARO, Javier y GAVELA, Daniel (Productores), *Ochéntame otra vez*. Madrid: Ganga Televisión. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ochentame-otra-vez/ochentame-otra-vez-somos-rumberos/3462638/> [Última consulta 20-7-2016]

ROCA, Lluisa y ESTIVAL, Albert. (Directores). *Jóvenes del barrio* [Documental]. España.: Colectivo de arte social Video-No, 1982.

NAVARRETE, Fernando. (Guionista) y ÍÑIGO, José María. (Director). [Episodio de un programa de televisión]. En A. Ruiz (Productor), *Estudio Abierto*. Madrid, España.: Ganga Televisión, 1982. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/estudio-abierto/estudio-abierto-15-10-1982/3585258/>

TORRENTE, Felipe, (Guionista) y BARRACHINA, Jordi. (Director). (2014). Sabor de barrio [Episodio de un programa de televisión]. En CUADRADO, Javier y GAVELA, Daniel (Productores), *Ochéntame otra vez*. Madrid: Ganga Televisión. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ochentame-otra-vez/ochentame-otra-vez-sabor-barrio/2408808/> [última consulta 20-7-2016]

VERDÚ, Eduardo, (Guionista) y BARRACHINA, Jordi. (Director). (2016). Somos rumberos [Episodio de un programa de televisión]. En CUADRADO, Javiero y GAVELA, Daniel (Productores), *Ochéntame otra vez*. Madrid: Ganga Televisión. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ochentame-otra-vez/ochentame-otra-vez-soy-rebelde/3518558/> [última consulta 20-7-2016]

Número de figura	Descripción	Extraído de
Figura 1	“El Pirri” en una de las escenas de <i>El Pico 2</i> (1984).	https://i.ytimg.com/vi/_RyY8GxOz_M/sddefault.jpg
Figura 2.	Juan José Moreno Cuenca en el penal de Ocaña I presentando la película: Yo, “el Vaquilla” (1985)	http://estaticos.elperiodico.com/resources/jpg/3/7/juan-moreno-cuenca-una-imagen-pelicula-vaquilla-1415000775173.jpg
Figura 3.	Ángel Fernández Franco interpretando a “El Torete” en la película <i>Perros Callejeros</i> (1977)	http://3.bp.blogspot.com/-SfEdu3rWZOM/UWk6hFEHz3I/AAAAAAAJ7I/IlxGRsH_gro/s1600/1250261903870_f.jpg
Figura 4.	El actor José Luis Manzano en la película <i>Navajeros</i> (1980)	http://4.bp.blogspot.com/-XJxGrp7FL2U/TtPj7Atu-JI/AAAAAAAAAb0/5Vxg4yIWKsQ/s400/manz.jpg
Figura 5.	Cartel de la película <i>Navajeros</i> (1980)	http://media.salir-static.net/_images_/peliculas/9/f/8/1/cartel_navajeros_0.jpg
Figura 6.	Cartel de la película <i>Colegas</i> (1982)	http://pics.filmaffinity.com/colegas-649961485-large.jpg

Música en el cine de Oliver Stone sobre la guerra de Vietnam: la canción protesta, ¿un género desaprovechado?

JUAN ANDRÉS GARCÍA MARTÍN

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°11

Palabras clave: Vietnam, Oliver Stone, guerra, canción-protesta.

Keywords: Vietnam, Oliver Stone, war, protest-song.

Cita recomendada:

García Martín, Juan Andrés. 2018. "Música en el cine de Oliver Stone sobre la guerra de Vietnam: la canción protesta, ¿un género desaprovechado?". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°11. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> **ES**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

MÚSICA EN EL CINE DE OLIVER STONE SOBRE LA GUERRA DE VIETNAM: LA CANCIÓN PROTESTA, ¿UN GÉNERO DESAPROVECHADO?

Juan Andrés García

Resumen

La guerra de Vietnam ha sido uno de los acontecimientos más dolorosos para Estados Unidos durante el s. XX. Más allá de las pérdidas humanas y materiales que supuso, este conflicto fracturó a la sociedad norteamericana y generó un amplio movimiento de rechazo al respecto, siendo la canción de protesta una de las vías de expresión de este desencanto. Del mismo modo, las primeras películas sobre esta guerra no tardaron en aparecer y muchas incorporaron como refuerzo algunas de estas canciones a sus bandas sonoras. La llegada de Ronald Reagan a la Casa Blanca alteró la narrativa cinematográfica así como el uso de la música ante este conflicto. Sin embargo, la obra de Oliver Stone planteó el conflicto vietnamita desde diferentes perspectivas. Su trilogía, integrada por *Platoon* (1986), *Nacido el Cuatro de Julio* (1989) y *El Cielo y la Tierra* (1993), fue la aproximación al respecto, pero ¿fue innovador en el uso de este género musical o se limitó a cambiar la narrativa sobre el conflicto?

Palabras clave: Vietnam, Oliver Stone, guerra, canción-protesta.

Abstract

The Vietnam War has been one of the most painful events in American history during the 20th century. More than the human and material losses that it provoked, this conflict fractured American society and generated a widespread social movement that rejected it. The protest-song was one of the ways that this rejection became manifested. In the same way, soon many films about the war appeared after its end, using many of these songs as a symbolic reinforcement in their soundtracks. Ronald Reagan's arrival to the White House changed the cinema's narrative and the use of music about this conflict. Oliver Stone trilogy

about the Vietnam War -*Platoon* (1986), *Born on the 4th of July* (1989) and *Heaven and Earth* (1993)- approached this conflict from different perspectives. But, was this director pioneer by using this music genre or did he only changed the narrative about the conflict?

Keywords: Vietnam, Oliver Stone, war, protest-song.

Marco introductorio: metodología y objetivos

La música ejerce como expresión auditiva de las emociones. Por su parte, el séptimo arte plasma esos mismos sentimientos de una forma visual. La conjunción entre ambas puede reforzar el significado que al haber sido realizadas de manera separada, pueda parecer insuficiente. Por lo tanto, el relato cinematográfico encuentra un refuerzo en la música, cuando no una fortaleza narrativa similar.

Ahora bien, ¿cuál es la finalidad de la música adaptada a la imagen? Ésta puede agruparse en varias categorías. La que más interesa para el análisis que presentaremos en este artículo atiende a la composición de la música, que puede haber sido realizada originalmente para la película o puede haber sido tomada prestada exclusivamente para el filme debido a las diferentes eventualidades que éste plantee, siendo en este caso preexistente.

Cada película constituye un documento en sí mismo que nace de un determinado contexto social que responde a ciertos códigos de significado que guardan ciertas finalidades: comercial, prestigio, como vehículo de significado social, discurso político...

En este sentido, la guerra de Vietnam ha acaparado buena parte de la producción de cine bélico durante el último tercio del s. XX. Al haber concluido el conflicto en el momento en el que comenzó la producción de estos documentos, nos encontramos ante una fuente secundaria que en ocasiones, recurre a fuentes sonoras contemporáneas.

La producción cinematográfica al respecto no es en absoluto desdeñable. En ocasiones, ha ejercido como denuncia social e ideológica de un conflicto que costó miles de vidas estadounidenses y que rompió emocionalmente la sociedad de este país durante una década. Esta división se plasmó en

diferentes ámbitos artísticos. En el musical, varios cantautores recogieron el legado de la generación *beat* y mediante la canción-protesta, manifestaron su desacuerdo con la guerra. Este género ha sido empleado en algunas de las películas que denunciaban las atrocidades perpetradas durante el conflicto, reforzando de este modo la condena efectuada de la guerra.

Sin embargo, si bien es cierto que varias de las películas han recurrido a la canción-protesta como medio para reforzar su significado, muchas otras han evadido esta opción y cabe preguntarse por qué. En el caso de un estudio de estas características, resulta inabarcable la totalidad de la producción cinematográfica sobre la guerra de Vietnam. Por ello, nos hemos centrado en la trilogía dirigida por Oliver Stone sobre la guerra de Vietnam en concreto y sin rechazar una contextualización que permita entender mejor la trilogía. Ésta incluye tres filmes: *Platoon* (1986), *Nacido el Cuatro de Julio* (1989) y *El Cielo y la Tierra* (1993), las cuales no guardan conexión argumental ni musical entre ellas más allá de la temática, esto es, la intervención estadounidense en Vietnam. Sí que comparten, no obstante, director en la figura de Oliver Stone. Su testimonio al respecto es, además, relevante y debe ser tenido en cuenta, ya que Stone participó en el conflicto. Además, las tres películas comparten una visión volcada en las consecuencias sociales y humanas del conflicto, más que en cuestiones militares. Por último, son tres filmes producidos a finales de la década de 1980 y que olvidan la retórica heroica que durante la presidencia de Ronald Reagan había imbuido a otras películas sobre el tema. Por todo ello, resulta conveniente preguntarnos cómo innova Oliver Stone en el uso de la canción protesta en su obra referente al conflicto vietnamita y si ésta innovación ha constituido un antes y un después en el legado cinematográfico sobre la guerra de Vietnam.

La metodología empleada para este estudio, en consecuencia, se ha centrado en la visualización de los tres documentos cinematográficos y en el análisis funcional de sus respectivas bandas sonoras, así como el acoplamiento de éstas sobre aquéllos, prestando especial atención a la presencia de la canción-protesta como elemento de refuerzo y al análisis lírico de la misma. Igualmente, se ha atendido a las diferentes funciones que esta presencia puede otorgar: expresiva, estética, narrativa y estructural. Por otra parte, también se ha recurrido a una abundante y actualizada bibliografía que

han facilitado una contextualización concéntrica de la cuestión en base a las siguientes ideas: el conflicto y sus consecuencias sobre la sociedad y cultura norteamericana; la canción protesta como elemento reivindicativo frente a la guerra; y por último, el cine de Oliver Stone como obra crítica hacia el conflicto. Esta bibliografía es predominantemente en lengua inglesa (Perone 2001; Hillstrom y Hillstrom 1998; Toplin 2000) y a excepción del estudio de Luis Fernando de Iturrate Cárdenes (2002), presta atención al fundamento histórico de las películas, soslayando la perspectiva musical de las mismas.

La Guerra de Vietnam: una herida en la sociedad estadounidense

Concluida la Segunda Guerra Mundial y la ocupación japonesa de la colonia francesa de Indochina, el mundo asiste al nacimiento de un orden bipolar dominado por EE.UU. y la URSS. En él, Francia intentó recuperar su peso político internacional, algo que solo puede lograrse a través de la revitalización de su imperio colonial. Al intentar la metrópoli europea retomar el control sobre su antigua colonia, provocó una larga guerra (1946-1954) (Largo Alonso 2002: 26-33), tras la cual Francia se vio obligada a abandonar su antigua colonia, dividida desde entonces en cuatro estados: Laos, Camboya, la República Democrática de Vietnam del Norte y la República de Vietnam.

Nacían así dos países con regímenes contrapuestos. Ante esta nueva coyuntura, Estados Unidos temía que al avance comunista en Corea del Norte, China y Vietnam del Norte pudiera seguir, cual fichas de dominó, la caída de la República de Vietnam, a ojos norteamericanos incapaz de defenderse por sí misma. Vietnam se convertía así en el dique de contención del mundo occidental. Prueba de todo ello es el incremento de la ayuda ya no sólo económica sino también militar estadounidense a la República de Vietnam durante las décadas de 1950 y 1960 (Anderson 2002: 27-29). De este modo, el vacío dejado por Francia en el sudeste asiático fue completado de manera progresiva por Estados Unidos, especialmente bajo la presidencia de L. B. Johnson (Jones 1995: 510).

Lógicamente, todo conflicto bélico genera muertes, lo que hacía cuestionarse a la sociedad norteamericana la idoneidad de una guerra que, aunque lejana, veían cercana por televisión (Largo Alonso 2002: 50). De este modo, la oposición al conflicto despertaba dentro de Estados Unidos y desde

1965 se produjeron manifestaciones antibélicas, especialmente en ambientes universitarios.

A pesar del notable esfuerzo bélico estadounidense en Vietnam, las fuerzas comunistas distaban de haber sido derrotadas. La llegada de noticias las atrocidades cometidas no ayudaban a la aprobación de la guerra. La prensa demandaba la retirada del conflicto. Entretanto Johnson, cuya popularidad había bajado a un 35% y había decidido no presentarse a la reelección presidencial de 1968 (Tindall y Emory 2007: 964-965) fue sucedido por Richard Nixon, quien retiró paulatinamente los efectivos norteamericanos, al tiempo que negociaba una salida honrosa del conflicto en los acuerdos de paz de París de 1973.

Atrás quedaba un conflicto que había costado 58.000 vidas norteamericanas, pero que también había causado un notable daño a la sociedad estadounidense. Muchos de los veteranos regresaban a un país que había cambiado. Habían salido de él para luchar por la libertad y al volver eran tratados como criminales. Durante su ausencia se había gestado un movimiento antibelicista, encarnado en asociaciones como el Movimiento por la Libre Expresión (*Freedom Speech Movement*) que, desde la universidad californiana de Berkely, tendió puentes con el movimiento de derechos civiles. Más adelante, los propios veteranos que regresaban afligidos de la guerra formaron organizaciones contrarias al mismo, caso de *Vietnam Veterans Against the War*. La fortaleza de estas asociaciones quedó constatada en manifestaciones masivas contra la guerra, como las que tuvieron lugar en Nueva York y Washington en 1967.

Vietnam y su legado cinematográfico

Un conflicto de semejantes dimensiones no podía pasar inadvertido para la gran pantalla. Los medios de comunicación habían acercado las imágenes de una guerra que geográficamente resultaba lejana. La industria cinematográfica norteamericana no tardó en aproximarse, aunque en pequeñas dosis. Parecía evitar la conflagración. Antes de que el conflicto concluyera, apenas cuatro documentos cinematográficos habían sido rodados: *El americano feo* (George Englund, 1962), *¿Por qué Vietnam?* (1965), el filme francés *La patrulla Anderson* (Pierre Schoendoerffer, 1967), y *Boinas Verdes*

(John Wayne, Ray Kellogg, Mervyn LeRoy, 1968), película pro-bélica basada en la novela de Robin Moore publicada en 1965.

Fue una vez finalizado el episodio bélico y hasta la presente fecha, cuando la cantidad de películas referentes al conflicto en el sudeste asiático se incrementó exponencialmente. Algunas durante la década de los setenta, caso de *Hearts and Minds* (Peter Davis, 1974), *El cazador* (Michael Cimino, 1978), *El regreso* (Hal Ashby, 1978), *La patrulla* (Ted Post, 1978) y *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), exploraban la acción del conflicto sobre los hombres que habían combatido en él. La llegada de Ronald Reagan a la Casa Blanca en 1980 supuso una aproximación al tema en clave neoconservadora, tratando de restaurar el orgullo estadounidense, dañado después de la retirada de Vietnam y la crisis de los rehenes de Irán. La nueva perspectiva sugería que los militares podrían haber ganado la guerra si los líderes civiles lo hubieran permitido (Anderson 2002: 83). De este modo, durante la década siguiente se multiplicó el interés cinematográfico sobre el tema y trajo nuevos títulos. Por un lado, las primeras producciones como la saga de *Rambo* (Sylvester Stallone 1982; George P. Cosmatos, 1985; y Peter McDonald, 1988), *Más allá del valor* (Ted Kotcheff, 1983), *Desaparecido en combate* (Aaron Norris, 1984) y *Los gritos del silencio* (Roland Joffé, 1984) respondían a la necesidad del público estadounidense de admirar héroes. Sin embargo, ya adentrada la década, se produjo una evolución hacia las connotaciones más humanas del conflicto y los veteranos se convirtieron en sujeto cinematográfico a través de filmes como *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Good Morning Vietnam* (Barry Levinson, 1987), *La colina de la hamburguesa* (John Irvin, 1987), la celeberrima *La chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987), *Cenizas de la guerra* (Norman Jewison, 1989), *Corazones de hierro* (Brian de Palma, 1989) y *Nacido el cuatro de julio* (Oliver Stone, 1989). Algunas de estas películas ya aportaba un nítido mensaje antibélico a través de las experiencias de los soldados en combate.

A ellos, también se añaden documentales estadounidenses como *Vietnam: a Television History* (Judith Vecchione, Austin Hoyt, Martin Smith y Bruce Palling, 1983) y *84 Charlie MoPic* (Patrick Sheane Duncan, 1989), el canadiense *Vietnam: la guerra de los diez mil días* (Ian McLeod, 1980) e incluso el británico *Cuatro horas en My Lai* (Kevin Sim, 1989). Durante la última década del s. XX, se produjeron nuevos filmes como la francesa *Indochina*

(1992), *El cielo y la tierra* (Oliver Stone, 1993), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) y *Una mentira resplandeciente* (Terry George, 1998). Finalmente, los primeros años del nuevo siglo han visto decrecer el interés en la guerra de Vietnam: *Tigerland* (Joel Schumacher, 2000), *Apocalypse Now Redux*, versión extendida del film original de 1979 (Francis Ford Coppola, 2001), *Cuando éramos soldados* (Randal Wallace, 2002), *Rescate al amanecer* (Werner Herzog, 2006). A día de hoy, la última producción sobre el conflicto en el sudeste asiático es *The Vietnam War* (Ken Burns, 2017), un conjunto documental de diez capítulos dirigidos por Ken Burns y Lynn Novick.

Canciones para una época, canciones para una guerra

El Nuevo Conservadurismo implantado en tiempos de la presidencia de D. Eisenhower, liberal en lo referente a las personas pero conservador en lo económico, no ocultaba la tendencia por la que EE.UU. discurría. Después de los primeros compases reaccionarios provocados por el comienzo de la Guerra Fría, una nueva generación llamada *beat*, desarrolla una contracultura durante la década de 1950 que trata de romper los moldes del conformismo y la dirección social impuesta, poniendo en tela de juicio el orden establecido (Fernández Ferrer 2007: 28-29).

Este cuestionamiento encuentra en la música folk el vehículo de expresión propicio. Como tal, el cantautor folk no solo bucea en músicas populares como el blues o los cantos espirituales negros, sino que se identifica con el pueblo llano y el obrero, compartiendo sus reivindicaciones y adoptando posicionamientos progresistas. En este sentido, la semilla plantada por el cantautor Woody Guthrie y a la celebración de festivales como el de Newport (Rhode Island), Greenwich Village (Nueva York) o North Beach (San Francisco) resultan decisivos en la expansión del género. De este modo, varios cantautores *folk* recurren a la canción protesta para expresar su disconformidad con el orden establecido. Primero, en la lucha política por los derechos civiles y más tarde, como rechazo a la escalada bélica en Vietnam.

Además, este género resucitaba la temática que imperó en la época heroica de los sindicatos americanos y a través de ella, contribuía a desarrollar un carácter de militancia. La canción protesta se convirtió así en parte esencial del activismo social generado en el movimiento antibélico. Varios cantautores,

artistas, escritores e intelectuales quedaron implicados en esta corriente: Harry Belafonte, Bob Dylan, Paul Simon, Neil Young, Joan Baez, Paul Simon, Neil Young... Todos ellos, en definitiva, eran miembros ilustres de la Generación *Beat*.

Una buena cantidad de la producción musical de estos cantautores folk y folk-rock durante las décadas de 1960 y 1970 hacen referencia, directa o indirectamente, a la guerra de Vietnam. En ellas, rechazan la arbitrariedad de la intervención militar; el temor a la guerra; destacan la movilización de la sociedad norteamericana contra el conflicto, instándola a detener la agresión; critican el alistamiento y la industria militar; y defienden la necesidad de la paz (Fernández Ferrer 2007: 43-45).

Gracias a la conexión entre el movimiento por los derechos civiles y los grupos universitarios antibelicistas, la canción protesta abarca una amplia temática reivindicativa no sólo contra el conflicto vietnamita y los líderes políticos que en él participan, sino también a favor de los derechos de las minorías sociales y en defensa de los nuevos valores de los que festivales musicales como el de Woodstock en 1969 habían catalizado. Como ejemplos de esta copiosa producción, cabe citar obras como *Masters of war* (1963) y *Times they are a-changin'* (1964) de Bob Dylan; *The story of Isaac* (1967), de Leonard Cohen; *The unknown soldier* (1968), compuesta por Jim Morrison y The Doors; *Give peace a chance* (1969), por John Lennon; u *Ohio* (1970), de Neil Young.

Oliver Stone, testigo de la historia

De entre todos los directores estadounidenses que han vivido durante la segunda mitad del s. XX, Oliver Stone es posiblemente el que mayor interés ha mostrado por la historia reciente de su país. Así lo demuestra no sólo su ingente producción, que incluye títulos como *JFK: caso abierto* (1991), *Nixon* (1995), *Wall Street* (1987) o *World Trade Center* (2006), *Snowden* (2016), sino también en la introducción de su obra *La historia no contada de Estados Unidos* (2012), en la que se presentaba del siguiente modo:

Hola. Soy Oliver Stone. Cuando era un muchacho que crecía en Nueva York, creía que estaba recibiendo una buena educación. Estudié historia exhaustivamente. Sobre todo historia americana. Tenía sentido. Éramos el centro del mundo. Había un destino manifiesto. Éramos los buenos. Bueno, desde entonces he salido al mundo. Continué mi educación como soldado de infantería en Vietnam. Hice muchas películas, algunas de ellas sobre historia y he aprendido mucho más de lo que sabía entonces. Y cuando supe por mis hijos lo que estaban aprendiendo en el colegio, me perturbó oír que no se les estaba dando una visión del mundo más honesta que la que me dieron a mí. Vivimos la mayor parte de nuestra vida sumidos en la niebla, todos nosotros. Y me gustaría que mis hijos tuvieran acceso a una visión que vaya más allá de lo que llamaría la tiranía del ahora (minuto 00:12-01:08, Stone 2012).

Su producción no se reduce únicamente a la historia de Estados Unidos, sino que también se ensancha gracias a obras que se aproximan a personajes históricos relevantes y en cierto modo detestados por la sociedad norteamericana: los documentales *Comandante* (2002), *Looking for Fidel* (2004) y *Castro in winter* (2012), biográficas sobre el dictador cubano Fidel Castro, o *Al sur de la frontera* (200), centrado en el crecimiento de regímenes de izquierda en Sudamérica, demuestran igualmente interés en comprender el entorno de Estados Unidos en el continente americano. De este modo, nos encontramos ante un director no sólo interesado en la historia de su país, sino en el relato que se transmite al respecto. Nacido en 1946 en el seno de una familia conservadora neoyorkina, estudió en la universidad de Yale durante un año, antes de abandonar sus estudios y viajar a lugares como México, donde escribió *El sueño de un niño* (1967), obra en cierto modo autobiográfica que no se publicaría hasta 1997. Dado su escaso éxito como escritor, se alistó en el ejército en abril de 1967 y en septiembre de ese mismo año, su unidad fue destinada en Vietnam, donde se produjo su transformación. Herido en dos ocasiones y luego condecorado, fue relevado del servicio en noviembre de 1968. A su regreso a Estados Unidos, fue encarcelado en San Diego por posesión de marihuana. Para entonces, percibía que los veteranos no interesaban a la sociedad estadounidense, lo que contribuyó a su radicalización. Acto seguido, regresó a Nueva York, donde concluyó sus estudios como graduado en Bellas Artes y donde tuvo como profesor a Martin

Scorsese, iniciando acto seguido sus primeros trabajos cinematográficos (Toplin 2000: 68-73).

Con estas credenciales, es difícil que un veterano de la guerra de Vietnam dejara escapar la oportunidad de plasmar un conflicto que vivió en primera persona en el cine, y así lo hizo con la mencionada trilogía compuesta por las películas *Platoon* (1986), *Nacido el cuatro de julio* (1989) y *El cielo y la tierra* (1992).

Oliver Stone, Vietnam y la canción protesta

Nada más concluir sus estudios en Bellas Artes, Oliver Stone realizó sus primeras aproximaciones al cine. El conflicto de Vietnam todavía no había concluido y uno de sus primeros trabajos se centró en esta cuestión: *Last Year in Viet Nam* (1971). Durante los siguientes años, aparecieron varios títulos sobre el conflicto, muchos de los cuales no se centraban tanto en las operaciones bélicas como en las consecuencias de la guerra sobre el hombre, aportando un claro mensaje antibelicista a través de la transmisión de las terroríficas experiencias de los soldados en el frente (Anderson 2002: 83). Sin embargo, la llegada a la presidencia estadounidense de Ronald Reagan en 1980 se produjo bajo una oleada de restauración del orgullo nacional, mancillado durante la crisis de los rehenes de Irán. El séptimo arte tampoco escapó a este fervor patrio y las películas producidas como *Rambo* (1982, 1985 y 1988) culpaban a la clase política de la derrota e incidían en el valor de los militares. Resulta lógico, toda vez que Reagan consideraba a las políticas sociales del Partido Demócrata de las décadas anteriores y la aparición de movimientos de protesta como responsables del deterioro de la moral de la sociedad americana (Palacios Bañuelos, Nuñez de Prado y Rodríguez Jiménez 2011: 202-204). Consecuentemente, la presencia de la canción-protesta, elemento de expresión de estos movimientos, resultaba incómoda en las grabaciones elaboradas bajo la óptica neoconservadora. Posiblemente por todo ello, ninguna de estas películas recurrió en sus bandas sonoras a la canción-protesta como alegato antibelicista.

Algunas excepciones parecen confirmar esta idea. *El regreso*, película dirigida en 1978 por Hal Ashby, enseña las graves consecuencias emocionales al retratar la separación de un matrimonio a causa de la guerra, pero también

las físicas en un hospital de veteranos. En ella, se recurre a la canción protesta en varias ocasiones (Good, Lowe, Lardinois y Williams 2014: 70-71). En primer lugar, *Once I was*, escrita e interpretada por Tim Buckley en 1968. En segundo lugar, *Who'll stop the rain*, de la banda estadounidense Creedence Clearwater Revival (1970), en cuya letra observamos una más que posible comparación entre una lluvia interminable y un conflicto interminable. Además, se incluyó *Sympathy for the devil* (1968), perteneciente a la banda británica Rolling Stones y que si bien no está claro su mensaje antibelicista, sí que fue acusada de subversiva a la sazón (Davis 2002: 208-209). Por último, también incluyó *Time has come today* (1967), de The Chambers Brothers, sugerente canción sobre los tiempos y movimientos de cambio que recorrían el país y *For what's it's worth*, obra de Buffalo Springfield (1967), reflejo de las grandes movilizaciones que, contrarias a la guerra, sacudían EE.UU. a finales de la década de 1960.

Otras películas contemporáneas como *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Corazones de hierro* (Brian de Palma, 1983) y *Más allá del valor* (Ted Kotcheff, 1983) carecen de este género. Conviene hacer puntualizaciones, no obstante, para los casos señalados. Por un lado, la primera empleó al grupo The Doors con su tema *The End* -carente de significado político- para mostrar el carácter enfermizo de la guerra (Decker 2017: 57). Por otro lado, las dos últimas no sólo no hicieron uso de la canción protesta, sino que incorporaron elementos favorables al conflicto. Mientras que en *Más allá del valor* empleó *Brother's in the night* (1983) como elemento para reafirmar el valor, *Corazones de hierro* recurrió a la ya mencionada *Time has come today* y *Hello Vietnam*, obra del cantautor country Johnnie Wright en un sentido contrario en tanto que representa una canción profética. Años más tarde, Stanley Kubrick recurrirá a esta canción en *La chaqueta metálica* (1987) durante sus escenas iniciales para dar la bienvenida de manera irónica a los reclutas. Ahí se detiene, no obstante, el uso por parte de Kubrick de cualquier canción con significado político favorable o contrario al conflicto. El uso de música country resulta decisivo, ya que fue un género arraigado en las regiones meridionales y del Medio Oeste de Estados Unidos. Tradicionalmente conservadoras y anticomunistas, estas áreas mostraron mayor apoyo social contra la Guerra de Vietnam, algo que quedó reflejado en este género musical (Hillstrom y Hillstrom 1998: 217). En consecuencia, no resulta extraño que se

recurra a ellas en aquellas películas en las que se destaca el valor del soldado estadounidense, tan típicas a comienzos de la década de 1980.

Paradójicamente, a principios de la década de 1980 también se inició un proceso de rehabilitación de los veteranos, resultado de la acción de diversas agrupaciones, pero también de la nueva retórica heroica instalada en la Casa Blanca con el gobierno republicano de Ronald Reagan. Así por ejemplo, se construyó el Memorial a los veteranos de Vietnam en los Jardines de la Constitución de Washington (1982). Los veteranos del conflicto, en consecuencia, pasaron a ser despreciados por su participación a constituir el sujeto de numerosas obras cinematográficas que relataban su perspectiva. En este contexto, Oliver Stone dirigió *Platoon*, la primera de sus tres películas dedicadas a la guerra de Vietnam. Aunque el proyecto había sido concebido durante la década de 1970, Stone no encontró apoyo económico para llevarlo a cabo. Cuando vio la luz en 1986, la cinta fue bien recibida tanto por la crítica académica -Woody Allen y Brian de Palma se deshicieron en elogios hacia ella-, que destacaba el realismo, como por las asociaciones de veteranos, quienes se sentían representados el retrato aportado por Stone, veterano igualmente. El lenguaje, por ejemplo, era una de las cuestiones más auténticas (Toplin 2000: 77). Evidentemente, nunca llueve a gusto de todos. Algunos círculos conservadores y progresistas no fueron tan generosos, unos por considerar que ensuciaba el buen nombre de los combatientes -incluido Stone-, otros por considerarla demasiado conservadora. Sea como fuere, una cinta con un presupuesto bastante humilde -apenas 6.5 millones de dólares-, obtuvo ocho candidaturas a los Oscars, de las cuales consiguió cuatro, incluido el de mejor director (Toplin 2000: 64-65).

En cierto modo, se trata de un relato basado en sus experiencias personales durante su servicio militar en la frontera cambodiana entre 1967 y 1968, personificado en varios reclutas novatos, entre los que emerge la figura del soldado Chris Taylor (Charlie Sheen). Acompañado por dos sargentos, el intransigente Bob Barnes (Tom Berenger) y el más benévolo Elias Grodin (Willem Dafoe), el enfrentamiento entre ambos y las actitudes ante la guerra dividen al pelotón.

La música de la película quedó a cargo del compositor francés Georges Delerue, novedosa elección toda vez que su currículum en Hollywood era

prolífico en filmes románticos. Debió pesar, por lo tanto, su amistad previa, ya que habían trabajado juntos en la cinta *Salvador*, producida a principios del mismo año. En *Platoon*, Delarue toma a maestros de la música moderna occidental como György Ligeti y Krzysztof Penderecki como fuente de inspiración para sus partituras, contraponiéndolos al uso de elementos musicales asiáticos tales como gongs, flautas de madera y glissandos sobre instrumentos de cuerda (Decker 2017: 178).

A pesar de que el filme cuenta con títulos de autores como Aretha Franklin o The Doors, ilustre integrante de la Generación Beat, solo encontramos una canción con significación referente al conflicto. Se trata de *Okie from Muskogee* (1969). Compuesta por Merle Haggard, constituye un alegato probélico contra las manifestaciones contra la guerra en Estados Unidos y contribuye a incrementar el cuestionamiento de la misma entre la tropa retratada en el filme. Por otro lado, sí que hallamos, ciertamente, *Sitting on the dock of the bay* (1968) canción compuesta por Otis Reading carente de cualquier contenido antibélico a priori, pero muy popular entre los soldados destinados en el conflicto como tantas otras que rememoraban en un modo u otro paisajes o situaciones del hogar (Bradley y Werner 2015: 61). En este caso, la canción no se utiliza tanto por ser parte de la identidad sonora del espectador, como por ser parte de la identidad sonora de los protagonistas.

El hecho de que no se incluya este género, no desmerece que algunas de las composiciones realizadas por Delerue para la película no adquieran semejante significado. Especial mención requiere el "Adagio para cuerdas" de Samuel Barber, con modificaciones de Delerue a petición de Stone y utilizado en el filme en varias ocasiones lúgubres: la llegada a la jungla vietnamita (minuto 00:11-02:55), el incendio de la aldea vietnamita (minuto 52:15-54:37 y 55:20-56:20), la marcha sobre los bosques (minuto 59:40-01:00:40), la muerte del sargento Elias (minuto 1:17:15-1:19:14), la evacuación final de Chris Taylor y los créditos finales (minuto 1:48:37-1:48:28 y 1:59:56-1:54:41).

Nacido el cuatro de Julio (1989) constituye la segunda aproximación de Oliver Stone a la Guerra de Vietnam. En esta ocasión, se trata de un relato construido sobre las memorias de Ron Kovic, personaje interpretado por Tom Cruise en el papel de un veterano paralítico en su tren inferior a raíz de su participación en la contienda. Su historia, plasmada en la película con el propio

Ron Kovic como asesor, es el relato de uno de tantos jóvenes estadounidenses que acudió a la guerra para luchar por los valores que su país encarna. El viaje de ida y vuelta de Kovic trata de mostrar a la sociedad estadounidense la verdad revelada durante el conflicto: guerra innecesaria y cruel, en la que se ha engañado a la sociedad norteamericana.

Aunque aclamada con ocho nominaciones a los Oscar, la película apenas pudo hacerse con dos estatuillas -mejor director y mejor guión adaptado-. La recepción del filme fue, por el contrario, peor que su predecesora. Con ella guarda, no obstante, algunas similitudes en lo que se refiere a sus protagonistas. Al igual que Chris Taylor en *Platoon*, Kovic es un joven de clase media, blanco, que se alista para servir a su país y evitar que la guerra fuera luchada únicamente por las minorías (Toplin 2000: 73-77). Stone, por su parte, también mantiene semejanzas con Kovic, en quien puede verse en cierto modo reflejado, ya que fue a Vietnam como republicano -votó a Barry Goldwater en las elecciones de 1964- y regresó muy crítico con los políticos del país. Al mismo tiempo, Kovic se alistó orgulloso de su país, acudió a la guerra envuelto en la bandera y valores patrios y regresó traumatizado por su experiencia personal, hasta el punto de intentar tomar parte como crítico en la convención del Partido Republicano de 1972 y como participante en la convención del Partido Demócrata de Nueva York cuatro años después. Ahí concluyen las similitudes, ya que el tipo de guerra en la que Kovic combate, además de cercenada a raíz de su lesión, se produce en un entorno costero, frente al selvático en el que se mueve Taylor.

En esta ocasión, la banda sonora, también nominada para los Óscar, es obra de John Williams, compositor estadounidense que a la sazón ya había colaborado con Steven Spielberg en *Tiburón* (1975), *E.T. el extraterrestre* (1982), las dos primeras películas de la saga de *Indiana Jones* (1981 y 1989) o con George Lucas en la primera trilogía de *Star Wars* (episodios IV-VI, 1977, 1980 y 1983), entre otros. El uso de la canción protesta en esta ocasión es similar, ya que Williams recurre a ella hasta en cuatro ocasiones. Al contrario que en *Platoon*, donde las relaciones humanas en el trasfondo bélico copan toda la película, *Nacido el cuatro de julio* apenas centra su atención en el conflicto durante los primeros cuarenta minutos. Más interesado en la realidad social que Kovic encuentra a su regreso, Stone y Williams no desaprovechan la

oportunidad para hacer uso de la canción protesta durante el resto de la película como refuerzo narrativo.

De este modo, en primer lugar cabe destacar *The Times they are a changin* (1964) canción compuesta por Bob Dylan y que le permitió convertirse en el cantautor definitivo de los movimientos de protesta en la década de los sesenta (Fernández Ferrer 2007: 149). Al utilizarla, se recurría a una canción que ejemplifica los tiempos de cambio de la década de 1960, en los cuales se enmarcaban de manera indisoluble movimientos de protesta y el conflicto vietnamita, pero también la metamorfosis que experimenta Kovic, quien evoluciona de ser un férreo partidario de la intervención en Vietnam incluso después de su regreso, a un firme detractor.

En segundo lugar, Stone y Williams recurren a *A hard rain is gonna fall*, la mayor canción protesta escrita jamás por el mayor cantautor de protesta en opinión de la revista Rolling Stone.¹ Obra compuesta originariamente también por Bob Dylan poco antes de la crisis de los misiles de Cuba (1962) pero versionada para la película por la cantante tejana Edie Brickell (1989), adquiere una función estética durante el reencuentro entre Kovic y Donna, amor de adolescencia del protagonista. En esta ocasión, la canción rememora a través de un vocabulario lúgubre y pesimista a la inminente amenaza nuclear que se avecinaba en plena coyuntura de la Guerra Fría y cómo aquella ha exterminado la juventud de una generación.

Por su parte, *San Francisco (Be sure to wear flowers in your hair)* (1967),² escrita originalmente por John Philips -líder del grupo The Mamas and the Papas- y cantada por Scott McKenzie, es versionada por la 101 Strings Orchestra. En este caso, se trata de un auténtico himno de la contracultura de los años 60 en general, pero también del movimiento hippie y de la corriente antibelicista en particular, en la cual Kovic se ve inmerso a su regreso de Vietnam. Su uso, en consecuencia, refuerza este episodio desde un punto de

¹ "10 greatest Bob Dylan songs", 11 de mayo de 2011. En <http://www.rollingstone.com/music/lists/the-10-greatest-bob-dylan-songs-20110511/a-hard-rains-a-gonna-fall-20110511> [Consulta: 5/10/2017].

² "Scott McKenzie's San Francisco was a hippy anthem with a life of its own", por John Savage, en *The Guardian*, 20 de agosto de 2012. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/aug/20/scott-mckenzie-san-francisco-anthem> [Consulta: 10/10/2017].

vista expresivo. Por último, *Soldier boy* (1962), compuesta en los albores del conflicto por el grupo *The Shirelles*, es también empleada.

Por lo tanto, podemos señalar que *Nacido el cuatro de julio* recurre para su banda sonora a la canción protesta como una manera de reafirmar la identidad antibelicista de la película. La proximidad del movimiento contracultural de los años sesenta y la difusa línea que lo separa de los grupos contrarios a la guerra complica, sin embargo, la catalogación de algunas de las canciones empleadas, al ser no tanto opositoras al conflicto bélico como integrantes de un movimiento más amplio que tiene lugar durante la década de 1960 y que rechaza por igual el militarismo estadounidense o la segregación racial en los estados meridionales.

El cielo y la tierra es la última (1993) de las tres películas dirigidas por Oliver Stone referentes a la Guerra de Vietnam. En esta ocasión, el director neoyorkino realiza una adaptación de una obra literaria previa. La película está basada en los libros *Cuando el cielo y la tierra cambian de lugar*, *Niños de la Guerra* y *La mujer de la Paz*, escritos por Le Ly Hayslip, quien reflejó en ellos sus experiencias durante y después de la guerra de Vietnam. A través de estos testimonios Oliver Stone aporta una visión más completa del conflicto, ya que no se centra únicamente en las heridas psicológicas postbélicas del soldado Steve Butler (Tommy Lee Jones), sino que aborda la mirada en Le Ly (Hiep Thi Le), una joven survietnamita que se ve inmersa en la guerra, primero contra los franceses y más tarde contra los estadounidenses, de donde surgirá su relación con aquél. La segunda parte del filme se desarrolla con la pareja protagonista en Estados Unidos, a donde viajan una vez concluido el servicio militar de Butler. Con ello, Stone rompe con la tradición cinematográfica sobre la guerra de Vietnam, ya que aporta el punto de vista femenino y vietnamita de la contienda (Toplin 2000: 83).

En esta ocasión, la banda sonora es realizada por el compositor japonés Masanori Takahashi, más conocido como Kitaro. Oliver Stone apostaba así por un conocedor de la música tradicional asiática y daba una dimensión diferente a su película. La película no se centra en el rechazo al conflicto en la sociedad norteamericana, sino que aborda la guerra desde la óptica del pueblo vietnamita. Ello supone una banda sonora con predominio de música asiática - firma inequívoca de Kitaro- y repleta de percusión exótica, *gongs* y flautas

confrontando con el sintetizador y la orquesta, aportando así riqueza emocional. Abundante en melodías populares vietnamitas, la identidad asiática se corrobora además con el uso de instrumentos orientales tales como el *huqin* -violín chino- y tambores *taiko* que, si bien se trata de un instrumento japonés, confirma esta idea. En este sentido se manifestaba Oliver Stone al señalar que deseaba imprimir "un sentimiento asiático para el sonido".³ Cabe citar dos ejemplos en particular que refuerzan la idiosincrasia asiática que Stone y Kitaro imprimen a la producción. Por un lado, la propia actriz Hiep Thi Le, quien da vida a Le Ly, interpreta una canción compuesta por ésta. Por otro lado, la banda sonora incluye música ritual budista interpretada por los monjes del monasterio de Dip Tse Chok Ling en Dharamsala (India).

En consecuencia, la canción-protesta apenas tiene cabida en este filme. Ello no obvia el uso de obras estadounidenses y británicas contemporáneas al marco temporal empleado en la película. La presencia de música popular anglosajona carece de significación política alguna y cobra una función estética al incluir *Can't take my eyes of you*, de Frankie Vialli (1967); *A whiter shade of pale*, del grupo británico Procol Harum (1967); *Mellow Yellow*, escrita por el cantautor escocés Donovan Leitch (1967); *Keep it to yourself*, de Alan Mirikitani (1993); *Mustang Sally*, de Wilson Pickett (1965); *Judy in disguise*, de John Fred and His Playboy Band (1980); *Cry like a baby*, de The Box Tops (1968); *Sugar, sugar*, por The Archies (1969) y *Mony, Mony*, por Tommy James & The Shondells (1981).

A modo de conclusión

Ronald Reagan accedió a la Casa Blanca en 1980. Antes de su presidencia, la filmografía sobre la Guerra de Vietnam se había centrado en los combatientes y en la acción de la guerra sobre ellos. Su llegada supuso un giro en la narrativa sobre el conflicto. En un país necesitado de héroes después de las humillaciones que habían supuesto tanto la propia guerra de Vietnam como la crisis de los rehenes de Irán, los títulos producidos a principios de la década de 1980 concentran su temática en el valor de las tropas, pero también

³ "Kitaro Brings Heavenly Touch to 'Earth' : Music: The New Age composer worked a year and a half on the film, trying to capture the Asian feeling Oliver Stone was looking for". por Don Heckman, 3 de enero de 1994. http://articles.latimes.com/1994-01-03/entertainment/ca-8100_1_oliver-stone [Consulta: 10/10/2017].

desprecian el uso musical de la canción protesta, toda vez que la acción de las corrientes antibelicistas había contribuido a la derrota en el ámbito doméstico. En este sentido, esta filmografía se decanta por el uso de la música country, algo lógico si tenemos en cuenta que fue uno de los escasos géneros musicales que, de manera general, mostraron su apoyo a la intervención en Vietnam.

La rehabilitación de los veteranos de guerra acaecida durante esta década dio pie a un nuevo enfoque cinematográfico por directores como Oliver Stone, quien abordó el conflicto vietnamita desde una perspectiva y con una narrativa diferente a la llevada hasta la fecha: los veteranos y el pueblo vietnamita son los protagonistas. Las tres películas constituyen alegatos antibélicos en tanto que nutren su contenido del relato de participantes en el mismo, el propio Oliver Stone en el caso de *Platoon*, Ron Kovic en el caso de *Nacido el cuatro de julio* y Le L y en el caso de *El cielo y la tierra*.

En este relato, Oliver Stone incorpora la canción protesta como refuerzo estético, expresivo y narrativo en una de las películas que abordan las consecuencias del conflicto sobre el hombre y la fragmentación de la sociedad estadounidense a raíz de aquél, *Nacido el cuatro de julio*. En *Platoon*, las melodías empleadas se enmarcan en la identidad de los combatientes. Su lírica no constituye un alegato antibélico pero sí evoca el hogar, lo que conduce a la idea de rechazo del conflicto entre la tropa. Este uso resulta innovador por dos razones. En primer lugar, porque supone el empleo de canciones que, al ser contemporáneas al conflicto, reflejan la realidad social retratada en las películas. Pero sobre todo, porque hasta la fecha, las películas que habían tratado la cuestión, o habían renunciado a la canción protesta, o habían utilizado canciones que defendían la intervención estadounidense en Vietnam. Si por el contrario el dúo Stone-Kitaro no recurren a la canción protesta para *El cielo y la tierra*, se debe a las preferencias narrativas que instalan en esta película y a la idiosincrasia asiática que le imprimen. En cualquier caso, podemos afirmar que Oliver Stone marchó contra los estereotipos temáticos y musicales instalados en el cine referente a la Guerra de Vietnam durante la década de 1980 (Toplin 2000: 76).

Si atendemos a las bandas sonoras de filmes posteriores, podemos decir que en cierto modo Oliver Stone sienta un precedente a pesar del uso reducido

que hace de la canción-protesta. El filme *Forrest Gump*, dirigido por Robert Zemeckis en 1994, siguió la estela marcada por el director neoyorkino durante la década anterior. Sin ser una película bélica, el protagonista Forrest Gump es un joven discapacitado de Alabama que participa en los principales acontecimientos de la historia estadounidense durante la segunda mitad del s. XX. La banda sonora incorpora canciones contemporáneas a los hechos narrados: movimiento hippie, guerra de Vietnam, derechos civiles... Es el caso de tonadas como *For What It's Worth* (1967), de Buffalo Springsteen; *San Francisco* (1967), de Scott McKenzie o *Fortunate son* (1967), de Creedence Clearwater Revival, entre otras. Con ello, Zemeckis consigue envolver la imagen en música contemporánea a los hechos que relata la película.

Sin embargo, el análisis propuesto ha encontrado dificultades. La línea que separa la canción protesta contra la Guerra de Vietnam de las canciones reivindicativas de otros movimientos de protesta de la década de 1960 resulta muy difusa, ya que ambos movimientos tendieron a entrelazarse. De ahí que hayan sido tenidas en cuenta por igual para el presente análisis, ya que ponen en cuestión de manera idéntica el gobierno de EE.UU., los valores establecidos y el conflicto vietnamita.

Ahora bien, ¿sembró la canción protesta la semilla para el futuro? A lo largo del s. XX, las intervenciones estadounidenses habían constatado en mayor o menor medida cierto grado de indiferencia u oposición entre la sociedad norteamericana. Por lo tanto, ¿por qué la canción protesta contra la guerra de Vietnam irrumpió con semejante fuerza?

En primer lugar, la simiente plantada por cantautores como Woody Guthrie permitió el renacimiento de la música folk durante la década de 1950, lo que combinado con la aparición de la generación *beat*, resultó a la postre decisivo. Los argumentos progresistas enunciados por este género musical fueron enarbolados por una generación que cuestionaba el orden establecido y que se extendieron hacia otros géneros musicales paulatinamente durante la década de 1960. Su final, no obstante, llegó a principios de la década de 1970, con una progresiva pérdida de interés acaecida una vez concluido la guerra.

La oposición que despertó el conflicto provocó que los siguientes presidentes estadounidenses limitaran sus intervenciones exteriores en lugares como Granada, Panamá o Nicaragua. Si a ello le añadimos la imposición del

discurso patriótico que el neoconservadurismo reaganiano trajo bajo el brazo, entre ambos restringen el florecimiento de cualquier oposición a este tipo de conflicto. Ya en la década de 1990, el apoyo a la primera Guerra del Golfo Pérsico (1990-1991) también limitaba movimientos y en consecuencia, las manifestaciones contrarias a las intervenciones militares adquieren un carácter reducido. Casos como *Land of confusion* (Genesis, 1986) no constituyen una norma durante esta década. En su lugar, surgieron canciones satíricas y programas de televisión que desempeñaban el mismo cometido.

Sin embargo, el terrorismo islámico de principios del s. XXI ha traído el unilateralismo a la política exterior estadounidense. Si bien la invasión de Afganistán en 2001 fue apoyada por la comunidad internacional, ésta se mostró más reticente ante la segunda guerra del Golfo dos años después. A partir de entonces, varios grupos musicales han criticado el rumbo de la política exterior del país. Cantantes como Eliza Gilkyson en *Highway9* o *Man of God* (Rodnitzky 2010: 211-212), grupos como Greenday y Capitol Steps han apuntado contra la figura de George Bush en sus temas, mientras que la banda estadounidense Rise against en *Collapse* (2008) y John Gorka en *The road of good intentions* (2006) directamente han mostrado su disconformidad con la intervención en Irak. Por último, los veteranos también han vuelto a ser sujeto de canciones. Es el caso de Five Finger Death Punch, grupo nevadense que en repetidas ocasiones ha manifestado su inquietud por la marginalidad social y económica que viven muchos soldados retirados al regresar a la vida civil.

El uso de estas canciones en la filmografía actual es limitado. Las operaciones estadounidenses en Oriente Medio han sido retratadas por directores como Clint Eastwood y Kathryn Bigelow, quienes no sólo no han criticado el conflicto, sino que tampoco han recurrido a ninguna de estas piezas musicales en sus bandas sonoras. Por lo tanto, la crítica a las intervenciones estadounidenses es, por el momento, escasa en el séptimo arte, lo que reduce a su vez el uso de cualquier expresión musical que lo rechace.

El presente texto dista de cerrar la cuestión que trata. Centrarnos en Oliver Stone nos permite analizar una muestra mínima sobre el cine de la Guerra de Vietnam y la obra innovadora del autor seleccionado. Por ello, este estudio queda abierto para futuros trabajos en los que se tengan en cuenta una

gama más amplia de películas sobre el conflicto, así como las futuras producciones al respecto.

Bibliografía

- Largo Alonso, María Teresa. 2002. *La guerra de Vietnam*. Madrid: Akal.
- Anderson, David L. 2002. *The Columbia Guide to the Vietnam war*. Nueva York: Columbia University Press.
- Bradley, Doug; Werner, Craig. 2015. *We Gotta Get Out of this Place: The Soundtrack of the Vietnam War*. Boston: University of Massachusetts Press.
- Davis, Stephen. 2002. *Rolling Stones. Los viejos dioses nunca mueren*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Decker, Todd. 2017. *Hymns for the Fallen: Combat Movie Music and Sound after Vietnam*. Oakland: University California Press.
- Fernández Ferrer, Antonio. 2007. *La canción folk norteamericana*. Granada: Universidad de Granada.
- Hillstrom, Kevin y Hillstrom, Laurie Collier. 1998. *The Vietnam experience. A concise encyclopedia of American Literature, Songs and Films*. Westport: Greenwood Press.
- Iturrate Cárdenes, Luis Fernando. 2002. *La música en el cine sobre Vietnam*. Tenerife: Resma.
- Jones, Maldwyn A. 1995. *Historia de Estados Unidos*. Madrid: Cátedra.
- Good, Jennifer; Lowe, Paul; Lardinois, Brigitte; Williams, Val. 2014. *Mythologizing the Vietnam War: Visual Culture and Mediated Memory*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars.
- Palacios Bañuelos, Luis; Núñez de Prado Clavell, Sara; Rodríguez Jiménez, José Luis. 2011. *Nueva Historia del Mundo actual*. Madrid: Universitas.
- Perone, James E. 2001. *Songs of the Vietnam Conflict*. Westport: Greenwood Press.
- Rodnitzky, Jerry. 2010. "Iraq is arabic for Vietnam. The evolution of Protest songs in Popular Music from Vietnam to Iraq." En *Homer Simpson marches on Washington*.

Dissent through American popular culture, ed. T. M. Dale y J. J., Fo. 203-217.
Lexington: University Press of Kentucky.

Toplin, Robert. 2000. *Oliver Stone's USA: Film, history and controversy*. Lawrence:
University Press of Kansas.

Referencias audiovisuales

El cielo y la tierra. 2001. Dir. Oliver Stone. DVD: Warner Long Tail.

La historia no contada de los Estados Unidos. 2012. Dir. Oliver Stone. DVD: Sky
Atlantic.

Forrest Gump. 2011. Dir. Robert Zemeckis. DVD: Paramount.

Nacido el Cuatro de Julio. 2016. Dir. Oliver Stone: DVD: Paramount.

Platoon. 2008. Dir. Oliver Stone. DVD: T.C.F.H.E. España, S.A.

La música de Penderecki en *El Resplandor* de Kubrick

JOSÉ LUIS CENTENO OSORIO

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°11

Palabras clave: Kubrick, Penderecki, música, cine, masas sonoras

Keywords: *Kubrick, Penderecki, film music, mass sounds*

Cita recomendada:

Centeno, José Luis. 2018. "La música de Penderecki en *El resplandor* de Kubrick". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°11. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

LA MÚSICA DE PENDERECKI EN *EL RESPLANDOR* DE KUBRICK

José Luis Centeno Osorio

Resumen

La música en las películas de Kubrick es un elemento de gran importancia y en *El Resplandor* resulta fundamental. Mediante una utilización extremadamente inteligente que ha influido notablemente en la música del género de terror en películas posteriores, crea un “estilo Penderecki” fácilmente reconocible. En este artículo se analiza cómo las obras de Penderecki son utilizadas en cada secuencia, las asociaciones subyacentes y las intenciones de Gordon Stainforth (montador de las pistas de música) y Kubrick a la hora de recrear la atmósfera opresiva que rodea a los personajes en el Hotel *Overlook*. Así, estas obras cambian su significado e, impregnadas de las imágenes, crean un impacto en el espectador, modificando sustancialmente las intenciones de Penderecki al concebirlas.

Palabras clave: Kubrick, Penderecki, música, cine, masas sonoras.

Abstract

Music in Kubrick's films in general and in *The Shining* in particular, has a great relevance. In it's essential due The extremely clever use of music has been a solid influence on following film music, especially in terror genre, creating an easily recognizable so-called “Penderecki style”. This article analyzes how Penderecki's works are used in each sequence, underlying associations and Gordon Stainforth (music film editor) and Kubrick intentions to recreate the oppressive atmosphere surrounding the characters at Overlook Hotel. Therefore, these works change their meaning and imbued with the film pictures, they create an impact on the audience, substantially modifying Penderecki's intentions when he wrote them.

Keywords: Kubrick, Penderecki, film music, mass sounds.

Música textural: asociaciones y significados

El resplandor narra la historia de una familia (Jack, Wendy y el pequeño Danny) que debe pasar el invierno en un hotel (el *Overlook*) que permanece cerrado durante la temporada invernal a causa de su situación geográfica, entre las nevadas montañas de la geografía norteamericana. Jack Torrance (interpretado por Jack Nicholson) acepta trabajar como vigilante del hotel aun sabiendo que un vigilante que le precedió en el puesto, Delbert Grady, acabó superado por la soledad y asesinó brutalmente a su mujer y a sus dos hijas. Jack está en el proceso de escritura de un libro y la soledad del hotel le permite albergar la esperanza de acabarlo. Sin embargo, la soledad, el hotel y su propia incapacidad para finalizar la escritura del libro le conducirán a un trágico desenlace.

El montador Gordon Stainforth cuenta cómo fue contactado por Kubrick para que elaborara una banda sonora a partir de obras de música contemporánea, después de que el director desechase la música del compositor Wendy Carlos.¹ De nuevo Kubrick, en esta película, recurre a música ya preexistente, utilizando en esta ocasión piezas de Ligeti, Penderecki, y Bartók. Stainforth cuenta cómo él se encargaba de colocar la música en las imágenes, a veces con varias versiones hasta que Kubrick daba el visto bueno. Comenzando por Bartók, uno de los grandes clásicos del siglo XX, utiliza su *Música para cuerdas, percusión y celesta*, una de las obras maestras indiscutibles del autor y del siglo, del que se escucha el tercer movimiento, *Adagio* cuando Wendy y Danny corren por el laberinto, cuando Danny pasa por primera vez frente a la habitación 237 y no puede abrirla, o cuando abre la puerta para entrar en su habitación, donde está su padre, a buscar su coche de bomberos (el tintineo inicial de la celesta en el *Adagio* acompaña la apertura de la puerta). Parece como si esta música acompañara el concepto de un secreto escondido.

En cuanto a Ligeti, su *Lontano*, obra para orquesta de 1967, parece elegido para ilustrar la comunicación *lejana*, como su nombre indica, y por ello

¹ Stainforth cuenta el proceso en una entrevista realizada por Félix Martínez en 2001. https://web.archive.org/web/20150503164444/http://www.amateurhometheater.com/gato/felix_s_tainforth_interview.html (Consulta: 01/10/17).

suenan cuando en la presentación del hotel, Halloran se comunica con Danny mediante el *resplendor*; también cuando Danny tiene por primera vez, desde su casa, la visión de las gemelas; y por último cuando Wendy descubre que las líneas telefónicas están cortadas por la nieve (y, por tanto, no puede haber la comunicación *normal* a distancia).

Como punto fuerte y más importante, el protagonismo de la música de *El resplendor* se lo lleva Krzysztof Penderecki. De él escuchamos *El despertar de Jacob* (de 1974) en secuencias como la que muestra la primera vez que Danny habla con el espíritu Tony, la secuencia de Jack cuando despierta de su pesadilla, y cuando el propio Jack entra en la habitación 237 para encontrarse con la bañista desnuda; esta música aparece para acompañar a las escenas que supongan alguna iniciación en lo desconocido. Otra obra utilizada de Penderecki es *Utrenja* (1969-70), que originalmente describe el entierro y resurrección de Cristo. De esta obra suenan en *El resplendor* dos fragmentos: el titulado *Ewangelia* en los momentos más violentos del film, cuando Wendy le da a Jack con el bate, el hachazo de Jack a Halloran, Wendy despertándose y gritando al ver el *Redrum* en la puerta, o al ver ella el cadáver de Halloran; otro fragmento es *Kanon Paschy*, que suele usarse juntamente con el anterior, por ejemplo, en la persecución de Danny por Jack a través del seto.

Otras obras de Penderecki que se escuchan en la película son las dos composiciones que llevan el título de *De Natura Sonoris* (la primera de 1966 y la segunda de 1971). La pieza número 1 se escucha en algunos momentos que impliquen descubrimiento: cuando Danny, corriendo en su triciclo, dobla una esquina y ve a las dos gemelas; o cuando Wendy descubre que el coche oruga de que disponían en el hotel ha sido inutilizado por Jack (solapada con *Polymorphia*); también en la imagen final de Jack congelado. En cuanto a la pieza número 2, la oímos cuando Danny está escribiendo *Redrum* con el lápiz de labios, cuando Halloran viaja en el coche oruga rumbo al hotel, o cuando Danny se reúne finalmente con su madre. Por último, la compleja relación entre Jack y Wendy parece remarcada por *Polymorphia*, de 1961, que suena cuando ella descubre que el libro de Jack consta de una sola frase, cuando le arrastra, inconsciente, hasta encerrarle en la despensa, o cuando él le habla desde la despensa de que se va a llevar una sorpresa cuando compruebe el estado del coche oruga y del radioteléfono.

Para David Fuentesfría, Kubrick busca timbres de orquesta básicos, a modo de ecos ancestrales que reflejen el miedo a lo desconocido y el descubrimiento poco a poco de los fantasmas del hotel *Overlook* (Santos, 2008: 162-186). Según Fuentesfría la película es el máximo referente del género de terror, y Kubrick utiliza la música en conjunción con la imagen para crear escenas con total sincronía. Habla de cómo utiliza el *zoom* cuando Wendy encuentra la palabra *redrum* en el baño o cuando contempla a dos espectros al final del film: en estas escenas la música de Penderecki *Ewangelia* (pieza de su obra *Utrenja*) acompañan los movimientos de cámara para remarcar esos instantes que presagian la muerte y la violencia, sincronizando un sonido de percusión que evoca el cascabel de una serpiente o el inicio de un aquelarre. Fuentesfría destaca la escena en la que Danny escribe la palabra maldita en medio del trance mientras el ritmo del metrónomo coincide con el sonido, que siempre continúa con susurros y voces de la obra de Penderecki, justo cuando Wendy se despierta y lee la palabra en el espejo.

Para Fuentesfría más que musical, el concepto de Kubrick es sonoro, buscando cómo fluye la obra en conjunción con la imagen que su efecto global. Es decir, que cada escena tiene una música dividida en segmentos coincidentes con la imagen, y dentro de ellos cada sonido refuerza la acción, contribuyendo al aumento de la tensión. Para ejemplificar esto, recurre a la escena del encuentro de Danny con las gemelas asesinadas. *De Natura Sonoris*, de Penderecki, se sincroniza para que cuando el niño ve a las gemelas a la vuelta de la esquina, coincida justo con un golpe de gong.

Bernd Schultheis afirma que Kubrick utiliza las obras contemporáneas como un material de signos acústico-dramáticos, que combina y superpone libremente formando un collage que se desarrolla para asociar elementos (Schultheis, 2007: 266-279). Distingue dos niveles musicales: el inmediatamente emocional, mediante estímulos dramáticos, que afectan constantemente al espectador; y el segundo nivel más profundo ligado a la connotación de la liturgia y el delirio. Analiza las obras que aparecen y dice que *The Awakening of Jacob* da la impresión de un sueño alucinatorio de alguien durmiendo. La obra suena cuando Danny experimenta el primer “resplandor”, y la escena (“visión sangrienta”) de las gemelas y la sangre en el ascensor. Sin embargo, para Schultheis hay un equilibrio entre el drama de la escena y la

expresión musical. *Lontano* de Ligeti, conecta la calma y los sonidos oscuros de la alucinación con una sección de viento y cuerda, que Kubrick utiliza para anticipar las características de la tormenta de nieve. La música aparece tres veces: sirve de unión entre la primera visión de las gemelas por parte de Danny, el “resplendor” de Hallorann y la primera escena en la nieve con los primeros síntomas de inestabilidad mental de Jack.

En una parte más avanzada del film encontramos collages de obras de Penderecki, que Schultheis identifica como *De natura Sonoris I y II*, *Utrenja I y II* y *Polymorphia*. La primera de ellas aparece justo después de la última aparición de la música de Bartók en la película, en la escena “ven y juega”: Danny se encuentra a las gemelas mientras va en el triciclo, que le invitan a jugar. Según Schultheis, Kubrick utiliza la música de Penderecki para resaltar el desarrollo de las escenas de terror a partir de ese momento, recurriendo a ella como un almacén de sonidos terroríficos, que va eligiendo según las necesidades de cada escena. Para Schultheis este uso de la música de Penderecki destruye por completo la intención compositiva del maestro polaco, pero crea un nuevo contexto integrado con las imágenes y los personajes. *Polymorphia* se escucha en las escenas “todo trabajo y nada de juegos” hasta “Jack encerrado”. El montaje y la imagen se ajusta al desarrollo de la música. En determinado momento Wendy es acompañada por 48 cuerdas, con efectos de percusión de *Utrenja*. En oposición, Kubrick utiliza canciones populares de los años 20 y 30 del siglo XX como pistas del pasado de Jack.

Para Jaume Carreras la película es una ópera de terror. Afirma que la estructura de la misma, incluyendo una obertura, es muy clara (Aguilera y Carreras, 1999: 369). Considera que la utilización del silencio es fundamental y la música contemporánea se adecúa a esa contraposición silencio-música-ausencia de música. También subraya la importancia de la precisa sincronización entre música y acción. Carreras supone que la película se montó a partir de la música para producir esas sincronías, y cada acción se acompaña de una variación musical, al estilo de la ópera. Las partes de la película también están construidas en torno a la música: al principio sintetizadores de Wendy Carlos, después ausencia de música, más tarde va apareciendo música y creciendo en densidad, en una progresión creciente hasta el clímax final.

Para Carreras el género de terror posee uno de los clichés musicales más claros, y la música utilizada de Bartók, Penderecki o Ligeti ofrece “múltiples posibilidades expresivas, amplios registros sonoros y dinámicas y ritmos desconcertantes” (Aguilera y Carreras, 1999: 372). Identifica las sensaciones que provoca este tipo de música con el miedo a lo desconocido, pero se pregunta si esa música ya evocaba esas sensaciones por sí misma o fue el cine el que la imbuyó de esas connotaciones.

Para Philip Kuberski la música en *El resplandor* es un reflejo del indeterminismo psíquico de la película. La música de Penderecki le ofrece un aire de seriedad e introspección mística, y le sugiere un “inframundo de vibración y violencia atonal” (Kuberski, 2012: 110). Señala que la música es un recordatorio de la obsesión de Kubrick por hacer el mejor film de terror de la historia, yendo desde el género de terror, a los cuentos de hadas, los mitos y la religión. Por ello Kuberski piensa que la música tiene ese halo de terror incipiente. *The Awakening of Jacob* se asocia con los asesinatos de Grady en el hotel, el almacén donde será encerrado Jack, el laberinto y la habitación 237. El título de Penderecki sugiere a Kuberski los sueños de Jacob sobre ángeles trepando por una pasarela entre el Cielo y la Tierra, mientras que la película evoca el descenso al horror que esconde el hotel y su pasado. La música de Ligeti la asocia a las escenas de persecución, funcionando como contraste con la decoración banal del hotel y el escenario.

Jeremy Barham hace un estudio de la música de *El resplandor*, aportando las notas del editor musical, Gordon Stainforth. Habla del enfoque innovador de Kubrick, y cómo ejemplifica un nivel sofisticado de interacción entre imagen y música. Para Barham (2009: 137-170) es una concepción muy diferente a las de películas de la época y remarca las intenciones estéticas de Kubrick. Le sorprende que en las críticas de su estreno apenas se haga mención a la música, aunque alguna la valora muy positivamente. Barham sostiene que la música de vanguardia a partir de entonces se convierte en cliché para el género de terror. Cita a Mayersberg que opina lo siguiente acerca de la película:

El resplandor tiene mucho en común con la música de la posguerra. Parece técnicamente brillante pero fundamentalmente sin corazón. Parece deliberadamente inteligente, pero permanece enigmática. Kubrick ha intentado dar un paso más en el lenguaje cinematográfico. ¿Cómo puedes expresar disonancia y fragmentación, las cualidades esenciales de nuestras vidas, de una manera que respete las armonías tradicionales? ¿Puede el desorden ser expresado de manera ordenada? Kubrick ha alcanzado los límites del arte cinematográfico conservador con *El Resplandor*" (Barham, 2009:4).

Según Barham (2009: 137-170) la película puede representar un hito en el mundo del cine: como punto de partida para utilizar música vanguardista de segunda mitad del siglo XX en el cine de terror o componer imitando esos estilos, y como cierre hacia una música que perdió su oportunidad para llegar al gran público. Barham afirma que no se filmó ninguna escena con la música en mente, pero Stainforth en conversaciones con este investigador le confirmó que la película estaba ya montada al empezar a trabajar con la música. Kubrick pensaba, según las conversaciones de Barham con Stainforth, que la música de Penderecki era la más apropiada para la película, y lo que más le preocupaba era el tono general más que utilizar una pieza concreta en una escena determinada. Aunque consideraba la película como un todo, sí dio instrucciones de qué tipo de música debía aparecer en cada secuencia y en qué momentos. Fue Stainforth quien elegía las obras en particular y normalmente Kubrick daba el visto bueno. Para Barham (2009) esto demuestra que la obsesión enfermiza que se le atribuye a Kubrick a la hora de controlar todos los aspectos de las películas no llega a tal extremo en este caso. Los procesos de creación y la jerarquía de la música respecto a la imagen dejan patente que, aunque hay una preocupación artística acerca de la música, los procesos de manipulación de la imagen han permitido un tratamiento expresivo e interactivo de la música. Con esto Barham quiere decir que Stainforth tuvo que afinar mucho la música, mediante cortes y solapamientos, para conseguir sincronizar determinados puntos importantes en la película.

Gordon Stainforth, publicó él mismo en su web² materiales sobre su participación en varias películas, mostramos aquí algunos ejemplos:

² <http://gordonstainforth.apps-1and1.net/shining-music-intro> (Consulta: 01/10/17).

WENDY SEES BLOOD ELEVATOR	UTRENJA BOOM-BOOM				Kanon
DANNY HIDING/ JACK APPEARS		BASE KANON			
JACK CU	UTRENJA BOOM-BOOM			DE NAT SON NO 2	
DANNY PEEPS OUT			twittering		
DANNY RUNS	KANON	BASE KANON			
JACK SEARCHES		Twittering			
WENDY RUNS OUT/ REUNITED WITH D	whine	+ base			
JACK WEAKENING	whistle			BASE KANON	
JACK SITS DOWN					
JACK FROZEN		DE NAT SON NO 1			
TRACK UP TO PHOTO OF JACK; START CREDITS	MIDNIGHT STARS+ YOU				AI BOV

Fig. 1. Stainforth, Cuesheet de varias secuencias de *El resplandor*.

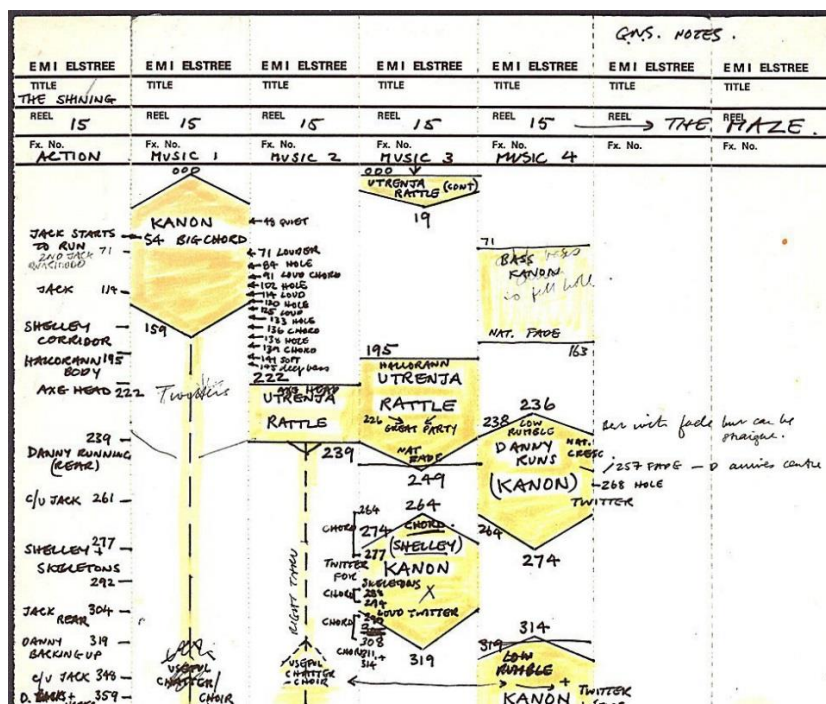


Fig. 2. Stainforth, notas de montaje de *El resplandor*.

DIALOGUE	<p>Danny: 'Dad' 'Do you like this hotel?'</p> <p>Jack: 'I can't, I got too much to do'</p> <p>'Yeah?' 'Yeah, I do. I love it. Don't you?'</p> <p>'I guess so'</p> <p>'Good, I want you to like it here'</p> <p>'I wish we could stay here for ever and ever and ever'</p> <p>'Dad?'</p> <p>'You would never hurt Mummy and me would you?'</p> <p>'What?' 'What do you mean?'</p> <p>'No Dad?' 'Yes Dad?'</p> <p>'Did your mother ever say that to you?'</p> <p>'Are you sure?'</p> <p>'I hat I would hurt you?'</p>
MUSIC	<p>bb. 14⁴-32² (continued)</p> <p>bb. 32²-34⁴</p>
IMAGE/ ACTION SHOT	<p>Dialogue</p> <p>4 (continued)</p> <p>As end of shot 3</p>
Secs	<p>120 130 140 150 160 170 180 190 200 21</p>
Timing within film	<p>40:13</p>

Fig. 3. Stainforth, plan de montaje sonoro/musical de *El resplandor*.

Barham se refiere a la escena de Danny en el triciclo, y cómo Stainforth le cuenta que tuvo que adaptar la música para coordinarla con la imagen, pero sin alterar nunca el fraseo. Así consigue algo más visceral y rítmico, integrando lo visual y lo musical en una gran frase musical/visual/emocional, mientras Danny se tapa los ojos con las manos y mira tímidamente entre los dedos. Para Barham (2009) el éxito de esta escena deriva de la convención ya asumida a través de los dibujos animados de una sincronización dura con la imagen. Esos momentos de sincronía dura conviven con otros de sincronía más blanda, creando una amalgama convincente de elementos visuales y sonoros.

Christine Lee Gengaro también hace referencia a la música de *El resplandor* en su libro. A propósito de la utilización de la música de Penderecki en *El resplandor*, Lee Gengaro (2014: 179) cita a Geoffrey Cocks, que afirma que su música acompaña los horrores del Hotel Overlook pasados y presentes. Es significativo que los nazis mataron al 70% de los abogados polacos (su padre era abogado). Penderecki vio a muchos judíos siendo llevados por los

alemanes y dedicó su carrera musical a explorar la tolerancia y la intolerancia. La sangre del ascensor mientras Danny tiene una visión, es un fragmento de la obra de Penderecki *The Awakening of Jacob* que en la Biblia es renombrado Israel y cuyos hijos son los ancestros de las doce tribus. Para Lee, del mismo modo Kubrick utiliza la obra de Penderecki *Utrenja* de la liturgia ortodoxa oriental para el entierro y resurrección de Cristo, para musicalizar la escena final donde se manifiestan todos los horrores acumulados en el hotel.

La técnica de Penderecki se ajusta muy bien a la situación que se vive en el hotel, pero para Lee Gengaro no está claro que Kubrick haya pensado en la relación de Penderecki con la guerra a través de sus obras, lo que buscaba era piezas que se adaptasen a su narrativa. Lee Gengaro piensa que Kubrick estaba intrigado por el estilo de Penderecki puesto que utilizó muchas de sus obras en esta película, contribuyendo al sentido de intranquilidad del espectador, a medida que los sonidos son extraños y forman un material intermedio entre música y efectos sonoros. Para Lee Gengaro una de las dificultades al analizar la música es que Kubrick y Stainforth se tomaron muchas libertades a la hora de montar la música, superponiendo varias obras a la vez, sobre todo desde que se llega a la hora y cuarenta minutos, momento desde el cual se encadenan y solapan varias obras hasta el final de la película.

Para Lee Gengaro (2014: 206), la obra *The Awakening of Jacob*, que acompaña a la visión de Danny en el baño al inicio de la película (cuando ve el ascensor con sangre y las gemelas), se corresponde irónicamente con el texto bíblico que inspira la obra: Jacob se despierta y se asegura de la presencia de Dios. Musicalmente los sonidos son graves, hay acordes intermitentes de la orquesta, cada vez más fuertes y disonantes. La segunda aparición de la pieza se produce cuando Danny juega alrededor de la habitación 237. De nuevo se oyen los acordes intermitentes, pero no se ve entrar a Danny en la habitación, sino un fundido que lleva a Wendy en el cuarto de calderas. Oye a Jack gritar y cuando le encuentra está teniendo una pesadilla. Los gritos según Lee Gengaro coinciden con notas agudas en la sección de cuerda, pero justo después los acordes disonantes vuelven a sonar. Al contar su pesadilla la cuerda toca *glissandi* hacia arriba y *clusters* que cubren un gran rango. Cuando Danny llega al gran salón se escucha un sonido percusivo seguido de notas teñidas por una sierra musical y una flauta de émbolo. Esas dos notas tenidas

son el principio de la obra *De natura sonoris No. 2*, que continúa mientras Jack se dirige al salón de baile.

The Awakening of Jacob vuelve a escucharse cuando Jack comprueba la habitación 237. De acuerdo con Lee Gengaro (2014: 207), se funde con los efectos de sonido de Wendy Carlos que reflejan los latidos de un Jack nervioso. Los sonidos agudos se desvanecen y unos acordes graves suenan intermitentemente a medida que Jack se da cuenta de lo que hay en la bañera. Es la misma música de la pesadilla de hace unas escenas, y esta fantasía se vuelve igualmente una pesadilla cuando la mujer joven se transforma en un cadáver en descomposición mientras Jack huye aterrorizado.

Para Lee Gengaro (2014: 208) *De natura sonoris No 1 y 2* son obras que exploran la esencia del sonido y es por ello por lo que utilizan fuentes de sonidos inusuales incluyendo instrumentos raros y técnicas avanzadas de ejecución. *De natura sonoris No 1* acompaña el encuentro sorpresa de Danny con las gemelas en el pasillo cuando gira en una esquina. Le piden que vaya a jugar con ellas y tiene una visión de sus cuerpos sin vida cubiertos de sangre. La música es tensa casi desde el principio con el viento y la cuerda tocando y manteniendo notas muy agudas, las trompas y las trompetas tocan notas cortas acentuadas en el registro agudo, un golpe de la percusión coincide con Danny mirando a las gemelas. La madera en el registro grave acompaña a las gemelas mientras piden a Danny que vaya a jugar con ellas. Después se escucha el gong, los tam-tam y las campanas. Más adelante se escuchan pequeños arrebatos instrumentales, primero en la madera, después en el metal y finalmente en ambos grupos. Cuando Danny se tapa los ojos coincide con el final del segundo y cuando termina el tercero el niño mira otra vez y las gemelas se han ido.

De natura sonoris No 1 reaparece cuando Wendy intenta escapar y se da cuenta que el vehículo para desplazarse por la nieve ha sido sabotado. Kubrick y Stainforth superponen esta obra con un fragmento de otra obra: *Polymorphia*. Para Lee Gengaro (2014) los acentos de la primera pieza ofrecen un impacto inesperado, incluyendo golpes de percusión en los timbales, gong, caja y piano. Mientras el *pizzicato* y las molestas notas agudas de la cuerda en *Polymorphia* representan el pánico creciente de Wendy. El golpe del gong nos lleva a Jack que está durmiendo en la despensa.

De natura sonoris No 2 aparece después de la pesadilla de Jack y Danny se acerca chupándose el dedo. Wendy al ver que está herido culpa a Jack y la música se vuelve más disonante a medida que ella le grita. Jack, que piensa que es inocente, se marcha a la Habitación Dorada, murmurando entre dientes. Cuando se golpea con los brazos coincide con una de las entradas instrumentales en la obra. Al llegar a la barra del bar y suspirar por una cerveza, sonidos agudos de la flauta de émbolo y la sierra musical se mueven descendientemente hasta que desaparecen. Otro de los usos es cuando Hallorann conduce hacia el Hotel Overlook: comienza con un golpe percusivo seguido por notas altas de la flauta de émbolo y la sierra musical. Estas notas realizan un *glissando* descendente hasta que desaparece y entran las violas con una nota tenida. Los instrumentos de cuerda al entrar mantienen sus notas mientras los otros instrumentos se dividen para tocar *clusters*. Estas técnicas extendidas en los instrumentos añaden según Lee Gengaro (2014: 209) tensión a la escena.

Polymorphia utiliza técnicas extendidas para la cuerda, que incluyen golpes en el cuerpo del instrumento o en las cuerdas, así como pizzicatos agresivos y secciones tocadas con la técnica *legno battuto*. Cuando Wendy descubre lo que ha estado escribiendo Jack, suenan violines con una nota larga tenida. Las violas empiezan *glissandi* frenéticos aleatoriamente, y son imitadas por los violines. Estos *glissandi* ganan en intensidad y altura, hasta que Jack aparece, haciendo coincidir ese momento con la técnica en la que los instrumentistas golpean con los dedos las cuerdas, o con la parte de madera del arco. Kubrick corta a Danny, que tiene la visión del ascensor. Los *clusters* retornan, expandiéndose y encogiéndose a medida que Jack acorrala a Wendy en las escaleras. Cuando le golpea con el bate coincide con trémolos y notas cortas acentuadas. *Polymorphia* comienza de nuevo cuando Wendy arrastra a Jack inconsciente hasta la despensa, y Kubrick hace coincidir las buenas palabras de Jack con *glissandi*. Cuando finalmente Jack la informa de que no podrán ir a ningún sitio, la música cambia y se funde con *De natura sonoris No 1*.

Utrenja es una obra religiosa que trata sobre el entierro y la resurrección de Cristo. La primera parte (*Ewangelia*) no es cantada, sino recitada con palabras rítmicas. Para Lee Gengaro (2014: 209) hay una asociación clara

entre los golpes secos de la percusión y los momentos de máximo terror en la parte final de la película. El primero, cuando el niño escribe *redrum* con el pintalabios. Pero según Lee Gengaro, Kubrick y Stainforth cortan la música para introducir el *Kanon for Orchestra and Tape*. Los golpes secos vuelven a aparecer cuando Jack mata a Hallorann con el hacha, y aquí sí que la música continua con los cánticos recitados rítmicamente, con un coro sibilante según Lee. El golpe seco se vuelve a oír cuando Wendy presencia la extraña escena sexual en una habitación, seguido del coro. De nuevo lo escuchamos cuando Wendy se encuentra con el cadáver de Hallorann, y con el invitado a la fiesta con la herida en la cabeza.

La persecución del laberinto está compuesta por varias capas de obras, entre ellas el *Kanon for Orchestra and Tape* y las voces de *Ewangelia*. Para Lee Gengaro (2014: 210), en este momento la música se vuelve más frenética, reflejando la locura de Jack y el pánico de Wendy. La segunda parte de *Utrenja, Kanon Paschy*, aparece cuando Wendy golpea a Jack con el bate, en una perfecta sincronización con la imagen. Coincide con unos floreos rápidos en la flauta y la cuerda, que Stainforth edita para que se escuchen dos veces seguidas. Cuando Jack intenta derribar la puerta con el hacha, de nuevo escuchamos los giros musicales del *Kanon Paschy*: tres acordes en los metales seguidos de floreos rápidos en la cuerda y el viento, una vez más editado por Stainforth para lograr una sincronización con la imagen.

Análisis de las obras de Penderecki en secuencias de *El Resplandor*

De acuerdo a las características y clasificación referente a la relación entre música e imagen (López Román, 2014: 157), en esta película, la música de Penderecki actúa como apoyo a la acción, con un carácter narrativo o dramático. En cuanto a la relación entre música e imagen, se puede catalogar como de ósmosis, puesto que aporta a la imagen valores añadidos, y que la música obviamente funciona sin la imagen. Por último, respecto a la forma de interacción entre música e imagen, se produce un efecto de adición, puesto que la música añade un valor expresivo a la imagen. Veamos con mayor profundidad cómo utilizan Kubrick y Stainforth la música de Penderecki en alguna secuencia:

Awakening of Jakob (El despertar de Jacob)

La primera vez aparece cuando Danny se desmaya. La obra cumple una serie de funciones en esta secuencia: entre otras cumple la indicativa-temporal, evocando el asesinato que tuvo lugar en el hotel; y la función anticipativa: puesto que crea expectativas de que algo malo va a suceder. Esta obra se asocia a visiones y a la iniciación al contacto con lo desconocido, como la secuencia de la muerte en la bañera que encuentra Jack o secuencia de la pesadilla que sufre Jack.

Al ser una secuencia corta sólo se aprecia un punto de sincronía más o menos claro: en el minuto 00:11:44: se produce un ataque de la orquesta en *sf*, justo cuando cambia el plano al ascensor y comienza a caer sangre. Hay que tener en cuenta la concepción de esta obra: por una parte, Penderecki sigue con su experimentación con masas sonoras y texturas, mediante *clusters* de numerosos sonidos que evolucionan tímbricamente. *El despertar de Jacob* es una composición de 1974, inspirada en el pasaje del Génesis que narra el sueño de Jacob en el que ve "la casa de Dios y la puerta de los cielos". La persistente sonoridad de ocarinas y caracolas sugieren una atmósfera onírica, progresivamente tensa y sombría. La casa de Dios al principio se le aparece a Jacob como un lugar terrible, progresivamente dulcificado en el desarrollo de la obra. En la película, partiendo de timbres graves de los instrumentos de viento, se forman *clusters* que se mantienen en notas largas. Estos aumentan la sensación de inquietud en el espectador, anticipando el horrible final y recordando el pasado. Dichos *clusters* de notas tenidas se asocian a visiones y a la iniciación en la percepción de lo desconocido.

De Natura Sonoris 1

Aparece cuando Danny se encuentra de nuevo a las gemelas. En cuanto a las funciones de la música en esta secuencia, según la clasificación de López Román (2014: 163) cumple, entre otras, una función indicativa-temporal: evoca el asesinato en el hotel, y la función prosopopéyica-caracterizadora, que confiere rasgos aterradores a las gemelas y al hotel. Por último, se puede apreciar una función ilusoria: juega con el espectador acerca de lo que puede estar pasando en el hotel. Esta obra se asocia a diversos descubrimientos que hacen los personajes en la película, como por ejemplo la secuencia en la que

Wendy se da cuenta de que el transporte de nieve ha sido saboteado (solapada con *Polymorphia*), o la secuencia en la que aparece el cadáver de Jack congelado. La densidad de la música cambia y remarca esos momentos con un acento brusco.

Se pueden distinguir puntos de sincronía evidentes:

- 00:49:41: Golpe de gong más piano que coincide con la aparición de las gemelas.

- 00:50:08: *Cluster* en *forte* justo cuando aparece el fotograma de las gemelas muertas.

- 00:50:16: *glissando* de la cuerda y ascenso del viento madera hacia el agudo cuando terminan de hablar y se las ve en plano americano.

- 00:50:21: golpes de viento metal, *glissando* de la cuerda y ascenso cromático de la madera al taparse Danny los ojos.

- 00:50:31: *cluster* en el registro agudo de la madera que coincide con Danny mirando a través de los dedos.

Los golpes de percusión del gong y el piano coinciden con momentos de máxima tensión, utilizando una dinámica de gran intensidad. En esta obra los efectos inusuales y los matices adquieren gran importancia, sincronizándose con momentos concretos como se ha visto anteriormente. De esta forma Kubrick guía al espectador para que crezca su inquietud en esos momentos.

De Natura Sonoris 2

Aparece en la secuencia en la que Danny vuelve de la habitación 237 herido. Wendy teme por sus vidas y la locura de Jack comienza a ser patente. En cuanto a las funciones que cumple esta obra en la película, por un lado, encontramos la cinemática: subraya las acciones de los personajes. Por otro lado, en el plano psicológico, cumple la función prosopopéyica descriptiva, puesto que revela los pensamientos y emociones de los personajes (Jack, Wendy); y la emocional, dado que se crea sentimiento de odio hacia Jack reforzado por la música.

Se pueden distinguir puntos de sincronía con la imagen:

- 01:01:39: *cluster* cuando Wendy descubre las heridas en el cuello de Danny.
- 01:02:00 nota aguda tenida cuando el punto de vista cambia a Jack, primer plano de su cara perturbada acompañado de *glissando* ascendente.
- 01:02:28: la música parece contestar por Jack si le ha pegado él, con tres efectos de cuerda ascendentes.
- 01:02:48: fundido a la imagen de Jack recorriendo el hotel.
- 01:03:06: golpes de percusión cuando Jack agita los brazos.

En un principio, Penderecki concibe esta obra como una exhaustiva exploración en torno a efectos orquestales y dinámica. En esta segunda pieza de *De Natura sonoris* utiliza instrumentos poco habituales como la sierra musical o la flauta de émbolo para conseguir efectos sonoros y timbres diferentes. La música parece acusar a Jack como el causante de todo lo que está pasando. Las sincronías se centran en remarcar su cara perturbada y su paseo alocado por el pasillo. El utilizar notas agudas y con un instrumento extraño nos sumerge en una atmósfera diferente que nos hace dudar si lo que sucede es imaginación de Jack o real. Los *clusters* en diferentes registros y timbres se asocian a escenas donde hay algún tipo de descubrimiento en momentos de gran tensión. En la otra secuencia en la que aparece, Wendy se encuentra con Danny que sale del laberinto, tras ser perseguido por Jack.

Polymorphia

Esta obra se asocia a la relación entre Jack y Wendy, y aparece en secuencias como la discusión que tienen cuando Danny vuelve herido de la habitación 237. Esta obra se utiliza además en otras secuencias solapada con otras obras, creando una tensión aún mayor, o relacionando dos aspectos como por ejemplo la evolución de la relación entre Jack y Wendy, que se va deteriorando hasta el punto de que aparece la violencia, momento en el que se fusiona con *Utrenja: Kanon* (1:49:25). Otro momento que refleja el estado de la relación entre ambos es cuando Wendy encuentra el transporte para nieve saboteado (1:53:48), al tiempo que suena *De Natura Sonoris 1* asociada momentos de descubrimiento como hemos mencionado anteriormente.

Utrenja: Kanon

Esta obra aparece en la escena en la que Wendy golpea a Jack con el bate. Cumple unas funciones muy parecidas a la anterior: la cinemática, que subraya las acciones de los personajes; la función prosopopéyica descriptiva, puesto que revela los pensamientos y emociones de los personajes (Jack, Wendy); y la emocional (crece el sentimiento de odio hacia Jack y de compasión hacia Wendy).

En cuanto a puntos de sincronía, hay uno importante:

- 01:49:20: Golpe de Wendy con el bate en la cabeza de Jack, que coincide con un efecto sonoro en el registro agudo.

Las notas tenidas que crean expectación, resueltas con el efecto percusivo en los instrumentos de cuerda, que coincide con el golpe. La música es descriptiva del momento en el que Jack muestra su locura incipiente y cómo Wendy finalmente suelta la tensión acumulada golpeándole, de igual modo que la tensión en la obra musical se resuelve con el efecto percusivo. El comienzo de esta obra se funde con el final de *Polymorphia*, que se escucha mientras Wendy y Jack discuten.

Utrenja: Ewangelia

Esta obra aparece cuando Jack rompe la puerta a hachazos, y más tarde es utilizada cuando Jack mata a Hallorann. También aparece en la escena en la que Wendy corre escaleras arriba. En esta secuencia la música de *Ewangelia* es especialmente inquietante por la utilización de la voz: sílabas susurradas, cantadas con intervalos disonantes, que dan la sensación de que hay alguien más en el hotel, alguna presencia sobrenatural. De acuerdo con el editor de la música en la película, Kubrick rodó la escena de Jack persiguiendo a su hijo Danny en el laberinto con un *radiocasette* portátil en el que sonaba *La consagración de la primavera* de Stravinsky, pero en el montaje final se decidió por la obra de Penderecki, mucho más efectiva desde el punto de vista cinematográfico, por la sensación de ansiedad que es reforzada por la música. Penderecki buscaba sonoridades de la cuerda, la percusión y el coro inspiradas en la música electrónica de la época, mientras que el texto pertenece a la

Liturgia ortodoxa cristiana, y versa sobre la resurrección de Cristo. Por tanto, el mensaje original, el punto de partida de la composición de Penderecki queda totalmente alterado al utilizar la pieza con estas imágenes confiriendo un significado opuesto (alegría por la resurrección frente a angustia por una muerte inminente). En cualquier caso, el simbolismo cristiano está presente en *El Resplandor*, desde que al final se sugiere que Jack Torrance podría ser el hombre de la fotografía de 1921 resucitado, puesto que tienen el mismo rostro. También es significativo que la película termina con esta pieza, cuyos efectos están producidos a base de llevar al límite la técnica de los instrumentos de la orquesta, hasta que adquieren matices de sonidos electrónicos, casi inhumanos, recordándonos que el cristianismo es esencialmente una religión donde Cristo emerge resucitado de su tumba.

Conclusiones

La música de Penderecki se asocia a momentos de terror y tensión, siempre relacionada con elementos negativos, y aparece en la segunda parte de la película, cuando los elementos sobrenaturales cobran mayor importancia. La concepción que tuvo Penderecki al componer sus obras pierde todo su significado, puesto que la unión con la imagen crea un nuevo elemento audiovisual, indivisible, con un código diferente. Crea un impacto en el espectador que es muy diferente al escuchar la obra por separado. Inevitablemente, la imitación del estilo de masas sonoras y timbres por parte de compositores de cine, sobre todo en géneros de terror, ha propiciado que se establezca un cliché, en el que la música contemporánea³ aparece en las secuencias más terroríficas.

³ Entendemos como música contemporánea a efectos del artículo música de masas sonoras, texturas y timbres al estilo de las obras de Ligeti o Penderecki de los años '60 del siglo XX.

Bibliografía

Aguilera, Cristian y Carreras, Jaume. 1999. *Una odisea creativa*. Barcelona: Dirigido por...

Barham, Jeremy M. 2009. 'Incorporating Monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's "The Shining"'. Hayward (ed.), *Terror Tracks. Music and Sound in Horror Cinema*, 137-170. London: Equinox Press.
<http://www.equinoxpub.com/homemain.asp> [Consulta: 01/10/17].

Fuentefría, David. 2008. "La música en las películas de Kubrick". En *2001: La música del futuro*, ed. Santos, Alberto, 162-186. Tenerife: Fimucité y Madrid: Imágica Ediciones.

Kuberski, Philip. 2012. *Kubrick's Total Cinema*. London: Continuum.

Lee Gengaro, C. 2014. *Listening to Stanley Kubrick: The music in his films*. London: Rowman & Littlefield.

López Román, Alejandro. 2014. *Análisis Musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Director Simón Marchán Fiz. UNED, Madrid.

Schultheis, Bernd. 2007. "Expanse of Possibilities: Stanley Kubrick's Soundtracks in Notes". *Stanley Kubrick Catalogue*, 2ª ed. 266-279. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum.

El dispositivo escenográfico-psicológico en la Varsovia nazi de *El pianista*

ALBERTO ROMÁN PADILLA DÍAZ

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°11

Palabras clave: Dispositivo escenográfico-psicológico, Polanski, No-Hogar, No-Lugar, poética de lo claustrofóbico.

Keywords: *Scene-psychological device, Polanski, Non-Home, Non-Place, claustrophobic poetry.*

Cita recomendada:

Padilla Díaz, Alberto R. 2018. "El dispositivo escenográfico-psicológico en la Varsovia nazi de *El pianista*". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°11. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> **ES**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

EL DISPOSITIVO ESCENOGRÁFICO-PSICOLÓGICO EN LA VARSOVIA NAZI DE EL PIANISTA

Alberto Román Padilla Díaz

Resumen

Del mismo modo que la casa “Cumbres borrascosas” en la novela homónima de Emily Brontë o la mansión “Manderley” de la película *Rebeca*, la escenografía en el cine de Roman Polanski no es solo un decorado testigo sino un personaje más de dicho cine que suele vivir incluso una evolución paralela a la psicología de los personajes que la ocupan. Esto da lugar a un posible sistema estético-visual que podríamos denominar “Dispositivo escenográfico-Psicológico” del cine del director francés.

En *El pianista* (*The Pianist*, 2002), Roman Polanski dirigió, por primera vez en su filmografía, un relato basado en hechos reales: las memorias del músico polaco Wladyslaw Spilzman durante uno de los episodios más cruentos de la historia, la Segunda Guerra Mundial, y más concretamente los sucesos acaecidos en el *Ghetto* de Varsovia. En este film se emplean muchas de las técnicas que asociamos a este teórico *estilema* que es el *dispositivo escenográfico psicológico* como son imágenes de los hogares y otros edificios derruidos y desprovistos de función e identificación, *No-Lugares* sí aplicamos la terminología del antropólogo Augé. En este dispositivo también se encuentra la configuración de los sonidos con la escenografía, más concretamente de los sonidos de la música, así como la vinculación de un escenario cerrado y claustrofóbico (las barreras físicas como muros y prohibiciones callejeras de los nazis) al desequilibrio personal del protagonista. El presente estudio tratará de dar una unidad teórico-práctica a este mecanismo que rodea a las imágenes de *El Pianista*.

Palabras clave: Dispositivo escenográfico-psicológico, Polanski, No-Hogar, No-Lugar, poética de lo claustrofóbico.

Abstract

Like the “Wuthering Heights” house in the novel by Emily Brontë or the “Manderley” Manor in the film *Rebeca*, the scenography at Roman Polanski’s cinema is not only a witness-set but also one more character inside this cinema and uses to live a parallel evolution with the main characters of these movies. Because of that, there is a possible esthetic and visual system that we call “Scene-psychological device” in the cinema of the French director.

In *The Pianist* (2002), Roman Polanski directed for the first time in his filmography a story based on real facts: the memories of the Polish pianist Wladyslaw Spilzman during one of the worst episodes in human history, the Second World War, concretely the facts at the *Ghetto* of Warsaw. The film uses the technique associated to the “Scene-Psychological” *estilema*, such as the houses and other destroyed buildings without function and identification, the non-places in Auge’s terminology. This device also includes the configuration of the sounds with the scenery, more specifically the sounds of the music, as well as the connection of a closed and claustrophobic scenario (physical barriers such as walls and Nazi street prohibitions) to the personal imbalance of the protagonist. The present study tries to give a theoretical-practical unity to this mechanism that surrounds the images of *The Pianist*.

Keywords: *Scene-psychological device, Polanski, Non-Home, Non-Place Claustrophobic poetry.*

Introducción

En su famoso ensayo *¿Qué es el cine?*, André Bazin hablaba del tratamiento de la atmósfera escenográfica de un film como una de las señas de identidad visual del mismo. De dicho ensayo se extrae esta cita en la que comparaba el cine con el teatro en su uso del escenario:

No puede hacerse teatro más que con el hombre, pero el drama cinematográfico puede existir sin actores. Una puerta que golpea, una hoja al viento, las olas rompiendo en la orilla pueden intensificar el efecto dramático. Algunas piezas maestras del cine utilizan al hombre simplemente como un accesorio, como una comparsa, o en contrapunto con la naturaleza, que constituye el verdadero personaje central (Bazin 1990: 179)

Algunos de los films que manejan constante y consistentemente estos elementos son los dirigidos por Roman Polanski¹, algo no solo visible en *El pianista* (*The Pianist*, Roman Polanski, 2002), objetivo de estudio de este trabajo, sino también en *Repulsión* (*Repulsion*, 1965) donde accesorios² como la puerta (justo el mismo ejemplo que cita Bazin) intensificaba el efecto dramático y claustrofóbico en una secuencia de asesinato. O en *Tess* (*Tess*, 1979), donde el personaje protagonista era en muchas ocasiones un accesorio y donde elementos de la naturaleza³ como las ruinas o las tumbas parecían prever el destino de este.

En todos estos films se llega a “unir la mente consciente con la inconsciente mediante una idea poderosa” (King, 1981: 29). Dicha idea poderosa, que como ya hemos mencionado es la escenografía, da lugar a un mecanismo o *estilema* de imágenes filmicas del director francés que podríamos denominar *dispositivo escenográfico-psicológico*. De este sistema estético diseccionaremos sus respectivas claves, significantes y significados pues cuando hablamos de escenografía, no hacemos referencia únicamente a los decorados u otros elementos que compongan un film del director, sino más bien a dichas claves, significantes y significados. Por lo general, éstas dan lugar a una visión espacial pesimista y simbólica de lo que viven los personajes protagonistas, haciéndoles replantear incluso la noción psicológica sobre sí mismos, de ahí que lo denominemos *dispositivo escenográfico-psicológico*.

El pianista es uno de los casos más particulares en la filmografía de Roman Polanski ya que fue la primera vez que el director francés se basaba en un relato de hechos reales: las memorias del músico polaco Wladyslaw Spilzman, durante uno de los episodios más cruentos de la historia, la Segunda Guerra Mundial, y más concretamente, los sucesos acaecidos en el *Ghetto* de Varsovia. Este marco escénico-histórico sirve para desarrollar en las imágenes una serie de ideas y asociaciones muy interesantes a nivel teórico-práctico,

¹ “El decorado de los films de Polanski no es un fondo en el que se destacan los personajes ni un espacio ya existente antes de la acción. Ha sido visto por un personaje y mantiene esa visión antes de que lo vean los espectadores” (Avron, 1990: 55).

² “En *Repulsión* encontramos –el escenario lo requiere- (...) la voluntad de redimensionar los objetos, para, sin quitarles cotidianidad, simbolizarlos” (Reig, 1975: 7).

³ “Contiene la emoción profunda (...) de las novelas de Dostoiévski y de las obras de Thekov. Se consigue gracias a una elección estética que comporta retención y discreción en la interpretación de los actores, y dejando un lugar importante a los paisajes” (Avron, 1990: 147).

como el uso de los hogares derruidos y sin funcionalidad ni identificación o, como los denomina Marc Augé, *No-Lugares*. También se hará énfasis en la configuración de los sonidos con la escenografía, concretamente de los sonidos musicales, pues dada la profesión del personaje protagonista tienen una gran importancia en el acervo audio-visual de las imágenes. Por último, nos ocuparemos también del estudio de las imágenes en relación a la sensación de claustrofobia que sugieren los espacios que conforman el film, que nominaremos como *poética de lo claustrofóbico*.

Para la elaboración de este estudio se ha empleado una metodología tradicional de análisis cinematográfico del film bélico en relación con el uso de los espacios del mismo. En cuanto al marco teórico, se ha recurrido tanto a teóricos que han trabajado el cine de Roman Polanski, como es el caso de Diego Moldes o Dominique Avron, como a teóricos de la escenografía en la gran pantalla como es el caso de Santiago Vila o el ya citado antropólogo Marc Augé. A su vez, hemos introducido análisis de detalles sonoros ya que, si bien el sonido no es parte de la escenografía como tal, sí incide notablemente en la misma.

Miscelánea de sonidos de Varsovia

Como veníamos anunciando en la introducción, en el film parece emplearse una serie de combinaciones sonoras cuya lectura junto a las imágenes puede verse como un subrayado de la premisa principal del film: el arte sobrevive. En la película, el protagonista Wlad (Adrien Brody) terminaba siendo el único superviviente del ataque nazi gracias⁴ exclusivamente a sus artes pianísticas en el último momento.

Este mensaje se nos adelantaba en la primera secuencia, cuando el sonido de las bombas irrumpía en medio de la grabación de una pieza de Chopin tocada por el protagonista. El sonido del *Nocturno en Do Sostenido Menor* se entremezcla con el de las bombas hasta que este se termina

⁴ “Es un hombre tan apasionado y disciplinado en relación con su música que no posee ningún control sobre la grandeza de su don, aunque es lo único que no solo da sentido a su vida, sino que la precede de algún modo misterioso. (...) Cuando trabaja como obrero bajo las órdenes de los nazis en lo que queda del gueto, los compañeros de Spilzman no dudan en ayudarlo a escapar (...) mientras que los miembros de la Resistencia se afanan en buscarle un apartamento seguro. Ellos depositan sus esperanzas en la música de la que Spilzman es custodio” (Feeney & Duncan, 2006: 171).

superponiendo sobre la banda sonora musical, dando comienzo así a la guerra propiamente dicha en el contexto histórico del film.

En efecto, es interesante el tránsito con el que el sonido de uno deja paso al otro. Acompañando a la música pianística vemos imágenes de un noticiario antiguo con tomas de la ciudad de Varsovia aún en pie (Fig.1). Curiosamente, esas serán las únicas imágenes del film en que no veremos elementos derruidos, antiguas viviendas o barreras arquitectónicas tales como muros o aceras. Imágenes que precisamente no pertenecen a la propia película o, mejor dicho, imágenes que han sido incorporadas a las propias del film. Esta combinación del sonido con la escenografía sugiere la asociación, durante el resto del film, del piano y el sonido de la música en general con los tiempos de paz en Varsovia antes de la guerra, con la salvación.⁵

De hecho, en secuencias posteriores, cuando Wlad consigue escaparse de los trabajos forzados instalándose con ayuda de unos amigos, en un apartamento, hay un leve lapso de esperanza subrayado por la música de la *Suite para violonchelo* nº1 de Bach que toca su compañera. Poco después, escucha a través de las paredes del habitáculo una de las piezas de Chopin que él solía tocar antes de la guerra.

En una secuencia posterior, el protagonista se refugia en otro apartamento, quedando a salvo del último ataque a la ciudad de Varsovia. Allí el protagonista halla un piano antiguo con el que renace, en cierto modo, su deseo de volver a tocar, como bien muestra la acción de sus manos al fingir que toca el instrumento (Fig.2). Este deseo se materializa en el tramo final de la película cuando, gracias a su arte con las teclas, un soldado nazi atraído por su forma de interpretar a Chopin decide ayudarlo a sobrevivir, como se narra en las memorias del real Wlad Spylzman.

Volviendo a la secuencia inicial de la película, resulta muy notable la configuración de sonidos, porque dan lugar a un acontecimiento importante: el momento en el que Wlad conoce a Dorota (Emilia Fox), una de las mujeres que le cuidará y salvará de morir víctima de la desnutrición a la que ha estado

⁵“La grabación de una obra preparada antes del estallido de la guerra le sirve como asidero para la cordura y para la rectificación de un yo atemorizado y poco a poco reconstruido con la ayuda del diálogo y la anotación, de la partitura y la interpretación, dos aspectos del lenguaje no verbal que son complementarios cuando se quiere apagar una vivencia dolorosa” (Sánchez Barba, 2005: 256).

sometido. Es un acontecimiento resuelto de forma sencilla en el film, pero muy importante *a posteriori* para el protagonista.

Que la combinación de sonidos de lugar a un encuentro importante para la historia, es algo que está presente en el cine de Roman Polanski antes incluso de dirigir largometrajes. Concretamente en el cortometraje *Cuando los ángeles caen* (*Gdy spadają anioły*, 1959), una combinación de los sonidos de las gotas de agua y el sonido de una flauta transportan, a modo de *flashback*, a una anciana mendiga desde el escenario decadente de su presente (un baño público que usa como vivienda) al escenario natural de su juventud, cuando conoció al soldado que acabaría siendo padre de sus hijos.



Fig.1. Tomas de Varsovia en Pie



Fig.2 El hallazgo del piano en el apartamento

Augurios fatalistas

Una de las premisas estéticas del cine negro son aquellas marcas visuales en el espacio que anuncian el mal que va a ocurrir. Es el caso de la letra X en la película *Scarface: el terror del Hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932), que anunciaba el reinado del terror del protagonista Tony Montana (Paul Muni) y su cicatriz con esa forma, hasta que finalmente muere en el asfalto marcado con esa misma X. En *El pianista* se da un juego temático muy similar pese a tratarse de un film bélico, pues podemos visualizar algunos elementos escenográficos que juegan con las fatalistas premisas de lo que acabó siendo la Segunda Guerra Mundial para los habitantes de Varsovia.

Una de las primeras manifestaciones visuales del fatal augurio bélico se da al comienzo del film, en una secuencia donde los judíos ven avanzar en marcha militar a los nazis, cuando aún no han comenzado las ejecuciones. Sin embargo, es posible prever una matanza gracias al elemento cristiano que se muestra a la izquierda de uno de los planos: la escultura de un Cristo-nazareno cargando con la cruz (Fig.3).

Son muchos los elementos a resaltar en esta figura: por un lado, su cierto parecido visual en el gesto de la mano con el histórico saludo de Hitler a sus soldados. Incluso ese dedo señalador incide visualmente sobre los soldados que marchan. Muy en sintonía con aquellas imágenes de archivo televisivo de las presentaciones de Hitler, este es uno de los motivos visuales más empleados para representar la maldad en el cine, sobre todo en villanos de películas de género fantástico o ciencia-ficción. Pero también, y volviendo a centrarnos en los destinatarios fatales, puede sugerirse cierta analogía entre el “calvario” de Cristo ahí esculpido y el “calvario” de Wladek posteriormente visualizado.

Esta analogía visual parece la más posible interpretación dada la correspondencia de esta imagen del Cristo con otra posterior en la que vemos el mismo plano del Cristo, pero con la ciudad en llamas (Fig.3.1), en un momento en que Wlad está pasando la última fase de su calvario, refugiándose/ confinándose en los apartamentos donde llega enfermar posteriormente por desnutrición. También conviene señalar que el propio escenario alrededor del Cristo vive una evolución de su propia decadencia a lo largo de la guerra: en las imágenes de archivo vistas con anterioridad, aparece rodeado del ir y venir de los viandantes polacos (Fig.3.2), para llegar luego a estos dos planos, el Cristo con las marchas militares al fondo y finalmente el Cristo rodeado por las viviendas en llamas por la guerra.

Uno de los episodios más cruentos de la Segunda Guerra Mundial fue el traslado de los ciudadanos judíos a las distintas cámaras de gas. Tanto aquí como en otros films de Roman Polanski como *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968), las imágenes prefieren optar por la sugerencia⁶ frente a la visualización explícita de los acontecimientos. Algo de eso vemos en la secuencia en que la familia de Wladek es llevada en trenes a las diferentes cámaras de gas u hornos. Vemos como se coloca a muchos judíos y sus familias en los trenes, y escuchamos atentamente los gritos para luego ser interrumpidos dramáticamente con el plano y el sonido de la bocina del tren que señala la salida, quedando todo en silencio y viendo solo avanzar al tren.

⁶Esto también lo apreciamos en la secuencia en que Henryk Spilzman, el hermano de Wladek es retenido en uno de los habitáculos donde los alemanes detenían a los judíos rebeldes. Decimos habitáculo porque no apreciamos qué torturas o castigos efectuaban en el interior de esa vivienda.

De este modo, el tren (Fig.4), un operador escenográfico que, por lo general, se suele asociar con la vida, con la energía o con el avance humano en la tecnología, aquí cambia radicalmente su sentido sugiriendo muerte, silencio y retroceso humano.

Siguiendo con el tren como operador escenográfico, hagamos una comparación para comprender el teórico uso inverso que se le da confrontándolo con una de las películas en las que mejor se usa el espacio en movimiento: *Deseos humanos* (*Human Desire*, Fritz Lang, 1944). En aquel film, se establecía un cierto paralelismo entre la energía del tren y la pulsión romántica-fatalista de la pareja protagonista, utilizando planos y puntos de vista muy poco probables en el punto de vista humano ya que se trata de “definir el lugar de esa mirada como un universo de hierro, inhumano y dotado de una masa y energía descomunales” (Poyato 2001: 77). En el caso de *El Pianista*, no se da ese alarde en el montaje, sino que el tren se aprecia desde un punto de vista humano – desde el propio suelo-, no hay música, solo se oye el ruido de las máquinas pero “silenciando” los gritos de pánico de los futuros prisioneros del campo de concentración. En este caso el operador es un universo de hierro inhumano, pero no tanto por sus condiciones tecnológicas, sino por el destino de los judíos.

Todo esto hace que la presencia de la figura del tren, así como la de la escultura del Nazareno, sean dos ejemplos de escenografía empleada para profetizar las terribles consecuencias de la guerra o la propia historia de Wladek.



Fig.3: Imagen del Nazareno 1



Fig.3.1: Imagen del Nazareno 2



Fig.3.2: Imagen del Nazareno 3



Fig.4: El tren como operador
escenográfico-psicológico

No-hogares y no-lugares

Para comprender esta reflexión, conviene explicar el concepto *No-Lugar* o *No-Lugares* del antropólogo Marc Augé. En su ensayo sobre los mismos, él los define de esta manera:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. (...) espacios que no son en sí lugares antropológicos (...) no integran los lugares antiguos (...) ocupan un lugar circunscripto y específico (Augé 1992: 83).

Con esta enunciación, Augé quería agrupar aquellas zonas de servicio de nuestra arquitectura contemporánea tales como negocios cerrados, gasolineras o aeropuertos abandonados. Un tipo de paisaje urbanístico que se suele reflejar en los films de corte bélico y que se repite también en *El pianista*. Sin embargo, en el film de Roman Polanski, así como en otras películas que

conforman su cine como la *Trilogía de apartamentos*⁷ (1965-1976), se desarrolla otro concepto que podríamos denominar *No-Hogar*. Este concepto es aplicable a esa serie de espacios en los que también priman sensaciones asociadas a los *No-Lugares* tales como las soledad, el aislamiento y la incomunicación⁸. Pero con una variante: el *No-Lugar* es un concepto que se centra esencialmente en las zonas de ocio o comercio desprovistas de identidad o utilización, mientras el *No-Hogar* en viviendas propiamente dichas. Ejemplos tanto de este concepto teorizado para la ocasión (*No-Hogares*) como del concepto original de Auge (*No-Lugares*) aparecen a menudo en *El pianista* e incluso podría decirse que se aprecia una cierta evolución de este tipo de espacios.

En el caso de los *No-Lugares*, los espacios insólitos que responden a este tipo de concepto en *El Pianista* pueden convertirse en leves reductos de esperanza, como es el caso del campo de concentración donde internan a las dos partes de la familia previamente separada: los padres de Wladek, su hermana Regina y él mismo, por un lado, y el resto de sus hermanos, por otro. Pero en lugar de aislarles, como consecuencia de reunirles en este espacio, vuelven a estar unidos. Podría decirse que es el único instante del film en que un *No-Lugar* consigue un efecto contrario a las sensaciones que suelen tenerse en estos habitáculos. Sin embargo, de esas dos partes de la familia que se unen, la parte que componen los hermanos de Wladek (Henryk y Halina) es la que descubriremos que no sobrevivirá⁹ a la guerra. Por tanto, la presencia del campo de concentración judío como *No-Lugar* parece contribuir a esa

⁷ Trilogía de películas de terror compuesta por *Repulsión*, *La semilla del diablo* y *El quimérico inquilino*, que tienen en común el espacio de un apartamento-vivienda como causante principal de los desequilibrios psicológicos de las protagonistas.

⁸ “Este No-Lugar designa dos realidades complementarias. Los espacios constituidos para satisfacer los fines del viajero. –transporte, comercio, ocio- y la relación que los sujetos mantienen con estos espacios en su viajar. La actual <<sobre-modernidad>> produciría, según Augé, la experiencia de una nueva soledad, directamente ligada a la proliferación de No-Lugares” (Vila, 1997: 49).

⁹ “El orden natural parece incluso dislocado: Spilzman, personaje destinado a ser víctima, sobrevive mientras que su hermano Henryck, duro luchador frente a la resignación de la comunidad, perece. El azar que opera en el asesinato y que se dibuja en los cadáveres de los ejecutados en la vía pública siguiendo una lógica matemática diabólica, muestra que (...) pocos elementos podían salvar del exterminio (aunque se tratase de un aplazamiento)” (Sánchez Barba, 2005: 252).

incomunicación y a esa falta de “identidad”, en este caso familiar, que caracteriza a los entornos que conceptualizaba Marc Augé.

En el caso de los *No-Hogares*, podríamos aplicar este concepto a la serie de viviendas u hogares que ocupa el personaje protagonista, tanto acompañado por su familia como las que habita solo una vez cuando huye de los trabajos forzados.

Comenzamos por la primera casa de la familia Spilzman que apreciamos en la película. Unos minutos a continuación de la introducción del film, con el ataque a la emisora de radio, vemos cómo ese acogedor hogar que reunía a la familia se va resquebrajando debido a la venta de muebles, necesaria para sobrevivir, o sencillamente a que los nazis se apropian los distintos útiles. Es entonces cuando este hogar pasa a convertirse en un *No-Hogar* sin objetos, sin estilo que la diferencie y, por ende, sin identidad propia, ya que no hay nada que la distinga, un estilo personal que la defina del resto.

En esta ocasión tampoco los objetos disponen de la funcionalidad (otro rasgo de identidad, en lo que al objeto se refiere) que les corresponde. Es el caso del violín que se utiliza para guardar el dinero, ante la triste reacción del padre, quien no sabe si ya lo volverá a tocar una vez tengan que seccionar el instrumento para recuperar su poco dinero. Otro objeto que desaparecerá también en el avance del film es el piano del protagonista, en una operación que recuerda al robo de la bicicleta en la película neorrealista italiana *Ladrón de bicicletas* (*Ladridi biciclette*, Vittorio de Sica, 1958) ya que, como Antonio (Lamberto Maggiorani), Wlad pierde el objeto del que se sirve para sobrevivir. Ambas películas transcurren en periodos cercanos a la IIGM, una durante la misma y la otra con posterioridad. La diferencia es que piano reaparecerá, a veces su sonido y otras físicamente, para acabar salvando la vida a Wladek en el último momento, mientras en *Ladrón de bicicletas*, la bicicleta del título no volvería a aparecer más.

Otra de las sensaciones que señalábamos como características de estos entornos era la incomunicación. Esto queda patente con la radio del hogar, que ofrece noticias muy confusas y, además, se oye desintonizada y con muy poca claridad, sin esclarecer con exactitud el curso de la guerra ni el avance exacto de las tropas francesas aliadas.

En otra secuencia, la familia Spilzman se muda a una nueva vivienda que también parece responder a la denominación de *No-Hogar*. En la misma secuencia, este operador escenográfico parece ser el único testigo “visual” de un hecho violento. “Visual” alude aquí exactamente al punto de vista del protagonista, pero sobre todo a cómo la escenografía contribuye a subrayar su lugar como civil indefenso¹⁰ en esta historia. Hablamos, pues, de la secuencia en la que los nazis irrumpen en el bloque de apartamentos que queda justo enfrente de la familia Spilzman. La escena está rodada en un plano picado que luego va ascendiendo verticalmente hasta dar paso a un plano general de una de las habitaciones del edificio. Vemos la situación a través de los edificios y comprendemos del avance de los nazis desde el habitáculo por medio del encendido constante de luces en las ventanas (Fig.5). No se opta por mostrar el avance explícito de los mismos por la escalera del edificio. Hablamos aquí de cierta pérdida de identidad del habitáculo debido a que los inquilinos del lugar, los que hacen que esos apartamentos sean un hogar propiamente dicho, uno de ellos parálítico, son expulsados de sus viviendas para luego ser asesinados. Este desalojo de los habitantes del hogar es lo que convierte este habitáculo en un ejemplo de *No-Hogar*.



Fig. 5: Escenario de las ventanas

Finalmente, nos encontramos con el conjunto de escenas en que el protagonista se ve obligado a refugiarse en una serie de apartamentos abandonados -también aquí se podría hablar de *No-Hogares*-. Este refugio es

¹⁰ “La fidelidad al detalle de las tomas, realizadas en parte en la propia Varsovia y muchas de ellas reconstruidas a partir de archivos conocidos, recuerda a un documental (...) Pero el montaje clásico encierra también detalles refinados. El espectador ve muchas de las escenas más impactantes, al igual que Brody, a través de la ventana. Esta puesta en escena marca distancias, uno no es más que un mero observador” (VV.AA, 2011, 150-151)

también un confinamiento, pues la salida al exterior del protagonista supondría la detención del mismo por parte de los alemanes, lo que le obliga a quedarse allí dentro.

Este grupo de secuencias recuerda bastante a algunos momentos de *Repulsión* e incluso recupera algunos marcadores visuales como son las comidas en fase de descomposición. En el caso del film *Repulsión*, la imagen constante de un conejo muerto sin cocinar marcaba el paso del tiempo al tiempo que era una analogía de la degradación mental de la protagonista. En este caso el alimento en cuestión son unas patatas¹¹ a las que comienzan a salirle raíces “como elipsis temporal y único sustento de Spilzman (Adrien Brody)” (Moldes, 2005: 161). A su vez, podemos hablar de evocación del tiempo pasado a través del alimento, pues en el tramo de secuencias correspondientes a la retención de la familia en el *Ghetto* de Varsovia, la madre se quejaba de que era el único alimento del que disponía para cocinar; lo que hace de la imagen de la patata un recuerdo más de ese pasado, cuando aún convivía con su familia pese al ambiente bélico.

Como ya se ha señalado, podemos referirnos a estos apartamentos como *No-Hogares* por su carácter abandonado, sin identidad, comunicables y claustrofóbicos. Pero, además, y otra vez del mismo modo que en *Repulsión*, ambos protagonistas se ven incapaces de participar en algún acto que les convendría, dado su encierro, por motivos de protección personal. En el caso del personaje de Carole (Catherine Deneuve), contemplaba un convento de monjas, factible representación de esa *vida pura y sin hombres* que quería alcanzar;¹² lo mismo sucede con Wlad, quien aprecia escondido tras la ventana el avance de unos rebeldes judíos contra los nazis en un edificio situado justo en frente del suyo. En el caso de Wlad, su objetivo inalcanzable representado por ese edificio-trinchera sería el valor que prácticamente no ha parecido

¹¹ “Un pequeño detalle -la patata que germina y que marca el paso del tiempo a medida que la mente de Carole se va desmoronando- procedía directamente de mi infancia, del recuerdo de la alubia que abuela cultivaba en su cocina poco antes de la guerra” (Polanski, 1985)

¹² “La protagonista se acerca al cristal de donde proceden los ruidos, y desde esa perspectiva [...], observa a las monjas que están jugando y que, al ser vistas desde dicho ángulo, se muestran con distancia y poco cercanas. Sentimientos remarcados por el melancólico rostro de Carole al no poder acceder a esa realidad de «vida pura y sin hombres». El espectador es solo un mero observador, y al igual que Carole, queda relegado a estar en ese estado intermedio – cuya forma figurada en escena sería el apartamento– entre la pureza del convento vecino y la repulsión masculina que acecha el «no-hogar».” (Padilla, 2017: 150).

demostrar durante la guerra y que su hermano mayor le recriminaba. Él mismo lo manifiesta en un diálogo posterior con su amiga Dorotea: “Debí quedarme y luchar con ellos”.

La impotencia en el caso de Carole y la cobardía en el caso de Wlad son representadas por el mismo operador escenográfico: una ventana por la que el individuo mira lo que quisiera, pero no puede psicológicamente alcanzar. El sentimiento de cobardía, en el caso del protagonista de *El Pianista*, que parece confluir en este elemento escenográfico, es subrayado cuando por la misma ventana Wlad trata de suicidarse, sin éxito en su cometido.

En el *ghetto* de Varsovia: poética de lo claustrofóbico

En las imágenes de *El pianista* también parece sugerirse una especie de original *estilema* fundamentado en re-encuadres, oscuras iluminaciones y otras transformaciones arquitectónicas de gran interés y cierta semiología y que podríamos denominar *poética de lo claustrofóbico*. En el caso de *El pianista*, esta sensación claustrofóbica se desarrolla mediante la vinculación a un escenario cerrado y claustrofóbico, como es el caso de las barreras físicas tales como muros y prohibiciones callejeras de los nazis. Todos estos encierros, del mismo modo que los ya citados *No-Hogares*, parecen estar vinculados al desequilibrio personal del protagonista de la historia o de la sociedad judía ante el régimen fascista de Hitler. Estos enclaustramientos visuales parecen seguir una especie de evolución desde las formas más sencillas, como prohibiciones físicas en pequeños lugares, hasta oclusiones más amplias como las del propio clima o incluso el mismo cielo.

Conviene señalar que estos elementos visuales han podido emplearse en otras películas sobre la Segunda Guerra Mundial, pero lo que aquí destacamos es la diacronía que siguen en esta película, concretándose de menor a mayor grado de aislamiento. Esta evolución es lo que hace particular el empleo de estas formas visuales archiconocidas (la estrella de David en el brazo, los muros y barreras, etc...), usadas en un importante volumen de adaptaciones fílmicas y literarias sobre la IIGM.

En la secuencia en la que Wlad y Dorota pasean juntos, se ven impedidos para acceder a un local, como indica un cartel de “Prohibida la entrada a los judíos” (Fig 6). En la misma secuencia, el diálogo de Wlad evoca otros

espacios cerrados y prohibidos, como el parque o incluso los propios bancos, y, si bien no vemos la imagen, la propia alusión ya sugiere esa poética que denominamos de lo *claustrofóbico*.

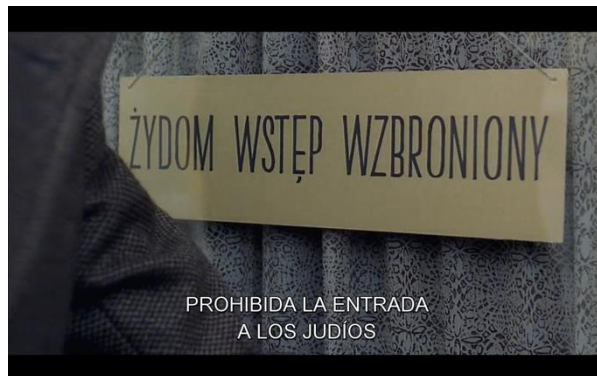


Fig.6: Fase 1 de claustrofobia. Cartel de prohibición

El siguiente factor visual a subrayar sería el vestuario, pues justo a continuación de esa secuencia, se da la orden de llevar la famosa “estrella de David” de cinco puntas en el brazo para distinguir a los judíos del resto de alemanes, logrando un nuevo nivel de aislamiento, esta vez entre las propias personas que cohabitan en la ciudad de Varsovia. Tras la secuencia en que conocemos la orden de llevar el parche con la estrella, vemos al padre de Wlad siendo aislado por unos soldados alemanes de la propia acera, viéndose obligado a utilizar la calzada. Así, el film muestra otro modo de enclaustramiento, ya que se “modifica” sensiblemente el uso urbanístico de Varsovia, o al menos para los judíos que deben circular por el medio de la carretera (Fig.7).



Fig.7: Fase 2 de claustrofobia visual: Normas de la acera

Otro episodio fundamental tanto para la película como para el periodo histórico en que está contextualizada, es la formación y creación del famoso *Ghetto* de Varsovia, el barrio judío. Durante su mandato, Hitler y la Alemania Nazi en su malsana y xenófoba obsesión antisemita decidieron irrumpir en el plano urbano de Varsovia, creando un sector fortificado, recluyendo en él a todos los judíos. En el film de Polanski, las diferentes fortificaciones se muestran de modo que la película “va cerrándose sobre sí misma, el tiempo es una ilusión, por ser inexistente, y el director condensa los mejores minutos del film en estos momentos” (Moldes, 2004: 420).

El primer retrato u esbozo de esta *poética de lo claustrofóbico* se sugiere en la imagen del plano de la calle judía en el periódico, calle donde quedarán recluidos en una escena del film. La zona judía se ve subrayada visualmente por esa delineación negrita en dos segmentos, que la aísla del resto del plano del periódico. Esta muestra visual (Fig.8) del proceso de enclaustramiento se acentúa gracias al diálogo en la misma escena acerca de la imposibilidad de introducir a todos los judíos en el entorno, al tratarse de más de 400.000 personas.



Fig.8: Fase 3 de claustrofobia visual. Plano del Ghetto

Sin embargo, este nuevo acorralamiento ya se avanzaba desde algunas imágenes precedentes en la anterior vivienda de la familia Spizman que, como señalábamos, evolucionará hasta convertirse en un *No-Hogar*. Nos referimos a la decoración de las paredes: en la primera secuencia, apreciamos una rica decoración a base de tapices lujosos. Después, en la siguiente secuencia, cuando la casa comienza a perder esa “identidad” hogareña, apreciamos una decoración a base de líneas verticales y perpendiculares que sugieren la

visualización de los barrotes de una jaula (Fig.9). Curiosamente esta operación escenográfica se da en el momento en que reciben la noticia sobre la colocación del emblema de la “estrella de David”. Esta lectura escenográfica ya se apreciaba también en *Repulsión*, en un momento en el que la protagonista, Carole (Catherine Deneuve), queda recluida en el apartamento presa de sus propios desequilibrios psicológicos (Fig.10) y el fondo que rodea su rostro son unas líneas verticales de decoración, similares a las de esta escena. En el mismo film, cuando el personaje de Colin (John Fraser) se presentaba visualmente encuadrado entre los barrotes de la ventana de un bar, se pronosticaba su futura muerte.



Fig.9: Detalle de la decoración de las paredes en *El Pianista*



Fig.10: Detalle de la decoración de las paredes en *Repulsión*

La proposición visual de los barrotes de cárcel, coincide curiosamente con la secuencia de la “estrella de David” antes mencionada. Finalmente, justo cuando llegan a su nuevo *No-Hogar*, aparece en frente de la ventana la

construcción de un muro que cierra por completo sus calles de las del resto (Fig. 12). He aquí cómo el *dispositivo escenográfico-psicológico* nos ha “guiado” por la evolución y creación del *Ghetto* de Varsovia, donde acontecerán gran parte de las secuencias que componen *El pianista*. No nos referimos exactamente a una construcción propiamente dicha –aunque sí vemos cómo colocan los cimientos- sino a una construcción mediante el juego de elementos escenográfico del film.



Fig. 11 Fase 4 de claustrofobia visual: la construcción del muro

Con respecto al muro que rodea el propio *Ghetto* de Varsovia, este actúa como un elemento mediador donde convergen muchas de las desesperanzas de los propios judíos. Así, en un momento dado vemos cómo caen víveres y provisiones por un lado de él, sin embargo, en el mismo instante uno de los portadores de los víveres, un niño, muere tratando de atravesar el muro para pasar a su entorno. El carácter cruel de su muerte exalta esta interpretación desesperanzadora del muro, donde lo difícil no resulta tanto salir de él sino sobrevivir fuera de la zona. Esta misma frase, curiosamente, la escucharemos luego en boca del personaje de Majorek en forma de consejo para el músico protagonista.

Otro elemento que actúa igual es el puente que une los dos tramos del *Ghetto*. Concretamente es en este conjunto de momentos cuando el espectador percibe la crueldad de los nazis aprovechando para ejercer drástica y burlonamente su poder sobre los judíos. Otro momento donde podríamos hablar también de lecturas visuales sobre enclaustramientos es el grupo de secuencias en que Wladek y otros trabajadores forzados se ven obligados a

construir un enorme fuerte encima de los escombros de lo que quedó del *Guetto* tras el traslado de la mayor parte de las familias hacia campos de concentración o cámaras de gas. Pero no solo por la superposición de esta estructura en entre los escombros, sino por la imagen del plano en contrapicado donde vemos cómo el cielo comienza a “bloquearse” por los aviones de guerra alemanes (Fig.13), dejando así no solo el marco urbano de Varsovia flanqueado y manipulado, sino el cielo también, haciendo cómplice al receptor de la magnitud de la prisión en que se haya ubicado.



Fig.12: Fase 5 de claustrofobia visual. El cielo flanqueado por los aviones.

Conclusión

A tenor de lo expuesto hasta ahora, el *dispositivo escenográfico-psicológico* se presenta como una de las líneas visuales que encadena gran parte del cine de Roman Polanski. Las operaciones que teóricamente realiza este dispositivo a través de los respectivos operadores escenográficos, las individualizamos del siguiente modo.

Por un lado, existen operadores escenográficos directamente asociados con la música, profesión del protagonista que da título al film. Normalmente, cuando se da este juego, los operadores escenográficos en el film actúan de dos formas. Una más evocadora, ya que recuerdan a un momento mejor antes y al principio de la guerra en que el protagonista era feliz con su profesión; este es el motivo de que varios instrumentos aparezcan siempre que el protagonista consigue refugiarse de la guerra en un apartamento, subrayando esa sensación de salvación, de estar “seguro en la música”. Otra forma más reparadora se encuentra en el momento final donde, gracias a su maestría a

las teclas, un soldado nazi decide apiadarse de la situación del protagonista, subsistiéndole en los últimos días de la guerra.

Otro de los juegos que realiza el programa *escenográfico-psicológico* es el de los malos augurios, entre los que citábamos el ejemplo de la estatua del cristo o el empleo de los trenes que ahora, en vez de sinónimos de energía o vida, se ven como sinónimos de silencio o muerte, ya que son los que llevan a las familias judías a su posible exterminio.

Finalmente, otro posible juego visual del *dispositivo escenográfico-psicológico* es el de la *poética de lo claustrofóbico*, que es como denominábamos al proceso mediante el cual la propia imagen resalta el carácter cada vez más cerrado de los espacios, confiriendo terror a la secuencia. En el caso concreto de *El pianista*, hemos podido apreciar incluso una evolución de esos operadores escenográficos: desde los más sencillos como los carteles de “Prohibida la entrada a judíos en este local” hasta el propio cielo, cuya visión en la imagen cinematográfica queda “bloqueada” por los grupos de aviones de guerra alemanes. Centrándonos en ese último juego evolutivo-escénico, vemos que la escenografía y el tratamiento de las atmósferas, son un personaje más dentro del cine de Roman Polanski, correspondiéndose así con la cita de André Bazin que abría este escrito.

Bibliografía

Augé, Marc. 1992. *Los No-Lugares. Espacios del anonimato. Una antropología sobre la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

Avron, Dominique. 1990. *Los colosos del cine: Roman Polanski*. Barcelona: Cinema Club Collection.

Bazin, André. 1990. *Qué es el cine*. Madrid: Rialp.

Feeney, F.X. & Duncan, Paul (eds.) 2006. *Roman Polanski*. Madrid: Taschen

King, Stephen. 1981. *Danza Maldita*. Madrid: Valdemar Intempestivas

Moldes, Diego. 2004. *Roman Polanski: La fantasía del atormentado*. Madrid: Ediciones JC

Padilla Díaz, Alberto Román. 2017. La poética claustrofóbica de los No-hogares en “Repulsión”. *Fonseca, Journal of Communication*, Universidad de Salamanca. <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/fjc201714147166/17213>

[Consulta: 25 de Septiembre de 2017)

Polanski, Roman. 1985. *Roman por Polanski*. Barcelona: Grijalbo.

Poyato, Pedro. 2001. "El tren: Escenografía y Metáfora en "Deseos humanos" de Lang". *Trama y fondo, Revista de cultura* Nº10 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2248388> [Consulta: 25 de Septiembre de 2017)

Sánchez Barba, Francesc. 2005. *La II GM y el cine (1979-2004)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Vila, Santiago. 1997. *La Escenografía: Cine y Arquitectura*. Madrid: Catedra.

VV.AA. 2011. *Cine de los 2000*. Madrid: Taschen

Pi, fe en el caos o cómo suenan las fisuras del orden

ENRIC BURGOS

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°11

Palabras clave: *Pi, fe en el caos, banda sonora, Aronofsky, música electrónica, esquizofrenia.*

Keywords: *Pi, soundtrack, Aronofsky, electronic music, schizophrenia.*

Cita recomendada:

Burgos, Enric. 2018. "*Pi, fe en el caos o cómo suenan las fisuras del orden*". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°11. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

PI, FE EN EL CAOS O CÓMO SUENAN LAS FISURAS DEL ORDEN

Enric Burgos

Resumen

A partir del análisis de *Pi, fe en el caos* (*Pi*, Darren Aronofsky, 1998), nuestro escrito se propone presentar la banda sonora de la película como integrante fundamental de una propuesta estética que, imbricada inteligentemente con el contenido del film, contribuye de manera decisiva al que entendemos como mensaje último de éste.

Tras unas consideraciones generales sobre la película y su banda sonora (en las que haremos hincapié en cómo el film impugna la frontera entre música, voces y efectos sonoros), explicitaremos las líneas básicas de nuestra lectura del film. De acuerdo con ésta, *Pi, fe en el caos* nos acerca a los peligros de una racionalidad excesiva que deriva en la esquizofrenia. El aislamiento y la pérdida de lo humano que apreciamos en Max, el protagonista de la película, se prestan a ser entendidos como características de la lógica cientifista que rige nuestra cultura moderna, que pretende suplantar al mundo con una imagen perfecta de él y que anhela trascender las constitutivas limitaciones de la condición humana.

De aquí en adelante, procederemos a justificar nuestra interpretación mediante un análisis holístico de aquellos pasajes de la película que más nos permiten valorar la aportación expresiva y narrativa de la banda sonora. Así, presentaremos interrelacionadamente el rechazo del cuerpo de Max que lo escinde de sí mismo y la naturaleza de la selección musical del film. Ejemplificaremos también cómo la matematizada música electrónica de la película entronca con la cosmovisión modernista del protagonista y veremos cómo la banda sonora da cuenta de la caída de Max en la locura del caos. Asimismo, remitiremos al pasaje en el que el sonido mejor nos aproxima al equilibrio calmado que Max alcanza cuando logra mantenerse al margen del ansia de control.

Palabras clave: *Pi, fe en el caos*, banda sonora, Aronofsky, música electrónica, esquizofrenia.

Abstract

Through the analysis of *Pi* (Darren Aronofsky, 1998), our essay will try to present the soundtrack of the film as a key factor of an aesthetical proposal that links to the content of the movie in order to attain the film's main message.

After some general considerations about the film and its soundtrack (where we will emphasize how the movie challenges the border between music, voices and sound effects), we will expose the basic lines of our reading of the film. According to this, *Pi* brings us closer to the dangers of an excessive rationality that leads to schizophrenia. The isolation and the loss of the human that we perceive in Max, the main character of the film, lend themselves to be understood as characteristic of the scientific logic that runs our modern culture. This logic tries to supplant the world with a perfect image of it and hopes to transcend the constitutive limitations of the human condition.

From this point onwards, we will proceed to justify our interpretation through a holistic analysis of those passages of the film that allow us to assess the narrative and expressive contribution of the soundtrack the most. Thus, we will link the rejection of the body that tears Max apart from himself with the nature of the film's musical selection. We will also show how the mathematised electronic music from the movie blends with the modernist worldview of the main character and we will consider the way the soundtrack illustrates Max's falling into insanity and chaos. We will also refer to the scene in which sound best drives us to the calm balance Max reaches when he manages to keep himself apart from the desire to control.

Keywords: *Pi, soundtrack, Aronofsky, electronic music, schizophrenia.*

Algunas consideraciones preliminares sobre el film y su banda sonora

Recurriendo a familiares y amigos que colaboraron con aportaciones de 100 dólares, Darren Aronofsky consigue reunir los 60000 que dedicará a la realización de *Pi, fe en el caos*. En tan solo unas semanas de finales de 1997, sin permisos de rodaje y con un reducido equipo técnico y artístico, el director logra filmar todo el material bruto con el que encarar la fase de postproducción.

Apenas dos meses después, la cinta se estrena en el Festival de Sundance, donde es nominada para el Premio especial del jurado y Aronofsky se alza con el galardón al mejor director. En un tiempo récord, el joven cineasta recupera con creces la inversión inicial mientras observa cómo su ópera prima da los primeros pasos hacia su conversión en película de culto.

La independencia del film de Aronofsky, sin embargo, no queda reducida a su alternativa financiación –el actualmente popularizado micromecenazgo–, al ajustado presupuesto y a los limitados tiempos de producción. Tanto temática como formalmente, *Pi, fe en el caos* se aleja de las rutinas de la industria cinematográfica para entrar en sintonía con la línea experimental que el director había mostrado en sus anteriores cortometrajes, en los que ya se apreciaban las huellas del surrealismo, los ambientes kafkianos y las resonancias de David Lynch.

Efectivamente, la película vehicula una singular historia. Ésta nos introduce en la investigación de Maximilian Cohen (Sean Gullete), un joven y brillante matemático que pretende averiguar los patrones que rigen los movimientos bursátiles mediante el estudio del número pi. Partiendo del presupuesto de que todo puede ser entendido y explicado matemáticamente, Max se encierra en su pequeño apartamento del barrio chino de Nueva York dispuesto a lograr su propósito con la ayuda de Euclides, el potente ordenador que él mismo ha construido. Mientras pretende acercarse a la presunta pauta que rige lo azaroso del mundo, y aquejado recurrentemente por unas agudas migrañas, el protagonista es acosado por Marcey Dawson (Pamela Hart), la representante de una agresiva firma de Wall Street que busca controlar el mercado bursátil y por Lenny Meyer (Bien Shenkman), miembro de una secta judía que anhela descifrar el código que permita conocer el auténtico nombre de Dios. Durante su investigación, Max mantiene contacto periódico con su antiguo profesor Sol Robeson (Mark Margolis), quien años antes recorrió el mismo camino que Max hasta que cejó en su empeño tras sufrir un infarto.

Pese a que otras películas se han acercado al mundo interior del genio matemático con evidentes problemas para socializar –pensemos, sin ir más lejos, en la casi coetánea y oscarizada *Una mente maravillosa (A Beautiful Mind*, Ron Howard, 2001)–, la multiplicidad de referencias (científicas, religiosas, literarias, filosóficas...) que entrelaza el film y la diversidad de

sentidos que éste abre hacen que *Pi, fe en el caos* ofrezca al espectador una experiencia de difícil parangón. Por supuesto, y como sugeríamos, a esta peculiaridad contribuye decisivamente la propuesta formal de la película. Consideremos, por ejemplo, la elección de los 16mm y, sobre todo, de un blanco y negro con mucho grano y un fuerte contraste que anula prácticamente la escala de grises. O valoremos también el recurso a una planificación corta – casi invasiva– y a un abrupto montaje analítico que incide justamente en la fragmentación que el cine hegemónico trata de ocultar mediante la invisibilización del corte. Estas y otras decisiones formales derivan en una estética que resulta clave para el propósito de Aronofsky de sumergir al espectador en una atmósfera opresiva paralela a la que envuelve al protagonista.

Sin duda, lo aural constituye un elemento fundamental en la retórica del film del director estadounidense. Son al menos tres los motivos que nos animan a afirmar que la banda sonora se caracteriza por la misma excentricidad de la que hace gala la película en su conjunto. El primero de ellos nos lleva a destacar la presencia de música en la práctica totalidad del metraje. No es solo que la música acompañe la mayor parte de planos del film, sino que ésta difícilmente puede pasar desapercibida. Lejos de limitarse a operar en un segundo plano, muy por debajo de las voces e intentando dejar una especie de huella subliminal en la audiencia, la música se convierte en protagonista de numerosas escenas y en la principal responsable de hacer llegar al espectador el dolor y el tormento de Max.

El segundo motivo que nos permite tildar de atípica la banda sonora tiene que ver con el espectro genérico de su selección musical. Sioux Zimmerman se encarga de multiplicar la crudeza y frenesí de la película acudiendo a temas que se mueven entre el *techno*, el *trip-hop*, el *drum and bass* y el *trance*. Para ello, el supervisor musical recurre a músicos y bandas de la esfera electrónica como Orbital, Massive Attack, GusGus o Banco de Gaia. En un principio, el objetivo era echar mano de música electrónica preexistente cuyos derechos fueran cedidos de manera gratuita. Ante la imposibilidad de cubrir de esta forma la totalidad de piezas necesarias, Clint Mansell –que con el tiempo se convertiría en colaborador habitual de Aronofsky– se encarga de componer los temas que a la postre resultarán los más emblemáticos del film. El resultado

final satisface sobradamente los propósitos iniciales del director: la película nos deja frente a un potente aluvión musical que dista mucho de la fácilmente digerible ambientación hollywoodiense y que contagia con su ritmo a un montaje que a menudo se aproxima más al propio del videoclip que al de la ficción convencional.

Pero quizá el rasgo más destacable de lo aural en *Pi, fe en el caos* tenga que ver con la manera como fusiona los tres elementos en que comúnmente se divide la banda de sonido. La tercera razón que nos empuja a destacar la particularidad de la banda sonora de la película subraya así la impugnación de la tradicional frontera entre música, voces y efectos sonoros que el film lleva a cabo. La capacidad sincrética de la tecnología digital –fundamental para los géneros musicales que acabamos de mencionar– resulta un factor clave para la integración de los diversos componentes de la banda sonora. Siguiendo (y extremando) la lógica del *turntablism* o *DJing* –práctica musical consistente en crear composiciones a partir de efectos de sonido–, diversos pasajes de la película insisten en esta mezcla indisoluble e intentan extraer todo su rédito expresivo.¹

Estas últimas consideraciones nos llevan a encarar el análisis de la música de *Pi, fe en el caos* partiendo de un enfoque holístico similar al reclamado por Kulezic-Wilson (2017) o Murch (1995). Por una parte, acudiremos a algunos ejemplos en los que más patente se hace la fusión de la música con el resto de componentes de la banda sonora para valorar su funcionamiento conjunto. Por otra parte, evaluaremos la convergencia expresiva de la banda sonora y los demás elementos formales del film. Contemplaremos, de esta manera, esa síncreisis de la que habla Chion (1993: 61) según la cual la coincidencia entre imagen y sonido desencadena sensaciones que por separado no podrían aportar. Pero, asimismo, trataremos de indagar en nuestro recorrido las confluencias entre banda sonora y determinados aspectos temáticos del film. Y es que nuestra interpretación de

¹ En la misma dirección apunta la comercialización en CD de los temas musicales de la cinta de Aronofsky. Más allá de incluir clips de audio de la propia película –como sucede en los álbumes de films anteriores como *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) o *Apolo 13* (*Apollo 13*, Ron Howard, 1995), donde encontramos cortes del CD que reproducen ciertos diálogos– en el CD de *Pi, fe en el caos* los efectos sonoros y, sobre todo, las voces quedan incorporados en las canciones. En ocasiones, las voces se integran mediante el *sampler*, funcionando realmente como un elemento más de la composición.

los pasajes a los que a continuación remitiremos no surge sino como fruto de la reflexión en torno a la película en su conjunto, incluyendo, obviamente, el peso insoslayable de una banda sonora que queda perfectamente imbricada con el resto de componentes del film.

El sonido esquizofrénico de la modernidad

De acuerdo con nuestra interpretación, *Pi, fe en el caos* nos acerca a los peligros de una racionalización excesiva que deriva en la desconexión del individuo (respecto del mundo, de los otros y de sí mismo), o si se prefiere, en una esquizofrenia que surge como fruto de la moderna voluntad de trascender los límites de la condición humana. Exploremos, a continuación, los diversos caminos por los que se despliega esta afirmación prestando una especial atención a cómo el análisis de la banda sonora contribuye a nuestras consideraciones.

Comenzaremos por aclarar a qué nos referimos cuando mantenemos que Max se encuentra escindido de sí mismo y lo haremos remitiendo al delirante episodio del protagonista en el andén del metro. Tras una de sus habituales ingestas de medicamentos, Max repara en la presencia de un individuo al otro lado de las vías. Un reguero de sangre baja por su mano y se precipita al suelo gota a gota. Oímos en primer plano el insistente goteo revestido con una notable reverberación² sobre un sonido constante de sintetizador que altera regularmente la frecuencia de onda. La siniestra atmósfera sonora anticipa el momento en que la imagen nos permite identificar al individuo (que no es otro que el propio Max), se mantiene mientras el protagonista se dirige a toda prisa hacia él y cesa cuando llega al lugar y encuentra un charco de sangre. El matemático detecta entonces un rastro de gotas que decide seguir. Un reiterado acorde disonante de teclado toma el relevo del anterior goteo a la hora de marcar rítmicamente el pasaje mientras la imagen alterna planos subjetivos del suelo con otros que nos ofrecen la trayectoria de avance de Max en dirección a las escaleras. Es allí donde encuentra un cerebro desnudo que inspecciona con un rotulador. Al presionar en determinadas zonas del órgano, Max parece experimentar en primera persona la reacción. Así inferimos como

² Es este sonido de goteo el que Banco de Gaia utiliza rítmicamente en el inicio del tema *Drippy*, contenido en el CD que recopila las canciones de la película.

espectadores al observar que cada punci3n va inmediatamente seguida de una suerte de auricularizaci3n interna que nos trae el sonido de una bocina de tren en movimiento y que se acompa1a de un corte al plano siguiente en el que se nos muestra la desconcertada respuesta del protagonista.

A nuestro entender, la siniestra alucinaci3n de Max apunta al imposible dominio externo de uno mismo o, con otras palabras, hacia una consecuci3n del control de s3 a trav3s de operaciones exclusivamente cerebrales que satisfar3a la fantas3a de la mente desencarnada del imaginario racionalista moderno. Sumergi3ndonos en la visi3n esquizoide de Max, recurriendo al fen3meno del *doppelg3nger* y present3ndonos la imagen del cerebro aislado, la escena plasma de la manera m3s gr3fica posible la escisi3n *res cogitans/res extensa* y la negaci3n del cuerpo que apreciamos en Max a lo largo de toda la pel3cula. Pensemos en su aspecto descuidado y su inexistente preocupaci3n por la comida, pero igualmente en su rechazo hacia lo sensual y la materia org3nica y, podr3amos decir, adem3s, hacia lo f3sico en general. La represi3n de lo corp3reo en Max entronca con una imposici3n del *logos* sobre el *pathos* que no solo marca su autoconcepci3n sino tambi3n, como es evidente en diversas escenas, su relaci3n con los dem3s.

Pero m3s all3 de la contribuci3n de la banda sonora al ambiente extra1ado del encuentro con el *doppelg3nger* o a la compresi3n de la interacci3n de Max con el cerebro, lo que m3s nos interesa ahora es establecer una rima entre la naturaleza de la selecci3n musical del film y la idea de descorporificaci3n que acabamos de vincular con la actitud racionalista del matem3tico. Como mencion3bamos antes, los temas que se incluyen en la pel3cula quedar3an dentro de lo que, en t3rminos generales, denominamos m3sica electr3nica. Alud3amos tambi3n al papel que lo digital desempe1a en esta m3sica y en su capacidad para integrar sonidos de distinta procedencia. Ciertamente, algunos de estos sonidos pueden haber sido registrados en la realidad que nos circunda y tratados digitalmente despu3s.³ No obstante, muchos otros son generados inform3ticamente, esto es, su origen es virtual y no mantienen relaci3n directa con un referente real. El sonido creado por ordenador es, pues, un sonido sin cuerpo: sin el cuerpo de un instrumento –sea

³ Recordemos el antes mencionado recurso de integrar las voces en la canci3n mediante el *sampler*.

éste tradicional o electrónico— y, aparentemente —y a veces, *de facto*— sin el cuerpo humano que lo maneja. La única materia a la que tal sonido remite es a la propia de esa computadora capaz de engendrar una acústica irrealmente límpida y de evitar las humanas imperfecciones en la ejecución, a la de esa máquina que más precisa, tautológica y estérilmente cumple con la expectativa mecanicista.

Y es que la tecnología digital permite obviar la materialidad con su reducción de la realidad al 0 y al 1 del código binario y su trabajo sobre algoritmos. Esta traducción binaria del mundo que amenaza con suplantarlo no puede sino remitirnos a esa lógica cientifista que concibe el mundo como objeto—imagen y que excluye al sujeto del conocimiento de la realidad ordinaria, o si se prefiere, a esa imagen perfecta del mundo con la que Max se protege de la mutable realidad ordinaria. No en vano, la mayor parte de temas musicales de *Pi, fe en el caos* son tan matemáticos (están tan *matematizados*) como el modelo que, según el protagonista, rige la naturaleza. Esa música cuadrículada acompaña fielmente la maquinaria del pensamiento de Max, como veremos a continuación.

Los momentos de la investigación en que el joven se encuentra más cerca de dar con la clave del patrón matemático que busca se nos muestran ligados a otro patrón bien presente para el espectador, a saber, el marcado por el ritmo de la música que envuelve toda la escena. Así sucede en la primera ocasión en la que Max aguarda al instante exacto en el que dar la orden a su computadora Euclides para que procese los datos que acaba de introducir. Inmediatamente antes de esa espera hemos podido ver a Max tecleando a gran velocidad y desplazándose de una parte a otra con la silla de despacho con ruedas mientras suena πr^2 , el frenético tema principal del film. Los cinco planos que muestran estos movimientos comparten el mismo encuadre estático, lo cual nos lleva a pensar que proceden de una misma toma continua que ha sido fragmentada. Los *jump cuts* de un montaje que sigue el tempo impuesto por la canción dotan al pasaje de una cadencia cercana a la del videoclip a la vez que aportan la intensidad dramática adecuada antes de llegar a la expectante y tensa pausa.

Ésta comienza con un plano detalle de la tecla “Return” del ordenador y los dedos titubeantes de Max a escasos milímetros de él. Es justo entonces

cuando la canción $2\pi r$ reemplaza en perfecta continuidad el tema principal que estaba sonando y del cual constituye una variación. En los primeros compases de $2\pi r$, un acorde disonante de teclado –el mismo al que hemos aludido anteriormente– acentúa los tiempos impares mientras que un silencio marca los pares. Ahora bien, este silencio es rellenado por el pitido intermitente del ordenador que funciona a modo de contratiempo, al menos durante unos cuantos segundos. Plano detalle de la mirada de Max y a continuación, nuevo plano detalle, ahora del monitor. En él podemos ver el parpadeo incesante del cursor, que se suma como un elemento rítmico más aportado esta vez por la imagen.

Los siguientes planos desplazan momentáneamente la atención hacia la pared de la habitación. Un *zoom in* se encarga de enfatizar el nuevo motivo al que también Max dirige la mirada. Simultáneamente, oímos unos gemidos sensuales que poco a poco ganan protagonismo. Un plano detalle de la boca de Devi se sobreimpresiona por unos instantes sobre la imagen de la pared. Los fundidos de entrada y salida son tan consecutivos que apenas se puede reconocer a la joven. Max, sin embargo, gira la cabeza y vuelve a centrarse en el ordenador. Para entonces, el acorde de teclado y el insistente pitido del ordenador se han reajustado y coinciden en tiempo, como si la música extradiegética y el efecto sonoro interno a la diégesis quisieran indicar conjuntamente a Max que es el momento oportuno para apretar el botón. El plano siguiente nos ofrece la imagen del dedo del matemático pulsando “Return”. La música y el montaje regresan al ritmo vertiginoso anterior a la pausa, anticipando la desazón en que el intento infructuoso acabará sumiendo a Max.

Mientras que la música resulta primordial para la construcción del ritmo de la escena, la interconexión de los distintos elementos de la banda sonora deviene básica para introducirnos en los procesos mentales de Max. El solapamiento temporal perfecto entre el acorde y el pitido de la computadora –o de otra manera, el sometimiento de la música al efecto de sonido que hace las veces de metrónomo– nos acerca inmejorablemente a la búsqueda de la perfección de Max en su voluntad de imponer orden al caos. Pero igualmente, y aunque solo por unos breves instantes, la conjunción de música, efectos y voces es capaz de dibujar el deseo incontenible que amenaza con distraer al

protagonista. Para evaluar este otro sentido en el que apunta la banda sonora conviene que dirijamos la atención hacia otra escena posterior –y paralela a la que acabamos de comentar– en la que Max intenta llevar a término sus cálculos haciendo uso del chip *Ming Mecca* que acaba de conseguir.

La segunda tentativa viene también precedida de una demora del matemático a la hora de pulsar la tecla del ordenador que inicia las operaciones. Esta vez, la espera es más prolongada. El acorde que antes sonaba constantemente es reemplazado ahora por una composición que repite una breve frase musical, creando un dilatado suspense. Pronto se une, como antes, el sonido agudo e intermitente del ordenador. Un *travelling* circular sigue el desplazamiento de un Max visiblemente nervioso. Debido a la coincidencia del movimiento del encuadre y del protagonista, la figura de éste presenta un estatismo relativo mientras que, paradójicamente, el fondo inmóvil de la habitación se nos muestra en continua agitación. Lo aural se añade a esta dislocación: el notable desajuste entre el tempo que marca el pitido de la computadora y el propio de la canción aumentan considerablemente el desasosiego que la escena genera. De nuevo, comenzamos a escuchar unos gemidos sensuales que pronto pasarán a un primer plano sonoro y se mantendrán hasta el momento en que tanto el ordenador como Max alcanzan su límite.

Antes de ese punto, el final del pasaje que estamos analizando se convierte en un *in crescendo* orgiástico de elementos sonoros y visuales que nos adentran en el punzante y enloquecido infierno de Max. El matemático sufre un ataque de migrañas que intenta mitigar con múltiples inyectables, uno de ellos directamente sobre la extraña protuberancia que, entre convulsiones y golpes contra el espejo, detecta en su cabeza. Para entonces, un chirriante sonido similar al de un taladro y un desconcertante efecto grave que oscila entre los dos canales del estéreo se han sumado a la escena. La escala y duración de los planos va acortándose y se van intercalando abruptamente más y más planos detalle desenfocados de partes del rostro de Max que van acompañados de un sonido estridente y tan agudo como su dolor. Los jadeos de Devi aumentan su volumen y se convierten en gritos a medida que se acerca al clímax. Por motivos bien distintos, también Max grita hasta el momento en que, exhausto, cae derrumbado al suelo.

En sintonía con el resto de recursos formales, la banda sonora nos aboca en esta escena al reverso del orden, a aquello contra lo que Max lucha pero con lo que no puede lidiar: al humano deseo reprimido que retorna dionisiacamente con los gemidos de Devi, a la incontrolable anarquía de una amalgama de sonidos que se manifiesta sin orden ni concierto y que, como el mundo y la vida, se resiste a ser encajada en un patrón y consiguientemente dominada.

Sin duda, la película juega insistentemente con la confluencia de los extremos invivibles de orden y caos –como hemos podido vislumbrar a partir de la lectura de las dos escenas que hasta el momento nos han ocupado– así como con otras oposiciones recurrentes en el dicotomizado (y dicotomizante) pensamiento moderno⁴. Pero hay lugar también en el film para ese equilibrio y esa paz que Max acaba encontrando. Más allá de remitir en estos términos al epílogo de la película, consideramos preferible concluir el presente epígrafe remitiendo a una escena que encontramos en torno al ecuador de la cinta, justo después del episodio alucinatorio por el que hemos comenzado.

Tras quedarse dormido en el vagón de metro después de su ataque, Max llega fortuitamente a la playa de Coney Island. Solo de manera involuntaria el protagonista es capaz de tomarse el descanso al que le invita constantemente su profesor, de entrar en contacto con la naturaleza y escapar del espacio artificial de cemento y metal en el que habitualmente se mueve. También para el espectador la escena supone un resquicio que le permite respirar entre tanta densidad. La localización exterior nos posibilita alejarnos del ambiente claustrofóbico del apartamento del matemático y de la opresión de la gran ciudad. El blanco y negro de fuerte contraste deja paso en esta ocasión a una fotografía armónica que ofrece la oportunidad de distinguir los matices de los grises. No hay rastro del encuadre hiperactivo de otras escenas y el pasaje se recrea con evocadoras imágenes de cuidada composición. La calma se impone

⁴ Nos referimos a contraposiciones del tipo razón/sentimiento o ciencia/religión, así como también a otras como luz/oscuridad o su paralela blanco/negro. Mención especial merecen los contrastes masculino/femenino y occidental/oriental, pues el film recurre a ellos para dotar de profundidad a su crítica al pensamiento cientifista moderno (a todas luces masculinista y occidentalista). También la música contribuye en este aspecto. Pensemos, por ejemplo, en la ambientación musical de inspiración oriental que envuelve la escena en la que Max y su profesor juegan al Go y en la que éste trata de acercar a su alumno a lo indomeñable del juego.

en el fragmento a base de planos largos y de una atmósfera sonora bien distinta a la del resto de la película.

El sonido de las gaviotas y de las suaves olas del mar se mezcla con el calmado inicio del tema musical “Anthem”. Es en este momento cuando los sintetizadores nos dejan apreciar mejor la mano que opera en ellos, esa misma mano que subyace a toda actividad humana (incluida la ciencia, por mucho que ésta trate de ocultarla). El énfasis rítmico se difumina y la banda sonora nos muestra su cara más amable mientras Max contempla el reflejo de la luz del sol en el mar y refresca su cara en la orilla. Al menos por unos instantes, lo aural nos ayuda a abrirnos, con Max, a la plácida aceptación del mundo que el protagonista acabará abrazando en los compases finales del film.

Por una conclusión necesariamente abierta

Acudiendo a los pasajes de *Pi, fe en el caos* que mejor ilustran la aportación expresiva y narrativa de la banda sonora –y siguiendo el enfoque holístico que nos proponíamos– hemos esbozado el camino que el protagonista recorre y que le lleva a adoptar una nueva postura respecto del conocimiento posible de la realidad: un camino que partía de la creencia desmesurada en los poderes de la razón y en la posibilidad de sistematización matemática del mundo, que continuaba mostrando los fallidos y tormentosos esfuerzos de Max con los que experimenta los límites de su condición humana y que finalizaba con la renuncia a la voluntad de sometimiento y control racional del mundo y con la asunción de la participación humana en la conformación de la realidad.

Nuestras consideraciones han ido insinuando asimismo el recorrido paralelo que *Pi, fe en el caos* plantea a su espectador y que ahora estamos en disposición de explicitar: así como la película nos sugiere a través de la trayectoria de Max que no hay una verdad intrínseca al mundo y externa a nosotros que quepa encontrar, así también nos incita a interrogarnos sobre la experiencia que nos proporciona y a arriesgar nuestro juicio sobre ella. En otras palabras, el film nos ubica con respecto a él en una posición similar a la que asigna a Max en su confrontación con el mundo. Y si intentamos reducir nuestra relación con la película a una cuestión exclusivamente racional estamos, como el protagonista, abocados al fracaso.

Es de esta manera como, a nuestro entender, confluyen en la película la oposición al discurso cinematográfico hegemónico y la crítica a la postura epistemológica dominante de la cultura moderna. Efectivamente, *Pi, fe en el caos* nos expone la opción de *otro* cine posible que, a su vez, demanda *otro* espectador: un espectador activamente implicado que no se contenta con el consumo pasivo que fomentan las producciones del cine de la industria. Porque el cine, como la vida, es un acontecimiento en el que el individuo interviene no solo con sus operaciones intelectuales sino, sobre todo, con sus respuestas afectivas. Y qué duda cabe, llegados a este punto, que esa *otra* banda sonora que nos regala la cinta de Aronofsky sirve en bandeja un succulento acercamiento emocional al film.

Referencias bibliográficas

Chion, Michel. 1993. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Kulezic-Wilson, Danijela. 2017. "Sound Design and Its Interactions with Music". En *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*, eds. Mera, Miguel; Sadoff, Ronald y Winters, Ben, 127-138. New York: Routledge.

Murch, Walter. 1995. "Sound Design: The Dancing Shadow". En *Projections 4: Film-Makers on Film-Making*, eds. Boorman, John et alii., 237-251. London: Faber and Faber.

Referencias discográficas

Clint Mansell. 1998. *Music from the Motion Picture Pi*. CD. Sire Records.

James Horner. 1995. *Music from the Motion Picture Apollo 13*. CD. MCA Soundtracks.

Varios artistas. 1994. *Music from the Motion Picture Pulp Fiction*. CD. Geffen Records.

Referencias audiovisuales

Pi, fe en el caos (Pi). 1998. Dir. Darren Aronofsky. DVD. Filmax Home Video.

Una mente maravillosa (A Beautiful Mind). 2001. Dir. Ron Howard. DVD. United International Pictures (UIP).

Aproximación al folklore en Educación Secundaria a través de *Eadventure*

SONSOLES RAMOS AHIJADO, ANA MARÍA BOTELLA NICOLÁS,
CARMEN VANESA ÁLVAREZ ROSA

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°11

Palabras claves: folklore, videojuegos, aprendizaje virtual, *Eadventure*.

Keywords: folklore, video games, virtual learning, Eadventure.

Cita recomendada:

Ramos, Sonsoles; Botella, Ana M.; Álvarez, Carmen V. 2018. "Aproximación al folklore en Educación Secundaria a través de *Eadventure*". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°11. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

APROXIMACIÓN AL FOLKLORE EN EDUCACIÓN SECUNDARIA A TRAVÉS DE *EADVENTURE*

Sonsoles Ramos Ahijado

Ana María Botella Nicolás

Carmen Vanesa Álvarez Rosa

Resumen

El presente artículo está enmarcado en el proyecto de innovación docente (ID2015/0150) *Del folklore a los videojuegos a través de video-tutoriales*, desarrollado durante el curso 2015/2016 como parte del trabajo práctico de la asignatura *Innovación educativa* en la especialidad de Música, del Máster en Profesor de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato de la Universidad de Salamanca. Se trata de la aplicación de videojuegos educativos que abordan la temática del folklore como contenido curricular para Educación Secundaria Obligatoria. El principal objetivo es rescatar la tradición popular del pasado, interpretarla en el presente y proyectarla hacia las nuevas generaciones del futuro con la intención de familiarizar a los alumnos con sus raíces folklóricas. Con el fin de valorar distintos aspectos asociados con la satisfacción del alumno respecto al aprendizaje del folklore, se desarrolló una encuesta de satisfacción a través de la escala psicométrica de Likert, aplicada al final de cada sesión, siendo representativa del resultado final de la experiencia realizada. Los resultados otorgan una valoración de la praxis docente orientada a la formación de los futuros docentes en el campo de la educación musical, tanto en la vertiente de las estrategias didácticas como en la relativa a los recursos tecnológicos empleados.

Palabras clave: folklore, videojuegos, aprendizaje virtual, *Eadventure*.

Abstract

This article is part of the teaching innovation project (ID2015/0150) *From folklore to videogames through video-tutorials*, developed during the 2015/2016 course as part of the practical work of the subject *Educational innovation in Music*, Master's Degree in Secondary Education Teaching of the University of Salamanca. This is the application of educational video games, which address the theme of folklore as a curricular content for Secondary Education. The main objective is to rescue the popular tradition of the past, interpret it in the present and project it towards the new generations of the future to familiarize the students with their folkloric roots. To assess different aspects associated with student satisfaction with the learning of folklore, a satisfaction survey developed through the Likert psychometric scale, applied at the end of each session, is representative of the result of the experience. The results give an evaluation of the teaching praxis oriented to the formation of the future teachers of musical education, as much in the slope of the didactic strategies as in the one related to the technological resources employed.

Keywords: folklore, video games, virtual learning, *Eadventure*.

Introducción

La investigación en innovación educativa que se describe en este trabajo se tipifica como una evaluación de necesidades referida al ámbito del folklore y su didáctica. Por tanto, se hace necesario reflexionar sobre el concepto de folklore, que para Arévalo, citada en Ramos, Botella y Fernández (2016: 24) es "(...) el conjunto de creencias, artesanías, costumbres y manifestaciones artísticas tradicionales de un pueblo. De la misma forma, numerosos métodos han intentado explicar con claridad la palabra folklore, así como cada una de las partes que engloban dicho término". Desde el punto de vista semántico, hay formas que lo consideran como "expresión de lo antiguo, rural y oral" (Díaz, 2005: 35). Martín (1992: 54), por su parte, va más allá cuando afirma que:

La palabra *folklore*, de raíces anglosajonas, fue introducida inicialmente por el arqueólogo inglés William John Thoms en un artículo de la revista “The Athenaeum” de Londres, en 1846, uniendo dos viejos vocablos en desuso, *folk* (pueblo) y *lore* (saber), para designar genéricamente los conocimientos y trabajos relativos a la vida y las costumbres populares.

Si establecemos una comparación entre los términos *etnomusicología* y *folklore*, autores como Palacios (1984: 19) consideraban:

Actualmente muchos investigadores, especialmente americanos, prefieren hablar de *etnomusicología* en vez de *folklore musical*, tal vez ante el descrédito en que se encuentra el término *folklore*. En realidad se trata de un sinónimo correctamente construido a partir de tres raíces griegas: “*etnos*” (pueblo) “*musiké*” (música) y “*logos*” (tratado, estudio). En conjunto significaría algo así como “la ciencia o el estudio de la música popular”, exactamente lo mismo queremos decir al hablar de “*folklore musical*”, puesto “*folk*” y “*etnos*” son términos y conceptos equivalentes.

Por tanto, si tenemos en cuenta estas definiciones podemos afirmar que *folklore* y *etnomusicología* son palabras que nos llevan intrínsecas a las raíces de los pueblos, tratando de conservar todas aquellas tradiciones que atesora el saber popular del este.

La música tradicional ha sido durante muchos años uno de los campos más olvidados en el estudio de la música. A mediados del siglo XIX es cuando, a través de los movimientos nacionalistas, comienza el interés por el estudio del *folklore* y su recuperación (Botella, 2013). En España ha habido *etnomusicólogos* que se han interesado por la música tradicional de las poblaciones españolas como Felipe Pedrell (1958), Federico Olmeda (1992) o Eduardo López-Chávarri (1927), entre otros (Botella, Cervera y Sayas, 2014). También el músico alemán Kurt Schindler (1941), fue recopilador y estudioso no sólo del *folklore* español sino también del portugués y ruso.

Por otro lado, la introducción de las tecnologías de la información y comunicación, y especialmente los audiovisuales en el aula de música, son, además de un potencial lúdico, uno didáctico. Los recursos TIC son elementos motivadores, y atractivos además de una forma entretenida de aprender, considerándose como una plataforma de apoyo para el estudio y el aprendizaje. Unir los recursos audiovisuales y el *folklore* en el aula abre un

mundo nuevo de posibilidades didácticas para que las canciones, los bailes o incluso los trajes se conviertan en algo ameno y atractivo para los alumnos (Ramos, Botella y Fernández, 2016).

Actualmente nos encontramos inmersos en una sociedad audiovisual, un rasgo que determina el ámbito educativo ya que la enseñanza se encuentra destinada a la formación de los ciudadanos del futuro (Sánchez, 2014). El papel que juega el folklore desde el punto de vista educativo es interesante y motivo de estudio, pues tras el paso del tiempo ha ido perdiendo importancia y cayendo en el olvido, sobre todo por las nuevas generaciones. En el contexto educativo el audiovisual es importante a este respecto. La propuesta integrada por el folklore y los videojuegos educativos parte de la base de que el alumno debe jugar y, como consecuencia del juego, aprenderá los contenidos curriculares implícitos en el videojuego (Ramos y Botella, 2016).

Una de las principales funciones de la enseñanza es la transmisión de la herencia social y cultural del propio pueblo, ya que la educación debería realizarse partiendo de las raíces que posee dicho pueblo, y de las vivencias autóctonas de los familiares o antepasados en los diferentes ámbitos como en el musical, entre otros. Es necesario que los alumnos conozcan cómo ha vivido y cómo vive su cultura para poder mantener este tipo de tradiciones vivas.

Así pues, la finalidad primordial de integrar el folklore en las actividades curriculares de Educación Secundaria Obligatoria es ofrecer una visión general de la realidad, a partir de la globalización de diversos ámbitos, procurando que el alumno adquiera una serie de conocimientos, adopte actitudes correctas para su desarrollo personal, y que sea consciente de su inclusión en una sociedad poseedora de determinados aspectos culturales que debe conocer.

Descripción de dos experiencias de innovación en Educación Secundaria ***¿Qué es eso del folklore? y La saga de Star Wars con folklore***

A modo de ilustración, mostramos dos de los videojuegos que formaron parte del trabajo práctico de la asignatura *Innovación* en la especialidad de Música durante el curso 2015/2016, integrados en el proyecto de innovación docente (ID2015/0150) *Del folklore a los videojuegos a través de videotutoriales*.

Teniendo presente el recorrido actual de la música en el sistema educativo, consideramos el primer videojuego *¿Qué es eso del folklore?*, como un pretexto para dar a conocer desde el plano lúdico y participativo la institucionalización de la música tradicional por medio de la etiqueta de “folklore”, que implica unas barreras ideológicas y culturales bastante marcadas.

Resulta cuanto menos curioso contemplar cómo hay músicas de tradición oral que no forman parte de esta etiqueta por no haber sido desarrolladas en entornos rurales, o que esta etiqueta excluya a la música “como producto de consumo”, cuando la misma existencia de una etiqueta como esta sugiere la creación de mercados musicales concretos.

Respecto a la segunda propuesta de innovación educativa *La saga de Star Wars con folklore*, creemos oportuno destacar que el planteamiento base del videojuego arranca de una visión interdisciplinar que combina el acceso por parte del alumno al folklore, iniciado desde el ambiente de la serie de películas *Star Wars*, un recurso audiovisual de interés para el alumnado, pero todo ello diseñado para cumplir las expectativas curriculares de la Educación Secundaria Obligatoria.

Objetivos

Los videojuegos en el ámbito educativo actúan como mediadores donde los retos que propone el juego ayudan a motivar y divertir al alumno, provocando que el aprendizaje sea una consecuencia del juego. En la presente investigación hemos ocultado el contenido curricular del videojuego bajo los propios elementos del juego, para fomentar el éxito del aprendizaje. Los objetivos que se pretenden alcanzar a través de ambos videojuegos son:

- Destacar la importancia de la pedagogía lúdica a través del folklore y su manifestación renovada en los videojuegos, aportando reflexiones para su inclusión en los aprendizajes.
- Iniciar a los alumnos en la percepción del folklore a través de los videojuegos.
- Fomentar el uso de los videojuegos creados por los docentes en función de los contenidos curriculares vigentes.

Metodología

La metodología se basa en el aula cooperativa. La labor de los alumnos debe ser concebida de tal manera que se convierta en una tarea investigadora, en la que el profesor dirige y orienta su trabajo. El alumno es el principal agente y el profesor debe limitarse a acompañarle en la realización de la actividad, sirviendo como ayuda para salvar los inconvenientes que encuentre. Es importante destacar que, al igual que las clases de problemas, este tipo de actividad es un instrumento eficaz para que el profesor compruebe el aprovechamiento de las clases teóricas por parte del alumno.

Una experiencia de Innovación Docente como ésta es una buena oportunidad para desarrollar el aprendizaje social y cooperativo, pues poner a trabajar a los estudiantes en grupos puede generar situaciones competitivas o individualistas. A continuación, se describe, desde el punto de vista metodológico, el diseño y aplicación del proceso llevado a cabo, junto con los recursos utilizados:

Edición con *Eadventure*

Eadventure es un *software* libre que permite crear videojuegos de aventuras gráficas *point and click* en entornos seguros y libres para la exploración por parte de los alumnos. Posee potentes características diseñadas especialmente para su uso en educación sin necesidad de programar, reduciendo y facilitando el proceso creativo.

Además, los videojuegos creados con este *software* pueden ser empaquetados como *learning objects* para ser utilizados en entornos virtuales de enseñanzas (aulas virtuales, por ejemplo, *moodle*) o almacenados en repositorios. De igual modo, funciona con Windows, Mac y Linux, lo que posibilita que puedan utilizarse en cualquier ordenador o incluso a través de internet.¹

Determinación del argumento de los videojuegos

La aventura del primer videojuego, *¿Qué es eso del folklore?*, comienza con la presentación del profesor Kauffman de la Universidad de Harvard que

¹ Recurso: Software *Eadventure* (<http://e-adventure.e-ucm.es>)

pedirá ayuda al jugador para delimitar el concepto de folklore. En la primera escena el profesor Kauffman define el concepto de folklore y explica al jugador el origen y significado de la palabra (Figura 1):

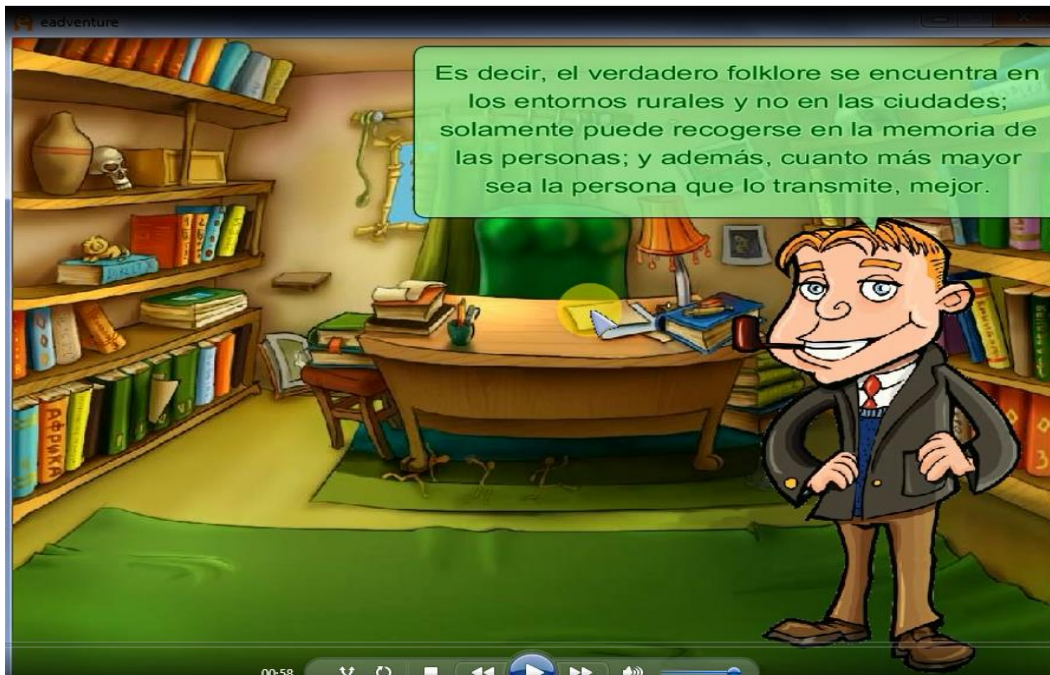


Figura 1. Primera escena: conversación con el profesor Kauffman

En la segunda escena se desarrolla la primera actividad, que consiste en arrastrar a un libro blanco los objetos integrados dentro del concepto folklore, ayudando a Kauffman a recoger la “cultura oficial” (Figura 2):

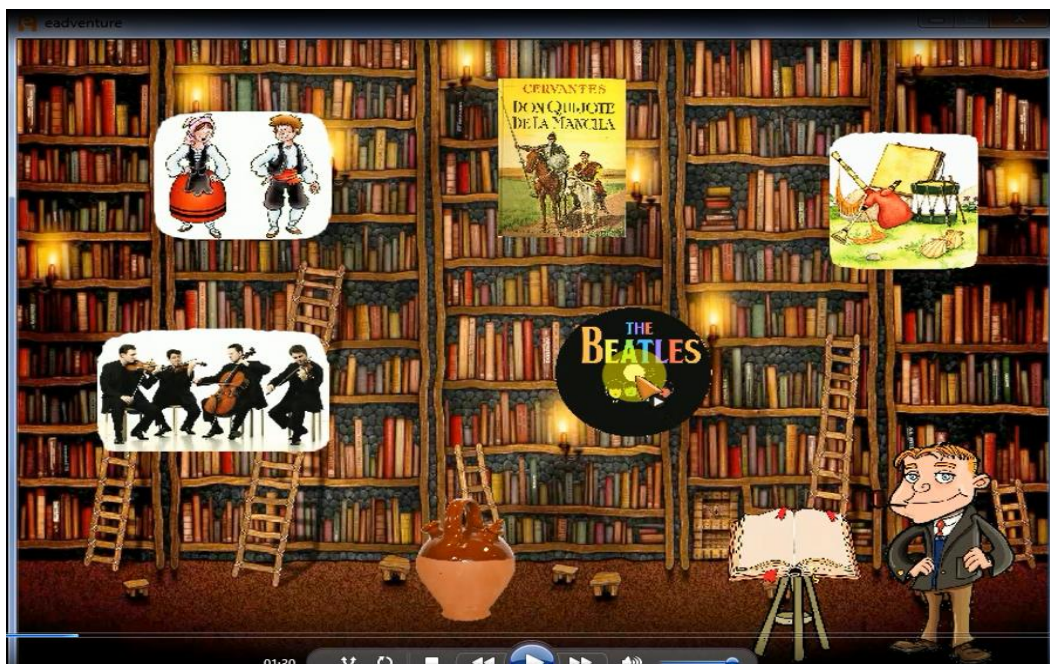


Figura 2. Segunda escena: actividad de objetos representativos de folklore

Después, el jugador camina por el campo junto al profesor Kauffman y charlan con un granjero, al que el profesor le despoja de una gaita para llevarla a un museo de instrumentos (Figura 3):



Figura 3. Tercera escena: sustracción de la gaita

A continuación, se realiza la segunda actividad en la siguiente escena, un mapa de Castilla y León, en el que el jugador debe relacionar la imagen de seis instrumentos tradicionales con su sonido (Figura 4):



Figura 4. Cuarta escena: actividad de identificación de instrumentos folklóricos en Castilla y León

A continuación, el profesor Kauffman regresa a la ciudad y discute con un músico callejero sobre los límites del “folklore” (Figura 5):



Figura 5. Quinta escena: discusión con el músico callejero

La última actividad de este videojuego consiste en el visionado de un vídeo de un grupo leonés de música folk que el músico recomienda al jugador (Figura 6):

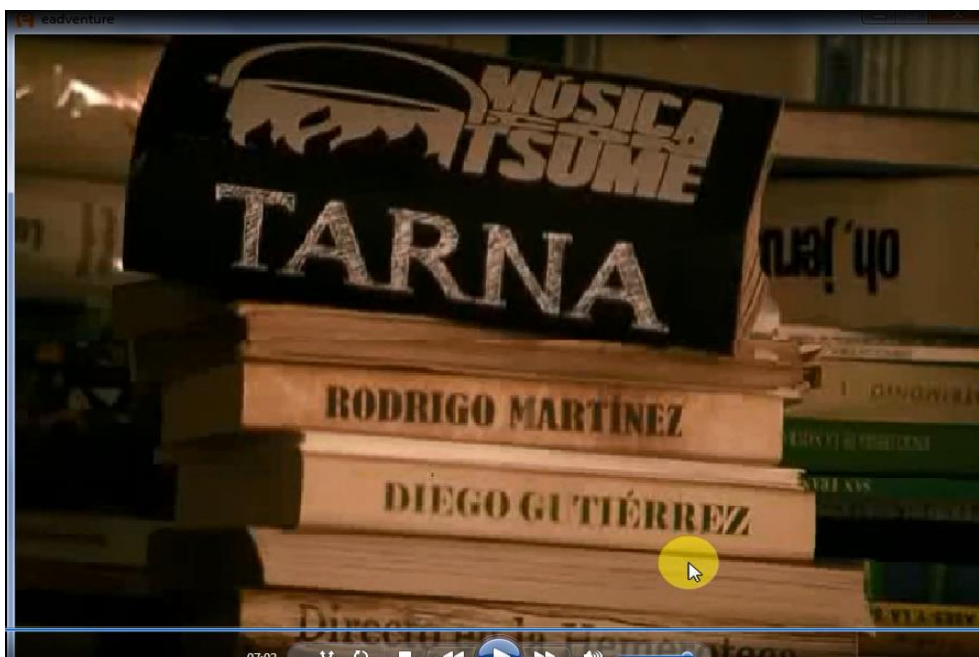


Figura 6. Sexta escena: interpretación Grupo Tarna

El segundo videojuego, *La saga de Star Wars con folklore*, comienza con una escena protagonizada por el personaje de Han Solo, que proveerá de instrucciones al jugador para llegar a la siguiente escena (Figura 7):



Figura 7. Primera escena: presentación de Han Solo

En la segunda escena el personaje de Leia, dará las pautas para la primera actividad que consiste en unir etiquetas con nombres de instrumentos con la imagen del instrumento correspondiente (Figura 8):

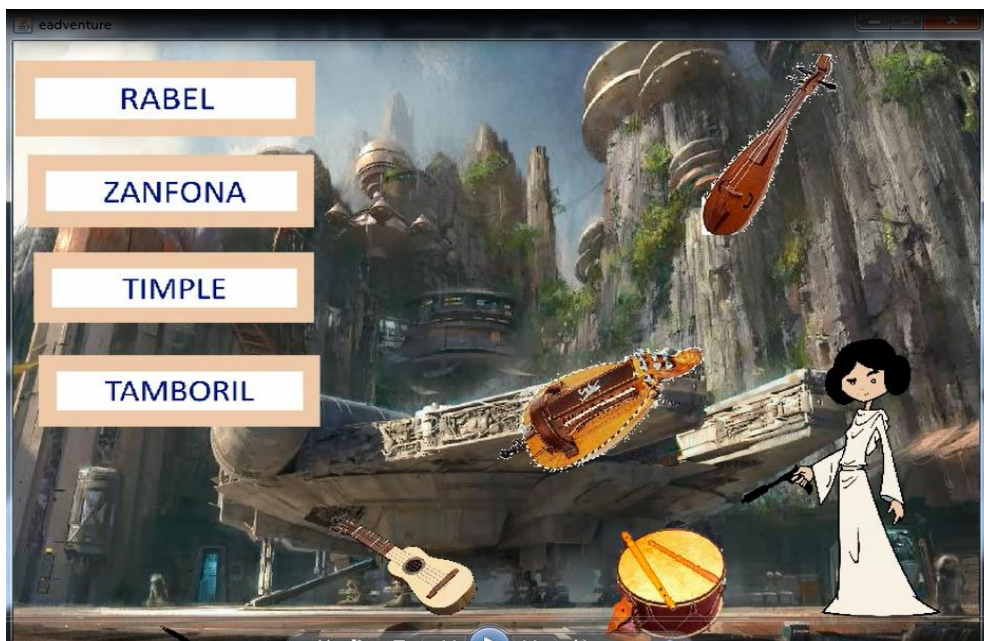


Figura 8. Segunda escena: primera actividad de identificación de instrumentos

Cuando el jugador completa correctamente el reto, la etiqueta de cada instrumento se resalta en color verde y un audio como refuerzo educativo indica que está realizado de manera correcta. Si por el contrario no es correcto, un audio anima al jugador a intentarlo de nuevo.

Una vez finalizada la actividad, con todas las etiquetas resaltadas en color verde, el jugador pasa a la tercera escena que contiene la segunda actividad. En esta ocasión es el personaje de Obi wan Kenobi quien dará las instrucciones al jugador para realizar la actividad en la que constan tres objetos: espada láser de Lucke Skywalker, casco de Darth Vader y la nave Halcón Milenario. Al pulsar sobre cada uno de esos objetos sonará una canción popular, concretamente *Romance del Conde Olinos*, *Ya se van los pastores* y *Arroyo claro* (Figura 9):

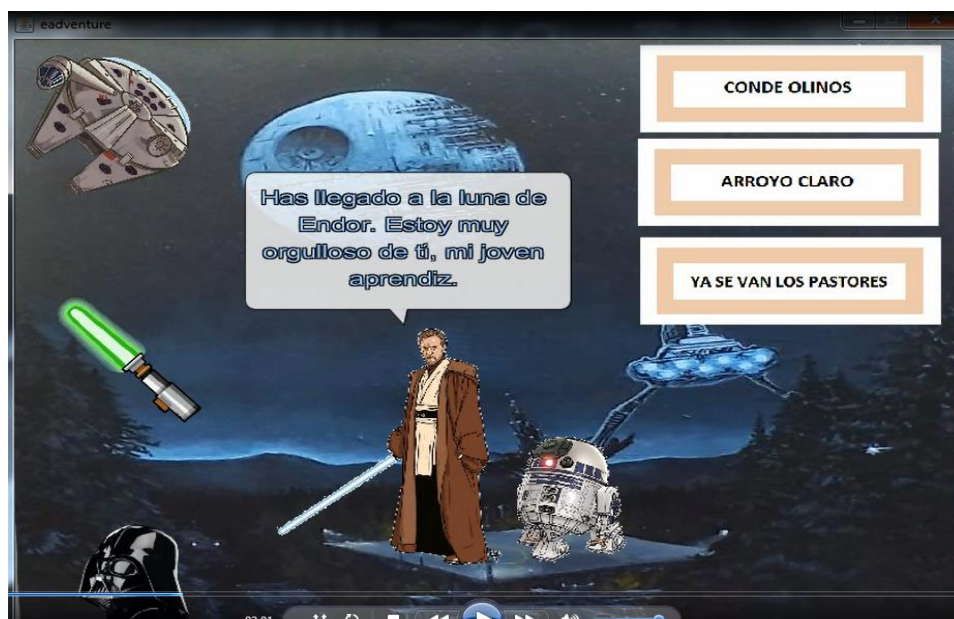


Figura 9. Tercera escena: segunda actividad de audición de canciones populares

Finalizada la actividad el jugador clicará sobre la Estrella de la Muerte para pasar al siguiente reto de la cuarta escena, que se desarrollará en la nave de Darth Sirious y Darth Vader. En esta escena, el personaje del maestro Yoda dará las instrucciones al jugador para completar los retos y llegar a la escena final. Consiste en unir cada traje típico de una determinada comunidad con el audio correspondiente: jota burgalesa, pandeira gallega y jota asturiana (Figura 10):

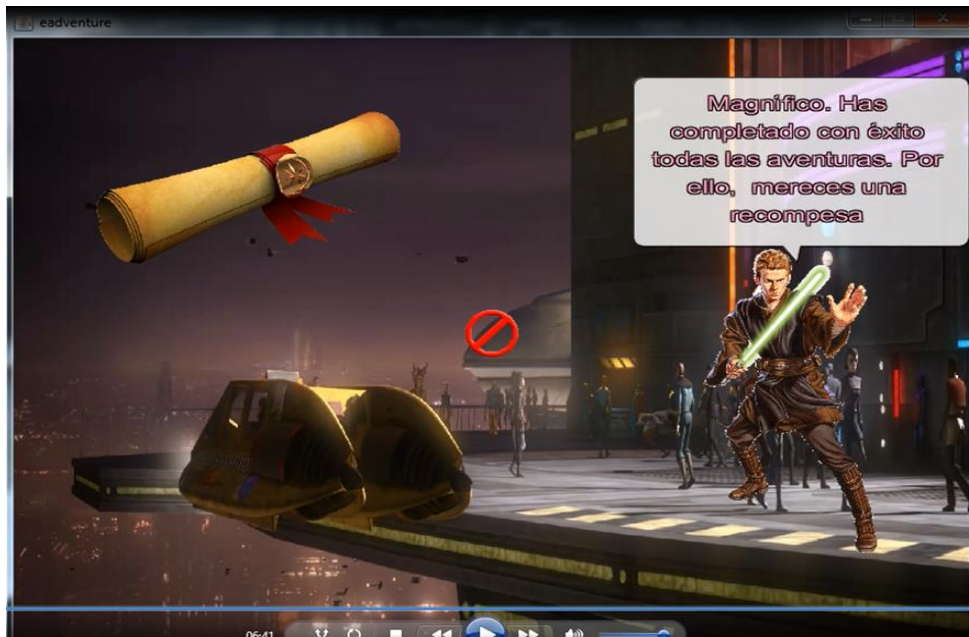


Figura 10. Cuarta escena: tercera actividad de identificación de trajes típicos con audios

En la quinta escena el personaje de Anakin Skywalker dará las instrucciones necesarias para pasar a la última escena y recibir la recompensa final, que es un traje Jedi, por haber realizado todas las actividades correctamente. Es decir, el protagonista del juego ha conseguido pasar de ser un aprendiz a convertirse en un maestro Jedi (Figura 11):²



Figura 11. Quinta escena: recompensa final

²² Recursos: imágenes, audios y vídeos (<http://recursostic.educacion.es/bancoimagenes/web/>).

Para la creación de los videojuegos ha sido necesaria la selección e incorporación de escenas, personajes, objetos de atrezzo, actividades musicales, fondos, zonas activas, configuración de salidas y perfil de evaluación, todo lo cual se ha realizado mediante los tutoriales de *Eadventure*.

Ejecución de los videojuegos en Educación Secundaria

A lo largo de la jornada lectiva del 11 de mayo de 2016, concretamente desde las 9h hasta las 10h, dos alumnos universitarios de la especialidad de Música del Máster, durante su periodo de prácticas de intervención, pusieron en práctica el videojuego *¿Qué es eso del folklore?* con los 26 alumnos de tercero de Educación Secundaria Obligatoria en el Colegio San José de Salamanca. El segundo videojuego titulado *La saga de Star Wars con folklore*, fue llevado a cabo el 13 de mayo de 2016 desde las 10h hasta las 11h con 25 alumnos también de tercero de ESO en el citado colegio, centro de secundaria asignado a otros dos alumnos universitarios de la especialidad de Música del Máster durante su periodo de prácticas de intervención. Ambas aplicaciones fueron coordinadas por la autora del presente artículo.

Resultados

Para analizar la viabilidad de la experiencia, se diseñó y validó un cuestionario formado por 4 ítems a los que los alumnos respondieron en una escala tipo Likert de 5 puntos, destinados a valorar la importancia que conceden a su aprendizaje sobre el folklore. La encuesta fue aplicada al final de cada sesión con los alumnos, siendo representativa del resultado final de las experiencias realizadas. Como consecuencia de los datos obtenidos, confirmamos que la realización de las experiencias docentes, integradas por el folklore y los videojuegos, favorece el aprendizaje eficiente de los alumnos en el ámbito musical.

Conclusiones

Los beneficios que aportan los videojuegos en el campo de la educación solo podrán obtenerse con el compromiso de un profesorado que se plantee nuevos retos, que no sea conformista y siempre busque más allá para conseguir captar la atención de los alumnos. El valor educativo de los

videojuegos se apoya en el elemento motivador, que permite a los docentes aprovechar esa fascinación del alumnado por las aventuras digitales, para transmitir valores y contenidos curriculares de una manera atractiva e innovadora, tal y como ha quedado demostrado (Ramos y Botella, 2015a).

Dado que la sociedad cambia, el maestro no debe ser única y exclusivamente trasmisor de conocimientos, sino que debe aportar nuevos retos, innovando a través de nuevas metodologías, estando activo y comprometido en todo momento en su tarea como docente. Utilizar los videojuegos en el ámbito educativo, implica incluir un espacio subjetivo que posibilita la simulación de roles y actividades simbólicas. Los juegos son escenarios o espacios, que interpretan la vida a través de la variedad de experiencias y posibilidades (Ramos y Botella, 2015b).

El uso de los videojuegos en el aula puede ser una herramienta de gran utilidad dadas sus características, entre las que creemos oportuno destacar la interactividad con el alumno junto a la capacidad de la motivación y dinamismo. Al ser un recurso con el que los alumnos están familiarizados resulta de gran utilidad porque no solo lo usan en el aula, sino también en su tiempo libre, facilitando su implicación en el aprendizaje.

En definitiva, los videojuegos permiten al alumnado y a los docentes la posibilidad de desarrollar los procesos de enseñanza-aprendizaje desde otra perspectiva, que genera experiencias profundas como la construcción personal, la autonomía y el aprendizaje por descubrimiento. Esperamos que el presente trabajo pueda servir de reflexión y de punto de partida para todo aquel docente que pretenda innovar en su práctica educativa a través de los videojuegos

Bibliografía

Arévalo Galán, Azahara. 2009. "Importancia del Folklore Musical como práctica educativa". *Revista LEEME*, 23, 1-14
<http://musica.rediris.es/leeme/revista/arevalo09.pdf> (Fecha de consulta 10/05/2016)

Banco de Imágenes y Sonidos del INTE de Formación del Profesorado. 2012. Secretaría de Estado de Educación, Formación Profesional y Universidades.
<http://recursostic.educacion.es/bancoimagenes/web/> (Fecha de consulta 30/01/2018)

Botella Nicolás, Ana María. 2013. "Las canciones de boda del Cancionero Musical de la Lírica Popular Asturiana de Eduardo Martínez Torner". *Revista de Folklore*, 378, 4-15. <http://www.funjdiaz.net/folklore/pdf/rf378.pdf> (Fecha de consulta 30/01/2018)

Botella Nicolás, Ana María; Cervera Martínez, Josefa y Sayas Roger, Joaquín. 2014. "Etnomusicología y tradición en la música de Chelva. Una propuesta didáctica en el aula de secundaria". *Revista de Folklore*, 390, 13-39. https://www.researchgate.net/profile/Ana_Botella_Nicolas/publication/265685864_Etnomusicologia_y_tradicion_en_la_musica_de_Chelva_Una_propuesta_didactica_en_el_aula_de_secundaria/links/5418b0d60cf203f155adb4fc.pdf (Fecha de consulta 10/02/2018)

Díaz G Viana, Luis. 2005. "Sobre el folklore en la actualidad y la pluralidad en la lectura". *Revista OCNOS*, 1, 35-41. <http://www.redalyc.org/html/2591/259120382003/> (Fecha de consulta 10/02/2018)

López Chavarri, Eduardo. 1927. *Música Popular Española*. Barcelona: Editorial Labor.

Martín Escobar, María Jesús. 1992. "El folklore musical en la enseñanza". *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, 13, 53-65. <http://www.aufop.com/aufop/revistas/arta/impresa/54/1532> (Fecha de consulta 10/02/2018)

Olmeda, Federico. 1992. *Cancionero popular de Burgos*. Excelentísima Diputación Provincial de Burgos: Amabar.

Palacios, Miguel Ángel. 1984. *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla-León.

Pedrell, Felipe. 1958. *Cancionero popular español*. Barcelona: Editorial de música Boileau.

Ramos Ahijado, Sonsoles y Botella Nicolás, Ana María. 2015a. "Videojuegos y musicomovigramas. Innovación y recursos para el aprendizaje en Educación Primaria". *Revista Opción*, 31(1), 609-619. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31043005033> (Fecha de consulta 06/02/2018)

Ramos Ahijado, Sonsoles y Botella Nicolás, Ana María. 2015b. "Educación musical a través de los videojuegos en la etapa de educación infantil". En *Experiencias y recursos de innovación en Educación Infantil*, coords. Gómez, C. J. e Izquierdo T., 109-206. Murcia: Servicio publicaciones Universidad de Murcia (Edit.um).

Ramos Ahijado, Sonsoles y Botella Nicolás, Ana María. 2016. "La integración del videojuego educativo con el folklore. Una propuesta de aplicación en educación primaria". *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19(3), 115-121. <http://revistas.um.es/reifop/article/view/267281/197721> (Fecha de consulta 06/02/2018)

Ramos Ahijado; Sonsoles y Botella Nicolás, Ana María y Fernández Gil, Zulema. 2016. "El folklore de Arenas de San Pedro y su repercusión en la educación musical. Propuestas educativas con el audiovisual". *Revista de Folklore*, 412, 22-40. <http://www.redalyc.org/html/2170/217047011011/> (Fecha de consulta 08/02/2018)

Sánchez Rodríguez, Virginia. 2014. "Una propuesta educativa de escucha en relación con la imagen a través de la serie de animación Little Amadeus". *Cuadernos de Etnomusicología*, 4, 60-87 http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-4-12-sanchez-rodriguez_1.pdf (Fecha de consulta 10/02/2018)

Schindler, Kurt. 1941. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States.

Software Eadventure. 2012. Recuperado de <http://e-adventure.e-ucm.es/>

Tutoriales Eadventure. 2012. Recuperado de <http://e-adventure.e-ucm.es/tutorial/>

Datos de los autores

Carmen Vanesa Álvarez Rosa es profesora ayudante doctora de la Universidad de Salamanca, doctora con mención europea en la especialidad de Análisis del discurso, licenciada en Filología Portuguesa y magíster en Edición. Su docencia se centra en la lengua española, tanto en su plano didáctico como en el teórico. Sus intereses de investigación se centran en el análisis del discurso, la pragmática y la lingüística textual y enseñanza E/le.

Ana María Botella Nicolás es profesora contratada doctora del departamento de didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultat de Magisteri de la Universitat de València. Coordina el doctorado en la especialidad de música de la Facultat de Magisteri. Es directora del Aula de Música del Vicerrectorado de Cultura e Igualdad de la UVEG. Sus principales líneas de investigación son la Didáctica de la audición musical, Folklore, Tics y Educación musical e Innovación educativa a través de la interdisciplinariedad y la ópera.

Enric Burgos es Doctor en Ciencias de la Comunicación por la UJI y licenciado en Filosofía y en Comunicación Audiovisual por la UV. Trabaja como profesor del área de Comunicación Audiovisual en la UPV así como en el área de Filosofía de la UJI. Ha publicado tres capítulos de libro y aportado artículos a diversos compendios de actas y revistas especializadas. Sus intereses se centran en las desviaciones del cine hegemónico y en el pensamiento de Stanley Cavell.

José Luis Centeno Osorio, profesor en la Universidad Alfonso X el Sabio de Madrid. Doctor por la Universidad de Valladolid, Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid y Titulado Superior de Música en la especialidad de Composición por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Juan Andrés García Martín es doctor en Historia por la Universidad Rey Juan Carlos (2015). Licenciado en Historia, ha cursado y completado el Grado Profesional de piano y clave. Ha participado en estancias de investigación en Frankfurt Oder y en la Universidad de Nevada. Sus líneas de investigación se centran en el papel de los medios de comunicación españoles en el s. XX; análisis de conflictos bélicos, su proyección en el cine y la canción protesta durante la década de 1960. Pertenece al Departamento de Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias Histórica-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas (URJC) (juan.garcia.martin@urjc.es).

Esther García Soriano (Madrid, España) es Doctora en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid (2014). Miembro del grupo de trabajo Música y Lenguaje Audiovisual de la SEdeM. Comunicante en congresos de la SEdeM y MUCA con sus respectivas publicaciones. Funcionaria de Carrera del Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria en Música (2006).

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas es Doctor en Musicología e Ingeniero de Audio. Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo, se gradúa posteriormente en Recording Arts por la Universidad de Middlesex de Londres. Como miembro de SIbE-Sociedad de Etnomusicología coordina el grupo de trabajo en producción musical. Docente en diferentes niveles educativos, es profesor asociado en la Universidad Complutense de Madrid, labor que compagina con diferentes proyectos musicales como productor e ingeniero freelance.

Julia Leal García es Graduada en Historia y Ciencias de la Música y postgraduada en el Máster de Música Hispana por la Universidad de Salamanca. Ha realizado el Trabajo de Fin de Grado *Música en el Cine Quinqui. La contextualización y análisis de la banda sonora de las películas de "Cine Quinqui" del director Eloy de la Iglesia: Navajeros (1980) y Colegas (1982)*.

Alberto Román Padilla Díaz es Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna y Máster en Cinematografía, Patrimonio Cultural y Territorio por la Universidad de Córdoba. Ha publicado diversos artículos académicos sobre la construcción del cine de Polanski.

Sonsoles Ramos Ahijado es profesora contratada doctora del departamento de didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal en la Universidad de Salamanca, impartiendo docencia en la Escuela Universitaria de Educación (Campus de Ávila), y en la Facultad de Educación de Salamanca. Sus principales líneas de investigación son la educación musical, la etnomusicología y la música española durante el siglo XVII.