SONIDOS EN LA RETINA

# FRONTERAS reales, fronteras IMAGINADAS

JOSÉ A. BORNAY LLINARES
FCO. JAVIER ROMERO NARANJO
VICENTE J. RUIZ ANTÓN
JENARO VERA GUARINOS

LO SONORO EN EL AUDIOVISUAL

# **FRONTERAS** reales, fronteras **IMAGINADAS**

SONIDOS EN LA RETINA

# **FRONTERAS** reales, fronteras **IMAGINADAS**

JOSÉ A. BORNAY LLINARES
FCO. JAVIER ROMERO NARANJO
VICENTE J. RUIZ ANTÓN
JENARO VERA GUARINOS
**[EDITORES]**

letradepalo
ediciones
www.letradepalo.es

*Fronteras reales, fronteras imaginadas*
Serie: Sonidos en la retina, núm. 2

*Editores:*
José A. Bornay Llinares
Fco. Javier Romero Naranjo
Vicente J. Ruiz Antón
Jenaro Vera Guarinos

© de sus autores, 2014

© Ediciones Letra de Palo, S.L., 2015
www.letradepalo.es
www.facebook.com/Letradepalo
editorial@letradepalo.es

*Diseño cubierta y maquetación:* Letradepalo
*Montaje foto portada:* José A. Bornay

Formato digital
ISBN: 978-84-15794-24-0
Materia IBIC: GT

Este libro electrónico contiene hipervínculos a sitios web, cuyo contenido es únicamente responsabilidad de sus respectivos titulares. Dichos enlaces están referidos a una fecha concreta, por lo que Ediciones Letra de Palo se exime de toda responsabilidad si en el momento de la consulta no estuvieran operativos.

Reservados todos los derechos.

# ÍNDICE

**PRÓLOGO** . . . . . **11**

**01.- El sexo como frontera. Música y erotismo en el cine español hasta la Transición** . . . . . **17**
*Julio Arce Bueno*

**02.- Tarantino y el *spaghetti western*: la banda sonora como recurso narrativo**. . . . . **35**
*Lucía Pérez Córdoba*

**03.- Ennio Morricone, entre tradición y modernidad**. . . . . **55**
*Ludovico Longhi*

**04.- Una historia de convergencias y divergencias: al atisbo de una nueva frontera (radio edit)** . . . . . **69**
*José A. Bornay Llinares*

**05.- De Niccoló Paganini a *Inside Llewyn Davis*: mitos y figuras heroicas en el cine sobre músicos** . . . . . **97**
*Ferran Riesgo Martínez*

**06.- La cultura visual desde el análisis multidisciplinar. Spot de Coca-Cola al limón de Mayumana** . . . . . **117**
*Amparo Alonso-Sanz*
*Francisco Javier Romero-Naranjo*
*Jéssica Pons-Terrés*
*Andrea Carretero-Martínez*
*Natalia Crespo-Colomino*

**07.- Música y músicos en tiempos difíciles. La música en los cines de Alicante durante la Guerra Civil española (1936-1939)** . . . . . **131**
*Francisco Joaquín Cerdà Bañón*

**08.- La creación de escenarios fílmicos en el cine musical de Marisol y Joselito. Recursos de exaltación del artista** . . . . . **153**
*Daniel Torras i Segura*

**09.- Fronteras excluyentes e inclusivas. La música tradicional y popular como argumento sonoro en el caso de la composición musical de José Nieto para la serie documental *Esta es mi tierra*: «El País Valenciano, de Joan Fuster»**. . . . . **167**
*Vicente J. Ruiz Antón*

**10.- La creación incidental para la publicidad española en los años 40: zona transfronteriza entre la frontera real «nacional» y las fronteras imaginarias americanas** . . . . . **193**
*Matilde Olarte Martínez*

**11.- Los ojos no quieren cerrarse. Lars Von Trier, la revolución como búsqueda de la verdad** . . . . . **211**
*Griselda Vilar Sastre*

**12.- De Atlanta a Villar del Río: identidades transfronterizas en el uso audiovisual de la música de Stephen Foster** . . . . . **223**
*Yaiza Bermúdez Cubas*
*Josep Lluís i Falcó*

**13.- La estructura visual del sonido. La construcción del lenguaje cinematográfico de Dziga Vertov** . . . . . **241**
*Mª Soliña Barreiro*

**14.- De fronteras, símbolos y dilemas: los trazos esenciales de una revolución, observados desde los títulos de crédito de *Vértigo***. . . . . **257**
*Marina Segarra García*
*Nieves Alcaraz Pagán*
*Francisco De Zulueta Dorado*

**15.- *Dead Poets Society* (1989) o la música como elemento narrativo . . . . . 279**
*Àngel Lluís Ferrando Morales*

**16.- Cine de acción entre antagónicos: danza y combate . . . . . 295**
*Juan Bernardo Pineda Pérez*

**17.- Nuevas posibilidades narrativas de la auricularización y del espacio con el sonido biaural . . . . . 309**
*Blas Payri*

**18.- Representación de conceptos sonoros: creación de un ejemplo ilustrativo audiovisual. . . . . 323**
*Rut Sanz Garijo*

**19.- Exploración de las posibilidades de mezcla y espacialización biaural en la música instrumental: procesamiento y validación perceptiva . . . . . 335**
*Sergi Navarro*
*Blas Payri*

**20.- Mickey marcando el territorio al son de la música. La banda sonora como límite para el contacto cultural . . . . . 349**
*Juan Carlos Montoya Rubio*

**21.- La obra cinematográfica y audiovisual: fronteras reales e imaginarias en el ámbito jurídico . . . . . 363**
*Francisca Ramón Fernández*

**22.- Fronteras borrosas. Acercamiento líquido en entornos sinestésicos . . . . . 379**
*Sylvia Molina*
*Javier Osona*
*Julio Sanz Vázquez*

**23.- *Lisbon Story*, de Wim Wenders: el sonido y la música como guion cinematográfico . . . . . 405**
*Dr. Javier Ariza Pomareta*

**24.- Ecos de la «glocalización» de la música popular: la identidad mestiza del cancionero cinematográfico de Pedro Almodóvar** . . . . . **425**
*Mónica Tovar-Vicente*

**25.- Ana Satrova y la composición musical para el *western* español** . . . . . **439**
*Virginia Sánchez Rodríguez*

**26.- Copla y memoria. La canción popular urbana en la realización audiovisual de Carlos Saura (1967-1981)** . . . . . **453**
*Eladio Mateos Miera*

# PRÓLOGO

Por un acuerdo tácito y casi elíptico, una de las obligaciones a las que nos tenemos que enfrentar, cada año, los organizadores del Encuentro *Lo Sonoro En El Audiovisual*, es hacernos cargo del prolegómeno en la edición de los textos que los ponentes han desarrollado alrededor de la idea que defendieron en su presentación oral.

El objeto principal en esta convocatoria gira en torno a la frontera como idea generatriz totalizadora. Se sabía desde un principio que esa idea no iba a resultar fácil de abordar. Los profesionales, investigadores o estudiosos de esta disciplina puede que tengan otros intereses más acordes a sus quehaceres cotidianos. Es un riesgo que estamos dispuestos a correr en cada una de nuestras llamadas, pues creemos que puede ser enriquecedor encontrar o establecer un nuevo giro al conocimiento adquirido por cada cual en su bagaje. Con todo, como era de suponer, y se puede comprobar con la lectura de los textos que componen este libro, el resultado no deja de ser caleidoscópico, a veces hasta puede parecer desenfocado como si observáramos el mundo a través de un artilugio que el tiempo ha hecho tan sabio que olvidó su función primigenia, una consecuencia de cierta libertad no sé si mal entendida pero que es fruto de algo natural, de la misma forma que estamos aquí casi sin querer, a partir de una serie de casualidades causales.

Y puestos a correr riesgos me gustaría aventurarme en el mundo de la música y lo visual desde el punto de vista de alguien que es un analfabeto en eso de la síncopa, del tresillo, de las escalas, las fugas, los modos (sería casi irreverente describir qué fantasmas semánticos recorren los pasillos de mi mente al escuchar esos vocablos e intentar reducirlos a lo tangible) si a eso sumamos mi falta de destreza en las lides interpretativas tendréis, si sois capaces de imaginar, el perfil de un

juez temerario. Eso no quiere decir que desde el concepto de la ubiquidad de la percepción sensorial del mundo sonoro-visual y con el apoyo lumbar de ciertos conocimientos profesionales de la acústica no tenga una opinión del fenómeno que sustenta en esencia estos encuentros: la comunicación y por supuesto el lenguaje.

No pretendo establecer ninguna teoría, sino clarificar o aportar un punto de vista, puede que sesgado, sobre los fundamentos en los que se sustenta la fenomenología y alrededor de los que creo que se debería trabajar al abordar las investigaciones sobre los productos o creaciones audiovisuales de cualquier índole:

- Para que una señal visual o sonora transmita información (código susceptible de ser descifrado) debe ser cinética y variable en el tiempo (movimiento, ritmo, secuencia).
- Si dejamos a un lado la parte interpretativa (lenguaje gestual, teatralización, caracterización, comunicación hablada, introspección, recreación y mimetismo psico-sociales), nos queda: la danza, la música y el mundo sonoro.

De estos tres ítems obviaré el mundo sonoro pues aun siendo el campo más afín a mi formación me parece perfectamente planteado y tratado por otros autores[1, 2]. También excluiré la danza por no disponer de criterio sobre su lenguaje, aunque quizá se puedan trazar paralelismos entre ésta y algunas de las disquisiciones o reflexiones que haga sobre la música imbricada en un discurso visual (ya sea con pretensiones artísticas, comerciales o de cualquier otra naturaleza) entendiendo la creación como el proceso de manufactura y producto final que se comparte o difunde. Pienso que todos los lenguajes o formas de expresión, de las que disponemos los animales-humanos en particular, han surgido de la necesidad de expresar sentimientos que nos sirvan para relacionarnos y de alguna forma transmitir conocimientos o pautas de comporta-

---

[1] PAYRI, Blas. Recursos sonoros audiovisuales. Blogs de la Universidad Politécnica de Valencia. 2014. [Web en línea]. [Consulta: 20-4-2015]. Disponible en: http://sonido.blogs.upv.es/

[2] CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén. (2014). La narratología audiovisual como método de análisis. *Lecciones del portal*. 2014. [Web en línea]. [Consulta: 20-4-2014]. Disponible en: http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=53

miento que pretenden ser los fundamentos para el desarrollo, evolución o supervivencia de la comunidad más allá de los avatares cotidianos, transcendiendo los límites de la certeza de una muerte, en busca de esa eternidad que los genes nos dictan. Si esto es así creo que al igual que mi profesor de Física Atómica y Nuclear, Fernando Senent, decía a un grupo de alumnos confusos e impávidos: «¿Quién de ustedes sabe lo que es la luz?». Con gran temeridad o puede que temerosos intentábamos salir airosos del reto echando mano de los escasos recursos pero sobre todo irreflexivos conocimientos de los fundamentos de la filosofía natural… A lo que él contestaba, con una entonación socarrona que demostraba cierto cariño condescendiente: «¡Señores!, ¡ni lo sé, ni me importa! ¡La luz es luz!…Trabajemos con ella».

En el mismo orden de cosas y al hilo de la música podemos encontrar ciertos paralelismos en las palabras que Hermann Hesse ponía en boca de un personaje en *El juego de abalorios*: «Para ser sincero, yo mismo, por ejemplo, nunca he dicho en mi vida una palabra a mis alumnos sobre el «significado» de la música; si hay uno, seguro que no necesita de mis explicaciones»[3].

Lo que nos puede llevar a aceptar a una situación donde sin llegar a los extremos de Stravinsky[4], Adorno[5], o al reduccionismo necesario

---

[3] SWANWICK, Keith. *Musical knowledge. Intuition, analysis and music education*. UK: Taylor & Francis e-Library, 2003.

[4] «For I consider that music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature, etc. Expression has never been an inherent property of music. That is by no means the purpose of its existence. If, as is nearly always the case, music appears to express something, this is only an illusion and not a reality. It is simply an additional attribute which, by tacit and inveterate agreement, we have lent it, thrust upon it, as a label, a convention – in short, an aspect which, unconsciously or by force of habit, we have come to confuse with its essential being». En STRAVINSKY, Igor. *An Autobiography*, New York: W. W. Norton & Company, 1935, p. 53-54.

[5] «The type extends from those whom music, of whichever kind, will stimulate to visual notions and associations to men whose musical experiences approach the torpor of vague reveries. (…) At times such people may use music as a vessel into which they put their own anguished and, according to psychoanalytical theory, *free-flowing* emotions; at other times they will identify with the music, drawing from it the emotions

para teorizar la existencia de los «musemas»[6] postulados por Charles Seeger[7] y popularizadas por Philip Tagg[8]. Si es así, en ese punto, podemos encontrarnos en un callejón sin salida, sin esperanzas que no sean las de los discursos metafísicos.

Algo muy distinto, pero con el mismo afán de búsqueda por lo embrionario generatriz se logró con el descubrimiento del gránulo sonoro[9] planteado teóricamente por Denis Gabor (el pope de la holografía) en 1946 con el que Murray Schaffer y actualmente Barry Truax han promovido un universo teórico y tecnológico de gran potencia creativa en cualquier campo. Ambos planteamientos sobre la semilla acústica son interesantes, aunque no logran dar sentido a lo sonoro. Por lo que principalmente se debe tener en cuenta que lo audiovisual forma parte del ser humano de forma ubicua[10], no es necesario saber nada más de ello, existe sin nuestro concurso, lo único que lo conforma es la cultura

---

they miss in themselves». En ADORNO, Theodor W. *Introduction To The Sociology Of Music*. London: Continuum Publishing, 1988, p. 9.

6 «(…) While music and language are both semiotic codes, unlike students of language, music scholars have no equivalent of a dictionary of *musemes* (the smallest unit of musical meaning) or *museme* compounds as a starting point, nor are there any parallels to language-to-language dictionaries available. (For example, while one can find dictionaries to translate between distant members of the same language family, such as English-Armenian within Indo-European languages, what would a ska–late Romanticism dictionary be, even though both are members of the tonal musical language family?) Nor is there a thesaurus available to suggest «synonyms», nor a source for «etymological» information on the roots of *musemes*». En KASSBIAN, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identifications In Contemporary Hollywood Film Music*, UK: Taylor & Francis e-Library, 2000, p. 26.

7 SEEGER, Charles. On the Moods of a Music-Logic. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 13, núm. 1/3, 1960, pp. 224-261

8 TAGG, Philip. (2004) *Musical meanings, classical and popular. The case of anguish*, 2004, pp. 1-21. [Web en línea]. [Consulta: 16-4-2015]. Disponible en:http://www.tagg.org/articles/xpdfs/musemeuse.pdf

9 ROCHA ITURBIDE, Manuel. «Searching For A Global Synthesis Technique Through A Quantum Conception Of Sound». Director: Horacio Vaggione. Tesis doctoral. Universidad París VIII, Saint-Denis, UFR Artes, Filosofía y Estética, 1999.

10 GARCÍA QUIÑONES, Marta et. al. *Ubiquitous Musics:The Everyday Sounds That We Don't Always Notice*. UK: Ashgate Publishing, 2013.

o el espacio donde habitamos sin previa elección. Y sin duda el secreto de su necesidad es el papel antropológico de la música como reflexión de la identidad colectiva, y que de alguna forma contribuye a la propia construcción de dicha identidad[11].

Se podría decir, entonces, que al analizar la música necesitamos una serie de factores extra semánticos o con una semántica externa al hecho sonoro; que transita en la frontera de la creación, la manipulación del producto de acorde a las modas, o la subversión de lo imaginario que trasciende de lo artístico. La creación al fin y al cabo es una estructura emocional subjetiva e íntima que trasladamos fuera de nuestro «yo» con la intención callada de que interaccione con otros universos, otros «yo», y que de esas posibles colisiones nazcan, se formen, objetos que brillen con luz propia sin importarnos sus orbitas complejas y puede que inalcanzables desde el espacio-tiempo en que ese fenómeno está sucediendo para nosotros.

Para finalizar no debo de olvidar agradecer a los verdaderos artífices de este volumen que son cada uno de los autores en sí. Su respuesta y confianza ciega en nuestro proyecto es lo que nos ha permitido, con su esfuerzo económico, intelectual y temporal muy por encima del manido «desinterés» realizar el Encuentro con éxito y por supuesto esta publicación posteriormente. Por otra parte ha sido imprescindible para la organización, desarrollo logístico y edición del libro, el apoyo institucional de la Universidad de Alicante, en particular la Escuela Politécnica Superior. Y de la Universidad de Elche con la que se ha suscrito un convenio de colaboración a través del Vicerrectorado de Cultura y Extensión Universitaria.

En otro sitio escribí hace tiempo que los entresijos cotidianos donde cocinamos este proyecto era lo mas parecido a un matrimonio donde un «voyeur» es descubierto y le proponen un trío; pero creo que si fuera tan solo así estaríamos desequilibrados y aunque sea simplemente por reivindicar el recuerdo ensoñador de *El Cuarteto de Alejandría* de

11 MARTÍ, Josep. Music and Alterity Processes, *Humanities*, núm. 3, 2014, pp. 645–659. [Consulta: 16-4-2015]. Disponible en: http://www.mdpi.com/2076-0787/3/4/645

Lawrence Durrell[12]. En una de las citas externas que introducía a la lectura, creo que del volumen *Justine* decía textualmente:

> *«Empiezo a creer que todo acto sexual es un proceso en el que participan cuatro personas. Tenemos que discutir en detalle este problema» (S. Freud).*
>
> *Por lo que, queridos amigos, creo que vosotros sois la cuarta pata de esta mesa preparada para el festín en las calendas de junio.*

**Jenaro Vera Guarinos**

[12] George Cukor rodó en 1969 *Justine*, basada en la primera novela de la saga y en la que se usan retazos de las otras tres: *Balthazar, Clea* y *Mountolive*, quizás para buscar darle el sentido global-unitario que consigue la obra literaria. No tuvo demasiado éxito puede que a causa de la complejidad de la obra o a la dificultad de llevarla a la pantalla en un solo episodio. Cfr. http://www.filmaffinity.com/es/film790320.html

01

# El sexo como frontera. Música y erotismo en el cine español hasta la Transición

*Julio Arce Bueno*

Universidad Complutense de Madrid

julioarcebueno@gmail.com

**Resumen**

La sexualidad ha sido uno de los asuntos más controlados desde los ámbitos de poder. Pocos meses después de la presentación del cinematógrafo en París en diciembre de 1895, los hermanos Lumière realizaron una película titulada *El beso* que representa el primer acto sexual filmado en la historia del cine. Su rápida expansión y penetración en las clases populares alertó a las autoridades de sus peligros y comenzaron las regulaciones de los contenidos cinematográficos. El cine ha estado siempre a un lado y al otro de las fronteras entre lo lícito o lo ilícito, lo moral o lo inmoral, el pecado o la virtud.

A pesar de la naturaleza audiovisual de la expresión cinematográfica, la historiografía ha primado el análisis visual sobre el espacio sonoro; es necesario, por tanto, establecer las estrategias musicales utilizadas para la representación de los actos sexuales.

**Palabras clave:** Cine erótico; Cine español; Franquismo; Transición.

**Sex as a border. Music and eroticism in the Spanish cinema to the Transition**

**Abstract**

Sexuality has been one of the most controlled issues from the power. A few months after the presentation of the cinema in Paris in 1895, the Lumière brothers made a film called The kiss. This movie presented the first sexual act filmed in cinema history. Its rapid expansion and penetration in the popular classes alerted authorities about their dangers. They promoted regulations about the contents of the films. Cinema has always been on the edge of the border between the licit or illicit, moral or immoral, sin or virtue.

Despite the audiovisual nature of cinematic e_xpression, historiography has dominated the visual analysis of the sound space; It is necessary, therefore, to establish the musical strategies used for the representation of sexual acts.

**Keywords:** Erotic cinema; Spanish cinema; Francoism; Spanish transition.

Las fronteras, tal y como hoy las conocemos, se crearon en la Edad Moderna debido al surgimiento de los nuevos Estados. En aquel entonces la fronteras delimitaban los contornos del espacio en el que un monarca ejercía el poder; más adelante, en el siglo XIX, señalaban el espacio donde habitaba una comunidad nacional. Las fronteras, por tanto, han pasado a delimitar la soberanía y sirven, entre otras cosas, para la protección o el control de los ciudadanos respecto al funcionamiento de otros Estados.

El concepto de frontera, al ser utilizado por disciplinas del conocimiento distintas de la geografía, la historia o la geopolítica, como la etnografía o la antropología, se ha convertido en polisémico. Esto nos permite, por ejemplo, hablar de «fronteras mentales» o de «fronteras del conocimiento» y abordar el espacio como un territorio cultural. La idea de la frontera es la excusa que se nos propone en este trabajo para reflexionar sobre la música y el cine, por ello trataré de establecer la contribución de la música en el proceso de permeabilidad o total destrucción de los límites políticos e ideológicos en el cine español en su relación con la sexualidad humana. El tema es de tal envergadura que difícilmente puede ser abarcado en el limitado espacio de que disponemos, por ello, es necesario acotar el ámbito de estudio a la representación del cuerpo como objeto erótico y a la forma de acompañar ciertas prácticas sexuales en el cine comercial español, centrándonos especialmente en el periodo de la transición de la dictadura a la democracia en España.

El cuerpo y la representación de la sexualidad marcaban la frontera entre lo lícito y lo ilícito, la virtud y el pecado, la represión y la libertad. La frontera física entre España y el resto de Europa separaba, además de sistemas políticos diferentes, dos actitudes distintas ante la sexualidad. En la película *Lo verde empieza en los Pirineos* (1973) tres hombres españoles cruzan la frontera para pasar unos días en el sur de

Francia y ver películas eróticas, prohibidas entonces en España[1]. Aunque el argumento plantea en tono de comedia las ficticias peripecias de tres varones reprimidos y obsesionados por el sexo, la película está basada en un peculiar fenómeno migratorio que se produjo a comienzos de los años setenta y que condujo a miles de españoles al sur de Francia a ver un tipo de cine imposible de ver en España. Tanto esta película como otras producciones firmadas por Escrivá en aquellos años, abordan el conflicto y las contradicciones de un país con una legislación muy restrictiva en lo relativo a los asuntos morales pero que, desde los años sesenta y a consecuencia del desarrollismo y la apertura al exterior, ha entrado en contacto con otras formas de entender la sexualidad que estaban más allá de nuestras fronteras[2].

La comedia «sexy» del tardofranquismo está vinculada con el fenómeno del «landismo», un término derivado del apellido del actor más representativo en este tipo de películas: Alfredo Landa. Los personajes masculinos de estas comedias, orientadas al consumo de las clases populares, representan en unos casos el estereotipo del «macho ibérico» y en otros al español medio de sexualidad reprimida y deseo incontenible. Entre las mujeres que intervienen en estas películas suele hacerse una distinción entre las españolas y las extranjeras. Ambas son el objeto de deseo pero las de este lado de la frontera se distinguen generalmente por su moralidad, conservadora y tradicional, frente a las extranjeras de costumbres modernas y moral más relajada.

El acompañamiento musical de las películas «sexys» del tardofranquismo no difería sustancialmente del resto de las comedias que, a su vez, estaban en consonancia con el tipo de música que se utilizaba en el cine de la época. Frente al sinfonismo que marcó el acompañamiento sonoro en los cuarenta y los cincuenta, las dos décadas siguientes prefirieron el conjunto instrumental «ligero»; como destaca Chion, al valorar

---

[1] Esta película fue dirigida por Vicente Escrivá y protagonizada por José Luis López Vázquez, José Sacristán y Rafael Alonso. Consultado en www.imdb.com, 1-XII-2013.

[2] En el año 1971 Vicente Escrivá inauguró, con la película *Aunque la hormona se vista de seda*, un ciclo de comedias en las que se abordaban asuntos sexuales que giraban en torno a la represión y a la forma de gestionar un deseo masculino rayano en lo patológico. Le siguieron títulos como *Vente a ligar al Oeste* (1972), *Polvo eres* (1974), *Zorrita Martínez* (1975), etc.

los factores de renovación de la música cinematográfica desde finales de los años cincuenta, se incorporaron los nuevos estilos musicales del jazz, el rock y el pop; se primaron las melodías directas y asequibles sobre la elaboración motívica y la sonoridad global orquestal[3].

No hay mucha diferencia entre la música de las comedias «sexys» del tardofranquismo y el resto de las comedias populares convencionales –en lo referente a la plantilla instrumental, las formas de acompañamiento de la imagen o el lenguaje musical utilizado– sin embargo, es característico el acompañamiento musical de la escena erótica desde la ironía o la parodia. En la película de Mariano Ozores *Manolo La Nuit* (1973), la llegada de un grupo de extranjeras a la playa se presenta por una voz en off que dice «vienen en bandadas como las avutardas o las cigüeñas con una enorme prisa por achicharrarse al sol sin perder un minuto»; las imágenes de las jóvenes europeas corriendo hacia la playa y quitándose apresuradamente la ropa están aceleradas de la misma manera que la música, creando un efecto cómico y mostrando a las mujeres como seres ridículos y poco reflexivos.

Las comedias «sexys» del tardofranquismo enfrentan las actitudes tradicionales y conservadoras (instaladas en una España que llevaba más de treinta años de dictadura y represión moral) frente a las costumbres modernas en relación con el cuerpo y el sexo. Estas últimas solían ser cuestionadas y ridiculizadas. En ellas es evidente una frontera entre un territorio político y cultural que ha permanecido aislado y protegido, y un mundo libre pero lleno de peligros. El propósito último era, como ocurrió en otros aspectos de la vida social y cultural del final del franquismo, modernizar un régimen que estaba llegando a su fin. No obstante, es necesario que nos remontemos varias décadas para determinar cómo y cuándo se levantaron esas fronteras dentro de las pantallas, así como la utilización de la música en los terrenos de lo lícito y lo ilícito.

## El cine «mudo»: un espectáculo sin fronteras

En la mayor parte de las cinematografías nacionales es a partir de los años treinta cuando se plantean el desafío de sonorizar y poner música al

[3] CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, pp. 38-109.

espacio dramático y a las actividades humanas, entre las que se encuentra el sexo. Esto coincide con la creación de un modo de representación institucional que incluye a la banda sonora como un elemento significativo de importancia. También es en este periodo cuando el cine deja de ser un espectáculo «universal», debido a que la incorporación del sonido dio una especial relevancia a las lenguas particulares y fue más compleja la difusión de las películas en distintos países[4].

La representación de la sexualidad, sin embargo, suponía un grave obstáculo para la expansión del cine como espectáculo hegemónico entre las clases medias y populares urbanas. Las prácticas sexuales han estado tradicionalmente reguladas, limitadas, prohibidas o vigiladas por los poderes civiles y religiosos; la sexualidad, unida a la conducta moral, ha sido un elemento determinante en las relaciones sociales. Por ello, los Estados crearon mecanismos censores para proteger a sus súbditos o ciudadanos de ideas, actitudes o comportamientos improcedentes. La censura existía mucho antes de la aparición del cine y afectaba sobre todo a la prensa y los espectáculos escénicos. Sergue Salaün comenta, por ejemplo, la exhibición del cuerpo femenino desde los comienzos del género chico en España[5]. La desnudez fue todo un desafío a las autoridades y en 1893 una vedette del Moulin Rouge de París fue procesada y multada por aparecer completamente desnuda. A comienzos del siglo XX la española Elena Cortesina se atrevió a simular en Madrid un desnudo vestida con una malla de color carne que le cubría todo el cuerpo. Por aquellos años surge la «sicalipsis», un término de procedencia confusa que alude a aquellas manifestaciones osadas, relacionadas con la desnudez del cuerpo femenino, el erotismo y la pornografía que pululaban por los escenarios españoles. Aunque para algunos cronistas de la época la inmoralidad había llegado al límite, los excesos consistían únicamente en la exhibición corporal y en las dobles intenciones de los textos. El cine surge en pleno apogeo de la sicalipsis y desde sus comienzos pueden encontrarse escenas de contenido sexual, siguiendo

---

[4] JARVINEN, Lisa. *The Rise of Spanish-language* Film*making: Out from Hollywood's Shadow, 1929-1939.* New Brunswick: Rutgers, 2012.

[5] SALAÜN, Serge. *El cuplé (1900-1936).* Madrid: Espasa Calpe, 1990. pp, 124-138.

la tradición de la fotografía licenciosa, las ilustraciones eróticas del siglo XIX y el género sicalíptico del teatro y las variedades[6].

Las películas eróticas y pornográficas se consumían en prostíbulos, clubes privados masculinos o círculos aristocráticos, como ocurrió en Rusia y España. En la década de 1920 los hermanos Ramón y Ricardo Baños rodaron varias decenas de películas de contenido erótico. Solamente unas pocas han llegado a la actualidad. Al parecer, las cintas fueron realizadas por iniciativa del conde de Romanones para el círculo cortesano de Alfonso XIII, de ahí el nombre de la productora Royal Films. Debido a que desconocemos cómo era el sistema de distribución y consumo de estas películas no sabemos si utilizaban algún acompañamiento musical. Es probable que no lo hicieran porque se ofrecían en un ámbito privado y la música de acompañamiento, aportaría poco a una películas que tenían como finalidad la excitación de la concurrencia masculina.

El cine de los años veinte fue un cine mucho más libre que el de las décadas posteriores. Las denuncias y presiones de los sectores más conservadores y puritanos hacia los excesos del cinematógrafo en cuestiones morales llevaron a los Estados a reforzar los mecanismos de censura. En Estados Unidos, sin embargo, fueron las propias productoras las que, a mediados de la década de 1930, se impusieron una serie de limitaciones a la exhibición de ciertas prácticas consideradas inmorales. Hollywood desterró de las pantallas la desnudez, la homosexualidad y la exhibición de cualquier contacto sexual, excepto los besos, siempre que se ajustaran a ciertas normas. Este compromiso de autolimitación se conoció como Código Hays, por ser William H. Hays, un político republicano estadounidense y miembro destacado de la MPAA (Motion Picture Association of America), su principal inspirador. Estuvo vigente hasta los años sesenta en los que los nuevos tiempos de la revolución sexual fueron, poco a poco, rompiendo las fronteras que había levantado.

El cine español del periodo republicano presenta una mayor libertad en las formas de mostrar el cuerpo y representar la sexualidad. En un clima de exaltación de las libertades, el cine español vivió una

---

[6] GUBERN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas.* Barcelona: Anagrama, 2005, p. 9.

corta etapa de esplendor con las producción de Florián Rey o Benito Perojo y el estrellato de Imperio Argentina o Miguel Ligero. Los éxitos del cine republicano español fueron películas de carácter conservador e inspiración tradicionalista, como *Nobleza baturra* (1935) y *Morena clara* (1936), pero hubo otras películas que se permitieron algunas osadías como la exhibición del desnudo femenino o el planteamiento de actitudes ante el sexo contrarias a la moral católica. En *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936), puede verse a la bailarina Marlene Grey bailando semidesnuda en una jaula con leones. Un pianista acompaña la danza y las acciones del domador con una música que, lejos de banalizar o parodiar el desnudo de la mujer, destaca su carácter artístico. El efecto cómico sí aparece en un número musical de la película de Fernando Mignoni *Nuestro culpable* (1937), cuando un grupo de mujeres se ofrece a un millonario encarcelado a cambio de dinero y joyas. En realidad, el cine no hace más que trasladar a la pantalla lo que también podía encontrarse en los géneros teatrales «sicalípticos».

## Un cine para la «Nueva España»

Con la llegada del franquismo se impuso la prohibición total de todas aquellas formas de expresión cultural que atentasen contra la moral católica. No obstante, en otros países la representación cinematográfica de los actos sexuales fue también un tema tabú hasta los años setenta. Las denuncias y presiones de los sectores más conservadores y puritanos en cuestiones morales llevaron a la mayoría de los Estados occidentales a reforzar la censura, independientemente de su régimen de gobierno. En Estados Unidos, como apuntamos anteriormente, fueron las propias productoras las que, a mediados de la década de los treinta se impusieron una serie de limitaciones a la exhibición de ciertas prácticas consideradas inmorales. La desnudez, la homosexualidad, el sexo fuera del matrimonio y cualquier contacto sexual dejaron de verse en las pantallas. Desde mediados de los años treinta hasta los sesenta, en los que los nuevos tiempos de la revolución sexual fueron minando poco a poco las restricciones, el beso fue la única práctica sexual admitida en el cine comercial de occidente. Es esta la razón por lo que el beso debía ser lo suficientemente significativo para representar toda la carga sexual que quedaba oculta. Los «besos de película» se integran en un

contexto sonoro en el que la música pasa a un primer plano y se articula coreográficamente con los rostros. La intensificación dinámica, la tensión o resolución armónica y la utilización de ciertos elementos de articulación musical, constituirán los estereotipos más habituales en el acompañamiento musical de los besos[7].

La España Franco recurrió ideológicamente a la doctrina católica más conservadora y reforzó los mecanismos de censura. El franquismo delegó las competencias censoras en los primeros años a la Falange y, desde la segunda mitad de la década de los cuarenta, a la Iglesia. La censura del franquismo, como ha analizado Alberto Gil, fue arbitraria, incoherente y absurda, sin embargo se inscribe en un contexto de puritanismo y conservadurismo que afectó a la práctica totalidad de los países occidentales, al menos hasta los años sesenta[8]. La censura española fue, incluso, poco tolerante ante los apasionados besos del cine norteamericano de los años cuarenta y cincuenta. Alberto Gil, por ejemplo, recoge los comentarios y la tipología hipertrofiada y producto de una mentalidad reprimida, establecida por los censores españoles: besos de tornillo, besos circulares, besos húmedos, besos con lengua, besos de duración excesiva, etc.

En la famosa secuencia de los besos censurados de *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), el protagonista asiste a la proyección de una cinta realizada por el proyeccionista del cine de su pueblo durante el periodo de la posguerra en Sicilia, montada con fragmentos de los besos censurados por el cura local. Esta película pone de manifiesto que algunos países, como Italia y España, estrecharon las fronteras del decoro.

Si tomamos como referencia del cine querido por la Nueva España de Franco a la película *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), observamos que las efusiones amorosas que se inscriben necesariamente dentro del matrimonio, prescinden incluso de los besos. En una de sus escenas, el capitán de navío Pedro Churruca se despide de su mujer por tener que cumplir una misión en la armada. Si bien el abrazo es apasionado

---

7 WILLIAMS, Linda. *Sreening sex*. Durham: Duke, 2008.

8 GIL, Alberto. *La censura cinematográfica en España.* Barcelona: Ediciones B, 2009, pp. 17-28.

y preludia un beso de despedida, la pareja aborta la unión de sus labios al aparecer en escena la hija pequeña.

Linda Williams, en su libro *Screening Sex* que aborda la representación del sexo en el cine norteamericano, califica al periodo que va desde los años treinta a los sesenta del siglo pasado como el de la «larga adolescencia» debido a que el beso era el único acto sexual aceptado en las pantallas comerciales de los Estados Unidos[9]. Sin embargo, Hollywood no había desterrado el sexo de las películas. Las relaciones sexuales podían ser insinuadas o sugeridas pero quedaban en el «fuera de campo» cinematográfico. En España deberíamos, además, hablar de una «larga adolescencia reprimida», por haberse reforzado los mecanismos censores.

Fueron las tímidas aperturas impulsadas por los gobiernos tecnócratas y liberales a partir de los años del desarrollismo los que permitieron que la comedia española comenzara a hablar de sexo y a detenerse en el cuerpo femenino, siempre que no mostrara su total desnudez. Los encuentros sexuales podían ser sugeridos aunque quedaban todavía fuera de la visión del espectador, tras el cierre de alguna puerta, un brusco cambio de plano o por los efectos de una elipsis temporal.

En la película *Manolo la nuit* (Mariano Ozores, 1973), Alfredo Landa interpreta a un español medio, no muy agraciado físicamente, que seduce a las turistas extranjeras que veranean en la Costa del Sol por su condición de «macho ibérico» o, como anuncia la voz de un narrador omnisciente, por ser un prototipo del «racial celtíbero español». Al comienzo de la película una turista italiana, con la que ha pasado una juerga flamenca, agarra del cuello a Manolo y le introduce bruscamente en la habitación de su hotel. La puerta se cierra pero la joven vuelve a abrirla para colocar en el pomo el cartel de «no molesten». El volumen de la música asciende mientras la cámara se detiene unos segundos en el vaivén del cartelito. La siguiente escena, montada sobre la misma música, nos muestra la algarabía de la calle plagada de turistas a la mañana siguiente. El realizador ha prescindido del encuentro sexual mediante el recurso de la elipsis temporal. De no haber sido así la película hubiera tenido seguramente algún problema con la censura.

---

[9] *Op. Cit.* WILLIAMS, Linda, 2008, p. 83.

A pesar de su tono sexy y, sobre todo, sexista, el espectador no ve más carnes que las que dejaban ver en las playas los bikinis de las atrevidas extranjeras, ni más escenas de sexo que algún beso y tocamiento embarullado. Siguiendo la pauta mostrada por la primera, se insinúan otras escenas de cama pero, de nuevo, se nos ocultan tras un portazo y la consiguiente elevación de la música que da paso a una escena en un momento y lugar diferentes.

Mientras tanto, la desactivación del código Hays en Estados Unidos había permitido hacer un cine más arriesgado moralmente desde los años cincuenta. En los países europeos los márgenes de lo lícito comienzan a ensancharse. A finales de los años sesenta Dinamarca permitió la exhibición pública de películas pornográficas o de «sexo explícito», conocidas también como *hardcore* o «sexo duro». De forma simultánea comienzan a realizarse películas *softcore* o de «sexo blando». En este género de películas destacó el director español Jesús Franco, cuyo *Necronomicon* (1968), inició la corriente de películas eróticas erupeas de serie B, que culminaría en la década siguiente con producciones tan exitosas como *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972), *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) o *Historia de O* (Just Jaeckin, 1975).

## El cuerpo como frontera

La tentación de exhibir el cuerpo humano –sobre todo el femenino– en su desnudez es anterior a la aparición del cine. Según Serge Salaün fue durante el apogeo del género chico (en el último cuarto del siglo XIX), cuando el teatro popular moderno empieza a considerar al cuerpo femenino como cuerpo-negocio o cuerpo-mercado. Fue sobre todo a comienzos del siglo XX cuando proliferaron las comedias «sicalípticas» y, poco más tarde, el espectáculo cupletero que consagró al cuerpo de la mujer como el objeto más esperado del público por encima de la calidad de la voz o las canciones[10].

La imposición del código Hays y la censura desde mediados de los treinta desterró el desnudo de las pantallas por un largo periodo. El *striptease* interrumpido de Rita Hayworth en *Gilda* (Charles Vidor,

[10] *Op. Cit.* SALAÜN, Serge, 1990. pp, 124-138.

1946) puso de manifiesto su potencial estimulador y marcó la pauta para futuras representaciones. Pensado para el deleite de un *voyeur* masculino, mediante el exhibicionismo femenino el *striptease* se monta sobre una coreografía que tiene la finalidad de mostrar a la mujer en un estado placentero de disponibilidad para el acto sexual. La música de los *striptease*s se ha ido estandarizando y se caracteriza por el tempo moderado, la predilección por algunos instrumentos y ciertas formas interpretativas que sugieren los sonidos femeninos del acto sexual, como los glissandos, portamentos y cromatismos de la línea melódica. El hecho de que estilos musicales, como algunas formas de jazz orquestal popular o, posteriormente, el soul se hayan vinculado con los *striptease*, se explica además por su vinculación con la nocturnidad, la transgresión, el cabaret o las variedades. El acto de desvestirse, musicalizado y coreografiado, se convertirá en un recurso muy atractivo tanto en el cine erótico como en producciones convencionales.

Con anterioridad a la muerte de Franco, el desnudo estaba prohibido en el cine español. Desde los años sesenta el país estaba cambiando su actitud hacia el cuerpo, sobre todo por la apertura hacia el exterior y la masiva llegada de turistas que se exhibían sin tantos complejos como los habitantes locales. Recordemos que en el año 1952 el alcalde de Benidorm, Pedro Zaragoza, firmó un bando en el que permitía el uso del bikini en las playas de su pueblo. Debido al revuelo suscitado varios vecinos denunciaron al edil ante el arzobispo de Valencia, Marcelino Olaechea, quien inició un proceso para excomulgarle. El alcalde, incluso, acudió al Generalísimo para que paralizara la causa y permitiera el uso del bikini en las playas de Benidorm por el bien del turismo y el ingreso de divisas[11].

La exhibición de la desnudez en el cine fue progresiva. En las películas de los sesenta no es difícil que aparezca una mujer en ropa interior. En la primera mitad de la siguiente década el cuerpo femenino se convierte en una obsesión en la comedia «sexy», como señalamos al comienzo de este artículo. Pero el tardofranquismo solo aceptó, antes de la muerte del dictador, la exhibición del desnudo femenino con la

[11] «Sesenta años en bikini por Benidorm», consultado en www.diarioinformacion.com (12-XII-2014).

excusa de las exigencias del guion. Una Orden ministerial de febrero de 1975 admitía el desnudo «siempre que esté exigido por la unidad total del *film*, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal o incida en la pornografía». La ambigüedad e imprecisión de la norma permitió que ese mismo año pudiera estrenarse *La trastienda*, una película dirigida por Jorge Grau y recordada por mostrar un desnudo de la actriz María José Cantudo. En una sociedad tan poco acostumbrada a la exhibición pública del cuerpo femenino, el desnudo de la actriz fue el principal reclamo de la película, por mucho que lo justificase el guion[12].

Es muy interesante el tratamiento audiovisual del desnudo de *La trastienda*. El director fue muy cuidadoso al mostrar el cuerpo de la actriz, que aparece en penumbra y, únicamente, son sonido ambiente. Prescindió de la música para no añadir algún significado no deseado y despertar las sospechas de los censores.

## La erotización de España y el «Cine de Medianoche»

La gruesa frontera censora fue debilitándose poco a poco tras la muerte de Franco y la llegada de la democracia a nuestro país. Una consecuencia de los Pactos de la Moncloa fue la abolición de la censura previa en noviembre de 1977. El país estalló en una fiebre de erotismo, producto de más de cuarenta años de represión sexual. Los kioskos se llenaron de revistas eróticas y en las películas cualquier excusa era buena para mostrar el desnudo femenino.

El cine erótico durante el periodo de la Transición aún estaba sujeto a muchas restricciones y no estaban permitidas la filmación de escenas consideradas pornográficas (no mostraban penes erectos ni vaginas abiertas, tampoco dejaban ver el detalle de las prácticas sexuales como la penetración, la felación o el orgasmo masculino). Se trataba de un cine *soft*, con escenas de sexo simulado que se englobó dentro de la

[12] ARCE, Julio, Con «S» de sexo. Representaciones musicales en el cine erótico de la Transición, *Quaderns de cine,* núm. 9, 2014.

clasificación de cine «S»[13]. Este tipo de cine permitió por primera vez en España la exhibición pública de filmes específicamente eróticos o, mejor dicho, de películas en las que podían verse prácticas sexuales hasta entonces inéditas en el cine comercial. El cine «S» fue un cine de explotación sexual, que quería mostrar todo aquello que ocultaban las elipsis en el cine convencional y revelar las partes del cuerpo, sobre todo el femenino, que cuidadosamente quedaban fuera de la visión del espectador.

A pesar del protagonismo femenino, se exhibe principalmente un cine concebido para la excitación de los hombres. Las películas nos muestran también conductas sexuales diversas, consideradas todavía perversiones o anormalidades. La homosexualidad, el sadomasoquismo o la transexualidad, aunque no eran asuntos completamente nuevos para los espectadores, tienen una mayor visibilidad que en décadas anteriores. La tradicional ubicación del sexo en los estrechos contornos del matrimonio se abre a prácticas sexuales que no habían sido explícitas en el cine anterior. El sexo en grupo y el intercambio de parejas, por ejemplo, empiezan a tener presencia en unas películas que demanda una sociedad erotizada y que enarbola la bandera de la liberación sexual, aunque bajo sus colores se escondan la represión sexual, el machismo, la homofobia y el miedo a lo diferente.

El cine español se suma a la ola de erotismo que desde los años sesenta afectaba al resto de Europa. La introducción de escenas eróticas no era exclusiva del cine de «explotación sexual», sino que también era frecuente en el cine convencional. Según Linda Williams, la música fue fundamental para introducir el conocimiento carnal en el cine a través de lo que la autora denomina «interludios sexuales musicales». Consisten en escenas de naturaleza erótica acompañadas por una pieza melódica instrumental o una canción sin otro acompañamiento sonoro. No era un procedimiento desconocido, puesto que muchas películas convencionales acompañaban escenas con canciones de naturaleza diegética. Lo novedoso era la utilización de los interludios para filmar el acto sexual. Williams comenta que la alternativa a presentar la escena

[13] A finales de 1979 se aprobó un Real Decreto que legalizó un tipo de películas con el distintivo «S» que por su contenido sexual o violento «pudieran herir la sensibilidad del espectador».

erótica despojada de la música no gustaba a la industria por su crudeza. Los suspiros, gemidos, sorbeteos, bufidos, golpeteos, etc, producían una especie de «desnudez aural», por lo que la utilización de la música permitía arropar a los amantes y controlar afectivamente la escena[14].

En el cine «S» la música no pasaba por ser uno de los elementos más cuidados. El descuido de la banda sonora era reflejo del bajo presupuesto o del poco interés por la ambientación sonora en general. En *El fontanero, su mujer y otras cosas de meter*, una película de Carlos Aured de 1981, ni tan siquiera figuraba el autor de la música en los títulos de crédito. La factura musical en esta producción es muy parecida a la que podemos encontrar en las comedias convencionales desde los años setenta: un pequeño conjunto instrumental formado por guitarras eléctricas, teclados y percusión que interpreta melodías sencillas y fáciles de recordar. Las piezas no suelen tener una relación sincrónica con las imágenes, lo que permite que sean reutilizadas en distintas partes de la película.

Linda Williams destaca que el sonido pobre, la mala grabación y los pésimos doblajes, se mezclan con unas partituras hiperactivas para acompañar unos actos sexuales a veces ilícitos y con un alto grado de perversidad. Pero la cámara evita captar el detalle del acto sexual, tan valorado en el cine pornográfico. Tampoco suele hacerse uso del interludio musical para controlar la carga emocional, habitual en las películas convencionales. El movimiento frenético, los primeros planos de los rostros en éxtasis y el sonido emitido por los amantes, sobre todo los gemidos femeninos de unos orgasmos histéricos y convulsivos, se combinan con la música para lograr lo que Schaefer denomina «estrategias de evasión», o sea, indicar la actividad sexual sin revelar el acto.

El cine clasificado «S» no se constituyó como un género específico, sino como un cine destinado al público adulto en el que fueron mayoritarias las películas de explotación sexual. La exhibición de películas eróticas comenzó en España en 1978 con estreno retrasado de *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1975). Las salas específicas se nutrieron en un primer momento de películas extranjeras pero poco a poco se animó la producción nacional.

---

[14] *Op. Cit.* WILLIAMS, Linda, 2008, p. 78.

En el año 1985 Televisión Española comenzó a emitir en horario de madrugada «Cine de medianoche», un espacio que programó películas hasta entonces inéditas en la cadena estatal, que no tenían cabida en otros lugares de la programación por su carácter violento o sexual. Este mismo año la Dirección General de Cinematografía permitió la exhibición de películas de sexo explícito bajo la clasificación de cine «X», lo que condujo a la desaparición del cine «S» o películas de sexo blando.

La elaboración de conclusiones sobre el uso de la música en el cine erótico debe hacerse teniendo en cuenta la escasez de estudios previos y la diversidad del objeto de estudio. La esencia del cine erótico reside en la puesta en escena de la acción sexual y para ello tuvieron que desarrollarse nuevos mecanismos de representación audiovisual en los que el sonido en general y la música en particular jugaron un importante papel. Pero este nuevo género utilizó o se mezcló con elementos de otras modalidades, sobre todo de la comedia. No puede decirse que exista un tipo de música específica para el cine de explotación sexual, aunque encontremos ciertas vinculaciones con las músicas de ambiente de los años sesenta y setenta, y con algunos estilos de jazz. El cine erótico construyó, no obstante, una sonoridad característica que operaba entre la normalización de unas conductas y prácticas sexuales hasta entonces prohibidas, y la creación de un espacio para la explotación sexual destinado al público masculino. Durante los años setenta fueron destruyéndose los límites y las fronteras que habían constreñido la representación de la sexualidad en los años anteriores, pero aún faltó por derribar la frontera de la marginación y la indiferencia impuesta dentro del ámbito académico a este tipo de cine, frontera que espero haber contribuido a derribar con este trabajo.

## Referencias bibliográficas

ARCE, Julio. Con «S» de sexo. Representaciones musicales en el cine erótico de la Transición. *Quaderns de cine*, núm. 9, 2014.

BAREA, Joan; CORRIUS, Jesús; FERNÁNDEZ, David; HERNÁNDEZ, Javier; SÁNCHEZ, Jordi y SANTACANA, Aleix. L'audiovisual «porno» espanyol, *Treballs de Comunicació*, 2001, núm. 16, pp. 54-57.

BENET, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.

FRANCO, Jesús. *Memorias del Tío Jess*. Madrid: Aguilar, 2004.

GUBERN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005.

GIL, Alberto. *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B, 2009.

GIMÉNEZ GATTO, Fabián. «Pospornografía», *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y del arte contemporáneo*, núm. 5, 2007, pp. 95-105.

JOHNSON, Bruce. *Earogenous Zones. Sound, Sexuality and Cinema.* Londres: Equinox, 2010.

MELERO SALVADOR, Alejandro. *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid: Notorious, 2010.

SCHAEFER, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation* Films*, 1919–1959*. Durham: Duke University Press, 1999.

WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Durham: Duke UP, 2008.

02

# Tarantino y el *spaghetti western*: la banda sonora como recurso narrativo

*Lucía Pérez Córdoba*

Máster de postproducción digital (UPV)

luciaperezcordoba@gmail.com

**Resumen**

En este artículo se aborda la temática de la música en la imagen para un género específico: el *spaghetti western.* Para ello tomamos de referencia a un autor particular: Quentin Tarantino. Este director propone un visión especial del género haciendo un uso novedoso y rompedor de la música, un ensamblaje de composiciones existentes que darán otro sentido distinto a la acción y que, inevitablemente, da pie a retomar el debate de la congruencia temporal y semántica entre música e imagen. Para ello analizamos la funcionalidad y la utilización de la música en una obra concreta: *Django Unchained* (2012, *Django desencadenado*) y es comparada con su origen y su fuente: *Django*, de Sergio Corbucci (1966), un *spaghetti western* por excelencia, para ver la evolución musical a través de los años dentro de un mismo género. A través del análisis de las distintas escenas musicalizadas de ambos largometrajes determinaremos que el director aporta al género funciones de la música que no son habituales en el *western*, asumiendo un rol fundamental tanto en la estética personal como musicalizando momentos en los que entra en juego el cuerpo y la violencia (modelando el ritmo de la secuencia) y buscando un efecto opuesto a lo académico, lo establecido o lo esperado.

**Palabras clave:** Tarantino; *Spaghetti Western*; *Django Unchained*; Análisis audiovisual.

**Tarantino and Spaghetti western: soundtrack as a narrative resource**

**Abstract**

In this article the topic of music and image is addressed for a specific genre: the spaghetti western. To do this, we reference a particular author: Quentin Tarantino. This director offers a unique view of the genre by a new and groundbreaking music use, an union of existing compositions that offer a different meaning to the action and that inevitably leads to resume the discussion of the temporal and semantic congruity between music and image. The functionality and use of music is analyzed in a particular work: Django Unchained (2012), and compared with its origin and its source: Sergio Corbucci's Django (1966) a spaghetti western par excellence, to see the musical evolution through the years within the same genre.

**Keywords:** Spaghetti western; Quentin Tarantino; Temporal/semantic congruity; Music and image; Audiovisual analysis

## Introducción

En este artículo se aborda la temática de la música en la imagen para un género específico: el *spaghetti western.* Para ello tomamos de referencia a un autor particular: Quentin Tarantino. Este director propone una visión especial del género haciendo un uso novedoso y rompedor de la música, un ensamblaje de composiciones existentes que darán otro sentido distinto a la acción y que, inevitablemente, da pie a retomar el debate de la congruencia temporal y semántica entre música e imagen. Para ello analizamos la funcionalidad y la utilización de la música en una obra concreta: *Django Unchained* (2012, *Django desencadenado*) y se compara con su origen y su fuente: *Django,* de Sergio Corbucci (1966), un *spaghetti western* por excelencia, para ver la evolución musical a través de los años dentro de un mismo género.

Si seguimos la historia del género *western,* disponemos de varios estereotipos, según el pastiche se dirija a un público u otro: para aquellos que en este campo solo conozcan los arquetipos de Morricone y Leone, la melodía silbada y la guitarra eléctrica es lo apropiado. Para los que han visto *westerns* de Hawks o Mann, habría que hacer más bien un arreglo orquestal. Pero si seguimos un género durante sus varias décadas de existencia nos damos cuenta de que la música que lo acompaña evoluciona constantemente de estilo, de concepción y de función. La música estereotipada es una base sobre infinitas variantes (Chion, p.248). La música empleada por Tarantino nos hace ser consciente de ella y obliga al público a escucharla (incluso tapando diálogos y ambientes), apareciendo en momentos de intensidad emocional, como también lo hacía Corbucci, subrayando los actos, el punto de vista del personaje y sus emociones, etc. con la diferencia de que Quentin da un significado al estilo musical y además aplica contrarreglas como el ralentí de la imagen, subrayando la gracia del movimiento y la suspensión de tiempo con música de ritmo rápido y marcado. El director impregna de tono actual y diferente, sin pensar que las reglas son absolutas y rígidas, y usando canciones preexistentes incrustadas tal cual en el *film*, como ya hicieron *Cowboy de medianoche* o *Buscando mi destino* (1969), que no utilizaban un *dramatic underscoring (*una partitura que sigue cuidado-

samente la línea dramática) si no usando canciones preexistentes (con letras simultáneas a la acción) incrustadas tal cual en el *film* (Chion, p. 146). Ninguno de los dos directores condena el cine al naturalismo, ni emplean la música con función única de unidad (como debía ser las funciones de la música según el modelo clásico).

Tarantino ha creado una estética muy diferencial acompañada por un uso característico de la música. Hay grandes compositores que se pueden considerar verdaderos genios en el arte de componer música para contar historias, pero también hay directores que eligen, entre los cientos de temas que pasaron por sus oídos, aquellos que van a ensamblar y a dotar de un estilo propio las imágenes que ellos mismos han creado, haciendo que determinadas escenas queden grabadas gracias a una canción, y a su vez que cada vez que escuchemos esa misma canción, recuperes en tu memoria aquellas imágenes (Puchal, 2011).

La pregunta será qué utilización le da Tarantino a la música y si el género conlleva unas normas, una congruencia temporal y semántica, como algunos críticos afirman que el largometraje *Django Unchained* incumple. A través del análisis de las distintas escenas musicalizadas del largometraje de *Django* de Corbucci y de *Django Unchained* podremos determinar, reflexionar y concluir sobre el efecto concreto, positivo o negativo, acertado o no, del uso de la banda sonora de Tarantino en el *spaghetti western* y, a rasgos más generales, la congruencia de la música y la imagen.

## El estilo de Tarantino

La música en Quentin es una parte fundamental de su estilo de filmación, reconocido por ello con el premio *Music and Film* en los *Critics' Choice Awards* en 2011. Construye escenas memorables en torno a una canción no menos memorable, recurriendo a bandas sonoras de otras películas o a temas existentes, un método de *collage* musical que Tarantino compara con el arte moderno, tomando cosas que ya existen para hacer algo nuevo. Junto con la imagen, la música adquiere un sentido que no tenía antes y se transforma, siempre con un propósito.

Influido por el género del *spaghetti western* en sus producciones, Tarantino realiza en 2012 el *western Django Unchained,* donde retoma

su admiración por Ennio Morricone (quien estandarizó un nuevo concepto sonoro en el género y a quien ya recurrió para películas como *Kill Bill* o *Inglourious Basterds*) y lo homenajea musicalmente empleando títulos tan conocidos como *El Bueno, el Feo y el Malo* o *Por un puñado de dólares.* Tarantino ha utilizado con precisión de cirujano grandes momentos de bandas sonoras de *westerns* crepusculares de los 60 y 70 en su cine, añadiendo su toque personal vinculado a la técnica del *collage*, al meter en la fórmula elementos ajenos a la ortodoxia *western* como son el *country-folk hippy* setentero de Jim Croce, o el *funky-soul* combativo de James Brown, mezclado en este caso con el *hip-hop* de Tupac.

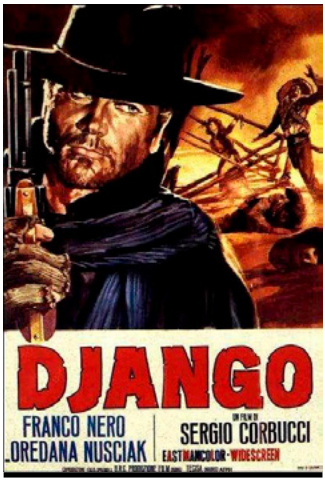
El propio director habla del uso de la música en *Django Unchained* y se refiere a ella como «el gatillo o el detonante» y afirma que no ve necesario tener que realizar una banda sonora con música de 1885. «*Mi visión, mi imaginación, mi música*» (Q with Jian Ghomeshi, 2012), añade, y consigue con ella hacer de los espantoso algo precioso.

## Selección de películas y escenas

Tomaremos de referencia las películas *Django* (1966) y *Django Unchained* (2012) para analizar las escenas musicalizadas en ambos casos y poder concluir acerca de la evolución del tratamiento de la música a lo largo de los años, la congruencia de la misma y si es funcional o se trata de canciones elegidas a dedo y sin criterio por el director Quentin Tarantino. La diferencia tan abismal que hay entre ellas, a pesar de pertenecer al mismo género y aún estando el largometraje de Tarantino basado en el de Corbucci, incita a la comparación y nos direcciona a hacer un estudio también del género en concreto, dado que incluso el héroe deja de ser un arquetipo vaquero del oeste y pasa a ser un esclavo de color, lo que cambia todo el significado del *western*.

### *Django* (1966)

Un extraño personaje que arrastra un ataúd en el que esconde su metralleta salva a una mujer que está siendo azotada. Será entonces cuando descubra que, en la zona, se enfrentan dos bandas rivales para obtener la supremacía del país: la del mayor Jackson, americano y fanático racista, y la del general Rodríguez, mejicano y revolucionario.




**Título original:** *Django*
**Año:** 1966
**Duración:** 85 min.
**Director:** Sergio Corbucci
**Música:** Luis Enrique Bacalov
**Héroe:** Franco Nero
**Género:** *Spaguetti western. Western.* Venganza

**Título original:** *Django Unchained*
**Año:** 2012
**Duración:** 165 min.
**Director:** Quentin Tarantino
**Música:** Varios
**Héroe:** Jamie Fox
**Género:** *Spaguetti western. Western.* Venganza

La primera escena musicalizada es la de los créditos iniciales. Durante unos 3 minutos aproximadamente, audiovemos la presentación de un personaje de espaldas que camina tirando de un ataúd. Cuando el protagonista sale de campo, un *zoom out* (recurso muy empleado en este género) nos muestra un entorno geográfico, aclarando la situación espacial, y nos sitúa inmediatamente en una película del oeste. La imagen muestra un espeso fango (en vez de polvo, como sucedía normalmente en los *westerns*) en el que se empantana el protagonista. Esta imagen es acompañada por el tema principal *Django*, compuesto por Bacalov expresamente para esta banda sonora, con instrumentos que ofrecen una congruencia temporal (ya empleados también por Morricone en otras películas similares en los 70, con guitarra eléctrica, batería y piano). La congruencia es también semántica, ya que con la letra de la canción se dan pistas acerca del personaje y lo vamos conociendo un poco más (*Django, ¿siempre has estado solo?, Django, ¿nunca has vuelto a amar?[...] Django, después de las lluvias el sol estará brillando...*).

**Figura 1.** Fotogramas de la escena (00:00:00-00:02:50)

Tras esta escena nos cercioramos de que el protagonista no es el típico héroe del mito americano, si no una especie de antihéroe que da un puntapié al concepto romántico existente. Este prototipo de protagonista lo generó el director Sergio Leone con el *spaghetti western* considerado como punto de partida: *Por un puñado de dólares* (1964).

Una música instrumental congruente con la acción dramatiza y recalca, mediante intensos graves y agudos, la tensión de la primera escena de la película en la que vemos el castigo de una mujer. Esta música que pretende generar tensión se funde con planos que acentúan los acontecimientos, subrayando con *zooms*, primeros planos y planos acción-reacción; que es como sugerían tensión y dilatación del tiempo en este tipo de películas. Esta composición será empleada en otras escenas cada vez que se pretende crear las mismas expectativas.

**Figura 2.** Fotogramas 00:03:00, 00:07:41 y 00:15:35, respectivamente

Conforme discurre la trama, aparecen otros recursos sonoros como los *leitmotivs* asociados al personaje de Django (tema *Django)* y al Mayor Jackson (*La Corsa,* con chirriantes instrumentos que generan tensión), con el clímax musical coincidiendo con primeros planos del personaje, reivindicando la grandeza o la peligrosidad de cada uno; o los vinculados a las emociones y el estado de los personajes. También hay escenas

con otra variedad de música, la diegética y cuya fuente está presente en pantalla, como las del *saloon* donde tocan un violinista y un pianista o la interpretada en este mismo lugar por los mariachis mejicanos.

**Figura 3.** Fotogramas 00:21:00, 00:12:50 y 00:08:37, respectivamente

Por último y de manera más orquestal se subraya la nacionalidad de los bandos que luchan, recalcando con la música extradiegética. La caballería mejicana es musicalizada de forma étnica, congruente con el origen de los personajes, por otro lado, la batalla con los bandidos (que normalmente en el *western* siempre son los extranjeros o de otra raza, pero no en este *spaghetti western*) tiene una música orquestal que acompaña a la acción grabada de forma multiperspectiva con planos de menor escala, la dota de ritmo y recuerda al género aventuresco.

**Figura 4.** Fotogramas 00:38:03 y 00:48:50, respectivamente

## *Django Unchained* (2012)

En Texas, dos años antes de estallar la Guerra Civil Americana, King Schultz, un cazarrecompensas alemán que le sigue la pista a unos asesinos para cobrar por sus cabezas, le promete al esclavo Django dejarlo en libertad si le ayuda a atraparlos. Él acepta para ir a buscar a su esposa Broomhilda, una esclava en posesión del terrateniente Candie.

Al igual que en su predecesora, la primera escena musicalizada es la introducción de los créditos. Se trata de la misma composición (*Django* de Bacalov) y es un homenaje a la presentación de la película de Corbucci, no solo por la música, si no a través de la estética de los títulos de crédito, del tipo de plano, de la aparición del protagonista de espaldas y la presentación del personaje en su entorno. Al igual que en la de 1966, el tema es congruente temporal (este *film* se desarrolla en el año 1858, antes de la Guerra de Secesión, y el de Corbucci se sitúa pocos años más tarde) y semánticamente, ya que, aunque veamos muchas diferencias entre los distintos Djangos, como que el moderno es afroamericano y esclavo, la letra nos vuelve a aportar información pese al cambio de trama. En esta versión se le añade como el sonido de un látigo, que marca golpes musicales situando al espectador, solo mediante la música, de lo que va a ver.

**Figura 5.** Fotogramas de la escena (00:00:00-00:03:10)

Teniendo en cuenta que en esta película la música suena cada pocos minutos o incluso una canción se solapa con otra y con distintas funciones, no haremos un análisis de cada una de ellas de manera individual si no, a grandes rasgos, continuaremos el estudio, siempre respecto a la congruencia semántica-temporal y la correcta utilización (o no) de ella, así como el género al que pertenecen cada una de las composiciones de esta banda sonora elegida personalmente por el director para poder extraer cinco variedades o configuraciones:

MAESTROS:

Ennio Morricone es un referente para Quentin, por ello incluye en esta banda sonora otras de sus piezas compuestas para otros *westerns* como *Dos mulas y una mujer* (1970), en los minutos 00:12:40 y 01:33:25 (*The braying mule* y *Sister Sarah's theme*, respectivamente), o *Los despiada-*

*dos* (1967), en el minuto 02:33:02 (*Un monumento*). Estas composiciones son empleadas en dichos momentos con congruencia semántica y temporal (al igual que son congruentes en sus respectivos *spaghetti westerns*). Se emplean el banjo, la flauta, los silbidos o la quijada, entre otros, instrumentos estrechamente vinculados a la música del oeste. Cumplen funciones como travesías y transiciones espacio-temporales, simbólicas (como la perturbación de lo hermoso en *Sister Sarah's theme* o el monumento a los caídos en *Un monumento,* que compara las distintas condolencias tanto por Schultz como por Candie paralelamente en la escena), empáticas (acordes al dramatismo como apoyo emocional), rítimicas (con *Sister Sarah's theme* se ralentiza la imagen de la primera vez que Django ve a su mujer después de años, lo que otorga un tempo pausado y congruente dramáticamente) y climática (en *Un monumento,* entre la despedida de los fallecidos, el héroe rescata a la chica y tiene contacto físico con ella por primera vez en toda la película, uniendo el clímax de la composición musical con el de la imagen).

Ennio realiza para la película *Ancora qui* (01:34:50-01:37:28), clasificada como anempática e incongruente por elementos evidentes como el idioma de la letra. Es la preparación ritual de Broomhilda para ofrecerla a Schultz, que a su vez la ofrecerá a Django. La interpretación con instrumentos musicales empleados en los *spaghetti westerns* la dota de una congruencia que se vuelve emocional gracias a la historia cantada. Es casi como una *voz en off* en la mente de Hilda (*sigues aquí, sé quién eres y quién serás siempre. Y recordarás cuando vuelvas a verme...*).

**Figura 6.** Fotogramas 00:12:40, 01:33:25 y 02:33:02, respectivamente

Otro referente para Tarantino es Luis Bacalov, no solo con el tema de los títulos de *Django*, asociada como *leitmotiv* al personaje, también en el minuto 00:23:27 suena de manera extradiegética *His name was King* del *spaghetti western Le llamaban King* (1971), ya poseedora de un estilo poco convencional. La incorporación de instrumentos no

habituales y un ritmo de percusión, aunque sin perder la clásica armónica o la guitarra que remiten al cine del oeste. Aplicado al *Django* de Quentin, esta música sería incongruente porque la letra se refiere a un personaje llamado King (*Su nombre era King, tenía un caballo, a lo largo del país lo ví montar...)*; pero el co-protagonista de la trama se llama Dr. King Schultz, y audiovemos el conjunto de este sonido con la imagen del personaje en pantalla, lo que hace que desaparezca la incongruencia injustificada. Además sirve de transición espacio-temporal (acorta el tiempo del viaje). El redoble de los tambores de la canción se usa como respuesta a los toques de humor del protagonista, una «chulería» que sustituiría las típicas risas de fondo de las comedias americanas; haciendo que el personaje se crezca y parezca más granuja (00:27:57). *La Corsa* es otro de los temas que forman parte de la banda sonora de *Django* de Corbucci, empleada en numerosas ocasiones durante el *film* de Tarantino como elemento de venganza, de tensión, sobretodo por sus diferencias entre graves-agudos chirriantes y molestos que transmiten sensación de peligro, como si fuera a acontecer un duelo de un momento a otro (00:32:36 y 00:35:07).

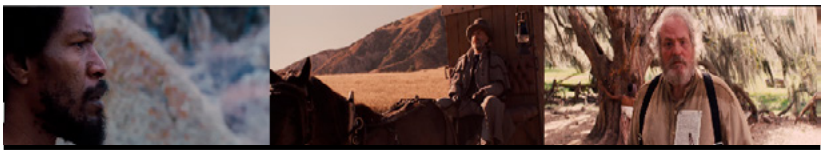


**Figura 7.** Fotogramas 00:01:32, 00:23:27 y 00:36:15, respectivamente

Otras composiciones de bandas sonoras distintas son del *El día de la ira* de Ritz Ortolani (*spaghetti western*, 1967) en el 00:55:36-00:57:36, *Nicaragua* de Jerry Goldsmith del largometraje *Bajo el fuego* (1983) durante el periodo 01:25:00-01:28:00, y la principal de *La llamaban Trinidad* (*spaghetti western,*1970) desde el 02:40:00 hasta acabar la película. La primera emplea una banda sonora congruente a la película de 2012, acorde temporalmente y de significación (el título mismo de *El día de la ira* aporta información a la escena por ser la preparación del personaje para su venganza), con una labor de agilizar con la música el paso del tiempo. *Nicaragua,* por otro lado, es incongruente por ser una música andina, procedente de sudamérica; aún así es pasional, conlleva

una carga política e inicia una marcha tanto musical como de acción de los personajes (lo que le otorga una congruencia semántica revolucionaria, como en su película de origen). Su función es la de separar la realidad de la ficción (visiones de Django), que será un recurso que volveremos a audiover con otras músicas incongruentes. En última instancia, la tercera composición de la *comedia-western* de 1970 reafirma la venganza del personaje, que se recrea en la música (bailándola con su caballo, algo chocante dados los hechos que acaban de acontecer), dejando buen sabor de boca y de oído para los amantes del *western y* realzando la figura del héroe con su letra (*es la comidilla de la ciudad, está en la cima del oeste, él es el mejor...*).

ESPECIALES:

Existen fragmentos musicales creados expresamente para *Django Unchained*. Si son instrumentales se sitúan de manera latente por debajo de un importante diálogo (como en el minuto 00:17:40, cuando Django descubre quién es Schultz) para recrear una atmófera o generar algún sentimiento (de venganza normalmente, como la guitarra eléctrica que tensiona el enfrentamiento en el 02:38:15), con primeros planos de los personajes y algunos acordes salidos de instrumentos congruentes (guitarras, banjos e incluso una flauta dulce para el *flashback* de Broomhilda en el 00:25:56) para no llamar la atención por encima del diálogo; es una música de acompañamiento empático. Este método se emplea igual en otros ambientes como el *flashback* de *Django* en el 00:24:45, recurriendo incluso a un tratamiento diferenciado de la imagen para distinguir el tiempo de la acción, o el primer encuentro del protagonista con su amada en el minuto 01:39:50. Como una mágica música latente en el 1:07:00 se percibe un tintineo musical que señala la aparición de Franco Nero homenajeando al Django original, pasando el relevo al contemporáneo. Más tarde, una música ambiente congruente se intuye mientras pasa el tiempo en la plantación de Candyland (01:12:15). Existen dos canciones más orquestales y congruentes (00:41:07, la caballería va con las antorchas a matar a los protagonistas y en el minuto 00:58:05, cuando hay una reflexión sobre la esclavitud de manera explícita durante el viaje a Missisipi). Ambas son dramáticas y complejas y marcan el inicio de un capítulo dentro de la propia trama.

*Freedom* de Anthony Hamilton y Elayna Boynton (00:32:50-00:34:16), *Ancora qui* de Ennio Morricone y Elisa Toffoli (01:34:50-01:37:28) y *Who did that to you?* de John Legend (02:29:00-02:31:30) son canciones modernas creadas para la película pero estudiadas más adelante en el apartado de *música anempática* por romper musicalmente con los clásicos del western.

**Figura 8.** Fotogramas 00:17:40, 00:24:45 y 00:25:56, respectivamente

ANEMPÁTICAS:

Un recurso muy *tarantinesco* es el uso de la *música anempática,* que es aquella que genera un efecto de emoción multiplicada por tener el sonido contrario a la imagen. La música, tras una escena particularmente dura afirma su indiferencia, continuando su curso como si nada pasara (ante brutalidades como asesinatos sangrientos); la intensidad emocional no disminuye, si no que se eleva a otro nivel (Chion, p.233). En el caso de *Django*, toma géneros incongruentes con el *western* (sobretodo temporal y, con ello, los instrumentos de cada época) tales como pop, el soul e incluso el hip-hop; en su mayoría interpretadas por músicos afroamericanos que dotan de significación la escena con las letras de sus canciones, relacionadas con los pilares de la trama: el racismo y la esclavitud. La semántica es lo que hace que no sean totalmente incongruentes ni gratuitas. Como *Ancora qui* de Morricone, *Freedom* de Hamilton y Boynton original para este *film*, una búsqueda de libertad que suena durante un *flashback* donde Django y su mujer intentan escapar de la plantación (que te devuelve al tiempo presente con un latigazo, empleado como instrumento de la propia canción, así como los grilletes de los presos que marcan el ritmo con connotaciones evidentísimas). *I got a name* de Jim Croce (00:50:36-00:52:36) es un tema existente de los 70, elegido para reivindicar los derechos humanos y la igualdad, en una escena en la que Django viaja con Schultz por primera vez, la persona que lo trata como un semejante.

**Figura 9.** Fotogramas 00:50:36, 0:32:50 y 02:13:30, respectivamente

Por otro lado, un género tan llamativo como el hip-hop en un *western* nos sorprende (aunque se lo relacione rápidamente con la comunidad negra). *Black Coffee* de Rick Ross (*Café negro*, 01:15:00-01:16:00) y una síntesis de Tupac-James Brown en *The payback/Untouchable* (*La revancha/intocable*, 02:13:20-02:14:16) forman parte de esta banda sonora. En el primer caso, la música acelera el ritmo de una acción ralentizada y tensa. Es la venganza y la matanza de Django, como la propia letra (interpretada por dos iconos de color de la cultura americana) indican, con connotaciones estrechamente vinculadas a las batallas (tanto físicas como musicales).

*Freedom* (1969) de Richie Havens es una canción folk, una oda a la libertad (02:16:26-02:17:26) que anticipa los hechos, ya que la canción exige la liberación y el protagonista se está entregando para ser condenado. Johnny Cash, el icono americano, presta a Tarantino *Ain't no grave* (1953) en el fragmento 02:22:33-02:23:00, para informarnos con su letra del incorformismo de Django ante la situación de su captura que está aconteciendo en la imagen. *Who did that to you?*, como *Freedom* de Hamilton y Boynton, es un canción escrita para *Django Unchained* e interpretada por John Legend (02:29:00-02:31:30) en 2012, incongruente temporalmente pero no semánticamente porque la letra aporta información sobre la venganza que va a llevar acabo el personaje (quien acaba de escaparse de su destino como prisionero bajo la mirada de aprobación de otros semejantes). Como pasa con las anteriores; además dotar de ritmo a la escena (corriendo el riesgo de efecto videoclip, por ser el cantante más comercial de la banda sonora). Inmediatamente después, podemos oír *Too old to die young* de Brother Dege, una canción folk contemporánea con instrumentos que nos recuerdan al oeste (bajos, guitarras, percusión realizada con el ritmo de los pies...) empleada en el 02:31:30-02:33:00, una escena que cambia el sentido a la imagen, acorta el espacio-tiempo (la música encadena cosas que suceden en tiempo y

espacios diferentes) y acelera el ritmo de la historia (que como vemos, aunque gracias a la música no se tenga la sensación de ser tan larga, pasa de los 150 minutos de metraje).

DIEGÉTICAS:

La música diegética de un violín en el minuto 00:31:40, los cantos en la plantación de Candie en el 01:02:22 u otros cantos muy diferentes de trabajadores en el 01:18:36 nos permite ubicarnos en la clase del lugar donde se sitúan los personajes y ver el tipo de vida en la que se están moviendo los protagonistas; una forma de diferenciación social basada en hechos realistas e históricos de la época. Es la variante más empleada durante un periodo de tiempo más largo (02:03:53-02:05:35) con un máximo de 13 minutos antes y 8 después de la escena, los máximos minutos de silencio tenso y cruciales en la trama. Este fragmento es el arpa que interpreta de la composición de Beethoven *Fur Elise,* que va apareciendo progresivamente hasta que vemos la fuente de donde emana el sonido. Se produce una especie de encabalgamiento musical y musicaliza algún *flashback* del doctor Schultz, que provocan que éste interrumpa a la arpista para que deje de tocar Beethoven (por su significado y su nacionalidad alemana, como la del propio personaje, indignado por la sociedad americana y los hechos acontecidos). *Fur Elise*, además, de forma congruente representa el amor imposible; lo podemos interpretar como una anticipación de los hechos, ya que van a volver a arrebatarle a Hildy de los brazos de Django. Hay un caso de música paradiegética en el minuto 02:35:36, donde oímos un canto fúnebre del que no vemos su fuente, ni los propios personajes que aparecen en la escena son concientes, pero pronto Django sale de las sombras y continúa cantando, lo que nos devuelve a la música diegética que anticipa los asesinatos que el propio protagonista que canta va cometer.

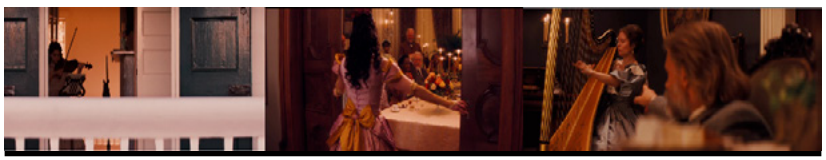


**Figura 10.** otogramas 00:31:40, 01:02:22 y 02:05:25, respectivamente

SILENCIO:

Cuando el silencio inunda la pantalla y no se oye más que el sonido diegético, tras muchos minutos de largometraje musicalizados, la ausencia de la banda sonora dramatiza la escena hasta la crueldad máxima; como al inicio de la película (00:07:30-00:12:40) o en los fragmentos más importantes y de mayor tensión en el desarrollo de la historia (01:40:38-02:03:53 y 02:05:35-02:13:20). El periodo de tiempo más largo de las escenas sin musicalizar es de 13 minutos, dilatando así el tiempo (dado el ritmo de la película al que estamos acostumbrados al hacer tanto uso ágil de la música). Además los planos detalle, los planos contraplano, los primeros planos e incluso el recurso de ralentizar la imagen (recreación en la violencia del momento) alargan y estiran el tiempo del *film*. Esta dilatación del tiempo, así como la larga duración de la película, es intencionada, para el director tenía que ser el viaje de Django de principio a fin, una odisea como la que Django y Schultz atraviesan por Estados Unidos para llegar a Broomhilda (Davis, 2012).

**Figura 11.** Fotogramas 00:07:44, 02:02:49 y 02:11:32, respectivamente

## Discusión y conclusiones

De este análisis cualitativo concluimos que Tarantino utiliza la música con fines estéticos, logrando un contraste entre el lirismo de la música y la brutalidad de las imágenes. La recreación violenta es con una finalidad crítica y estética, mantenida por el director en todas sus películas, y posible gracias a la música anempática (entre otras) que confronta una tortura o una matanza con una música incongruente y aporta un nuevo significado a la imagen. Es un nuevo oeste original y moderno, heredado de directores como Corbucci; ambos alejados radicalmente

del sustrato clásico, planteando el género como acción y violencia con regocijo, ralentizando el tiempo narrativo y haciendo sangrar a los personajes. El *western* no deja de renovarse y nutrirse.

Podemos afirmar que lo novedoso que Quentin aporta al género estudiado es la utilización de la música. Ésta tendría dos maneras de situarse dentro del clima emocional de la escena, o bien la reforzaría de manera más redundante (*Django del* 66) o bien aportaría un contrapunto, a veces contradictorio, que vendría a reforzar el sentido (*Django* de Tarantino con música preexistente). Todo sirve en función de su exhibición y su cambio automático de significado. Existen precursores como Kubrick, que rechazó una partitura musical creada para *2001: Odisea en el espacio* introduciendo la posibilidad de prescindir de los modelos unitarios sinfónicos y arriesgando a construir una banda sonora de componentes opuestos, consiguiendo el milagro de atraerse y envolver el *film* como un celofán transparente (Pachón, p. 53). ¿Qué pensar entonces del hip-hop que acompaña la escena de la matanza de la plantación en *Django* de Tarantino, por ejemplo? En cuanto a la implicación de la música a nivel de los «sentimientos» que debe ofrecer, la reacción es un resultado compuesto por diferentes factores que proceden en un 50% de quienes elaboran el concepto (elección de la música) y en otro 50% del espectador (preferencias, conocimiento musical, connotaciones entre un género musical y ciertos valores éticos y estéticos). Pues bien, dependerá de: 1) el punto de vista ético respecto a la tortura en el cine; 2) nuestros gustos en materia musical; 3) la conjunción entre ambos. Algunos espectadores juzgan *fun* el resultado, otros obsceno, y otros perturbador o interesante.

A veces se relaciona al director (sobretodo con *Django*) de forma crítica con una concepción «videoclipera» de la música, pero tras el análisis vemos que las escalas de los planos no son cortas como en los videoclips, ni van al ritmo (aunque sean incluso de género pop un poco al uso). Se trata de planos largos, incluso ralentizados, que se confrontan para dar un nuevo significado a la imagen. Se podría hablar de videoclip con la intervención de la música para las elipsis con justificación expresiva, algo hábil en el lenguaje audiovisual. El empleo de secuencias de montaje como videoclips insertos en una trama convencional aparecen como un remanso en el fluir de la acción, en un triunfo de la música sobre la imagen pero sin caer en una estética *videoclipera* como hacen

otros directores. No se produce el llamado «efecto-videoclip» porque la banda sonora no dicta la organización de la imagen. Se produce una correspondencia perfecta, un «efecto sinestésico», dando la impresión de que imagen y banda sonora se ajustan y no podemos figurarnos estas imágenes con otros sonidos o a la inversa. En *Django* no es como si no hubiera correspondencia ni intención de poder narrativo, no va banda sonora e imagen cada una por su lado y sí puede, como la *voz en off*, informarnos del mundo interior del personaje (Jullier, p. 59).

En conclusión, la utilización de unos géneros incongruentes y el camaleonismo de la música contemporánea dentro del ámbito cinematográfico (sea *western* o cualquier otro género) hacen que, aun a riesgo de parecer comercial o «videoclipero», funcione si es de manera justificada y no exclusiva promocional (lo hace contrario al clasicismo y por ello, innovador.) La música debe cumplir una función estética y fucional (elipsis, tiempo dilatado o comprimido, transmisora de subcódigos en la dialéctica de la imagen y de connotaciones culturales que aportan sentido, portadora de sensaciones que construyen atmósferas, traductora de emociones y asociadora de otras películas del género homenajeado en este caso: el *spaghetti western*. Tarantino explica (cinema proyect, 2011) que la música además asume un papel caracterizante definiendo a los personajes, pues si oímos la letra en algunos casos refuerza la personalidad permitiendo al espectador conocerlo en poco tiempo y entrar en la historia. Con función rítmica también, hay escenas en que la música está usada casi exclusivamente para acelerar el ritmo de la secuencia (y coreografiarla, aunque a veces la imagen hace lo contrario y desacelera). En resumen, el director aporta al *western* nuevas funciones de la música que antes no se explotaban en el género, asumiendo un rol fundamental tanto en la estética tan personal como musicalizando momentos en los que entra en juego el cuerpo y la violencia (modelando el ritmo de la secuencia) y buscando un efecto opuesto a lo académico, lo establecido o lo esperado. Sus películas reafirman la importantísima relación que existe entre cine y música.

Según Chion (1997: 15) el papel de la música en el cine es, pese a las apariencias, un tema de discusión nuevo. El cine es, en efecto, un lugar en el que la música, sea realizada a propósito para el filme o tomada de una fuente preexistente, se transforma, desempeñando su papel dentro de un conjunto, con la libertad (de elegir) de lo salvaje (la

total incongruencia) para innovar en este ámbito, como hace la versión de la historia según Tarantino.

## Referencias bibliográficas:

CHION, Michel. *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.* Barcelona: Paidós Comunicación, 1998.

CHION, Michel. *La música en el cine.* Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.

CINEMA PROYECT. La música in Tarantino (1,2 y 3). 2011. Disponible en línea: http://www.youtube.com/watch?v=slI6sw9ID0E [Consulta Febrero 2014].

DAVIS, Edward. Quentin Tarantino Says He Could Release An Expanded Edition Of 'Django Unchained' [Blog Indiewire]. 2012. Disponible en línea: http://blogs.indiewire.com/theplaylist/quentin-tarantino-talks-django-unchained-could-release-expanded-edition-harvey-weinstein-suggested-breaking-the-film-into-two-parts [Consulta: Febrero 2014].

JULLIER, Laurent. *El sonido en el cine*. [*Imagen y sonido: un matrimonio de conveniencia. Puesta en escena/sonorización. La revolución digital*]. Paidós Ibérica, 2007.

PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Diputación provincial de Badajoz, 2000.

PUCHAL, Sebas. Cine y música (1) «Quentin Tarantino». 2011. Disponible en línea: http://grafistantaneas.blogspot.com.es/2011/05/cine-y-musica-1-quentin-tarantino.html [Consulta: Febrero 2014].

Q WITH JIAN GHOMESHI. «Django Unchained» director Quentin Tarantino in Studio Q. 2012. Disponible en línea: http://www.youtube.com/watch?v=4A-dASRKZLo [Consulta Febrero 2014].

03

# Ennio Morricone, entre tradición y modernidad

*Ludovico Longhi*

Universidad Autónoma de Barcelona

**Resumen**

El maestro Ennio Morricone ha construido su cincuentenaria carrera de músico y compositor balanceándose sobre un delgado hilo de seda. Una cuerda de violín, de arpa, de guitarra eléctrica oscilante entre tradición y modernidad. El presente trabajo entiende estudiar la contribución del compositor romano, su novedosa y moderna reinvención de un género vetusto como el mismo cinematógrafo. Rechazando cualquier degradación al rango de sucedáneo, como todas las banales categorizaciones culinarias (spaghetti o maccheroni western), se quiere analizar como la música de Morricone revoluciona el uso convencional de las baladas populares (al estilo de Aaron Copland) de los modelos norteamericanos. Las bandas sonoras escritas para el amigo Leone alteran el consolidado modo de representación clásico: los sonidos toman relevo a las palabras, los temas sustituyen los diálogos, los motivos esbozan las guías donde posteriormente se desarrollará la acción. Silbidos, armónicas, arpas de boca, campanas, ruidos de látigo configuran una nueva cosmografía de signos que indisolublemente e irrevocablemente remiten al Eurowestern: una revisión del mito de la frontera, moderna y mediterránea.

**Palabras clave:** Ennio Morricone; *Eurowestern*.

**Ennio Morricone between tradition and modernity**

**Abstract**

Morricone has a very long career as a composer and musician.This article aims to stablish a broader view about the complexity of Ennio Morricone's work: a fifty years job balanced on a fine silk thread: a violin (or guitar) string, oscillating between tradition and modernity.

**Keywords:** Ennio Morricone; *Eurowestern*.

## La academia y la experimentación

*La música enseña a ser libres. Si uno domina todos los conocimientos propios de su actividad es decir las técnicas, si posee la pasión y el amor por este arte, entonces la música le enseña a experimentar…*[1]

El maestro Ennio Morricone ha construido su cincuentenaria carrera de músico y compositor balanceándose sobre un delgado hilo de seda. Una cuerda de violín, de arpa, de guitarra eléctrica oscilante entre tradición y modernidad. Significativos, en este sentido, son algunos reconocimientos que brillan en su rica y amplia vitrina de los galardones. Por un lado el Oscar honorífico que la *Academy* (tras cinco nominaciones) le ha otorgado en 2007, certificando, finalmente, su espléndida y polifacética contribución a la evolución artística del séptimo arte. En otra estantería reluce el *Polar Music Prize 2010* (una especie de Premio Nobel para la música) reconocimiento de la *Royal Swedish Academy of Music* de Estocolmo por su novedosa aportación a jóvenes intérpretes de la música pop, rock y clásica. Academicismo, escuela, tradición, pero también experimentación, búsqueda de lo nuevo, de la modernidad. Un reflejo directo de su gran variedad de intereses, de su copiosa y heterogénea producción. Desde el principio de su carrera (finales de los años cincuenta) ha sabido combinar su adhesión al *serialismo*, es decir las más radicales experimentaciones internas a las técnicas de composición dodecafónica, con una pertinente y exitosa labor en los arreglos de música ligera tonal y popular. Ahora como antaño comparte la afiliación a la *Accademia Nazionale* de Santa Cecilia (una de las más antiguas instituciones musicales del planeta) con una intensa actividad en la *Nuova Consonanza* (asociación italiana que se ocupa de la creación y la difusión de la música contemporánea). Una mirada hacia la tradición, un bagaje de cultura clásica aliviado de toda pedantería y siempre dispuesto a explorar nuevos territorios artísticos, superando y fracturando antiguas

[1] Morricone en Caramia D. *La música e oltre. Colloqui con Ennio Morricone*. Brescia: Edirice Morcelliana, 2012, 169 (T. del A.).

y modernas fronteras. En la actualidad ha completado alrededor de quinientas bandas sonoras y ha vendido más de 70 millones de discos. Sin embargo dentro de esta infinita pluralidad de composiciones, sobresale por éxito e intensidad innovadora la colaboración con su antiguo compañero de la escuela primaria: Sergio Leone. Es cierto que toda su excelencia abruma el esplendor, tras la genial invención del universo sonoro eurowestern. Y seguramente las futuras generaciones (como la contemporánea) entre tantos temas, notas y melodías, recordaran su música «por un puñado de películas»: es decir una sección mínima de su larga filmografía, un breve capítulo de su *opera omnia*. Sin embargo un honesto trabajo historiográfico debe considerar el heterogéneo trabajo de formación de Morricone. Debe añadir a su novedosa y moderna reinvención del género vetusto y tradicional por excelencia una exhaustiva contribución a todos los géneros más populares de la época dorada de la producción italiana (algún musical y policiaco autóctonos, comedias negras y sobretodo «gialli» es decir los thrillers a la italiana). El historiador cinematográfico iluminado debe contextualizar que dentro a esta amplísima producción más bien «culinaria», el maestro ha llevado a cabo una decisiva colaboración con cineastas como Bernardo Bertolucci, Bellocchio, Pasolini, Pontecorvo, Montaldo, Petri, Cavani, los hermanos Taviani y Ferreri entre muchos otros. Es decir la gran parte de los autores del denominado nuevo cine italiano.

## La pasión y la ironía: el caso Pasolini

> *En* ¡Agáchate Maldito! *la música dulce, en la escena de la voladura del puente, expresa la nostalgia de la juventud del dinamitero revolucionario: aquel fragor contiene encerrados sus recuerdos irlandeses. En cambio en el desfile de los pordioseros había insertado sonidos más vulgares, incluso unos eructos (la ironía consistía en vincular sonidos digestivos a una parada de hambrientos). Luego he pensado suavizar la cosa añadiendo algo de Mozart*[2].

Morricone realiza el acto irónico (participación a la mimesis y distanciamiento que desvela su mecanismo) más famoso en sus bandas sonoras western. En su colaboración con Leone (y también con Tessari,

---

[2] Declaración de Morricone en De Fornari O. *Tutti i film di Sergio Leone*. Milano: Ubulibri, 1984, 165 (T. del A.).

Sergio Corbucci, Petroni, Sollima, Giraldi incluso con Don Siegel en *Dos mulas una mujer*, 1970) el compositor romano subraya el uso convencional de la música de los pioneros americanos. Desvela la arbitrariedad de la adopción de baladas al estilo de Aaron Copland[3], como modelo del universo sonoro del viejo western. Silbidos, armónicas, arpas de boca, campanas, ruidos de látigo configuran una nueva cosmografía de signos que no poseen cercanía alguna con el mito de la frontera. Son sonidos que toman relevo a las palabras, temas que sustituyen los diálogos, motivos que esbozan las guías donde posteriormente se desarrollará la acción. No se trata solo de un acompañamiento supino a las imágenes, son músicas con presencia propia. En su colaboración a la «nueva ola transalpina» son presentes muestras igualmente validas (aunque menos conocidas) de la sólida identidad compositiva del maestro. Su participación a la filmografía *pasoliniana* constituye un ejemplo significativo. El poeta friulano amaba utilizar en sus películas (desde el debut de *Accattone*, 1961) fragmentos de piezas clásicas. Parecía que la práctica de insertar piezas de Bach, Mozart o Vivaldi le trajese buena suerte. En 1965 el productor Alfredo Bini estaba organizando el rodaje de *Uccellacci e uccellini*. Siguiendo el deseo de Pasolini encargo a su director de edición Enzo Ocone, ponerlo en contacto con Morricone…

> … *Pasolini para mi colaboración en la banda sonora de* Pajaritos y pajarracos *sacó una lista de fragmentos de repertorio que yo debía imitar o insertar tal y cual. Contesté que yo debía dirigirme a otra persona. Yo era compositor, amaba escribir música, no adaptaba música de otros. Pasolini tras reflexionar algunos segundos me dijo que hiciera lo que considerase más oportuno […] Ha sido el único director que me ha dejado plena libertad. Era realmente una persona extraordinaria, muy amable y con una dignidad única. Al final solo me pidió añadir una cita de un aria de Mozart (no recuerdo si era el* Don Giovanni *o* La flauta mágica*) que un fraile debía tocar con la ocarina. En nuestra segunda colaboración Teorema quiso una música «dodecafónica» (que según su criterio significaba «disonante») donde insertar otra cita de Mozart, esta vez del* Réquiem. *Inserté la cita ejecutada por un clarinete, que naturalmente en un contexto dodecafónico era irreconocible. «Escuche Pasolini, Mozart es aquel sonido que hace tiritirí». Pasolini se quedó contento. Ni*

[3] Véase Cueto, R. *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer, 1996, 220-221.

*en el* Decameron *ni en* Los cuentos de Canterbury *he puesto música original mía. He arreglado antiguas canciones napolitanas que no me gustaban*[4].

Originalidad y pasión. Citaciones y experimentaciones modernas. Arreglos autorales y cierta pericia picaresca. La cuestión consiste en la concesión de delega creativa incondicionada. Total responsabilidad incluso en reconsiderar material de baja calidad. Plena libertad en presentar expresamente (y de forma evidente) versiones de pésima calidad de canciones populares. Es el caso de *Un giorno ti dirò* (canción de Bertini y Kramer) insertada en la banda sonora de *Salo o le 120 giornate di Sodoma*: una mala ejecución acompaña ejecuciones de la maldad (es decir los despiadados y casi insoportables castigos finales). Irónicamente. Así como irónicamente la voz de Domenico Modugno enuncia los títulos iniciales de *Uccellacci e uccellini*: a la sardónica pomposidad del productor Alfredo Bini responde el auto sarcasmo de la firma: «Nel triste girotondo, nel lieto girotondo… Ennio Morricone musicó ahahahah»[5]

## La duplicidad morriconiana

*Entre la humildad y el pragmatismo, entre la astucia y la ingenuidad (de una forma que se convertirá en una constante de su personalidad) Morricone va desarrollando las vetas más contradictorias de su experiencia como hombre y como músico*[6].

Esta es la esencia basculante del arte de Morricone, sintetizado a la perfección por el musicólogo Sergio Miceli. El compositor trastiberino como artista y artesano. Genio consagrado y arreglista. Su duplicidad creativa, el perfecto binomio entre «scentia» y «peritia» tiene su origen en la propia formación del maestro. Nuestro imaginario clásico hospeda figuras de grande compositores divinamente iluminados por la musa de la música, Euterpe. Pero el maestro ha siempre querido distanciarse

---

[4] Morricone E. y Miceli, S. *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della música nei film*. Venezia: Marsilio, 2001, 267-268 (T. de A.).

[5] Literalmente «En el triste giro tondo, en el feliz giro tondo […] Ennio Morricone escribió la música ahahahah» (N. del A.).

[6] Miceli, S. *Morricone, la música, el cine*. Valencia: Mostra de Valencia, 1997, 33.

de las hagiografías de Beethowen, Mozart, Bach, repitiendo que nunca ha sido un fenómeno. Como su amigo Sergio Leone[7], es originario de Trastévere uno de los barrios más populares de Roma, capital política, y más cinematográfica que musical de Italia. Proviene de un ambiente proletario, donde la posibilidad de una digna supervivencia se vincula a la laboriosidad más asidua. Su padre Mario era trompetista en orquestas de entretenimiento. Tocaba todo tipo de géneros musicales, era un fantástico intérprete de jazz, pero se ganaba la vida (y mantenía a su familia) trabajando en las sincronizaciones musicales de películas. Así, en el ambiente doméstico, la música se relacionaba a las necesidades cotidianas: el arte y la rutina. Casi una artesanía cuyos secretos se desvelan solo entre los próximos consanguíneos o discipulares. Casi por juego cuando tenía seis años el padre le enseña la llave de violín. El descubrimiento le infunde un gran entusiasmo por la composición. Curiosamente sus primeros *divertissement* consistían en una serie de *cacce* a imitación de *El cazador furtivo* de Weber. Un tipo de composición que (en las óperas líricas) normalmente acompañaba escenas venatorias es decir de caballos al galope disparos y siseos de balas. Poca cosa para construir el origen teleológico de su posterior éxito western. Pero el episodio lustra como la posible vocación del joven Morricone adquiere connotaciones cercanas a una natural transmisión de competencias entre jefe de «bottega» y aprendiz privilegiado:

> *La naturaleza de las raíces de Morricone (más caracterizadas por sólidos impulsos éticos que por abstractos ideales estéticos) induce a pensar que el traspaso de papeles del padre al hijo hubiera tenido lugar de cualquier forma, y que por lo tanto la vocación (que se manifestó tan precozmente) no hizo sino volver más aceptable un destino ya marcado*[8].

Del ejemplo familiar, el futuro compositor, adquiere la dignidad de la música aplicada (es decir de las banda sonoras). Asimila la importancia de la disciplina cotidiana de trabajo, el rigor de los ensayos cotidianos. Al poco tiempo de haberse matriculado en el conservatorio

---

[7] En realidad Sergio Leone había nacido en la plaza de la Fontana di Trevi, pero había transcurrido su infancia en via Filippo Casini, en el barrio de Trastevere. Véase Verdone M. *Il cinema a Roma*. Roma: Edilazio, 2003, 191 (T. del A.).

[8] Miceli, S. *Op. cit.*, 29.

de Santa Cecilia, comparte el estudio académico de la trompeta (antes con docente Umberto Semproni, luego por Reginaldo Caffarelli, autor de una eficaz metodología didáctica para el estudio de los metales) substituyendo a su padre en las ejecuciones nocturnas. Empieza en una pequeña orquesta que se exhibía en la orillas del Tíber para el círculo de soldados estadounidenses: la llamaba la orquesta de los pobres ciegos porque tocaban y luego pasaban con el platito a pedir la voluntad: cigarros, chocolate y un poco de dinero. Más tarde toca en el grupo musical de Alberto Flamini y de Costantino Ferri: este último autor entre los años treinta y cincuenta de más de veinte bandas sonoras entre las cuales *Giorni di gloria* (Giuseppe De Santis et alii, 1945) y *Tragico ritorno* (Pier Luigi Faraldo, 1952). Estas actuaciones nocturnas al *night club Florida* le proporcionan (además de un medio para pagarse la matrícula) una especial perspectiva del estudio: la oportunidad de perpetuar el legado musical paterno mejorándolo y la posibilidad de inmediato ascenso profesional. Obviamente la doble actividad le quita mucha energía y no le permite superar el examen de los estudios de trompeta con el máximo de los honores. Sin embargo en otros cursos posteriores (como el de armonía complementar) sorprende positivamente a su docente Roberto Caggiano. Este enseña orgullosamente sus ejercicios a los colegas y lo convence para que se dedique a la composición. Su maestro será Carlo Giorgio Garofalo célebre compositor de música sacra para órgano y coro (autor de la *Missa in Honorem Sanctissima Trinitatis* y de la *Missa in Honorem Immaculatae Conceptionis*). Tras siete años de cursos de armonía, contrapunto y fuga, elige el curso de perfeccionamiento del maestro Goffredo Petrassi. En aquel momento era el compositor contemporáneo más versátil: en sus composiciones había recuperado la tradición vocal e instrumental italiana (*Tocata* para pianoforte, 1933; *Lamento de Ariadna* para voz y pianoforte, 1936), había desarrollado en las composiciones corales unas sugestiones barrocas, propias de la Contrarreforma (*Salmo IX* para coro, cuerdas, metales, percusión y dos pianos, 1936; *Magnificat* para soprano coro y orquesta, 1940). Y, sobre todo, había acompañado su investigación en las temáticas religiosas con escritura para el teatro musical (*El cordobés*, *El retrato de Cervantes*) e incluso para el cine: había compuesto la banda sonora de las dos películas de Giuseppe De Santis *Arroz Amargo* (1949) y *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950). Antes de apuntarse a su curso, el alumno Morricone había

estudiado las partituras del maestro depositadas en la biblioteca del conservatorio:

> *Preparándome a una elección tan importante. Había pedido permiso a la secretaria del conservatorio para acceder a la biblioteca. Estudiaba las partituras de Petrassi y me quedaba fascinado por su escritura. Todavía no poseía la capacidad de entender el resultado acústico de las ejecuciones. Sin embargo admiraba en su escritura la precisión y la atención en non repetir, en no doblar los instrumentos: me trasmitía la sensación de equilibrio, orden de la belleza. Así me había convencido que la limpieza en la partitura coincidía con una extrema eficacia en la ejecución […] El comienzo del estudio con Petrassi ha sido muy duro. Él me pedía que me ejercitase en la composición de danzas: la alemanda, la courante, la zarabanda, el fox-trot, el tango. Ninguno de los dos estaba muy satisfecho de mis trabajos. Finalmente llegamos al capítulo del «ricercare» (composición instrumental en forma libre que se desarrolla en la imitación), una forma de contrapunto que precede a la fuga. El contrapunto era mi especialidad y desde entonces mis progresos han seguido un crecimiento exponencial*[9].

La enseñanza y el ejemplo humano de Garofalo y sobre todo de Petrassi, son decisivos en la trayectoria profesional y la conducta existencial del compositor transtiberino. Éste no era un virtuoso del violín o del pianoforte, era trompetista. No habría podido cobrar protagonismo en una orquesta sinfónica ni entrar en un grupo de música de cámara. Además respecto a los otros alumnos del conservatorio, él no estaba matriculado en ningún otro curso universitario. Le faltaba compartir experiencias entre colegas. Vivir el compañerismo como momento de confrontación decisivo a la compleción de la formación. Confiaba en sus maestros como únicas guías. Precisamente a Petrassi en sus clases le preocupaba mucho más animar el pensamiento dialéctico, que no la duda sistemática como crecimiento personal:

> *[…] la enseñanza no puede limitarse al aprendizaje técnico y puramente artesanal. Esta puede resultar útil, incluso indispensable, dado que las pers-*

[9] Castaldo, G y Assante E [en linea] *Incontro* en *el Auditorium con Ennio Morricone (5-marzo-2007)*. Roma: Fondazione Auditorium Parco della Musica [consulta: 9 de septiembre de 2014]. Disponible en www.youtube.com/watch?v=LISe1CxWvE0 (T. del A.).

*pectivas y los panoramas son cada vez más amplios; pero por eso mismo no se trata de examinar la materia musical, sino de ponerla en relación con todo lo demás. ¿Y qué significa todo lo demás? Toda la cultura que tenemos a nuestro alcance y también el mundo moral*[10].

Morricone, en su perspectiva, configura su deber moral como una continua experimentación (casi tardo romántica), un perfeccionamiento individual, una búsqueda de lo absoluto dentro de la música «absoluta» (tal como nombra el conjunto de composiciones que no escribe para el cine). Y por otra parte considera la disciplina del trabajo, el respeto de la palabra dada y de los contratos firmados. La cultura próxima a su alcance. Una mirada posiblemente bizca considerando que durante los últimos tres años de conservatorio Morricone ya trabaja en la RAI como arreglista de la segunda orquesta (es decir aquella no sinfónica). Un lúcido desenfoque entre música absoluta y aplicada. Un estrabismo con larga visión de futuro.

## La voz como instrumento

*¿Ennio, a qué se debe que utilices muchas veces la voz humana como un instrumento musical? La voz humana antes de ser una voz que habla y que canta hablando (es decir pronunciando palabras), es un timbre, un sonido. Yo simplemente me he limitado a utilizarla como sonido*[11].

Su maestro Petrassi había dedicado solo una pequeña parte de su actividad compositiva a la música sacra. El maestro Garofalo, en cambio, era un auténtico especialista. Durante su curso de armonía había transmitido al joven Morricone una profunda pasión por el canto gregoriano. El sonido únicamente de la voz, de forma monódica (es decir con una sola línea melódica) constituirá el origen y la esencia más profunda de todas sus composiciones. Y esto se debe a sus firmes convicciones musicales y culturales, más que religiosas:

---

[10] Lombardi, L. *Conversazioni con Petrassi*. Milano: Suvini Zerboni, 1980, 6.

[11] Ennio Morricone, musico de cine [en linea]: programa De Cine RTVE, 1985 [consulta: 9 de septiembre de 2014]. Disponible en www.youtube.com/watch?v=rzEzsci6dRg

*El canto gregoriano es un pilar insustituible de la cultura europea y mundial […]. Tanto allí como en la música modal se encuentran tesoros inmensos. Trazamos una cierta línea evolutiva que parte de la música judía. Seguimos a través de la tradición greco-latina y luego nos desplazamos hacia el norte. Aparece muy claramente que la música de los trovadores tiene raíces en el canto gregoriano. Y si proseguimos este camino ideal llegamos a la música celta y luego a los Estados Unidos, donde hay el encuentro entre las tradiciones africanas y la extraordinaria aventura del jazz. Pero el origen está en el canto gregoriano*[12].

Luciano Salce, el director responsable del debut cinematográfico de Morricone, lo había intuido. Tras una intensa colaboración (entre 1961 y 1966 le encarga seis bandas sonoras: *Il federale*, *La voglia matta*, *La cuccagna*, *Le monachine*, *Slalom* y *El Greco*) decide improvisamente dirigirse a otros músicos. Había escuchado sus primeros trabajos para Sergio Leone y se había convencido que no podía volver a trabajar con el compositor romano. Salce se consideraba un «simple cómico», la música western morriconiana era «sacra y mística». Las palabras de Salce «simple cómico», pueden parecer una boutade, sin embargo centran el blanco de la cuestión. La particular utilización de la sonoridad vocal (incluso en contexto de género tan lejano del ámbito sacro como el western), delatan su íntima predilección por lo sagrado. Es el caso del tema coral *Abolisson* del filme *Queimada* (Pontecorvo, 1969) que en sí mismo no significa nada[13], pero que con su ritmada repetición se convierte en una oración universal a la libertad. O incluso el ejemplo más evidente de la banda sonora de *The Mission* (Rolan Joffé, 1986) la composición cinematográfica que mejor sintetiza la espiritualidad de su sensibilidad musical. Recuerda Donatella Caramia

*La banda sonora de La misión caracteriza tanto la espiritualidad de la película como la de todo el trabajo de Morricone. Recogiendo las experiencias y las reflexiones del maestro, se puede entender como el instinto creativo (a través de un proceso de mediación natural) pueda mover al ser humano hacia la espiritualidad y el arte. Este mecanismo psíquico de mediación entre dos*

[12] Morricone E. y Monda, A. *Lontano dai sogni*. Milano: Mondadori, 2010, 16.

[13] Se trata de la grafía italiana de la pronunciación de la palabra portuguesa abolição es decir abolición (N. del A.).

*distintos polos es la función trascendente. Es decir la experiencia […] que ayuda a llevar a cabo el paso entra una situación vieja y una nueva. Permite la conciliación de los contrapuestos en un progreso evolutivo para el espíritu*[14].

## Síntesis de los opuestos: conclusiones

La vocación morriconiana a la trascendencia representa su principal motor creativo. Una trascendencia psíquica (y no metafísica): es decir un continuo proceso de superación de las tensiones. Un esfuerzo cotidiano de conciliar viejo y nuevo, antiguo y contemporáneo, clásico y moderno. Una actitud que Morricone asume en persona come en el caso de la ceremonia de los *Oscars* 2007. Su genuina conmoción ha desmenuzado la arquitectura plástica y pomposa de la ceremonia: un nudo en la garganta auténtico, frente a las sonrisas *stanislavskijanas*. La «verdadera actuación» de alienígena en un set hollywoodiense ha presentado clara muestra de su particular extrañamiento. Participa, comparte y al mismo tiempo desvela las convenciones del perfecto mecanismo espectacular. Vive e ilustra el pacto de suspensión de la incredulidad entre público, pantalla y altavoces. Dentro y fuera del dispositivo cinematográfico clásico: entre tradición y modernidad.

## Referencias bibliográficas

CARAMIA, D. *La música e oltre. Colloqui con Ennio Morricone*. Brescia: Edirice Morcelliana, 2012.

CASTALDO, G. y ASSANTE, E. [en linea] *Incontro* en *el Auditorium con Ennio Morricone (5-marzo-2007)*. Roma: Fondazione Auditorium Parco della Musica [consulta: 9 de septiembre de 2014]. Disponible en www.youtube.com/watch?v=LISe1CxWvE0

CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer, 1996.

De FORNARI, O. *Tutti i film di Sergio Leone*. Milano: Ubulibri, 1984.

LOMBARDI, L. *Conversazioni con Petrassi*. Milano: Suvini Zerboni, 1980.

[14] Caramia D., *Op. cit.*, 160.

MICELI, S. *Morricone, la música, el cine*. Valencia: Mostra de Valencia, 1997.

MORRICONE, Ennio. y MICELI, S. *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della música nei film*. Venezia: Marsilio, 2001.

MORRICONE Ennio. y MONDA, A. *Lontano dai sogni*. Milano: Mondadori, 2010.

VERDONE, M. *Il cinema a Roma*. Roma: Edilazio, 2003.

## Audiovisuales

*Ennio Morricone, musico de cine* [en linea]: *programa De Cine* RTVE, 1985 [consulta: 9 de septiembre de 2014]. Disponible en www.youtube.com/watch?v=rzEzsci6dRg

04

# Una historia de convergencias y divergencias: al atisbo de una nueva frontera (radio edit)

*José A. Bornay Llinares*

Aula de Música y Técnicas de Arte - Compositor y ensayista

auladeмusica@arrakis.es

**Resumen:**

Los cambios en la forma de entender y relacionarse con el mundo de cualquier sociedad humana van siempre aparejados a la aparición de innovaciones técnicas. La historia en la que imagen y sonido convergen en un objeto de comunicación constituye una narración repleta de encuentros y desencuentros. Sobrevolando los antecedentes del producto audiovisual, el artículo propone un ejercicio de imaginación, centrando la atención en el sujeto-público, que pasa en nuestros días de ser espectador paciente a usuario agente.

**Palabras clave:** Cinematografía; Películas; Sonido; Historia; Narración fílmica; Espectador; internet.

**A story about convergences and divergences: a glimpse into a new frontier**

**Abstract**

Changes in the way of any human society understands and establishes its relationship with the world are always attached to the development of technical innovations. The story in which image and sound converge on a communication object is a tale full of encounters and separations. Flying over the background of the audiovisual product, the article proposes an exercise in imagination, focusing on the subject-public, which happens to change nowadays from patient viewer to active user.

**Keywords:** Cinema; Movies; Sound; History; Film narrative; Viewer; internet.

Hablando en términos tan amplios que incluyan desde la literatura a las artes plásticas, cada vez que se ha incorporado al proceso artístico un nuevo elemento, ya sea éste físico (un pigmento, la aparición de las válvulas de incandescencia, el ordenador) o conceptual (el uso de la perspectiva, la versiculación del discurso, el hipertexto), éste ha formulado mudanzas que exceden al acto de la creación y comportan cambios estrictos tanto en el creador como en el receptor y su entorno; por tanto, en los usos y perspectivas de la sociedad que ambos habitan. En la dirección opuesta, todo cambio social interviene en el proceso creativo, imponiéndole retos o vehiculando nuevas formas de manifestación artística[1]. Los cambios en la forma de entender y relacionarse con el mundo de cualquier sociedad humana van siempre aparejados a la aparición de innovaciones técnicas[2]. Son éstas, finalmente, las que van a proponer nuevas fronteras y a determinar las verdaderas mutaciones cualitativas tanto en lo social como en lo cultural –si es que podemos al final separar lo uno de lo otro.

En lo que concierne al tema que nos ocupa, la historia en la que imagen y sonido se encuentran implicados en un objeto de comunicación del que ambos forman parte constituye una narración repleta de encuentros y desencuentros. Los avances técnicos que extendían sus capacidades y proponían nuevos usos discurren en multitud de ocasiones por sendas paralelas finalmente condenadas a converger. Partiendo de esto, formularemos ciertas intuiciones acerca de las nuevas

---

[1] «… esas disciplinas tan inciertas en cuanto a sus fronteras, tan indecisas en su contenido, que se llamaron historia de las ideas, del pensamiento, o de las ciencias, o de los conocimientos». Cfr. FOLCAUT, Michel. *La arqueología del saber.* México: Siglo XXI Editores. Cultura libre, 1970.

[2] Es notorio que el crecimiento de la burguesía urbana provoca el paso de la música de cámara a la sinfónica, la construcción de teatros, el desarrollo organológico y el reconocimiento de la propiedad intelectual sobre el copiado de las obras, entre otros aspectos y sólo refiriéndonos al arte musical. Un repaso somero a la historia de los estilos artísticos bastaría para corroborar lo expuesto.

propuestas que vemos germinar y tal vez terminen implantándose a lo largo del presente siglo.

Por ello, propondremos al lector un ejercicio. Tratar de sobrevolar la lectura de las páginas que seguirán a los mandos de un vehículo imaginario construido con los siguientes materiales conceptuales. Estos deberían así filtrar de un modo hipertextual la información mostrada e imbricar la sucesión de acontecimientos a partir de los cuales tejeremos nuestras conclusiones. El lector adivinará enseguida que estos campos proponen por sí mismos fronteras fácilmente pronosticables.

- **HERRAMIENTAS DE CREACIÓN.** En sus dos vertientes: el conocimiento de los mecanismos del lenguaje artístico y la capacidad para adquirir los dispositivos materiales con los que producir una obra y comunicarla. La popularización de estos elementos constituye una inflexión definitiva (frontera) a partir del siglo XX.
- **PROTECCIÓN INTELECTUAL.** A partir de la emancipación del artista del sistema de mezenazgo renacentista, el reconocimiento de la autoría de obra o invención y la generación de ingresos por la reproducción o exhibición de los mismos convierte a éstos en objeto económico. La protección de la obra y la patente constituyen una garantía para invertir en ellas o en los procesos involucrados en su comercialización.
- **FIJACIÓN y COPIADO.** Más allá de la antigua tradición oral, la grabación de las obras en cualquier soporte susceptible de ser trasladado permite que éstas puedan ser reproducidas sin necesidad de un intérprete, del mismo modo que sucede con el material escrito o las reproducciones pictóricas. La posibilidad de repetir una obra a voluntad condicionará asimismo y de una manera irreversible la actitud del espectador, y modificará los procedimientos de creación y análisis, tanto en lo sonoro (post-instrumental) como en lo visual (post-pictórico).
- **EXHIBICIÓN PÚBLICA/PRIVADA.** El copiado de obras promueve su difusión, establece entornos de identidad cultural y genera la creación de nuevos entornos de exhibición. Lo público y lo privado son dos aspectos que han convivido siempre y que

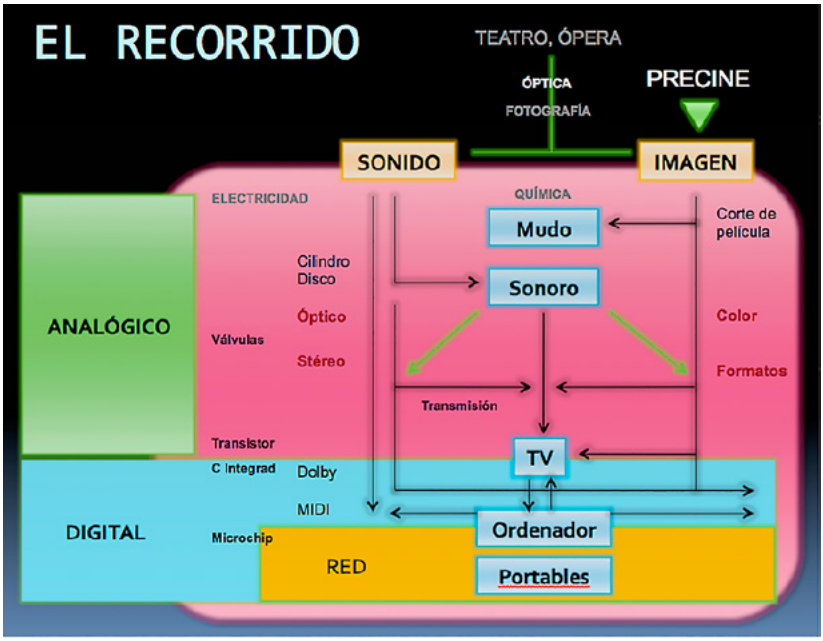
parecen ir desdibujándose en el siglo XXI. Las derivadas de este nuevo escenario, desde el punto de vista creativo y como agente económico o creador de industria proponen numerosas interrogantes en la era de la hiperconectividad.

- **GRADO DE INMERSIÓN DEL ESPECTADOR.** El espectador se sitúa frente a la obra y establece un diálogo entre realidad y la virtualidad. Con independencia del grado de representatividad de esta, se somete a un ejercicio subjetivo de acuerdo a su formación, entorno o las características del objeto artístico. En ese contexto y a lo largo de la historia, los productos y los espacios muestran una clara tendencia a acentuar la inmersión, al aislamiento de la experiencia receptiva de todo lo ajeno a ésta y su singularización, tanto en lo privado (cámaras oscuras, auriculares, gafas 3D…) como en lo colectivo (teatros, salas de cine, sistemas de audio envolvente…).

## Un largo y asombroso trayecto

La imagen en movimiento, tomada en su sentido más amplio y en cuanto a su relación con lo sonoro se manifiesta en realizaciones de carácter «teatral» –desde los ritos tribales o las liturgias religiosas a las manifestaciones escénicas–. Este ancho vial nos conduce a través de los cantares de gesta y la Ópera por una calzada doble: en lo popular o ritual la repetición remite a lo predecible y proporciona comunión social a los espectadores, mientras que en la «obra de creación» –caracterizada por elementos novedosos compensados en mayor o menor grado por recursos tópicos o estilísticos que faciliten su inteligibilidad– el público debe enfrentarse al asombro, a la atracción por lo ignoto y a la excitante tensión que supone acercarse a nuevas propuestas de percepción. Pensar en la historia de cine –o lo audiovisual, en un sentido más amplio– con la intención de adivinar sus posibles nuevas direcciones significa reconstruir la profunda magia, las secretas seducciones de los espectáculos ópticos, de las proyecciones de sombras, de los experimentos de la imagen en movimiento. Significa recrear a través de esos espectáculos, las enormes innovaciones técnicas de los siglos XVII, XVIII y XIX que hicieron posible las espectaculares manifestaciones del siglo XX. Por otro lado, requiere observar el recorrido de lo sonoro hasta su incor-

poración, a partir de los avances técnicos y las propuestas estéticas que la propiciaron.




## Primero, la ciencia

Gracias a las inéditas posibilidades de observación que proporcionaban los instrumentos ópticos, a partir del seiscientos[3] toma forma un patrimonio visual colectivo completamente nuevo, en el cual surge y parece prevalecer la dimensión de lo asombroso. En los siglos XVII y XVIII los nuevos lenguajes visuales y sus efectos se expanden desde Europa a América y Asia, comenzando a configurar un lenguaje visivo universal

[3] Aunque el principio de usar un rayo de luz que, atravesando un orificio, recrea en el interior de un espacio oscuro las imágenes externas era ya conocido en la antigüedad y descrito por autores medievales como Peckham o Alhacen, tiene especial relevancia a partir de Leonardo en su Códice Atlántico por su valor de metáfora de la visión, reconducida a la problemática de la formación de imágenes mediante dispositivos ópticos (Geografia del precinema. Bologna).

que será ya parte consustancial a la iconografía del hombre moderno. Estudiosos de la física experimentan y describen las múltiples posibilidades científicas y espectaculares de las proyecciones, propiciando la aparición de la organización económica e industrial del mercado de las imágenes.

El siglo XVIII, las estructuras sociales cambian de acuerdo a los nuevos paradigmas del pensamiento y el orden burgués propicia la aparición de nuevas oportunidades de negocio. La presencia de los «Mundos Nuevos»[4] en las plazas, iglesias, palacios, universidades, teatros o casas privadas de toda Europa está ampliamente documentada a partir de los años 30-40 del siglo. Si bien la experiencia era personal, su ubicación en espacios públicos le confería un cierto grado de espectáculo «colectivo». En ellas nació asimismo un potentísimo instrumento informativo: una suerte de «periódico hablado», precursor de los actuales medios de comunicación de masas. En la cuarta década de este siglo se hizo muy popular una nueva forma de entretenimiento en el entorno privado. La producción de estampas para dioramas teatrales parece ser prerrogativa exclusiva de Martin Engelbrecht[5] y su hermano Christian, que hacia 1730 crearon postales para teatros en miniatura con perspectiva tridimensional; claros antecedentes del concepto «cine en casa». Estos teatrillos de bolsillo en los que hoy podrían mirarse los *home-cinema* fueron seguidos con el *Zograscope* –donde los efectos ópticos aportaron una nueva vía en la creación de perspectiva dramática en las películas– y otros. El salto hacia la representación pública de espectáculos no-teatrales estaba germinando. La oportunidad de negocio que procuraba la expectación generada por las invenciones fructificó pronto en exhibiciones estables para públicos ávidos de novedad, conocimiento y belleza. En 1781 el célebre escenógrafo teatral Philipe de Louthemborg, abrió en Leicester Square lo que llamó Eidophusicon, en el que estos efectos y otros eran recreados ante 100 espectadores por sesión.

---

[4] Casetas de madera ricamente ornamentadas en cuyo interior se podían observar, en secuencia y a través de lentes de aumento, imágenes estampadas con temática pictórica, arquitectónica o de escenografía teatral y a menudo enriquecidas con efectos luminosos.

[5] *The History of the Discovery of Cinematography*, en http://www.precinemahistory.net/

El retratista itinerante Robert Barker, pasan del producto de consumo íntimo a la exhibición pública de sus pinturas gigantescas, el «Panorama»[6], donde la obra sigue perteneciendo al autor que la rentabiliza en base a su exposición y no a su posesión por particulares. Pensemos en su calidad de experiencia de inmersión colectiva, una obra recorrida «por/desde dentro». Tal como relata Otto Peter: en lugar de presentar un conjunto finito de apariencias ordenadas en relación con un ideal, el panorama creaba un «umwelt», se podría decir que era parte del medioambiente aunque con una realidad poco estructurada con profusión de datos visuales para el espectador[7]. Es difícil aunque tentador comparar, a los ojos de nuestros días, la sensación de uno de esos espectadores[8] con las de un usuario de nuestros cines Omnimax –obviando el estatismo y la carencia de lo sonoro en aquel.

Si en sus inicios, la Linterna Mágica se utilizaba para proyectar imágenes pintorescas y pastoriles, pronto incorporó nuevas temáticas. Alrededor de 1770, François Dominique Séraphin utilizó las linternas mágicas para proyectar «Ombres Chinoises» (sombras chinas) en Versalles. El interés del público por los temas de misterio, propiciado por el auge del Romanticismo y la novela gótica, impulsó al científico Robertson, verdadero showman de su época quien, a desarrollar y mejorar la clásica «linterna mágica» con su proyector móvil (Phantascope). Las imágenes se movían y cambiaban su tamaño, «aproximándose» al público voces y efectos de sonido. Su influencia sigue manifestándose en nuestros días[9].

---

[6] Cfr. Altick, Richard D. T*he Shows of London*. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1978.

[7] Esta extraordinaria riqueza en el campo visual del espectador crea una experiencia –como Wordsworth describía en *Abbey Tintern* aunque en relación con la naturaleza y no el panorama– de un «mundo poderoso» que se percibe mitad real y mitad creado.

[8] Miller sostiene que el panorama «satisfizo el anhelo del siglo XIX por lo visual –y por extensión física y política– por el control de un mundo en rápida expansión. Su audiencia acude «allí para experimentar la ilusión de que eran los amos del mundo» *(Comentario, Bernard El Panorama de Londres:.. Reaktion, 1999.*)

[9] Podemos hallar fácilmente trazas de Phantasmagoria en Disney, tanto en los efectos de las atracciones de sus parques temáticos, como en los de la Mansión Embrujada (en Disneyland, Walt Disney World y Disneyland Tokio), y Phantom Manor (en Disneyland

## Las invenciones

El siglo XIX nace con la figura del inventor moderno que, aplicando los rudimentos del método científico y de una tecnología incipiente estudia los fenómenos audiovisuales con una mentalidad claramente industrial. Sus apellidos pueblan nuestro imaginario colectivo y definen un periodo en el que el arte cinematográfico tal y como lo entendemos ahora –fruto de ciencia aplicada e invención y fenómeno sociológico cultural– afirma sus raíces. dos elementos fundamentales constituyen la base de las posteriores manifestaciones de lo (audio)visual: los desarrollos de las linternas mágicas y la aplicación del principio de persistencia de la retina.

Entre la infinidad de nombres que impulsaron la evolución de la animación, hay uno que destaca por la magnitud de su creación, y nos conmueve especialmente. Ese personaje es Émile Reynaud creador del *Praxinoscopio* y, más tarde, de aquella maravilla del ingenio y la creatividad que fue su Teatro Óptico, estrenado en París, el 28 de octubre de 1892. Entre 300 y 700 dibujos realizados de forma absolutamente artesanal avanzaban montados sobre cintas, acompañados de la música del piano y de los efectos sonoros producidos detrás de la enorme pantalla. Reynaud llamó a sus películas animadas «Pantomimas Luminosas» pero éstas tuvieron la mala suerte de nacer en la misma década que el invento de los Lumiere[10].

## Un nuevo lenguaje

Georges Méliès, inició su carrera de productor cinematográfico rodando por las calles de París. Se dice que cuando se le encasquilló la cámara en la plaza de la Ópera, interrumpiendo por cierto tiempo el rodaje y retomando la grabación un momento después, algunos sujetos habían

París), y en vivo (Fantasmic en Disneyland y Disney-MGM Studios), que cuentan con proyecciones de cine / video en pantallas de agua.

[10] Finalmente, el Teatro Óptico de Émile Reynaud, del que ya habían disfrutado cerca de 500.000 personas entre 1882 y 1900, fue vencido por el cinematógrafo. Aunque no se puede decir que Reynaud no le plantara cara al invento de los Lumiere, intentó conservar y proteger la permanencia de sus pantomimas adaptándose e incorporando los aportes del cinematógrafo.

aparecido o cambiado súbitamente de lugar. Méliès había descubierto el «truco por substitución», que enseguida incluiría en el cortometraje «L'escamotage d'une dame», en el cual hacía desaparecer a una señora. Enseguida inventó otros trucos: el fundido (fade) de apertura o cierre, la disolución cruzada, la duplicación de personajes, la superposición de imágenes, la máscara, que permite dividir el cuadro en partes impresas separadamente… El cine empezaba a contar con herramientas propias que iban a constituir su armazón narrativo.

## Mirándose de reojo

### Música y sonido en la imagen

Los hermanos Navarro Ariola, acerca de los antecedentes, anotan:

> *Una de las teorías difundidas alude al ruido del proyector como motivo principal de la utilización de música, de forma que ésta se hubiese añadido con el objeto de «suavizar» el desagradable ruido de la máquina a oídos del espectador*[11]*. A esta discutible motivación comercial se añade otra del mismo género, ya que con la presencia de un piano los primeros empresarios de las salas de proyección dotaban a su espectáculo de un mayor esplendor y boato (y obligando a las salas más cercanas a incluir otro piano y/u orquesta para mantenerse al mismo nivel). La tercera causa es también razonable y evidente, y la hallamos en la lógica capacidad del ser humano para comprender que las imágenes podían verse beneficiadas por medio de la música; ésta sería una motivación de carácter artístico, destinada a perfeccionar una obra que debía impactar en el público* (Chion, 1999: 21-22).

[11] «Las películas se estaban proyectando aún en lugares tales como barracas, expuestas al ruido, ante un público que tenía por costumbre hacer comentarios, abuchear, aplaudir, hablar: la música, en ausencia de actores de carne y hueso (que pudieran llamar la atención al público, hablarles o captar su atención) ayuda a centrar la atención, concentrándola al subrayar las atmósferas y puntos fuertes». Cfr. *Op. Cit*. CHION, M., 1999, p. 44.

## Fotografiar el sonido

Perfeccionando los experimentos de Niepce, Luis Daguerre recoge en 1837 las primeras imágenes «dibujadas por la luz». Al poco desarrollaba una exitosa carrera empresarial con su Diorama[12], Mucho del trabajo preliminar había sido hecho por científicos anteriores, tales como Thomas Young, que en 1807 demostró que un diapasón en vibración podía inscribir una línea ondulante sobre un cilindro que rotaba. Así, hacia el final del siglo contábamos con invenciones que permitían grabar y reproducir sonido por un lado, mientras por el otro una sucesión de fotogramas procuraba la sensación de percibir imágenes en movimiento.

Al comenzar el siglo XX, los intentos de sonorización del nuevo arte eran ya una realidad tangible. Fueron dos los sistemas de fijación los que pugnarían por imponer su estándar en la industria fonográfica y, por extensión, en su adaptación al cine: el cilindro (Edison-Bell)[13]. y el disco (Berliner)[14]. La pugna entre los dos sistemas no sólo trata de resolver la idoneidad de uno u otro para reproducir el sonido grabado, sino que representa la hegemonía en el enorme negocio discográfico que nace. Aunque coexistieron hasta la desaparición del primero hacia 1920, en lo que respecta a la sonorización de material filmado ambos resultaron ineficaces, pues la solución vendría de mano de la fotografía –cerrando el ciclo–, con la banda óptica integrada en la película.

---

[12] Lo relacionado con la carrera de Daguerre y el Diorama tanto en Gran Bretaña como en París, se pueden encontrar en una amplia página web de RD Wood, *The Midley History of Photography* (http://www.midley.co.uk) que reúne a gran parte de la investigación de Wood y artículos publicados sobre el Diorama, el daguerrotipo, y la temprana historia de la fotografía.

[13] En 1908, Edison no había dejado de intentar la sincronía del proyector que Armat (o Jenkings) había inventado para él. Un primer sistema, el Cameraphone salió en 1908. Las dificultades con la sincronía y la amplificación provocaron que el kinetophone no pasase del año de uso en el cine Keith de Nueva York.

[14] En ambos casos, la primera batalla de esta guerra comercial llega salpicada de insultos: los de Edison a Bell y Tainter llamándoles «una banda de piratas» por su uso del cilindro. Por otro lado, Johnson no comunica a Berliner su sistema de duplicación de disco y a su vez es traicionado por su colaborador Jones, que lo patenta a su nombre.

## El copiado

Después de establecer la sucesión de fotogramas en una película perforada, la proyección de las imágenes proporciona una sensación de movimiento suficientemente creíble. Pero falta un ingrediente para desatar la explosión definitiva. Como dos caminos que discurren en paralelo, imagen y sonido consiguen al fin en el siglo XX atravesar la frontera crucial: tras ser fijados para su reproducción, deberán ser capaces de generar productos a partir de sus copias. Esto no sólo va a condicionar los procesos de producción artística sino que modificará para siempre el sentido de percepción del espectador. Las innovaciones científico-técnicas han pasado a ser parte de la nueva sociedad capitalista y los espectáculos configuran irreversiblemente la actitud de un público que los paga y cada vez exige mas de ellos. La independencia y protección[15] de los inventores convierte a muchos de ellos en prósperos empresarios. A partir del establecimiento de la fijación y el copiado, los artilugios que proveen experiencias «personales» se venderán en cantidades industriales, mientras que los espectáculos públicos alcanzan proporciones multitudinarias. Una revolución semejante a aquella de Gutemberg con relación a la obra escrita.

Todavía quedaba camino por recorrer y problemas no resueltos. Nuevas fronteras que suponían retos excitantes y oportunidades inimaginables para una industria recién nacida que no sospechaba la enorme influencia socio-cultural[16] que llegaría a tener en sus manos. En el cam-

[15] La protección de derechos y el registro de patentes son los pilares sobre los que se sustenta la inventiva industria que está naciendo. El Convenio de Berna se instituyó por primera vez en 1886, y posteriormente fue renegociado en 1896 (París), 1908 (Berlín), 1928 (Roma), 1948 (Bruselas), 1967 (Estocolmo) y 1971 (París). La convención se refiere a las obras literarias y artísticas. Incluye las películas, y exige a sus Estados miembros el proporcionar protección a todas las producciones en el campo literario, científico y artístico.

[16] Louis Lumière decidió contratar y formar a un centenar de jóvenes para sostener su sistema de producción y explotación, que pretendía convertir en monopolio mundial. Entendieron que necesitaban rodar material nuevo para abastecer a las salas que florecían en todos los rincones del mundo. En eso consistió la misión de estos operadores novatos, que terminaron recorriendo una treintena de países: rodar, revelar y proyectar nuevas películas, que luego circularon libremente por los cines de otras ciudades. «Ofrecieron el mundo al mundo», sostiene el director Bertrand Tavernier, «Imaginen lo que

bio de siglo, la Europa de los imperios en decadencia, la explosión de los movimientos obreros y de las revoluciones artísticas todavía tenía un papel preponderante en el mundo. Manifestaciones teatrales y operísticas alternaban con exhibiciones asombrosas y divagaciones acerca del arte, su función y su explotación. La pintura trata de descubrir nuevos enfoques empujada por la cotidianeidad de la fotografía y los cánones de la tonalidad parecen disolverse en las músicas del momento. Mientras tanto, al otro lado del océano, una sociedad más dinámica y en constante expansión económica y política comenzaba a cuestionar la prevalencia del viejo continente. El cambio hacia un nuevo centro dominante global empieza a gestarse paulatinamente, y será definitivo tras las dos grandes guerras, no sin avatares y resistencias[17]. El periodo inicial del siglo XX constituye tal vez la época más convulsa, paradójica y excitante desde el Renacimiento. En un planeta achicado por el desarrollo del transporte mecanizado, la comunicación sin hilos y unos sistemas productivos que permiten a grandes capas de población curiosa el acceso a los productos culturales, surgen nuevos tipos de espectáculos de mano de las invenciones que traía el siglo anterior y sus desarrollos comerciales. La imagen, el sonido y las industrias que éstos despliegan van a ser un claro ejemplo de lo expuesto. Y todo esto, a una velocidad inusitada[18].

---

debió de ser para los habitantes de Shanghái, en pleno 1896, descubrir bruscamente los monumentos de París o de Londres: una estupefacción total». «Además de inventar el cinematógrafo como aparato de proyección y de concebir la sala de cine como el escenario de un acto social, los Lumière tuvieron un tercer gesto fundamental: enviar a esos operadores a la aventura, alrededor del mundo, para descubrirlo y reflejarlo». «La cámara de los Lumière fue curiosa y generosa. Las imágenes de Japón se proyectaban en Nueva York; las de Nueva York, en Madrid; las de Madrid, en México. Es un gesto definitorio de lo que será el cine: un acto universal». Cfr. VICENTE, Alex. Así nacieron los primeros cineastas. *El País Cultura*. 2015, 26 de marzo.

[17] El Congress International de Editeurs du Film, celebrado en París (1909) bajo la presidencia de Méliès, acuerda tener en cuenta la amenaza que plantea la MMPC. Eastman Kodak (proveedor, a su vez, del francés) es uno de los convocantes. El objetivo es crear un cartel para competir con *The Trust*, pero sólo logra pactar algunas normas internacionales para las películas perforadas.

[18] En 1906, un «festival de cine» (cinématographique fête) es organizado por la Société Populaire des Beaux-Arts de París en el Teatro Trocadero. El programa de tres horas es visto por 4.000 personas y se repitió dos semanas después con más películas. En nueve meses los laboratorios franceses de Pathé duplican su producción.

## A la carrera

La serie invento>producto>explotación establece un paradigma frenético, no exento de picardías, malas artes comerciales, éxitos y fracasos. El nuevo capitalismo burgués y las clases medias, especialmente en EE.UU., acuden a la llamada y permiten desarrollar una industria que crecerá exponencialmente en los siguientes cien años. Una maquinaria en la que aparecerán ligados los avances tecnológicos, sus productos derivados, los nombres de sus autores y las compañías que los explotan, sean éstos cinematográficos, radiofónicos, discográficos, televisivos o editoriales. El visionado privado de la imagen en movimiento o la escucha a demanda[19] ya no es privilegio de nobles o ricos hombres de negocios. El nuevo mercado comercializa tanto dispositivos como contenidos. Invenciones que permiten visualizar estampas o escenas animadas pueden ser adquiridas por la clase media o colocadas en hileras en espacios populares que permiten el visionado individual insertando una moneda –como los *pin-balls* o los videojuegos que pronto serán habituales en bares y salones de billar–. Salas de *kinetoscopios* abren en cada ciudad. Por otra parte, los teatros y las barracas itinerantes incluyen en sus espectáculos de variedades la proyección de películas. Pronto, muchos de aquellos cambiarían sus escenarios por pantallas. Otra frontera remarcable: la mutación de los rituales. El espectador del cinematógrafo puede asistir a la proyección por la mañana, tarde o noche por un moderado desembolso. La capacidad de generación de imaginario colectivo que suponen el copiado industrial y la exhibición universalizada pronto llamará la atención de las instituciones, que promulgarán normas y reglamentos morales[20]. El poder de hechizo –o manipulación– del lenguaje cinematográfico lo hará vehículo de propaganda política, económica o cultural. Pero en esos inicios del siglo, todavía imperan la ilusión, el descubrimiento, la estupefacción, la incredulidad ante esas imágenes que –mudas y en blanco y negro– disputan a la razón la esencia de lo percibido.

---

[19] El jukebox de John Gabel *Automatic Entertainer*, con un mecanismo de preselección de 24 discos de 10 pulgadas, es presentado por Automatic Machine and Tool Co, Chicago en 1906.

[20] La Comisión de Policía en Berlín Establece la censura previa al lanzamiento de las películas en 1906. Un año después, Chicago dicta sus primeras normas al respecto.

## De nuevo, caminos paralelos

El crecimiento exponencial de las salas de exhibición dará lugar a una doble competencia. Por un lado la de los sistemas, tanto de filmación como de proyección y por otro, la de los contenidos (producción y distribución). En cuanto a lo primero, el paso del blanco y negro al color y las evoluciones de éste (*kodachrome, kinemacolor, technicolor, monopack…)* junto a los formatos de imagen-sonido (*cinemascope*, *Imax, Omnimax, Dolby, THX,…*) configurarán el campo de batalla. Respecto a los contenidos –y no poco influyentes en lo anterior–, el surgimiento de las todopoderosas productoras norteamericanas, la industria del entretenimiento[21] y el *star system*[22], que irán imponiendo su hegemonía a nivel global década tras década.

Expondremos ahora los acontecimientos que nos llevan hasta nuestros días, centrando la atención en el sujeto-espectador quien, al cabo, será quien finalmente protagonice nuestras conjeturas[23]. Conviene, sin embargo, remarcar las áreas científicas cuyos avances en el siglo XX configurarán el mundo tal y como hoy lo conocemos. Matemáticas, física teórica, química de materiales, electrónica y, por supuesto, microelectrónica e informática desarrollaran un perfeccionamiento teórico-práctico tal y a tanta velocidad que con frecuencia las innovaciones no agotan su vida comercial, empujadas por novedades que las dejan obsoletas antes de que recuperen la inversión dedicada a crearlas.

---

[21] «Un día, Picasso me dijo: "En todo caso, somos tan buenos y útiles como aquellos bufones que los reyes de España mantenían en sus cortes y de los que respetaban sus consejos"» (Salvador Dalí, citado en Infiesta, 1956).

[22] En 1919 nace el estudio de producción United Artists, fundado por Mary Pickford, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks y DW Griffith. El propósito de la empresa es sacar provecho del «poder de las estrellas».

[23] Obviando además la segunda gran divergencia, la más clásica, reconocible, profusamente documentada y comentada hasta la saciedad: el paso de la imagen en blanco y negro hacia el color y la realización de la estereofonía en lo que respecta a lo sonoro. No porque nos resulte poco significativa, sino porque no aparece como determinante en la recta final de este artículo, pues no condiciona la posición del espectador, más allá de su aportación al «realismo» o credibilidad de lo que presenta la pantalla o las posibilidades creativas del color, ya exploradas en el ámbito pictórico.

En la tercera década florece la radiodifusión[24] y, con ella, el dial. Pronto el público ya podría escuchar música en casa sin necesidad de comprar un disco. Como sucederá años más tarde con la televisión –poder ver películas en casa sin necesidad de acudir al cine–. El radioyente accede a programas difundidos simultáneamente por varias frecuencias, y puede elegir uno de ellos en cualquier momento. La gratuidad de la recepción –basta con comprar el aparato receptor– popularizan el medio, que pronto pasa a ser parte integrante de la vida familiar[25]. Es el momento de mejorar la calidad de la escucha de los discos. El consumo privado de contenidos musicales configura un enorme y creciente nicho de mercado, y las compañías van a dirigir todos los esfuerzos a mejorar sus elementos. La incisión eléctrica, el radio-gramófono, la amplificación de la señal reproducida, el desarrollo de la microfonía, los registradores de cinta magnética[26], las salas de grabación con reverberaciones ajustables, la bobina móvil y el microsurco son algunos de los escalones sucesivos hacia la obtención de una calidad sonora que justifique la compra de discos y cintas. Se desarrollan asimismo tecnologías de estampado industrial que abaratan el producto hasta ponerlo en manos de millones de consumidores en todo el mundo y las técnicas que incorporará el sonido cinematográfico.

Hacia la mitad del siglo, un enorme número de personas disfrutan con naturalidad de esta escucha «a demanda», y ya no renunciarán a ella. En la segunda mitad del siglo, la imagen televisiva desplazará a la radio en gran medida, y profundizará, tanto en esta sensación de «libertad de elección» del espectador como en la instauración de iconos y referentes universales. En ambos casos, aquel antiguo asombro ante

---

[24] En 1922, en Inglaterra, la estación de Chelmsford, perteneciente a la Marconi Wireless, emitía dos programas diarios, uno sobre música y otro sobre información. El 4 de noviembre de 1922 se fundó en Londres la British Broadcasting Corporation (BBC) que monopolizó las ondas inglesas.

[25] En 1938, cuando en que Orson Welles emitía «la guerra de los mundos», el 80% de los hogares norteamericanos contaban con un aparato de radio. Este alto índice de penetración de las ondas explica la credulidad de los radioyentes.

[26] Por su mayor densidad, las cintas de óxido de hierro (fabricados por 3M) permitieron reducir la velocidad de desplazamiento, obtenían mejor gama de frecuencias y constituyeron el soporte generalizado para la grabación del máster de las producciones discográficas destinadas a la venta masiva.

lo mágico –que no desaparece por completo– da paso a una paradójica actitud del espectador medio –que los gestores publicitarios utilizan con profusión y gran eficacia–: la pretendida libertad del sintonizador coexiste con una posición de implícita sumisión conceptual –de «creyente»– respecto a los contenidos emitidos. El receptor de televisión se convertirá definitivamente en la ventana conectada con el mundo, si bien todavía de un modo unívoco, y modifica la esencia del *living room*. Por su parte, los exhibidores de salas, impelidos a ofrecer nuevos alicientes a un público que parece abandonarles, recurren a todo tipo de estrategias en los años que van de este siglo al siguiente. Como rediseñar los entornos (salas gigantes o multisalas), mejorar la experiencia (nuevos sistemas de sonido e imagen) e incluir nuevos productos (visionado de Óperas o eventos deportivos).

## Emulando a los pioneros

Cuando pensamos en la imagen y el sonido en el entorno doméstico parece que, como en sus orígenes y tras su encuentro, volvemos a verles transitando sendas paralelas que les conducirán a su siguiente y definitiva convergencia.

Uno de los cambios más significativos aparece con la noción de portabilidad. El paso de la lámpara al transistor y de éste al circuito integrado, el uso de materiales plásticos y baterías pequeñas (pilas) permite a los fabricantes desarrollar y producir masivamente instrumentos de tamaño reducido y menor precio. El usuario se convierte en realizador «amateur», y no serán pocos los artistas que entenderán –y podrán permitirse– los grandes posibilidades creativas que estos dispositivos le proporcionan. Con la aparición de cámara doméstica y el proyector casero, el hombre corriente, una vez familiarizado con las técnicas de manejo y con ciertos conocimientos de la narración audiovisual, comienza a disfrutar del gesto creativo, extensión de la fijación fotográfica de momentos remarcables de su propia vida. La obtención de imágenes en movimiento y su subsecuente proyección a familiares o amigos convierte a éstas no sólo en testimonios documentales, sino en reforzadores de la memoria. La exposición semipública de momentos «íntimos» confiere al anónimo autor de la filmación y sus sujetos en objetos fílmicos, actores, figuras con cierto contenido ficticio –acen-

tuado sin duda en la primera época de películas domésticas sin sonido o color.

En cuanto al audio, más madrugador y habitual en sus múltiples aplicaciones –teléfono[27], radio, discos o cintas magnéticas–, pronto forma parte de la vida cotidiana de todas las clases sociales. Aunque desde el principio de siglo el uso profesional de la grabación se había ido extendiendo –dictáfonos, grabaciones musicales o radiofónicas, bandas sonoras–, es la aparición de la *cassete* la que conforma una transformación masiva en algo trascendental: además de suponer un nuevo soporte de reproducción, permite grabar –su propósito inicial de uso, con la posibilidad, inédita hasta el momento desde los viejos cilindros de cera, de borrar o regrabar varias veces– y, por tanto, ¡copiar![28]. El usuario construye su propia «lista de reproducción», ordenando sus canciones favoritas en una sola sesión –cinta– a partir de otros contenedores de registros. Con las cintas vírgenes, el objeto-soporte se independiza de la obra que transporta y gesta la noción de almacenamiento de información[29]. Poco tardaría en aparecer un derivado –la *videocasete*–, que vuelve a reunir lo visual con lo audible. Son los últimos días de los sistemas «analógicos», basados en los mismos fundamentos que las máqui-

---

[27] En 1921, la Oficina General de Correos del Reino Unido estandariza el diseño de sus cabinas telefónicas, basado en una versión utilizada en Birmingham.

[28] En ese momento, las implicaciones de la copia privada respecto a los Derechos de Autor no suponen un obstáculo para su expansión. En primer lugar, la industria discográfica –a priori la más afectada– genera tal cantidad de beneficios que la copia no parece representar una amenaza –en parte debido tanto a la diferencia de calidad sonora entre la cinta y el disco como al *packaging* del original, que forma parte casi indispensable del producto. En segundo lugar, las editoriales agradecen un nuevo medio de difusión de las obras de sus artistas, hasta entonces promocionados en radio y soportes de papel. En tercer –aunque no último– lugar, algunos países adoptan legislaciones de cánon (impuestos sobre la copia recaudados del fabricante de las cintas vírgenes). Estos aranceles devengan enormes cantidades y suelen repartirse entre las productoras discográficas –que obtienen así ingresos sin inversión– y proyectos sociales dependientes comúnmente de las Sociedades de gestión de Derechos de Autor.

[29] Después de las tabletas perforadas de los primeros ordenadores, los datos digitales se almacenaban en cintas magnéticas mediante la grabación de pulsos. Las primeras consolas domésticas –recordemos la *Spectrum*, por ejemplo– leían sus programas y almacenaban los datos del jugador en *cassettes*. ¿No sugiere esta imagen un salto en el tiempo hacia un joven Edison delante del telégrafo?

nas de los siglos anteriores, y los primeros indicios de la conversión del mundo a lo digital. Si hasta aquí cualquier manifestación artística o de entretenimiento[30], situaba al espectador al otro lado de la neorealidad creada –la obra observada–, ahora esa frontera comienza a diluirse[31]. Frases como «La obra la completa el espectador», que poblaban los círculos artísticos en los tiempos de las primeras vanguardias del siglo XX, hoy son fundamentos de *marketing*.

## Ceros y unos. Las pequeñas pantallas

La traducción de información analógica al código numérico de base 2 supone tal vez la mayor revolución conceptual experimentada por el ser humano en los últimos siglos. No se trata de un mero avance técnico. Afectará definitivamente al manejo y almacenamiento de la información y, lo que resulta más decisivo: a su almacenamiento, transporte y transmisión. El *walkman* (extensión de radiocassetes y radios portátiles) permite la escucha ubicua y revoluciona los modos de disfrutar «tiempos muertos», como el traslado de un lugar a otro. La inmersión que procura la escucha con miniauriculares anticipa modos de comportamientos ulteriores.

---

[30] Sobre todo aquellas manifestaciones que implicaban el uso de invenciones protegidas por patentes o requerían grandes inversiones, pero también aquellas en las que cierta técnica adquirida habilitaba al artista –fuese pintor, músico, payaso, trapecista o poeta– a desarrollarlas.

[31] El poder económico se nutre de la greguería como uno de sus elementos fundamentales y trata de mantener un sistema de iconos mediáticos –cuyo «target» es cada día de menor edad– mediante el cual catalizar unos productos que progresivamente van orillando el lado artístico, creados desde los estudios de mercadotecnia y ligados a la venta de productos de grandes grupos económicos, en forma de «estilo de vida». Este fundamento es parte consustancial al proceso de creación de productos dedicados al gran público. En el entorno de interactividad extendido, todos los datos de entrada son registrados, analizados y afectarán el contenido, de la misma forma que los índices de audiencia determinan la continuidad de los programas o modulan la trama de una serie. Incluso inconscientemente, aún sentado frente al televisor sin ejercer una acción aparente –más allá de usar su mando a distancia para elegir «libremente» el programa que ha decidido ver–, interactúa –o le interactúan– con el proveedor de contenidos, con los anunciantes de éste, con el fabricante del aparato y con otros espectadores.

Convertir cualquier texto, fenómeno vibratorio, imagen o señal a una cadena de aperturas y cierres de interruptor permite a los actores involucrados en su manejo salvar limitaciones anteriormente inevitables como la linealidad de edición y la dependencia del soporte. Además, cualquier modificación de un evento digital queda reducido a una operación matemática (*algoritmo*), traducida a órdenes sencillas a través de teclado y la pantalla *(interfaz).* Las herramientas –aplicaciones– habilitan a cualquier usuario sin formación específica a manejar y elaborar todo tipo de contenidos, sean de carácter laboral, lúdico o artístico. La penúltima frontera es atravesada con sorprendente naturalidad, y el ordenador personal y sus derivados: consolas de juegos, *smartphones,* televisión y radio digitales*,* cámaras digitales*, ipods, tablets…* son ahora objetos cotidianos, convertidos en vehículos interlocutores de nuestras acciones y pensamientos. Si nos llamó la atención la vertiginosa sucesión de acontecimientos en el paso del siglo XIX al XX, la velocidad[32] de los desarrollos implementados cien años después nos deja sin habla[33].

Los estándares se universalizan definitivamente en un mundo irremisiblemente globalizado. Las innovaciones son aplicadas casi simultáneamente en todo el planeta y el espectador de cualquier latitud cuenta con tal número de referentes comunes que sus peculiaridades geográfico-culturales apenas incorporan una leve calidad de matiz a la cultura global. Si el papel de creador y/o intérprete –en sus orígenes asociados a las prácticas mágicas en la comunidad– había requerido hasta ahora el conocimiento del lenguaje de la disciplina artística que le incumbe, el dominio de ciertas destrezas técnicas y una conexión profunda con su entorno socio-cultural, el último tercio del siglo replantea todos estas premisas. Animado por la aparente pericia que los nuevos medios le proporcionan, el hombre común e inquieto del siglo XXI compone, diseña, transmuta y combina elementos prediseñados con aplicacio-

[32] Desde los 70, la rapidez del cálculo se dobla cada 18 meses. Este avance exponencial plantea una frontera técnica pues estamos llegando a un límite infranqueable –a partir de un tamaño aparecen problemas derivados de la física cuántica– en la miniaturización. Esta crisis del almacenamiento en soportes físicos requerirá soluciones basadas en arquitecturas ADN o nuevos materiales, como el grafeno.

[33] «(…) un "mundo de ayer" ya puede ser nombrado desde el hoy, un hoy cuyo mañana ya volverá a ser como fue» (Stefan Zweig, citado en García Lara, 2013).

nes de manejo sencillo y se transforma en «artista ocasional». Utiliza parte de su tiempo de ocio a recrear un filtrado personal del imaginario colectivo, obteniendo productos-obras con cierta apariencia creativa. Las herramientas, que por sí mismas han conformado una industria, sustituyen al oficio. Numerosas bases de datos proporcionan «células de construcción artística» que permiten obtener resultados aceptables mediante sencillas técnicas combinatorias a partir de un mínimo de intuición y cierto «gusto» más o menos estandarizado. El principio del *do it yourself* trasciende a las multinacionales de muebles y alcanza al íntimo acto creador. Es la última gran trampa conceptual: la «democratización del arte». Un goloso nicho de mercado basado en la retroalimentación del ego en una sociedad tecnológicamente avanzada y culturalmente exhausta.

## La red de redes

Cuando en 1911 Marcel Proust, tumbado en su cama, escuchó Pelleas y Melisande en directo desde la Ópera Cómica de París a través del servicio Théâtrophone, no podía imaginar que menos de 100 años después sus compatriotas subirían a la nube vídeos grabados por ellos mismos y que al instante estarían a disposición de miles de millones de posibles espectadores. Si bien algunos de los conceptos fundacionales de Internet se remontan a los años 50, la historia pública de la red tiene apenas veinticinco años[34]. A continuación, algunas de sus principales fechas:

| **Principales fechas de Internet** | |
|---|---|
| 12 de marzo de 1989 | El informático británico Tim Berners-Lee hace circular su «propuesta de gestión de la información» en el seno de la organización europea para la investigación nuclear (CERN), sentando las bases de la Internet mundial. Los códigos informáticos son difundidos públicamente al año siguiente, en paralelo a un primer navegador bautizado como «World Wide Web». |

[34] Según la compañía CISCO, el pronóstico de un mundo hiperconectado está cumpliéndose. En 2015, la cantidad de dispositivos conectados a Internet podría doblar a la población del mundo. Unos 15.000 millones de máquinas online de todo tipo contra 7.200 millones de seres humanos. Esto incluye televisiones, domótica, servicios comerciales, entornos de creación y utilidades en desarrollo.

| Principales fechas de Internet (cont.) | |
|---|---|
| 1993 | Un equipo de la universidad de Illinois (norte de Estados Unidos) conducido por Marc Andreessen desarrolla Mosaic, un navegador dotado de una interfase intuitiva que ayuda a divulgar Internet y sirve de plataforma al navegador Netscape, lanzado al año siente. |
| 1994 | Nace la librería en línea Amazon.com |
| 1995 | Primera conexión Internet en África. eBay comienza sus ventas en línea. Hay en el mundo 16 millones de internautas, el 0,4% de la población. |
| 1996 | El grupo finlandés Nokia lanza el primer teléfono móvil con conexión a Internet. |
| 1998 | Las autoridades de Estados Unidos confían la regulación mundial de los nombres de dominio (extensiones en .com, .gov, etcétera) a un organismo privado pero basado en su país, el ICANN. Primeros pasos de Google, que se convertirá en el principal motor de búsqueda en línea. |
| 2000 | El virus «I love you» infecta millones de ordenadores en el mundo. Por otro lado, la fiebre provocada por Internet y sus *start-ups* lleva al índice bursátil estadounidense Nasdaq, de dominante tecnológica, a un récord de 5.048 puntos hasta ahora no igualado. La explosión de la «burbuja» lo hará retroceder hasta 1.114 puntos en 2002. |
| 2001 | La justicia de Estados Unidos cierra el popular servicio para compartir música en línea Napster, símbolo de los debates sobre los derechos de autor en la red. |
| 2005 | Internet llega a mil mlllones de usuarios. |
| 2007 | Estonia organiza la pimera elección legislativa en línea. |
| 2012 | La red social informática Facebook supera los mil millones de usuarios. El robot Curiosity de la Nasa se registra en la aplicación de localización Foursquare desde el planeta Marte.<br>La ONU adopta, con la adhesión de 89 estados, un tratado sobre la reglamentación de las telecomunlcaciones que es rechazado por otros 55 paises, entre ellos Estados Unidos, en nombre de la libertad de Internet. Algunos países critican el excesivo peso de Estados Unidos enla red. |
| 2013 | Unos 2.700 millones de personas, el 40% de la población mundial acceden a Internet. El chino supera al inglés como lengua dominante. |

Uno de los elementos distintivos y mas relevantes de la evolución de la *www* es el uso masivo del lenguaje *hipertextual*, es decir, la capacidad de establecer vínculos inmediatos desde un elemento del archivo hacia otra ubicación pertinente, sea de forma textual, gráfica o visual. Las capas de «lectura» configuran un nuevo modo de aproximación al contenido, más complejo, polisémico y directo. Las lecturas multinivel –como los dispositivos *multifunción*, que permiten simultanear varias tareas– devienen veredas de tránsito cotidiano. El acceso inmediato a cantidades ingentes de información configura nuevas estructuras de pensamiento y cambia los modos de aprendizaje, síntesis y estructuración de la memoria. El cerebro del usuario-espectador del siglo XXI no trabaja como el de sus predecesores[35]. Y este hecho incontestable condicionará los lenguajes empleados, los recintos, soportes y formas de expresión-exhibición, las relaciones sociales, la noción de tiempo o espacio o la posición del individuo frente a un mundo ya nunca más circunscrito a su entorno físico[36]. Conciertos, conferencias o eventos deportivos se difunden en *streaming* mientras se dictan conferencias desde largas distancias mediante aplicaciones como *Skype*.

Si la portabilidad supuso un cambio dramático en los usos sociales del entretenimiento, la red –con el almacenamiento masivo de contenidos– proporciona ubicuidad temporal. La idea de integración multimedia en el salón de casa que Microsoft abordaba hace menos de una década queda obsoleta a favor de los dispositivos móviles. Los jóvenes del siglo XXI no dependen de una «parrilla de programación» impuesta por el distribuidor de contenidos. Quedan en cualquier lugar a cualquier hora y disfrutan de un *podcast* o una película a demanda, reconvirtiendo sin plan previo el visionado de tres capítulos de una serie comercial en un largometraje.

---

[35] «Una mutación sin precedentes se está produciendo en la historia de la humanidad (…) una nueva modernidad ha nacido, una nueva civilización» (Wajcman, citado García Lara, 2013).

[36] Experiencias como *Playing for change* retratan ejecuciones parciales de una canción en diversas partes del mundo para elaborar un videoclip multicultural en el que audio y video son mezclados para crear la sensación de conjunto instrumental ejecutando la pieza al mismo tiempo, salvando distancias, razas y culturas. Convertido en virales, sus contenidos pronto facilitan la creación de una plataforma de proyectos y una organización con fines humanitarios.

Un tercer argumento está representado por la disolución del yo en la colectividad (la sociedad «we», ya estudiada por las psicologías evolutiva y social). Las concurrencias de lo privado en exposiciones públicas[37] o de lo público en experiencias de visionado individualizado[38] proponen una meta-convergencia audiovisual que ofrece multitud de sugestivas variantes. Las redes sociales, chats y los juegos en red nos permiten compartir las experiencias con otros usuarios en tiempo real con independencia de su ubicación geográfica.

## El espectador agente. Una hipótesis-hidra

Ya no se trata tan sólo de que tome una cámara fotográfica asequible y cree un *Timelapse*, grabe en plano subjetivo su última aventura arriesgada o, capturando fragmentos de acción de su videojuego favorito genere una narración fílmica *machinima* para presentarlas a concursos o publicarla cualquiera de ellas al instante en redes sociales más o menos especializadas, convertirlas en objeto viral y remodelar involuntariamente una nueva variante de producción en los medios convencionales. La decreciente distancia respecto a las mitologías del acto creativo, su progresiva familiaridad –cercanía– con el producto y las herramientas, la creciente comprensión de los estándares del lenguaje multinivel, la irrupción del negocio en los espacios virtuales o el feedback de la publicación inmediata invitan a este usuario a convertirse en creador, no necesariamente de forma profesional[39].

---

[37] 20.000 espectadores presenciaron en el estadio de los Lakers, Los Angeles (CA) el campeonato mundial de League of Legends –un videojuego–. 32.000.000 de fans (8.500.000 al mismo tiempo) lo seguían por Internet. El premio al ganador era de un millón de dólares.

[38] Roger Federer visitó el campus de Google en Mountain View, donde dio una pequeña demostración de sus habilidades a algunos afortunados asistentes. El 17 veces campeón del Grand Slam no jugó un partido amistoso como cualquier otro; en esta ocasión, él y Stefan Edberg, su entrenador y exprimero del mundo, portaron Google Glass para mostrar su perspectiva dentro de la cancha. Ver mas en: http://www.qore.com/noticias/22785/Google-Glass-te-muestra-la-perspectiva-de-Roger-Federer-en-la-cancha#sthash.OetiZKGQ.dpuf

[39] Asistimos de nuevo, ahora desde el punto de vista del creador «outsider», a otra realidad. Una vez desenmascarada la ficción del nominalismo como figura de escaparate

De un modo más prosaico, las posibilidades que las tecnologías ofrecen al espectador medio le incitan a participar en el acabado final, configurando su propia experiencia como espectador. La televisión digital actualmente disponible consiente intervenciones sobre la imagen –búsqueda multipantalla, zoom, o cambios de ángulo–. El entretenimiento multiplica las interacciones. Hoy podemos ver una anuncio publicitario y, mediante una aplicación residente en nuestro teléfono móvil, comprar el producto, implicando a plataformas de gestión, entidades financieras y cadenas de distribución con unos pocos *clicks*.

Los *videogames* permiten al jugador configuraciones de audio, efectos de sonido, aspecto de personajes o creación de paisajes, convirtiéndole en partícipe del diseño del propio juego. Las *aventuras gráficas* proponen diversos itinerarios en los que el jugador puede recorrer la historia (emulando algunos experimentos literarios). Este espectador, que a nuestro juicio a pasado de ser paciente a convertirse en agente, sugiere numerosas variantes, algunas de las cuales la vertiginosa sucesión de acontecimientos se encarga de corroborar frente a nuestra atónita mirada. He aquí algunas de las múltiples fórmulas que la imaginación propone:

- ¿Hipertexto no sólo desde la escritura, sino desde la imagen?
- ¿Elección del orden de las secuencias o el devenir de la historia?
- ¿Configuración «a la carta» de la parte sonora que ilustra una película?
- ¿Interacción con el desarrollo de un documental mediante *streaming*, aportando datos o completándolos mediante textos o imágenes?
- ¿Creaciones colectivas «semiamateurs» en tiempo real como una extensión creativa de los «reality shows»?
- ¿Prevalencia de los video-juegos como derivada narrativa en el que el jugador determina el desarrollo de la acción dramática?

---

en el negocio de los marchantes, *pop-stars* o *starlettes*, el sujeto se hace dueño de los procesos y los expande, creando tendencias y lenguajes narrativos, anticipándose a las sorprendidas productoras de contenidos.

- ¿Reconsideración del concepto de los Derechos de Autor a partir de los productos *freeware*, *common licences*, etc..?
- … …

Si damos por cierto que Louis Lumiere aseverara: «El cine es un invento sin porvenir», no descartaremos ninguna de ellas, conscientes de que otras estarán surgiendo en estos mismos momentos, bien desde un laboratorio mercadotécnico o, tal vez más probablemente, de la propuesta espontánea de un anónimo usuario. Siempre que, como decía el viejo druida de la célebre aldea gala, «el cielo no caiga antes sobre nuestras cabezas».

## Referencias bibliográficas

ALSINA, Homero. *Historias de películas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2006.

ALTICK, Richard D. *The shows of London*. Cambridge, Mass: Belknap Press, 1978.

CALZINI, Mario. *Storia tecnica del film e del disco.* Bologna, Capelli Editore, 1991

CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1999

FOLCAUT, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores. Cultura libre, 1970.

GARCÍA LARA, Carlos. *Hybris del arte contemporáneo: Insolencia y exceso en la estética del trauma.* Sevilla: Punto Rojo Libros, 2013.

GERNSHEIM, Helmut & Alison. *L.J.M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerrotype*. London: Secker & Warburg, 1956.

INFIESTA, José Manuel. *¿Artistas o filisteos? Un manifiesto contra el arte actual*. Barcelona: Ediciones del nuevo Arte Thor, 1976.

HAGSTRUM, Jean H. *The sister arts: the tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*. Chicago: Chicago University Press, 1958.

NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y Sergio. *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.

PETER, Otto. Between the virtual and the actual: Robert Barker's panorama of London and the multiplication of the real in late eighteenth-century London. *Romanticism on the net*, núm. 46, mayo 2007.

RENZI, Lisetta (1991), Grandezza e morte della «femme fatale». En RENZI, R. (ed.), *Sperduto nel Buio, il Cinema Muto Italiano e il suo Tempo (1905-1930)*. Bologna: Cappelli, 1991, pp. 121-131.

ROSEN, Jody. Researchers play tune recorded before Edison. *New York Times*, núm. 27, marzo 2008.

VV. AA. *Geografia del precinema. Percorsi Della visione dalla Camera Oscura alla Luce dei Lumière*. Bologna: Grafis Edizioni. 1994.

VICENTE, Alex. Así nacieron los primeros cineastas. *El País Cultura*. 2015, 26 de marzo.

WACJMAN, Gèrard. *L'Oeil Absolu.* París: Denöel, 2010.

WORDSWORTH, William. *The Poems*. Middlesex: Penguin, 1982.

05

# De Niccoló Paganini a *Inside Llewyn Davis*: mitos y figuras heroicas en el cine sobre músicos

*Ferran Riesgo Martínez*

Universidad de Alicante

ferranriesgo@gmail.com

**Resumen**

El artículo propone un recorrido por el cine de temática musical popular (rock, jazz, blues…) de las últimas décadas, siguiendo el motivo recurrente del músico como héroe, incluso como mito, o como antihéroe. Desde los inicios del blues en el Delta del Mississippi, en los años 20, figuras como la de Robert Johnson han pasado con rapidez a los imaginarios populares.

A través de una serie de calas en otras expresiones cinematográficas del mito, este trabajo muestra la evolución del arquetipo y sus inversiones, así como los diferentes prismas desde los que se ha tratado, y sobre todo su relación con los mundos musicales en que lo sitúa cada película. Se tendrán en cuenta también documentales como el reciente *Searching for Sugarman* o los mencionados de Scorsese, o *biopics* como *The Doors*, y cabe considerar también alguna serie especialmente relevante -el caso de *Treme*-, pero el foco central de interés será el cine de ficción, con especial atención a títulos como *Once*, *Sweet and lowdown*, *High Fidelity*, *Rock Star* o las mencionadas *Crossroads* e *Inside Llewyn Davis*. Abarcar los ejemplos más significativos de cada tipo de cine, tanto los de carácter más comercial (el caso de *Rockstar* o *School of rock)* como los de voluntad algo más independiente (*Inside Llewyn Davis, Once)* permite dibujar un panorama del tratamiento de la figura del músico que refleje voluntades comerciales, inquietudes culturales y mentalidades diversas en tiempos y perspectivas diversas de la historia del cine más reciente.

**Palabras clave:** Mito; Héroe; Música; Rock-Star

**From Niccolo Paganini to Inside Llewyn Davis: myths and heroic figures in** films **about musicians**

**Abstract**

This paper proposes a tour of the popular music-themed film (rock, jazz, blues …) in recent decades, following the musician hero recurrent theme, even as a myth, or antihero. Since the beginning of blues in the Mississippi Delta in the 20s, figures like Robert Johnson have passed quickly to the popular imaginary.

Through a series of coves in other cinematic expressions of myth, this paper shows the evolution of the archetype and investments, as well as the different angles from which it has been treated, and especially his relationship with musical worlds in which places each film. Be taken into account as the recent documentary Searching for Sugarman or Scorsese mentioned or biopics as The Doors, and should also consider some particularly relevant case of Treme - series, but the central focus of interest is fiction film with special attention to titles like Once, Sweet and Lowdown, High Fidelity, Rock Star, Crossroads or Inside Llewyn Davis. Cover the most significant examples of each type of film, both more commercial (for Rockstar or School of Rock) as something more independent (Inside Llewyn Davis, Once) will lets you draw a picture of the treatment of the Musician figure reflects commercial wills, cultural concerns and mentalities in times and different perspectives of history's most recent film.

**Keywords:** Myth; Hero; Music; Rock-Star

En un ejemplar del periódico semanal cultural *El Artista*, de 1835, el crítico musical Santiago de Masarnau registraba la muerte del famoso violinista Niccoló Paganini, a causa del cólera, en la ciudad de Génova; en la necrológica escribía:

> *Nada suyo estaba al alcance de los demás. El profesor más consumado se afanaba en vano en mirar, escuchar, observar, estudiar a Paganini. Su modo de tocar estaba lleno de secretos, como su música de misterios, como de oscuridad su vida (1835: II, 210).*

En realidad, Paganini no moriría hasta cinco años más tarde, en Niza, y no lo enterrarían en sagrado hasta que pasaran otros cinco, por haberse negado a recibir la extremaunción meses antes de su muerte. El periódico se retractó del error en el número siguiente, en que habría de dar cuenta de la muerte de otro grande del XIX, el operista Bellini. Sin embargo, cabría preguntarse por qué un redactor, músico y erudito de la talla y el talante de Masarnau, más caracterizado por la voluntad pedagógica y el reformismo cultural que por la veleidad romántica –y esta era la tónica general de *El Artista*–, cedía a escribir en estos términos acerca de Paganini. ¿Qué hay en una figura como la suya, que incluso en vida dibuja semejante estela de misterio? ¿Cómo de larga es la sombra del mito que encarna, para que alcance, casi inalterada, a ficciones cinematográficas como *El violinista del diablo* (Bernard Rose, 2013) o *Crossroads* (Walter Hill, 1986)?

En este trabajo se propone un recorrido panorámico por una serie de películas de las últimas décadas en que la figura del músico posee numerosos atributos heroicos y míticos, y un comentario más detenido de algunos de los casos más relevantes. Así, veremos concretarse en Robert Johnson el mito del artista romántico y maldito, con Paganini como referente principal en el siglo XIX, y en el joven Eugene conformarse el arquetipo del músico-héroe. *A propósito de Llewyn Davis* (Joel y Ethan Coen, 2013) concentra, en el personaje de Davis, la cancelación de los rasgos heroicos y la inversión del modelo. Se trata, en definitiva, de ilustrar la muy extendida tendencia a vestir de héroe al músico en el

cine de los últimos años, y ponerla en contraste con el último trabajo de los hermanos Coen.

## Cruces de caminos

«If it was never new, and it never gets old, then it's a folk song»; es lo que comenta Llewyn ante su público del Gaslight Café, después de interpretar «Poor boy», en las secuencias inicial y final de *Inside Llewyn Davis*. Más allá del chiste, sucede lo mismo con los mitos: se trata de relatos que trascienden las épocas y cuyo origen, si son verdaderamente antiguos, nunca es del todo claro, ni se puede fijar con certeza[1]. Sin embargo, hace mucho que rastreamos sus fuentes y, dentro de la mitología europea –que solemos identificar con la Antigüedad grecorromana y la materia bíblica–, el papel de los héroes.

Desde que en la propia Antigüedad se comenzó a reflexionar sobre ello, se han propuesto innumerables definiciones de mito. En *El héroe de las mil caras* Joseph Cambell escribía que «no sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta, por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales humanas» (1972: 10); Mircea Eliade, con mayor precisión, define el mito como «una historia verdadera, y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa» (2006: 9); y, por ello, «conocer los mitos es aprender el secreto origen de las cosas» (21). Naturalmente, las figuras heroicas más antiguas se fraguaron en los contextos mitológicos de las diferentes culturas, en los que, como en Grecia, conviven dioses, semidioses (muchos de los héroes épicos, como Heracles o Aquiles), criaturas fantásticas, y grandes relatos de lucha y tragedia. Concluyamos, pues, que en esencia los mitos son relatos que contienen verdades significativas, aspiran a tener carácter universal, y son reflejo de la cultura que los produce. Y, como veremos a continuación, son también producto de la cultura que los recibe y los reformula.

---

[1] «Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: «antes de la creación del mundo» o «durante las primeras edades» o en todo caso «hace mucho tiempo». Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro» (Lévi-Strauss, 1968: 189).

Los mitos con una base sólida se caracterizan, también, porque pueden ser revisados una y otra vez sin terminar de perder su esencia, es decir que aunque las revisiones que sufran tengan pobres resultados, el mito y sus arquetipos serán siempre reconocibles.

El personaje de Niccoló Paganini aparece por primera vez en el cine en 1918 (*Das Dreimäderlhaus*, de Raoul Lange), y luego doce veces más, contando la reciente *El violinista del diablo*. Por su cercanía, es la que más nos interesa: en ella, Paganini (David Garrett) está caracterizado casi como una *rockstar* (gafas oscuras, gabardinas, periodistas alborotados a la puerta de su hotel en Londres…). Al principio del argumento, a pesar de su virtuosismo, el genovés no ha conocido todavía el triunfo, aunque sí se halla inmerso ya en una vida disoluta. El mefistofélico Urbani (Jared Harris) irrumpe en su cuarto en una mañana de resaca y le hace firmar, por supuesto con sangre, un siniestro contrato, prometiéndole éxitos inimaginables. Según la trama avanza, los éxitos llegan, pero al mismo tiempo la destrucción de Paganini como ser humano se precipita: Urbani, ya asumida la función de *manager*, está empleando la asociación que el público ha establecido entre el músico y Satanás para lanzarlo comercialmente, y mientras lo intoxica espiritual y físicamente. La fama, el mito y la sífilis acaban arrinconando a un quebrantado Paganini a su villa en Italia, y en sus delirios de agonía, casi al final de la cinta, el músico cree ver a Urbani, con su capa negra y su sonrisa demoníaca, que acude a reclamarle su alma.

La figura del *bluesman* Robert Johnson, seguramente el más célebre del siglo XX, y el mito de su pacto con el diablo a cambio de sus extraordinarias capacidades musicales, son el punto de partida de *Crossroads*. La película se inicia en blanco y negro, y en ella vemos a un jovencísimo Robert que, tras su trato con el Maligno en el cruce de caminos, llega a un estudio de Chicago para grabar el conocido «Cross Roads Blues». El resto de la historia es, en lo esencial, muy sencilla: el joven Eugene, un chico de Nueva York fanático del *blues*, ayudará al viejo Willie Brown, compañero de andanzas de Johnson, a regresar al Sur, donde se embarcará en un viaje de autodescubrimiento y acabará liberando de su propio contrato diabólico a Brown, salvando así su alma y la de su mentor en un duelo musical con un agente del maligno. Toda la cinta, especialmente desde que los personajes se internan en el Sur, está llena de referencias a la historia de Johnson y otras leyendas y mitos del universo del *blues*.

Otras aproximaciones a la vida de Johnson, como las investigaciones de Eric Clapton o el interesante documental de Chris Hunt (*In search for Robert Johnson*, 1992) no han acabado nunca de desvincularse del halo mítico que envuelve al músico.

Naturalmente, tanto Johnson como Paganini comparten muchas de las características que favorecen la concreción del mito en sus personas. Ayuda mucho, por ejemplo, que la muerte de ambos –en la vida real– esté envuelta en circunstancias extrañas o misteriosas: a Paganini, como decía, solo lo enterraron en el cementerio cinco años después de su muerte y solo cuando el mismo Papa dio su permiso, presionado por muchos otros músicos. En cuanto a Johnson, se ignora cómo murió, aunque la hipótesis más extendida es que fue envenenado en un bar por un marido celoso. Se desconoce el paradero de su tumba. Uno y otro –siempre en el mito, o en la red de habladurías que ha ido dando lugar al mito– tenían fama de bebedores, jugadores y mujeriegos, es decir, ofrecían un perfil moral muy cuestionable para la sociedad. Estos perfiles, unidos a sus extraordinarias habilidades musicales –y, en el caso de Johnson, al imaginario oscuro que nutre sus letras–, los convierten en candidatos perfectos para la asociación con el mito del pacto demoníaco, del que el *Fausto* de Goethe es el ejemplo más conocido.

Ahora bien, buscar las raíces del mito de Johnson exclusivamente en la tradición europea sería insuficiente. Legba o Papa Legba, la figura de atribuciones demoníacas que habría cerrado el pacto con Johnson, Brown y los demás, es un ente que procede del imaginario vudú y la abigarrada mezcla de religiones y cultos del Sur de los Estados Unidos, del área del Delta del Mississippi especialmente. Sin embargo, el investigador Gerhard Kubik rastreó el origen de la figura hasta cultos nativos africanos mucho más antiguos: lejos de ser un trasunto del Satanás cristiano, en la tradición de las etnias Fo y Yoruba, el ídolo Legba carece de connotaciones negativas y es un protector del pueblo, relacionado con los oráculos. Su polarización moral negativa procede seguramente de su paso al mundo occidental, ya que deidades como esta fueron perseguidas por los misioneros tanto en el África colonial como entre los esclavos negros de América. Y, de hecho, prueba de que la inclusión de la deidad entre las fuerzas malignas es tardía, y una visión sesgada de su papel en los cultos negroamericanos, es que Legba aparece mencionado en cuentos tradicionales y en muchos *blues* de principios del XX, pero

siempre como mediador y oráculo, y no como epígono de Satán. El propio Johnson lo ha mencionado en sus letras, y aunque la presencia del diablo en las mismas es frecuente –como lo es, incluso, en los títulos de las canciones–, ambas figuras nunca se superponen.

Y sin embargo, es cierto asimismo que en las supersticiones de las etnias africanas sí hay algunos formantes mitológicos que pueden servir como base para la reformulación del mito del pacto con el diablo en la tradición *blues* americana:

> *In Africa the idea that a musician makes a pact with a dangerous spiritual being in return for phenomenal musical powers is well documented. It is even thought generally that no one can develop extraordinary skills or attain fame without some «medicine» or secret liaison with the supernatural (Kubik, 1999: 24).*

Ello prueba dos hechos importantes: por un lado, que las raíces del mito del pacto con las fuerzas ocultas están en más de un ámbito cultural, y por otro, que reformulaciones contemporáneas como la que nos ocupa están hechas, a menudo, a partir de malas lecturas o mezclas indiscriminadas de tradiciones anteriores. En *El violín del diablo* encontramos una versión descaradamente espectacular y simplona del mito, un Paganini muchísimo más alto y guapo que el original y una ambigüedad más bien torpe respecto a la cuestión de si Urbani es realmente el Maligno, o solo un empresario ambicioso que quiere enriquecerse a costa de un mercado recién descubierto. En *Crossroads* lo que hallamos es más bien una celebración del universo del *blues* y de sus tópicos, pero facturada, también, con inequívoca voluntad comercial y con cierta vulgaridad en la realización. Lo que nos interesa aquí, sin embargo, no es realizar un juicio de valor sino constatar la pervivencia del mito de Paganini en ambas películas, y digo en ambas porque en *Crossroads* la sombra del violinista también es patente: Butler (Steve Vai), el guitarrista contra el que se bate Eugene, pálido, de aspecto delgado y anguloso rostro y pelo negro, largo y rizado, presenta una semejanza mucho más estrecha con el Paganini real que la del propio Garrett, y su asociación con el diablo y su virtuosismo enfatizan la relación entre ambos. Además, aunque el mensaje se vuelve con ello más confuso, el solo final con que Eugene lo vence está elaborado a partir de fragmentos del K. 335 de W. A. Mozart y del «Capricho» nº 5 de Paganini. La ligereza con que

se maneja la materia mítica en estas obras se hace notar, y las convierte en productos más bien previsibles (sabemos si terminará «bien» o si será «un drama»), escasos en capas de significación, pero enormemente ilustrativos como productos de la sociedad o el segmento social que los fabrica y los consume.

## Héroes y antihéroes

Aunque Eugene, en *Crossroads*, compone el perfecto arquetipo de héroe moderno para la industria audiovisual, y aunque la figura del mismo Johnson tiene, como veremos, muchas características heroicas, hasta ahora nos hemos centrado más en la vertiente mítica de la representación cinematográfica del músico. Cuando hablamos del mito necesitamos elementos que se repitan de forma reconocible: giros narrativos, varios actantes, grandes conflictos... necesitamos, en suma, un relato completo, aunque esquemático y con variaciones. Si lo que nos interesa es la figura del héroe, en cambio, comprobaremos que se trata de algo más sencillo, y a pesar de que estará indefectiblemente inserta en un continuo narrativo, consiste más bien en un modelo de ser humano excepcional, delimitado por una serie de rasgos especiales que lo distinguen de los demás. La inversión de la mayoría de estos rasgos, combinada con un nivel de protagonismo igual de alto que el del héroe canónico, da lugar al arquetipo opuesto, al negativo, el antihéroe.

Una vez más, ante la profusión de caracterizaciones del héroe existentes, conviene escoger una Para nuestro propósito, podemos tomar el modelo que propone Orrin E. Klapp para explicar la visión heroica de Lindbergh y otras figuras relevantes de Norteamérica en el siglo XX:

> *First, the hero is often a person of relatively obscure social status, prior to his elevation to the rank of a hero. Second, his fame was achieved by a spectacular demonstration which impressed the public and caused him to be recognized as a hero. Third, a spontaneous popular response of hero worship occurred before official recognition of his achievement, revealing many of the mechanisms of hero worship. Fourth, almost immediately a mythical interpretation began to grow up, in which various features were attributed to him in popular imagination through eulogy, art, story, song, and verse (1949: 54).*

Encontraremos prácticamente todas estas características en cada uno de los casos que mencionamos a continuación, y nótese que también parecen manifestarse en Johnson y Paganini, cuando se trata de encarnaciones del mito más que de héroes propiamente dichos.

En el campo del cine sobre músicos, lo más habitual es que identifiquemos con el héroe a la estrella: *bio-pics* como *I'm not there* (Tod Haynes, 2007), sobre Bob Dylan, o *Bird* (Clint Eastwood, 1988), sobre Charlie Parker, tienden a construir un correlato semificcional del personaje que retratan, y presentan, como también ocurría con los documentales sobre el *blues* de Martin Scorsese y Chris Hunt, versiones condensadas y más atractivas de los protagonistas. Ello ocurre, en parte, porque la construcción del músico-héroe por antonomasia, la estrella de rock, comienza *fuera* de la pantalla[2]. Sin embargo, en el cine de ficción el arquetipo se manifiesta de formas muy diversas y es interesante observar algunos casos más atípicos, como cuando las tramas acabando transformando en músicos-héroes a discretos músicos o melómanos de a pie, hombres y mujeres –notablemente menos mujeres, como se verá– de la calle que mediante la música logran cambiar su vida o la de los otros.

Así, los protagonistas de *Profesor Holland* (1995), *School of Rock* (2003) y *Los chicos del coro* (2004) son todos músicos que viven vidas artísticamente ordinarias, en el mejor de los casos vidas pequeño-burguesas y poco emocionantes, pero que adquieren dimensiones heroicas a causa de su labor docente, de su capacidad para infundir el amor por la música en los jóvenes, y despertar su talento. En los tres filmes los profesores luchan contra un sistema adverso (otros profesores, la administración pública...), pasan diversas pruebas de lealtad y valor ante

---

[2] Así, por ejemplo, el vínculo mediático y tan visual del músico con su instrumento –por regla general, en la iconografía del XX, una guitarra–, remeda al del guerrero con su espada; y como las espadas más nobles, hay guitarras que llevan nombre: la *Lucille* de B.B. King, la *Number One* o *First Wife* de Stevie Ray Vaughan, o la *Blackie* de Clapton. También Keith Richards bautizó como *Micawber* a una de sus Telecaster, en hononr a un personaje de Dickens, y Paganini hizo lo propio con su Guarnierius, al que llamó *Il cannone*. En *Crossroads*, asimismo, una de las fases del viaje iniciático de Eugene es la compra de una guitarra «de verdad», que luego, en el episodio del bar de los negros, será la que lo sace del apuro; mientras que la pistola apenas puede conservarla un par de minutos, con la guitarra, su arma personal, se ganará el respeto y la admiración del público.

sus alumnos, y finalmente reciben un homenaje y el reconocimiento de todos en forma de concierto dado por sus alumnos. Una labor parecida, de difusión de la música, tienen los protagonistas de *Alta Fidelidad* o de la magnífica *Radio encubierta*, donde los locutores de una radio pirata de rock localizada en un buque que surca el Mar del Norte deciden hundirse con el barco cuando la emisora es prohibida por ley. Naturalmente, se salvan todos.

En una vertiente mucho más «comercial», a falta de una palabra mejor, el influjo heroico no deja de aparecer en personajes y tramas. Ocurre así en *Be cool* (F. Gary, 2005), donde la joven cantante negra de un barrio humilde acabará ascendiendo a lo más alto –aunque con la ayuda de Chili Palmer (John Travolta), gánster-manager-amigo, y Edie (Uma Thurman), futura novia del gánster–, o en la más antigua y conocida *El bar Coyote* (2000). Un ejemplo más interesante lo constituye *Rock Star* (Stephen Herek, 2001), donde Chris (Mark Wahlberg) realiza un viaje de ascensión y autoconocimiento hasta la cima de la industria musical, para luego resolver regresar a sus orígenes y al lado de su novia del pueblo, en una modernizadísima recreación de la tradición post-iliádica de los *nostoi*.

Estos héroes tienen también antecedentes en las ficciones, más o menos cercanas al *bio-pic*, sobre músicos del mundo clásico. Así, el Mozart de *Amadeus* (Milos Forman, 1984) se muestra más irreverente y desaforado de lo que sabemos que en realidad fue, y tiene en el malvado Salieri a un perfecto antagonista. En la más reciente *Mi nombre es Bach*, por poner otro ejemplo, Wilhelm Friedemann Bach (Anatol Taubman), hijo del célebre Johann Sebastian, encarna una versión *avant la lettre* del artista romántico y maldito –pues habita en la transición del Barroco al Clasicismo–: es bebedor, juerguista y arrogante, desafía al poder, escribe música nueva y atrevida, y se acuesta con la princesa.

Hay, también, algunos músicos-héroes que nos acercan más al arquetipo en su versión tergiversada por los Coen, el arquetipo del antihéroe. Woody Allen se preocupaba, en *Acordes y desacuerdos* (1999), por recrear a su manera la vida de Emmet Ray (Sean Penn) y pintarlo como un verdadero antihéroe, aunque sobradamente reconocido por el público, la crítica y los compañeros músicos. Mucho más crepuscular es el Cheyenne que encarna de nuevo Sean Penn en *Un lugar para quedarse*

(2011): un viejo rockero gótico que recuerda vagamente al Robert Smith de The Cure, y que vive atormentado por el pasado y por la vacuidad de su vida de *rockstar* retirado. En *Once* (2006) encontramos, también, a un grupo de músicos llenos de ilusiones y con no poco talento, pero instalados en las clases sociales más bajas de Dublin. Finalmente, el Sixto Rodríguez que Bendjelloul propone en la primera mitad de *Searching fo Sugarman* (2012) aglutina de un modo muy interesante las características del héroe trágico –incomprendido, solitario, misteriosa y suicida, incluyendo una inmolación publica que prefigura las llamas del infierno– con las del héroe de masas, voz de toda una generación de jóvenes oprimidos por el *apartheid* sudafricano, que en el otoño de su vida encuentra la redención y el reconocimiento mundial; una bella variación del *nostos*, en la que el hogar es cualquier lugar en que músico, público y música coincidan.

Sin embargo, ninguna de estas figuras alcanza por completo el estatus de antihéroe: todas experimentan, de una u otra forma, un cambio vital, o lo producen, y entre el comienzo de la historia y el final hay un cambio del estado de cosas, algo casi imprescindible para hablar de narrativa épica o trágica, y para lograr bien que un ser ordinario devenga un héroe, bien que un héroe realice un acto digno de su condición.

Aquí radica el gran interés –y, creo, el mérito– de *Inside Llewyn Davis*. Vaya por delante que no es la primera película en que los Coen recurren a la materia homérica para construir su propio relato; ya lo habían hecho en *O brother, where art thou?*, en el año 2000. Allí las referencias a la *Odisea* eran claras: el protagonista se llama Ulysses S. Everett (George Clooney), y viaja, errabundo, tras su particular Troya –el robo de un banco–, siempre con su Penélope en mente; episodios como el de las sirenas son reproducidos en clave paródica pero obvia, y en los créditos Homero figura como co-escritor. Pero es una comedia, y termina bien. El héroe regresa a casa, y, lo que es más interesante para este artículo, en su fugaz paso por la música en el grupo fantasma The Soggy Bottom Boys, triunfa de manera arrolladora con su única canción («Man of constant Sorrow»), aunque sea disfrazado y para salvar el cuello ante una turba de miembros del KKK.

El caso de Llewyn Davis (Oscar Isaac) es distinto, y aunque de entrada la filiación odiseica llama poco la atención, la profusión de

detalles vinculantes con los viajes de Ulises la equiparan a *O Brother*. La clave más obvia, que dispara el resto de asociaciones, está al final, cuando el espectador descubre que el gato de los Golfrein, perdido por Davis al principio del filme, se llama Ulises, y ha logrado, él solo, regresar a casa. Así, los viajes de Ulises –el gato– y Davis se organizan de forma opuesta. Como el navegante griego, el gato parte del hogar y tras largas peripecias regresa; es una historia lineal, con principio, nudo y final. El viaje de Llewyn, sin embargo, es de carácter circular, algo que los directores enfatizan al comenzar y terminar la película en el mismo punto cronológico. Todo lo que ocurre entre principio y final son una serie de infortunadas peripecias que, sin embargo, no logran cambiar el carácter del héroe. Hay un solo intento de cambio verdadero, que es la voluntad de volver a embarcarse, pero otra concatenación de pequeñas cosas y actos propios se lo acaban impidiendo. De modo que como los mitos y las canciones folk («if it's never new, and never gets old...»), el viaje de Davis parece no tener principio ni final.

Además, al contrario que Ulises, cuya vida tras Troya consiste esencialmente en el viaje por mar, no puede navegar. A diferencia de Ulises, carece de una esposa que lo espere, y carece asimismo de un Telémaco: el hijo engendrado con Jill no nacerá nunca; el hijo engendrado con una mujer distinta le ha sido ocultado y es, a todos los efectos, un hijo bastardo. Privado de hijos, está también privado de padre por la enfermedad mental de este, mientras que Ulises encontró a Laertes a su regreso a ítaca, y Eneas llevó a su padre un largo trecho tras huir de Ilión. Al contrario que a todos los héroes, que siempre son reconocidos por el epíteto «hijo de», nadie entre los hombres de mar que visita lo considera digno hijo de su padre.

Precisamente cuando, conduciendo somnoliento en medio de la ventisca, ve la salida para Akron –donde ahora sabe que viven su ex y su hijo–, y el pueblo brillando en el valle de forma sobrenatural, tiene lugar el encuentro con el tercer gato. Es el único momento en la película en que la música no es *folk*, y no suena en directo; es ópera y viene de la radio del coche. Davis se sobresalta al golpear un animal, detiene el coche, y descubre que ha atropellado a un gato atigrado, parecido a los otros dos. Hay sangre en el parachoques. Mira hacia atrás a tiempo de ver al gato, maltrecho y cojeando, internarse en la oscuridad de la cuneta.

Es así como se cierra el juego de identificaciones entre Davis y los gatos. El primer gato, el de los Golfrein, posee un hogar y representa el contrapunto necesario para establecer el tono mítico-paródico de toda la cinta: lo identificamos con Davis por oposición. El segundo gato, que resulta ser una gata o un macho castrado, nos recuerda más a Davis: es un animal citadino y vagabundo, que ocasionalmente es acogido en casas ajenas. El tercer gato, sin embargo, es el que establece una relación más estrecha con Llewyn; si obviamos el enorme *flashback* que es todo el núcleo de la película, todo lo que le sucede al cantante en el presente de la narración es que recibe una inesperada paliza y acaba totalmente vapuleado. Por si no quedara claro, lo último que vemos de la vida de Davis antes del concierto en el Gaslight es al cantante, tras abandonar la casa de los Golfrein y dejar, esta vez sí, al gato dentro, contemplando un cartel de cine: *The incredible journey*[3], de Walt Disney, en el que aparecen ve un gato y dos perros. El subtítulo reza: «a fantastic true-life drama».

Los Coen decidieron fusionar dos de los carteles de la película en uno solo, ya que el mensaje superior es diferente en el primer original. En cualquier caso, los signos son demasiados como para pasar por alto este valor especular que tienen los gatos del filme respecto a Davis.

---

[3] Fletcher Markle, Walt Disney, 1961. En la película de animación, los dos perros (un *bull terrier* y un labrador) y el gato (un siamés) se lanzan en un viaje de más de 250 millas por las frías y salvajes tierras de Canadá. El filme está basado en el libro homónimo de la escocesa Sheila Burnford, de 1961. Quizá es ir demasiado lejos, pero podría identificarse al *bull terrier* con el cliente que golpea a Davis –las orejas puntiagudas y el morro afilado recuerdan al sombrero y la nariz prominente del marido resentido–, y al bonachón labrador con el profesor Gorfrein, respectivamente. Son los extremos positivo y negativo de la historia de Davis; este, naturalmente, sería el gato que camina entre los dos.

En un ensayo de 1974 Hans Robert Jauss y Benjamin y Helga Bennet escriben sobre el concepto de «mito desplazado», tomado de Northorp Frye, que resume el proceso que acabo de describir:

> *The archetypal myth (the story of a person who can do anything) passes from stage to stage: from god to demigod to leader to average man to the «hero» in an ironic sense. To the same degree that the myth as character approaches everyday reality, the archetypal model fades from sight until, at the final stage, modem literature accomplishes an ironic return to the myth (1974: 285).*

Conviene señalar que un antihéroe no es exactamente lo mismo que un mito revisado en clave irónica, pero también es cierto que a Llewyn Davis, situado al final de esta larga hilera de músicos-héroes, le cuadra perfectamente este esquema, al menos sus últimas fases. Desde luego, Jauss y Bennet piensan más en términos literarios, e inevitablemente la principal referencia de reescritura de Homero es el *Ulises* de James Joyce. De ahí uno de los verdaderos méritos de los directores: no solo la reformulación de la leyenda mítica y la figura del héroe nos resultan nuevas respecto al original, sino que además parecen nuevas respecto a las otras versiones anteriores, incluida la intocable novela de Joyce.

## La necesidad del mito

¿Por qué esta acumulación de revisiones de figuras heroicas y míticas? Regresemos sobre la figura de Paganini. Ya en el año 1939 la investigadora Joane Holbrook recogía con disgusto algunas de las historias que se contaban sobre el genovés:

> *One witness testified that he had seen the devil at Paganini's elbow, assisting him to play; another, that after a concert he had watched the great man ascend a coach drawn by black horses with lightning farting form their eyes, and ride off into space. A London magazine published a dialogue between Paganini and the devil, in which the former bartered his soul for his unholy musical skill. A critic recounted how, after hearing him play, he dreamed of a man who resembled Paganini 'with the addition of a pair of horns and a long tail, not to mention a peculiar fire in his eyes' (Holbrook, 1939: 364)*

Había pasado un siglo desde que el serio, pío e ilustrado Masarnau dijera de él que, tras su muerte, quedaba el mundo «en la misma oscu-

ridad respecto de lo que fue que respecto de lo que es» (1835: 209). En su artículo, Holbrook recoge también citas epistolares del mismo Paganini, que expresa un hastío similar. El estudioso Zdneke Výborný, ya en 1961, se ocupó de demostrar, a partir de la correspondencia del músico y de otros documentos, que el violinista no solo no era un ser disoluto, oscuro y juerguista, sino que destinaba parte de sus ganancias a la caridad, y aun vivía austeramente para poder incrementar las donaciones.

¿Por qué necesitamos a los héroes y los mitos? Es una pregunta quizá demasiado amplia, y algunas de sus respuestas las hemos insinuado antes; pero podemos preguntarnos, en cambio, aprendiendo del malévolo Urbani: ¿para qué necesitamos los mitos, para qué los *usamos*? Johnson, Paganini, Rodríguez… Es extraño que, en la industria del audiovisual, usemos un arquetipo para trascenderlo, lo usemos para «ir más allá». El mito, en tanto que relato y repertorio de caracteres atractivos, deviene un recurso rentable para subsanar la vulgaridad de muchas ideas, y embellecer o atribuir una profundidad más que impostada a algunas buenas historias que podrían ser nada más que eso.

Otto Rank, a pesar de la antigüedad de sus trabajos, señalaba con acierto que «la apropiación de contenidos míticos siempre representa, al mismo tiempo, una construcción mítica independiente, pues solo puede conservarse permanentemente aquello que se adapta al nivel de ideación mitológica del prestatario». No obstante, no se trata solamente de la capacidad imaginativa de quien reconstruye los mitos, sino también, como avanzaba, de la finalidad de esta reconstrucción. Walter Hill en *Crossroads*, Bernard Rose en *El violinista del diablo* y los Coen en *Inside Llewyn Davis* perseguían objetivos diferentes, de eso no hay duda. Lévi-Strauss, al afirmar que «el mito es lenguaje, pero lenguaje que opera en un nivel muy elevado» (1968: 189), estaba poniendo contra las cuerdas, por anticipado, a casi todos las películas de las que he hablado aquí. Ciertamente, los mitos, y dentro de los mitos los héroes, sirven, en principio, para revelarnos verdades superiores acerca de la condición humana, o para iluminar zonas sombrías de la misma, para tocarnos emocionalmente (la vieja catarsis aristotélica).

Sin duda, lo más interesante de la lista de títulos comentados es que parece haber un visible gradiente de calidad artística que aumenta según las reelaboraciones mítico-heroicas se vuelven más conscientes, y

las figuras de los héroes se acercan más a la del antihéroe posmoderno. No es una cuestión cronológica: *Inside Llewyn Davis* y *El violinista del diablo* son del mismo año, 2013. Los protagonistas de *Once*, *Searching for Sugarman* o *Un lugar donde quedarse* nos resultan más cercanos, más creíbles, y estas películas nos parecen artefactos artísticos y acabados instrumentos para la reflexión, mientras que el Paganini de David Garrett nos parece meramente entretenido, y el trío de personajes de *Crossroads* (Johnson, Brown y Eugene; el mito, el antihéroe y el héroe) el reparto entrañable de una cinta de culto para músicos y melómanos.

Esto tiene que ver, principalmente, con otro recurso ya viejo, el de la ruptura de las expectativas. *Inside Llewyn Davis* cumple con algunas de las características del relato mítico-heroico y, aun así, cancela las expectativas derivadas del género al que pertenece. Si sumamos a esto el trasfondo homérico, tenemos ante nosotros un producto –porque es un producto, como lo eran también las tragedias de Sófocles– que alcanza algunos de los objetivos de la creación mítica, pero siguiendo su propio sistema de referencias. Las películas sobre Johnson o Paganini hacen precisamente lo contrario: se sitúan decidida y obviamente en la estela del mito, a la sombra del héroe, pero en su servidumbre más comercial y estética producen una versión pálida y floja de los mitos que remedan. No pretendo exactamente hacer un juicio de valor, sino constatar una verdad estética que se evidencia especialmente en el cine sobre músicos de las últimas décadas: en la industria audiovisual, cuanto más se ciñe un producto nuevo a unas pautas viejas, sin transformarlas, más importancia adquiere la forma, y más se diluye la esencia. En los héroes y los mitos buscamos verdades universales y experiencias trascendentes: para que se manifieste lo que siempre ha estado ahí, necesitamos que algo cambie, cada vez, en la forma de decirlo.

## Referencias bibliográficas

AA. VV. *El Artista (Madrid. 1835)*, eds. Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo, Madrid, 1835-36 Imprenta de J. Sancha.

CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós, 2006.

ELKIN, Frederick. Popular Hero Symbols and Audience Gratifications, *Journal of Educational Sociology*, vol. 29, núm. 3 (Noviembre, 1955), pp. 97-107.

HOLBROOK, Joanne. Paganini: «Infernal, Human, or Divine», *The Musical Times*, vol. 80, núm. 1155 (Mayo, 1939), pp. 364-365.

JAUSS, Hans Robert, BENNETT, Benjamin y BENNETT, Helga. Levels of identification of hero and audience, *New Literary History*, vol. 5, núm. 2, Changing Views of Character (Winter, 1974), pp. 283-317.

KLAPP, Orrin E. Hero worship in America, *American Sociological Review*, vol. 14, núm. 1 (Febrero, 1949), pp. 53-62.

KUBIK, Gerhard. *Africa and the blues*, Mississippi, UP of Mississippi, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Paganini*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

PUIG, Luis y TALENS, Genaro (comps.). *Las culturas del rock*, Valencia, Pre-Textos/Fundación Bancaja, 1999.

RANK, Otto. *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1981.

ROTHENBUHLER, Eric W. For-the-Record Aesthetics and Robert Johnson's Blues Style as a Product of Recorded Culture, *Popular Music*, vol. 26, núm. 2007, pp. 65-81.

SCHROEDER, Patricia R. *Robert Johnson: Mythmaking and contemporary American culture*, Illinois, University of Illionis, 2004.

VÝBORNÝ, Zdeněk. The Real Paganini, *Music & Letters*, vol. 42, núm. 4 (Octubre, 1961), pp. 348-363.

WILD, Elijah. *Escaping the Delta*, *Robert Johnson and the invention of the Blues*, Nueva York, Harper Collins, 2006.

## Filmografía (por orden cronológico)

FORMAN, Milos. *Amadeus*, AMLF, The Saul Zaetz Company, 1984.

HILL, Walter. *Cruce de caminos* (*Crossroads)*, Columbia Pictures, 1986.

HUNT, Chris. *The search for Robert Johnson,* Iambic Productions, 1992.

HEREK, Stephen. *Profesor Holland* (*Mr. Holland's Opus*), Hollywood Pictures, Interscope Communications, *et. al*., 1995.

COEN, Ethan y COEN, Joel. *O Brother!* (*O Brother, where art thou?*), Touchstone Pictures, Universal Pictures *et al*., 2000.

FREARS, Stephen. *Alta fidelidad (High fidelity),* Touchstone Pictures, Working Title Film*s et. al*., 2000.

MCNALLY, David. *El bar Coyote* (*Coyote Ugly*), Jerry Bruckheimer Film*s*, Touchstone Pictures, 2000.

HEREK, Stephen. *Rock Star*, Warner Bros, Bel Air Entertainment, *et al*., 2001.

BERKVENS, Jeroen. *A skin too few: the days of Nick Drake*, Bonanza Film*s*, Humanist Broadcasting Foundation *et al*., 2002.

LINKLATER, Richard. *School of Rock*, Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, *et. al*., 2003.

RIVAZ, Dominique de. *Mi nombre es Bach* (*Mein name ist Bach*), CAB Productions, Pandora Filmproduktion, *et al.*, 2003.

SCORSESE, Martin. *Feel like going home,* BBc & Cappa Productions, 2003.

WENDERS, Win. *The soul of a man*, Cappa Productions *et. al*., 2003.

BARRATIER, Crhistophe. *Los chicos del coro* (*Les choristes*), Vega Film*s*, Banque Populaire Images 4, *et. al*., 2004.

GARY GRAY, F. *Be cool*, Metro-Goldwyn-Mayer, Jersey Film*s*, *et al*., 2005.

CARNEY, John. *Once*, Bórd Scannán na héireann, Irish Film Board, *et al*., 2006.

LAWRENCE, Mark. *Tú la letra y yo la música* (*Music and lyrics*), Castle Rock Entertainment, 2007.

CURTIS, Richard. *The boat that rocked* (*Radio encubierta*), Universal Pictures, StudioCanal *et. al*., 2009.

SORRENTINO, Paolo. *Un lugar donde quedarse* (*This must be the place*), Indigo Film*s*, Lucky Red *et al*., 2011.

BENDEJELLOUL, Malik. *Searching for Sugarman*, Red Box Films, Passion Pictures, *et al*., 2012.

ROSE, Bernard. *The Devil's violinist*, Summer Storm Entertainment, Dor Film Produktiongesselschaft, *et al*., 2013.

COEN, Ethan y COEN, Joel. *A propósito de Llewyn Davis* (*Inside Llewyn Davis*), CBS, StudioCanal *et al*., 2013.

06

# La cultura visual desde el análisis multidisciplinar. Spot de Coca-Cola al limón de Mayumana

*Amparo Alonso-Sanz*

Universitat de València

M.Amparo.Alonso@uv.es

*Francisco Javier Romero-Naranjo*

Universitat de València

bodypercussion@gmail.com

*Jéssica Pons-Terrés*

Universidad de Alicante

jessica.ponsterres@gmail.com

*Andrea Carretero-Martínez*

Universidad de Alicante

acm383@gmail.com

*Natalia Crespo-Colomino*

Universidad de Alicante

nataliacrespo89@gmail.com

**Resumen**

En esta investigación partimos de los estudios de la Cultura Visual para establecer un paralelismo con la repercusión de los ritmos, melodías... presentes de forma cotidiana en los medios de comunicación y que configuran la Cultura Musical. Se estudia el caso de «Las panaderas», mediante las influencias e interferencias de un ritmo tradicional español empleado por las mujeres durante la elaboración de la masa del pan, sobre la creación de un anuncio publicitario, concretamente el spot de Coca-Cola al limón. Para ello realizaremos tanto un análisis visual como musical.

**Palabras clave:** Percusión Corporal; Cultura Visual; Televisión; Método Bapne; Panaderas.

**Visual culture from the multidisciplinary analysis. Coca-Cola lemon spot, by Mayumana**

**Abstract**

This research studies start from the Visual Culture in we draw parallels with the impact of the rhythms, melodies... present on a daily basis in the media and shaping the Musical Culture.

*The baker*s (Las Panaderas) is studied through the influence and interference of a traditional Spanish rhythm used by women during the preparation of bread dough on the creation of an advertisement, namely the spot Coke with lemon. This will make both a visual and musical analysis.

**Keywords** Body Percussion; Visual Culture; Television; Bapne Method; Panaderas.

## Descripción general del estado de la cuestión

Los estudios sobre Cultura Visual (Acaso, 2009; Duncum, 2002a, 2007; Hernández, 1999, 2005, 2010) nos aproximan a una conciencia sobre el imaginario cotidiano, su poder para conformar identidad cultural y para transformar las estructuras de comportamiento. Estas imágenes pueden provenir del ámbito de los vídeo-juegos, cómics, programas televisivos, mercadotecnia, publicidad (en mupis, revistas, spots…) entre otros.

La clave para que un producto visual esté integrado en la categoría de cultura visual es que sea cotidiano, entendiendo la cotidianidad como un impacto visual casi diario que se produce de forma tan repetitiva que acaba por formar parte de la vida de la persona. (Acaso, 2006, 19-20)

De forma paralela consideramos que en el campo de la música ocurre de igual manera, de forma que los sonidos, ritmos, melodías o canciones que se escuchan en cuñas de radio, anuncios o entradillas de programas televisivos… van generando una identidad Cultural Musical, siempre y cuando estas se escuchen de forma cotidiana.

Los medios de comunicación a través del uso de ciertos ritmos y melodías generan en el público la asociación de éstas con el producto al que acompañan, y no con el autor original que las compuso. Por ejemplo, las Cuatro estaciones, son relacionadas por el oyente con la miel de la Granja San Francisco y no con Antonio Lucio Vivaldi, debido a un spot que al repetirse insistentemente en la televisión produjo este efecto en los espectadores. De esta forma la pieza musical, debido a esta apropiación mediática, ve transformado su significado, su uso y su intención primaria; para pasar a emplearse junto con elementos visuales en un nuevo producto y configuración.

Dentro del campo de la música nuestro interés se centra en la percusión. Detectamos varios casos en los que los ritmos empleados tradicionalmente en esta disciplina han pasado a formar parte de anuncios publicitarios (Balay por Mayumaná en 2011, *McDonald's cup song* en 2014). Más concretamente, centrándonos en la percusión corporal halla-

mos otros referentes en series televisivas (*Sesame Street, Glee*), películas (*Stomp the Yard* en 2007), anuncios (Ascotrade energía eléctrica en 2011, Coca-Cola al limón por Mayumaná en 2006).

## El caso del anuncio de «Coca-Cola light al limón»

Entre los audiovisuales mencionados anteriormente, el anuncio de «Coca-Cola light al limón» de 2006[1] (vídeo) merece un especial análisis. Esto se debe a que:

- Tras él se encuentra una potente empresa capaz de invertir grandes cantidades de dinero en la continua emisión de un anuncio que venda sus productos, generando un audiovisual cotidiano. Con independencia del éxito del producto, pues en este caso el anuncio tuvo mayor repercusión que la propia lata de bebida.
- Desde el punto de vista de la Cultura Visual posee una alta carga estética, así como un carácter de cruce cultural porque «Coca-Cola(R) represents the United States of America to many, but it also represents a range of other national identities» (Duncum, 2002b, p. 9).
- Desde el punto de vista de la Cultura Musical, es uno de los primeros anuncios que emplea el recurso del ritmo en la percusión corporal como base sin melodía, que conforme avanza se convierte en una especie de rap.

En este spot los creativos beben de una fuente tradicional, se emplea el ritmo de «Las panaderas». El ritmo de las panaderas (enmarcado dentro de la «percusión castellana») se empleaba en el medio rural de Castilla en el transcurso de la elaboración del pan con la finalidad de mecanizar el trabajo entre varias personas.

El movimiento percusivo de las manos servía para darle una forma redonda al pan y pasárselo a la siguiente persona de forma estructurada. El movimiento rítmico y la melodía responden a la base de una jota castellana cuyas fuentes provienen de la tradición oral.

---

[1] Vídeo disponible en http://www.youtube.com/watch?v=_8jeVZx-UNU, consultado en abril de 2014.

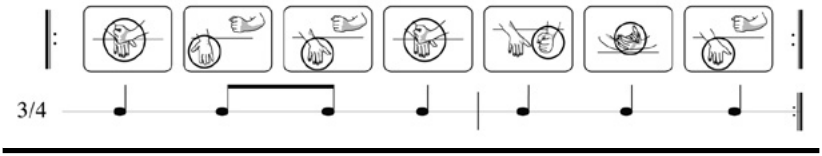



**Figura 1.** Partitura rítmica de las panaderas (Romero Naranjo, 2008)

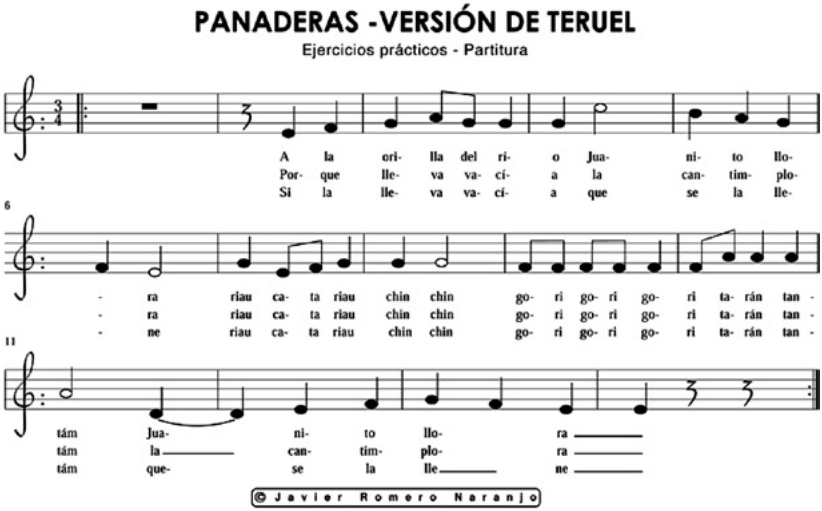



**Figura 2.** Melodía cantada de las panaderas versión de Alcaine en Teruel (Romero Naranjo, 2008)

En este anuncio participó el grupo de danza y percusión Mayumana, dando a conocer fuera de los ámbitos académicos la percusión corporal. La compañía Mayumana fue fundada en 1997 por Eylon Nuphar, Boaz Berman y el productor Roy Oferen. Sus antecedentes se encuentran en la compañía Stomp, creada en Brighton en 1991 por Luke Cresswell y Steve McNicholas, y que se focalizaba hacia el mercado norteamericano. Sin embargo Mayumana ofrecía un espectáculo con un carácter más teatral para el ámbito europeo, donde la percusión corporal y la percusión con objetos cotidianos articulaban sus escenificaciones. Los continuos reportajes que les realizaban diversas cadenas de televisión debido a su emergente fama, sus «spot» para publicitar diversas marcas y el boca a boca de sus espectáculos, hicieron que todo el mundo identificase

mayoritariamente y a nivel de masas (en el caso español) la percusión corporal con lo que realiza Mayumana.

De esta manera, un ritmo tradicional como es el caso de «Las panaderas» pasa a formar parte de la Cultura Musical actual, tanto de niñas y niños, como de jóvenes y personas adultas. Los orígenes de la percusión corporal se pierden, los vínculos con la tradición se desdibujan, y los usos de este determinado ritmo se transforman pasando de estar al servicio de un trabajo mecanizado para acompañar a un producto comercial.

## Análisis del anuncio televisivo

Creemos que para entender la manera en que ha podido influir un determinado *spot* en la conformación de la Cultura Visual y la Cultura Musical del público, es necesario comprender cuáles son sus posibles intenciones y el alcance de éstas. En ese sentido es preciso tanto un análisis visual como musical del anuncio televisivo.

En análisis del anuncio de «Coca-Cola light al limón» del año 2003 se organiza conforme a la siguiente tabla de síntesis (figura 3) estableciéndose paralelismos entre una parte y otra.

En general podemos describir el anuncio resumidamente de la siguiente forma. Cuenta con cuatros partes claramente diferenciadas:

**Figura 1.** Captura segundo 02

- Una parte A inicial en donde un ritmo militar simula la rutina mecanizada y ordenada conforme a patrones repetitivos. Reforzándose también mediante una postura corporal rígida, hierática de los personajes que se presentan de forma frontal al espectador.
- Una parte B, que se abre en el momento en que los personajes descubren el producto y beben todos a la vez sistemáticamente la Coca-Cola light al limón. Sin embargo no consumen su propia bebida sino que se apropian de la lata del compañero. Tras este gesto se transfiere la idea de formar parte de un grupo social gracias a un consumo compartido.

**Figura 2.** Captura segundo 05, segundo 08, segundo 10 y segundo 12

- Una parte C, que transmite que tras ingerir la bebida una potente energía va a inundarte. Los protagonistas rompen con la posición sedente y uniforme, para levantarse, moverse en el espacio, saltar e incluso dar la espalda al espectador.

**Figura 3.** Captura segundo 15 y segundo 17

- Una parte D final, en la que al pulso de la canción vuelven a compartir la bebida, pasándosela unos a otros y alentando a su consumo mediante la repetición de la orden: «tómatelo, tómatelo».

| | ANÁLISIS VISUAL | ANÁLISIS MUSICAL |
|---|---|---|
| 1 | Estructura compositiva | Estructura compositiva-forma musical |
| 2 | Color y tonos | Textura |
| 3 | Nº y tipo de personajes y/o Roles y vestuario | Nº y tipo de instrumentos y/o voces. Polirritmias y polifonías |
| 4 | Relación fondo-figura | Relación pausas dramáticas-sonido |
| 5 | Gestualidad y expresiones faciales | Movimiento y sonido |
| 6 | Incorporación de texto y función | Nemotecnia reforzada por ritmo, melodía, estribillo... |
| 7 | Decorados | Bases musicales de fondo |
| 8 | Asociaciones visuales al contenido del texto | Asociaciones musicales al contenido del texto |
| 9 | Citas, referencias y apropiaciones visuales | Citas, referencias y apropiaciones musicales |

**Figura 4.** Esquema para análisis de un anuncio televisivo

## Análisis visual y musical

1. La estructura compositiva visual, en los diversos planos que la configuran, van evolucionando de la sencillez hacia la complejidad. Inicialmente responde a una angulación frontal, con una plano general. A medida que pasan los segundos se opta por angulaciones laterales alternando planos generales y de detalle. Si analizamos la imágenes de forma estática, inicialmente contamos con una distribución simétrica respecto a un eje vertical en la que los elementos se encuentran ordenados regularmente; para pasar a distribuciones más dinámicas, con presencia de diagonales, incluso con mayor profundidad.

   La estructura compositiva musical pasa de ser cerrada y marcada inicialmente, para dar paso a una estructura completamente libre, creativa, y retornar otra vez a una estructura mecánica.

2. Respecto al color, el anuncio es sobrio y casi monocromo, predomina la escala de grises sobre un fondo negro, y sobre ellos destacan únicamente de forma sutil el color amarillo en tintes de pelo y el rojo en las rastas de una de las actrices. De manera que los tonos empleados se corresponden con los del producto que se vende, la lata: plata, rojo y amarillo. Las texturas en fondos y figuras son prácticamente inexistentes, y solamente destaca un estampado militar en ciertas prendas de vestir.

   La textura musical se articula con dos sonidos importantes: el del golpeo de las manos sobre la mesa, y el de la percusión corporal.

3. El número de actores es 7, 2 mujeres y 5 hombres, ellas situadas en los penúltimos lugares de los extremos. Los personajes representan a distintas tribus urbanas, coinciden con el perfil de jóvenes alternativos, con ideas propias, atléticos y con una estética cuidada. Los roles que personalizan se corresponden con una minoría social, solamente con una parte del posible público consumidor, quizás por ello el *spot* no consiguió el consumo masivo del producto.

   Son 7 intérpretes que a nivel rítmico estructuran todo por homorritmia, aunque existan 7 instrumentos (sus propios cuerpos).

Salvo en la parte central (C) en la que se produce una polirritmia vocal.

4. La relación fondo figura es tal, que consigue que se distinga claramente a los personajes, su protagonismo queda claro sin que existan distracciones. Esto es posible debido a que la superficie que se encuentra tras ellos es neutra y sin texturas.

   La relación pausas dramáticas y sonido está presente al inicio para generar el interés del público y enganchar su atención.

5. La gestualidad y las expresiones faciales son exageradas, resultado de una teatralización que busca transmitir con claridad el paso de un estado calmado, serio e improductivo; a un estado dinámico, enérgico, alegre, entusiasmado y productivo, tras el consumo de la Coca-Cola.

   Respecto al movimiento y el sonido, el cuerpo se mueve acorde a la estructura rítmica cuasi militar que aparece en el inicio del anuncio; para romper esa cuadratura en la parte central, cuando bailan de forma libre y el cuerpo deja de sonar para acompañarlo con Beat Box.

6. La incorporación de texto es mínima, únicamente presente en la propia lata, donde a penas puede leerse en pequeño tamaño Coca-Cola Light al limón. Sin embargo al finalizar el anuncio se sobrescribe el siguiente mensaje: «un sabor que no te esperas». La función del texto es clara, por un lado identificar el nombre del producto, por otro lado inducir a probar por primera vez un sabor nuevo.

   Existe una nemotecnia reforzada por el ritmo repetitivo del inicio, así como la melodía acompañada de un texto en el estribillo que menciona frases muy cortas insistentemente.

7. Los decorados son mínimos, únicamente una larga mesa y unos taburetes que ni siquiera son visibles. Nada debe distraer la atención del espectador que debe estar centrada en las actitudes, movimientos y gestos de los actores.

   Las bases musicales de fondo solo destacan en la parte central mediante el Beat Box.

8. Existen asociaciones visuales al contenido del texto, especialmente en la relación entre los colores corporativos y los colores en la imagen. Pero también entre los cuerpos cuidados, musculados y delgados y el producto light que se vende como más saludable.

   Las asociaciones musicales al contenido del texto se corresponderían con un ritmo mecánico cuando aun no se ha consumido la bebida, y un ritmo dinámico una vez se prueba y se insiste en seguir bebiéndola.

9. Así como en un texto académico podemos encontrar citas textuales o parafraseadas en las que el autor se apoya para construir su propio discurso. De igual forma puede ocurrir con las imágenes. En este caso el inicio del anuncio alude a una imagen presente en el imaginario colectivo, la de la última cena, donde los apóstoles se sientan frontalmente al espectador en una larga mesa; así ocurre igualmente en el anuncio. Incluso sobre los personajes se sitúa una lata como si se tratara de la aureola que disponen todos los santos. Esta imagen inicial pronto se transforma en una completamente opuesta tras el consumo de la bebida, pasando así de lo místico a lo terrenal, de lo espiritual a lo placentero.

   La principal referencia musical se corresponde con el ritmo de «Las panaderas».

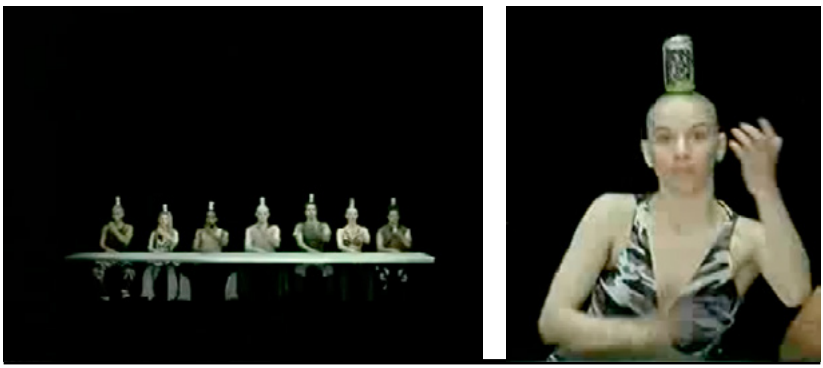


**Fig. 5.** Captura segundo 03 y segundo 03,1[2]

[2] Todas las imágenes se han obtenido mediante capturas de pantalla del anuncio «Coca-Cola light al limón» 2006. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=NWRgwSmDkLs

## Conclusiones

Los creativos beben de fuentes musicales tradicionales para incorporarlas a un nuevo registro audiovisual. En este sentido estas citas o referencias musicales se convierten en apropiaciones que transforman el sentido y significado original de la creación musical.

El caso de «Las panaderas» pone de manifiesto como un ritmo tradicional asociado con un trabajo mecánico, genera inicialmente interferencias en el spot publicitario «Coca-Cola light al limón» transmitiendo la idea de una rutina repetitiva. Y sin embargo esta idea es truncada, a través del uso mediático, confiriéndole al ritmo original una nueva sensación más dinámica y enérgica propia del diseño del *spot*.

La consecuencia del uso cotidiano y repetitivo de ciertas melodías, ritmos o canciones en la publicidad ocasiona la conformación de la Cultura Musical, de igual manera que el consumo cotidiano y repetitivo de ciertas imágenes conforman la Cultura Visual.

## Referencias bibliográficas

ACASO, María. *Esto no son las Torres Gemelas. Cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2006.

ACASO, María. *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2009.

DUNCUM, Paul. Clarifying visual culture: Art education. *Art Education*, 2002a, vol. 55, núm. 6, p. 9.

DUNCUM, Paul. Visual Culture Art Education: Why, What and How. *International Journal of Art & Design Education*, 2002b, vol. 21, núm. 1, pp.14-23.

DUNCUM, Paul. Aesthetics, Popular Visual Culture, and Designer Capitalism. *International Journal of Art & Design Education*, 2007, vol. 26, núm. 3, p. 285-295.

HERNÁNDEZ, Fernando. La educación artística para la comprensión de la cultura visual: una propuesta para una época de cambios. En C. Molet i J. M. Mauri (Coords.), *Art, cultura, educació. Idees actuals entorn de l'educació artística*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, p. 111-128.

HERNÁNDEZ, Fernando. La investigación sobre cultura visual: una propuesta para repensar la educación de las artes visuales. En R. Marín (Ed.), *Investigación en Educación Artística*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2005, p. 87-98.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Educación y cultura visual*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2010, (Ed. Orig. 1997).

ROMERO NARANJO, Francisco J. Percusión corporal en diferentes culturas. *Música y Educación*, 2008, vol. 76, núm. 4, p. 46-97.

07

# Música y músicos en tiempos difíciles. La música en los cines de Alicante durante la Guerra Civil española (1936-1939)

*Francisco Joaquín Cerdà Bañón*

Facultad de Comunicación y Documentación

franciscojoaquin.cb@um.es

frantron66@gmail.com

**Resumen**

Durante la Guerra Civil española se produjeron cambios sin precedentes en la gestión de la industria cinematográfica del país. En la España leal a la República, organizaciones políticas y sindicales controlaron una industria que recientemente había adaptado sus estructuras al nuevo cine sonoro. Este proceso de sonorización supuso, entre otras muchas transformaciones, la traumática expulsión de unos músicos que interpretaban «in situ» las partituras que aportaban los films silentes para su proyección. Sin embargo, en la nueva coyuntura de gestión sindical propiciada por la Guerra Civil, los músicos exigieron y consiguieron volver a formar parte de la exhibición cinematográfica sonora, algo que no ocurrió en ninguna otra parte del mundo. Este trabajo se propone mostrar cómo transcurrió ese particular proceso en los cines de Alicante, ciudad prototípica de retaguardia republicana y en la cual los cines fueron gestionados por los trabajadores, prácticamente, hasta el último día de la guerra.

**Palabras clave:** Guerra Civil española; Músicos; Alicante; Cine; Gestión sindical.

**Music and musicians in hard times. Music in Alicante theaters during the Spanish Civil War (1936-1939)**

**Abstract**

Some changes in the management of cinema industry in Spain took place during the Spanish Civil War. In the territory of Spain that remained loyal to the Republic, trade union and political organisations controlled an industry that had adapted their structures to the new sound film quite recently. Among many other changes, this process of sound implementation involved a traumatic removal of musicians who performed the scores of silent films in situ. However, under the new circumstances of trade union management brought by the Civil War, musicians demanded and achieved to take part again in the sound film exhibition. This did not happened in any other place of the world. This paper proposes to show this peculiar process that took place in the movie theatres in Alicante, a prototypical city of the Republic rear-guard where their workers managed movie theatres until the very last day of the war.

**Keywords:** Spanish Civil War; Musicians; Alicante; Cinema; Trade Union Management.

El advenimiento del cine sonoro señala el comienzo de una nueva relación entre el cine y la música que alcanza hasta nuestros días. La primera película sonora, *El cantor de Jazz*, estrenada en octubre de 1927, fue el detonante de una revolución, un terremoto que convulsionó las estructuras industriales y narrativas de un medio de comunicación, el cine, que apenas había cumplido los treinta años de existencia.

La relación entre los sonidos, la palabra, la música y la imagen ya nunca volvería a ser la misma; las posibilidades expresivas de esta relación fueron creciendo a medida que los directores y técnicos las iban descubriendo e introduciendo progresivamente en los film*s*, hasta conformar lo que en la actualidad conocemos como *lenguaje audiovisual*.

Durante este periodo de transición, la industria cinematográfica mundial prescindió de los músicos en las salas de exhibición de una forma traumática. En la nueva manera de «ver y oír cine», estos músicos ya solo tendrían cabida en el área de la producción y en la sonorización de los film*s* en posproducción.

En España, la transición del mudo al sonoro fue excepcionalmente larga y costosa. De las 3.450 salas existentes en 1935, tan solo 1.550, menos de la mitad, estaban equipadas con sistemas de proyección sonora. La ubicación de estas salas sonorizadas estaba íntimamente relacionada con la pujanza de una industria de la exhibición muy desarrollada en las áreas mediterránea y central, en detrimento del interior y el norte del país.

La sublevación militar del 18 de julio de 1936 deja las infraestructuras cinematográficas españolas, al completo, en territorio leal a la República, así como el parque de salas más numeroso y modernizado. La industria cinematográfica no escapa al proceso de incautaciones realizado en todas las áreas de la economía republicana por las centrales UGT y CNT. Los cines son intervenidos y socializados y, en este contexto, los músicos exigen por derecho sindical su vuelta a unas salas ya

sonorizadas. En este proceso, Alicante, ciudad prototípica de retaguardia republicana, no fue una excepción.

Pero… ¿por qué los músicos se sentían tan «agraviados» por la industria del cine y, especialmente, por los exhibidores, como para exigir su vuelta a unas salas ya sonorizadas?

Para averiguarlo debemos indagar en cómo surgió y se consolidó el proceso de sonorización de la industria cinematográfica, esto es, en cómo se produjo la transición del cine mudo al sonoro en los Estados Unidos.

## Apuntes sobre la transición del mudo al sonoro en los Estados Unidos

El advenimiento del cine sonoro a finales de los años veinte del pasado siglo, transformó por completo la industria cinematográfica en los Estados Unidos y, posteriormente, en todo el mundo. Siguiendo la iniciativa de las innovadoras Warner Bros. Pictures Inc. y Fox Film Corporation[1], los estudios más importantes de Hollywood hicieron lo posible para reconvertirse al nuevo cine.

---

[1] «(…) Warner Bros. firmó el 25 de junio de 1925 un acuerdo con Western Electric, que estipulaba una investigación conjunta en este ámbito durante un año, contrato que sería luego prorrogado y que desembocaría en el sistema Vitaphone (sonido en discos) y en el estreno del *Don Juan* sonorizado, el 6 de agosto de 1926 (…). En octubre de 1925, William Fox, líder en el sector de noticiarios cinematográficos, compró las patentes del sistema alemán Tri-Ergon (de 1919), de sonido óptico y densidad variable. Por otra parte, Theodor W. Case y E. I. Sponable, con el apoyo de Western Electric, crearon un sistema propio y lo propusieron a la Fox a principios de 1926. Fox compró la patente y el 26 de julio de 1926 creó la sociedad Fox Case Movietone Corp. para incorporar sonido a sus cortos (noticiarios y musicales) con el procedimiento bautizado Movietone. (…) (…) el Vitaphone ofrecía desventajas técnicas y ventajas comerciales, que se revelarían decisivas en la primera etapa de transición al sonoro. (…) Pero ya sabemos que el triunfo del Vitaphone sería efímero. (…) (…) en 1933, el *Motion Picture Almanac* indicaba que en Estados Unidos, de 13.000 salas de cine en funcionamiento, solo 350 estaban equipadas para sistemas fonográficos. (…)». En GUBERN, Román: *La traumática transición del mudo al sonoro en España,* en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C,* Madrid: Editorial Complutense, 1993, p. 13.

Llegado el otoño de 1930, toda la producción cinematográfica norteamericana era sonora. Una nueva forma de hacer películas se había institucionalizado y conservaría su popularidad e influencia hasta nuestros días. La rapidez de este cambio sorprendió a todos en aquel entonces. En pocos meses una aparentemente inacabable lista de problemas técnicos se resolvieron, los platós cinematográficos fueron insonorizados y los cines sonorizados. Durante el proceso de esta reconversión técnica, las grandes empresas obtuvieron unos beneficios aún mayores, introduciendo así lo que desde entonces ha sido denominada la *Edad de Oro de Hollywood*. Pero la rapidez de la transformación no debe confundirse con el desorden o el caos; la llegada del sonoro demostró ser un cambio industrial ordenado.

Puesto que la transformación técnica tuvo lugar dentro de una industria multimillonaria, parecería apropiado empezar con un análisis económico, pero en esta comunicación lo haremos en clave de catalizador de los posteriores cambios en los modos de producción y exhibición que obligaron a la salida de los músicos de los cines.

A mediados de la década de los veinte, los cines eran la principal fuente de empleo de los músicos en Estados Unidos y estos un gasto considerable e ineludible para el propietario-exhibidor. Y es que, desde el nacimiento del nuevo medio, la música había acompañado a las proyecciones cinematográficas. Las películas portaban partituras en su distribución por las salas de cine de todo el mundo que, en los años veinte, podían incorporar para su interpretación orquestas de hasta setenta músicos. Un cine de tipo medio, local, contrataba a un conjunto de tres a diez personas.

El problema de cómo seleccionar la música se discutía y debatía detenidamente. El director musical del cine, que también hacía los arreglos, preparaba una nueva partitura cada vez que se cambiaba de programa. La música se interpretaba durante la proyección de manera secuencial dentro de un esquema de espacio, timbre instrumental y contenido; es decir, estaba formada por una sucesión de distintos arreglos musicales, denominados *Cue Sheets*[2], que mediante transiciones

[2] Hoja con información que incorporaban los film*s* para «orientar» a los directores musicales de las salas sobre las músicas a interpretar en las proyecciones.

se encadenaban con otra secuencia musical totalmente diferente a la anterior.

Las grandes salas también ofrecían actuaciones en vivo por el mismo precio de la entrada. De hecho, a mediados de los años veinte, el espectáculo, de unos 120 a 150 minutos de duración, incluía una actuación en vivo, normalmente de unos 30 minutos. Algunos cines exhibían actuaciones parecidas a la revista, con compañías de bailarinas y otros presentaban prólogos, haciendo que el tema de la actuación en vivo tuviera que ver con el largometraje[3].

Por todo el mundo, los cines, en su tipología, ya fueran cines de barrio o Palacios Cinematográficos, estaban en su mayoría preparados tanto para las proyecciones como para las actuaciones musicales y de variedades de los mejores artistas que el propietario pudiera aportar, así como de una obligada sesión musical a cargo de la orquesta o grupo de música residente.

El público acudía al cine tanto a ver la proyección como a escuchar música, que el caso de los Estados Unidos era, en los locos años veinte, preferentemente música Jazz interpretada por unos músicos que formaban parte de un sindicato de más de 150.000 miembros. Estas orquestas, o grupos de músicos, fueron los principales damnificados por la llegada del nuevo cine sonoro.

Desde su concepción, el cine sonoro se introdujo para ahorrar costes en la contratación de los artistas de variedades que actuaban en las salas de exhibición en propiedad o bajo la influencia de la compañía Warner Bros. Durante todo el año 1925, los hermanos Warner fueron introduciendo paulatinamente actuaciones rodadas y sonorizadas acompañando a las películas mudas. De esta manera, un cine de su propiedad situado en una «ciudad de provincias», podía disponer, en celuloide y «sound on disc»[4], de una actuación de Al Jolson, el cantante

---

[3] GOMERY, Douglas: *La llegada del sonido al cine*, en AA.VV., *La transición del mudo al sonoro,* en *Historia general del Cine,* Volumen VI, Gustavo Domínguez y Jenaro Talens (Dir.). Madrid, Cátedra, 1995, p. 20.

[4] Sistema fonográfico (en discos) de cine sonoro adoptado por los hermanos Warner: el Vitaphone. El sistema se basaba en la amplificación eléctrica, con sonido grabado en

más popular de los Estados Unidos[5], algo harto improbable en términos «presenciales».

El siguiente paso dado por los hermanos Warner fue la sustitución de la música que acompañaba la proyección muda, e interpretada «in situ», por la música grabada; fue aquí donde se produjo el principio del fin de la figura del músico en plantilla de las salas cinematográficas.

Se tardó un año en solucionar problemas de producción, pero para el inicio de la siguiente temporada cinematográfica, que empezaría en agosto de 1926, los hermanos Warner estaban preparados para estrenar la maravilla que ellos llamarían Vitaphone, con patente de la Western Electric. Los asistentes al estreno pagaron 10 dólares por butaca. La flor y nata de la sociedad de Nueva York se fue a ver cantar, en una película, a sus ídolos operísticos, encabezados por Giovanni Martinelli, el tenor de la Metropolitan Opera de Nueva York, para después disfrutar de *Don Juan* (1926) que incorporaba la música orquestal en la película, reemplazando la habitual orquesta en vivo: claro aviso para navegantes.

Conforme Warner Bros. comprobaba las preferencias del público por las películas con banda sonora incorporada, y ofrecidas al exhibidor acompañadas de lotes de actuaciones de variedades, empezó de forma lógica y sistemática a incluir secuencias sonoras al estilo de las variedades en sus largometrajes mudos.

El primero de estos largometrajes «híbridos», que intercalan secuencias de Vitaphone con sonido fonográfico, se estrenó con Al Jolson como *The Jazz Singer* en octubre de 1927. Tras el enorme éxito de la película, y la adopción del sistema Movietone de sonido óptico por parte de la Fox para sus noticieros Fox Movietone News, los propietarios de los cines clamaban por obtener los equipos que podían reproducir tales películas. Uno de los puntos de propaganda comercial de la Western Electric y la RCA destinada a dichos propietarios fue que se podría

discos y leídos por aparatos electrónicamente sincronizados con la cámara de rodaje o con el proyector.

[5] A la sazón protagonista de la primera película considerada como sonora, *El cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927)

cubrir instantáneamente parte del gasto de la instalación del sonido al eliminar las orquestas[6].

A finales de junio de 1928, el American Federation of Musicians celebró su convención anual y el único tema de discusión fue que hacer respecto a la pérdida de puestos de trabajo por culpa de las películas sonoras. Los más de 150.000 miembros contribuyeron con 1.500.000 dólares para un fondo de defensa legal. Un manifiesto declaró que se estaba poniendo en peligro a la cultura de los Estados Unidos, debido a la «mecanización» en las películas sonoras, del arte vivo de la música[7].

El sindicato vio cómo, caso tras caso, se eliminaban puestos de trabajo, se bajaban salarios y se reducían garantías contractuales. Comenzaron las huelgas, pero solamente el apoyo de los proyeccionistas logró, en algún caso, que cierto número de músicos se mantuviese en plantilla. En pocos años todo estaba perdido. En mayo de 1929, por ejemplo, solo un cine en Minneapolis y St. Paul (Minnesota) tenía algo de música en vivo[8]. Miles de músicos perdieron sus puestos de trabajo; muchos se acercaron a la radio, otros viajaron a la costa Oeste para probar suerte en la producción cinematográfica.

Vistos los éxitos de Warner Bros. y Fox, las grandes compañías cinematográficas de Hollywood y sus cadenas de cine satélites se convirtieron rápidamente al cine sonoro. La era de de la oferta de grandes y pequeñas orquestas en los cines había terminado.

## El caso español. Un ejemplo, la ciudad de Alicante

El proceso de sonorización cinematográfico en España coincidió de manera casi total con el advenimiento de la II República y la instauración de su régimen de libertades, en un país cuya industria cinematográfica se hallaba desde hacía años inmersa en la parálisis y la confusión ante las nuevas formas de hacer cine. La novedad implicaba una revolución técnica y tecnológica que la débil infraestructura cinematográfica

---

6 GOMERY, Douglas: *opus cit.* pp. 17-18.

7 *Ibídem* p. 26.

8 *Ibídem* p. 27.

nacional no estaba todavía en condiciones de digerir. Esta confusión fue ampliamente aprovechada por la producción extranjera, en especial la norteamericana, para ejercer más si cabe su papel de colonizador cultural cinematográfico con la producción de películas hispano-parlantes que inundaron el mercado español durante un prolongado lapso de tiempo. De esta manera, bajo el impulso de de la producción foránea, comenzó el proceso sonorizador en el área de la exhibición en forma de primera etapa[9].

Pese a lo prolongado de esta etapa de transición, durante la década de los treinta el cinematógrafo fue, con diferencia, el tipo de ocio preferido de los alicantinos, como así lo atestiguaba el número, la calidad y el dinamismo de sus empresas de exhibición.

Llegada la temporada cinematográfica 1935-1936 la sonorización del parque de salas de la ciudad de Alicante, incluidos los numerosos cines de barrio, se había completado, aunque esa no era la norma en el resto del Estado[10], en un proceso que había dejado en el paro forzoso a los numerosos músicos que trabajaban en ellos hasta hacía muy poco.

Tres empresas predominaban en la extensa y dinámica industria de exhibición alicantina. Guixot y Bernabéu era la empresa propietaria del *gran salón* Ideal; la empresa de Luis Martínez regentaba los *grandes salones* Monumental y Central Cinema, así como el Teatro Nuevo; todos ellos salones reformados en la década de los veinte, junto a los precoces

[9] Habría que esperar hasta 1931, año en que la producción sonora autóctona prácticamente no existía, para asistir a la fundación en Barcelona a cargo de Josep Arquer de la empresa Orpheo-Sincronic, creada con el objetivo de suministrar equipos híbridos de calidad de proyección similar a las patentes europeas y americanas para film*s* con sonido fonográfico o fotográfico, corroborando el adelanto técnico de la exhibición, a remolque de la nueva oferta foránea, sobre la producción nacional.

[10] En España, de las 3.450 salas existentes en 1935, tan solo 1.550, menos de la mitad, estaban equipadas con sistemas de proyección sonora. La concentración del sector en las zonas mediterráneas en detrimento del interior o norte del país, explicaría la ubicación en Barcelona y Valencia de un elevado número de productores y distribuidores, siempre con Madrid como tercer centro de gran actividad. La dispersión de firmas distribuidoras y representantes de las grandes casas en estos lugares se puede entender por un mayor dinamismo del mercado.

cines de barrio[11]. El Teatro Nuevo, a pesar de su nombre, programaba cine casi en su totalidad. Algo similar ocurría en el Teatro Principal[12], el Coliseo alicantino, regentado también por Luis Martínez en su vertiente cinematográfica, aunque no de su propiedad.

El Principal se había sumado con descaro al tren del sonoro a medida que la producción nacional ganaba cuota de mercado y los primeros años de confusión técnica y narrativa daban paso a un panorama esperanzador, lo que no le libró de furibundas críticas por parte de los defensores del arte de Talía[13], que veían en el cine al culpable

---

[11] El fenómeno de la extensión cinematográfica corrió en paralelo al empuje urbanizador del primer tercio de siglo y a la consolidación y apogeo, en la década de los 20, del hecho cinematográfico en Alicante. Nuevos cines de barrio se construyeron, como el Cine Carolinas (1927) en el barrio del mismo nombre, o acometieron reformas como las del Salón Granados (1924) en Benalúa. Las fechas coinciden con las de construcción y reforma de los *Grandes Salones* del centro de la ciudad, así como la de reforma del Teatro Nuevo (1923). Las fechas de reforma de los *grandes salones* fueron: Monumental Salón moderno (1924), Central Cinema (1923), Ideal Cinema (1924) Salón España (1925).

[12] El Teatro Principal era a finales de la década de los veinte, y tal vez lo siga siendo, el «templo» de la cultura alicantina, erigiéndose como epicentro del moderno «eje de ocio» formado junto a los *grandes salones* y el Teatro Nuevo. Fue pionero de las exhibiciones cinematográficas y mantuvo un creciente interés por las proyecciones de cine hasta que, por motivos de competencia con los *grandes salones*, fue reduciendo su oferta. Aun así, el Principal fue uno de los locales que más pronto se dotó de infraestructura de proyección de películas sonoras ya que en 1930, el empresario y propietario Luis Altolaguirre, tras un viaje a Madrid en busca de novedades cinematográficas, adquirió «un magnífico aparato que al decir de los técnicos es el último grito en cuestión de gritos cinematográficos». En *Diario de Alicante*, *6-5-1930*.

[13] El *Diario de Alicante*, en su sección de «Panorama teatral» exponía lo siguiente: «(…) Sería de desear que la propiedad del Teatro Principal, mirando más a su prestigio que al resultado económico de las temporadas, acordara suprimir de sus actuaciones el cinematógrafo. Hay ya demasiados locales en Alicante que no pueden dedicarse más que a la pantalla y no está bien que el único que en realidad es teatro, solo teatro, se dedique también a la película, con la ambición del beneficio fácil y sin preocupaciones. Los propietarios deberían exigir a la empresa explotadora -y quizá también el Ayuntamiento podría pedirlo así- que el Teatro Principal se dedicara exclusivamente a espectáculos de escenario. De haber hecho esto anteriormente, de no haber inspirado la codicia, –la noble codicia industrial– antes que el decoro artístico, no se hubiera llegado al desprestigio del Teatro en Alicante, haciéndose siempre difícil la contrata de compañías de cierto viso, que se niegan a venir a Alicante para hacer «temporadas» de dos días. Una ciudad de Alicante, teniendo un suntuoso edificio del que se vanagloria,

de todos sus males. La empresa de José Romeu gestionaba el Salón España, el último *gran salón* en sonorizarse, a raíz de su reforma en la temporada anterior[14].

Entre los grandes empresarios de la exhibición alicantinos se había establecido un «trust» de gestión basado en un acuerdo que quedó roto a mediados de 1935. Tras esta ruptura, dichos empresarios inician una carrera en competencia modernizadora de sus cines y sus sistemas de proyección sonora.

Pero Alicante era una ciudad amante de la música[15] y fervientemente republicana[16], y estos empresarios debieron detectar entre el público

---

y contando con empresas dispuestas a todo evento, debe mantener un teatro aunque sea como un oasis en el páramo angustiador entre tanta y tanta película (…) (.)». En *Diario de Alicante, 18-7-1935.*

[14] A lo largo del año 1933 se construyen los nuevos cines en los barrios de San Blas, San Gabriel y San Antón y que a buen seguro incorporarían sistemas de proyección cinematográfica sonoros. Es de lógica empresarial que si el Salón España, no lo olvidemos catalogado como *Gran Salón*, se viera «superado» por estos nuevos cines, iniciara un proceso de renovación, como así fue: «(…) la novedad se produjo en el año 1933 cuando se reformó y amplió el Salón España, bajo la dirección de Emilio Herrero Serra, que después pasaría a llamarse Capitol. (…) (…) Con este Cine, además de estas innovaciones técnicas, se incorpora una gramática arquitectónica a caballo entre el *art-déco* y el *movimiento moderno.* (…)». En MARTÍNEZ MEDINA, Andrés: Del cinematógrafo a los multicines: arquitectura para el Séptimo Arte, *Canelobre*, nº 35/36, Alicante: Juan Gil-Albert, 1997, p. 49.

[15] La vida cultural de la ciudad entra en el periodo republicano impulsada por las actividades del Ateneo de Alicante, refundado en 1923, el cual se había constituido en una suerte de «espacio cultural resistente» tras el golpe de estado del general Primo de Rivera. El carácter progresista y republicano de la mayoría de sus integrantes servía de ambiente de acogida a los inquietos jóvenes de las nuevas generaciones que se interesaban por la cultura. En 1931, la Orquesta de Cámara Alicantina y el Orfeón estrenaron en el Teatro Principal «Canto Rural a la República Española», creación del músico Oscar Esplà sobre un texto de Manuel Machado. Aparte de los conciertos impulsados y realizados por el Ateneo, como los del pianista Mira Figueroa y la Orquesta de Cámara, en el terreno musical continuaron paralelamente las actividades del Orfeón Alicante, «La Wagneriana» y la Orquesta de Cámara, la cual estrenó algunas obras de Joaquín Rodrigo, así como las actividades de la Asociación Cultural Musical.

[16] Los resultados de las primeras elecciones republicanas fueron los siguientes: en la provincia, la candidatura formada por los radicales-socialistas y el PSOE obtuvo un rotundo triunfo al alcanzar más del 64% de los votos y adjudicarse los 8 escaños de la

cierta corriente de solidaridad hacia unos músicos que no hacía mucho formaban parte de un espectáculo que generaba copiosos ingresos; todo ello en un ambiente de crisis económica provocada por la *Gran Depresión* y que por esos años golpeaba duramente a España:

> *(…) Una novedad introducida en abril de 1935 en las sesiones cinematográficas, a imitación de lo establecido en Sevilla, fue la siguiente: el público, al adquirir una entrada, entregaba voluntariamente diez céntimos por un ticket que se destinaba a pagar a los profesores de la orquesta, catorce por local –en el Principal, Ideal y Salón España– que amenizaban los entreactos. Era una forma de dar trabajo a los músicos parados y se confiaba en una buena acogida por parte del público (…) (.)*[17]

La medida tenía un marcado carácter paliativo de las penurias de un colectivo que había pertenecido «de pleno derecho» al espectáculo cinematográfico en su vertiente de exhibición. Un año después, los músicos, nunca resignados ante la nueva realidad sonora, verían su oportunidad de volver a los cines bajo los modelos de gestión instaurados por los sindicatos durante la Guerra Civil española de 1936-1939.

## Cine, música y retaguardia

La Guerra Civil española fue la primera «guerra sonora» y el cine se utilizó de manera masiva al servicio de la propaganda bélica, en detrimento del cine comercial. Sin embargo, se debe diferenciar la producción hecha en el bando republicano, donde permanecieron los centros de la industria cinematográfica de Barcelona, Madrid y Valencia, y donde la ciudad de Alicante permaneció hasta el final de la guerra, y la del bando franquista que hubo de buscar apoyo en Lisboa, Roma o Berlín.

La producción del bando republicano fue muy heterogénea y diversificada, como correspondía a la extensa nómina de instituciones, organismos y sindicatos que la produjeron, lo que no fue sino el reflejo de la desunión y de la falta de esfuerzos compartidos que, a la postre, sería

---

mayoría (en la ciudad de Alicante el triunfo de esta coalición aun fue más rotundo con un 72'9% de los sufragios). Los 3 de la minoría se los adjudicaron los radicales.

[17] En MORENO SÁEZ, Francisco: Cine y Teatro en Alicante en 1935 en *Festa 85,* Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1985, p. 35.

una de las causas de la derrota republicana. Esta situación fue consecuencia directa del proceso de incautaciones protagonizadas por los sindicatos CNT y UGT en todos los sectores económicos de la España leal. Los cambios producidos a este efecto en las estructuras cinematográficas del país, ya fuere en las áreas de producción, distribución o exhibición, no tienen precedentes en la Historia del Cine mundial. Sin embargo, para asombro de todo el mundo, algo no cambiaría ni tan siquiera bajo el acoso de los bombardeos, sino que aumentó: el deseo de ver películas.

Durante el verano de 1936, sofocada la sublevación en la ciudad de Alicante, se van a ir produciendo las primeras transformaciones políticas y económicas. Los trabajadores, si no lo están ya, deben de sindicarse por ley[18]. Comienza el proceso de incautaciones y socializaciones de empresas, tierras e inmuebles[19] por parte de las centrales sindicales CNT y UGT. Sin embargo, y a diferencia de Madrid, Barcelona, Valencia y otras localidades de la provincia como Alcoi, el proceso no alcanza en

[18] «(…) En el verano de 1936, al objeto de superar la situación de confusión y desorden reinantes en el sector industrial tras la proliferación de multitud de Consejos y Comités que actuaban al margen de la ley de forma espontánea, el Gobierno de Giral decretaría la sindicación obligatoria de todos los trabajadores, medida que traería consigo un incremento considerable en las cifras de filiación de CNT, y sobre todo de UGT, sindicato que experimentó entre 1937 y 1938 su mayor auge en los municipios alicantinos (…) al amparo del decreto gubernamental; hecho que provocó una proliferación de siglas amparadas en las iniciales UGT y CNT bajo las cuales los trabajadores controlaron casi la totalidad de los comercios e industrias de la zona republicana. En Alicante los consejos obreros creados en las fábricas absorberían todas las funciones directivas, dispondrían de las materias primas y de los productos manufacturados, efectuarían las compras y las ventas, y llegarían incluso a disponer de cuentas corrientes en los bancos (…) (.)» En QUILIS TAURIZ, Fernando: *Revolución y Guerra Civil. Las colectividades obreras en la provincia de Alicante 1936-1939*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1992, p. 141.

[19] Esta nueva coyuntura, ocasionada por la guerra fue descrita en el *Diario de Alicante* en los siguientes términos: «(…) La nueva organización económica que ahora nace crea inmediatamente y con toda urgencia el problema de la sustitución -total o parcial- del capitalismo (…). A la acción de los individuos y de las organizaciones sindicales hay que acompañar otra más amplia (…) Esa acción no puede cumplirla más que el Estado (…) porque desaparecido el capitalismo como sistema económico su función compete al Estado bien por sí mismo, bien por entidades oficiales u oficiosas debidamente intervenidas (…)» en *Diario de Alicante, 8-9-1936*.

Alicante a las empresas que gestionan o son propietarias de las salas de exhibición. Solamente el Teatro Principal fue incautado[20] por el recientemente elegido Ayuntamiento como sede de los actos de las fuerzas unitarias que lo componían y de las que se autoexcluyeron los anarcosindicalistas. Esto fue aprovechado por su sindicato competidor: el Principal se mantendría toda la Guerra bajo las siglas de la FEIEP-UGT.

Diez días después del golpe de estado militar del 18 de julio de 1936 (en plena revolución sindical en las calles de Barcelona) y con motivo del estreno de la película *Rebelión a Bordo*, la Metro Goldwin Mayer proponía a los alicantinos mediante un anuncio publicitario un concurso dotado con 2000 pesetas de premio, mientras en la cartelera se anunciaba, como todos los años por esas fechas estivales, la programación del Cine Público y del cine en la Plaza de Toros[21]. El verano transcurre con normalidad cinematográfica, solo alterada por la inclusión en los programas de algunos noticiarios, que comienzan a incluir novedades sobre el devenir de los acontecimientos. Los empresarios, comienzan la temporada dando muestras de buena voluntad con la nueva situación. Así, el propietario del salón España, José Romeu, decide aportar la recaudación de la primera sesión de la temporada 36-37 a ayudar a los combatientes de las Milicias Populares Antifascistas[22]. Sin embargo unos días antes, en la primera cartelera de la temporada, observamos un pequeño detalle: los cines bajo control de Luis Martínez, que el año anterior no se habían sumado a la iniciativa de incorporar a los músicos, se promocionan con el epígrafe de «Orquesta en los intermedios»[23]. El *Diario de Alicante* nos habla así de la apertura de la temporada 36-37 por parte del Ideal:

---

[20] «(…) Del Teatro Principal se hizo cargo el Ayuntamiento, medida llevada a cabo el 4 de agosto, al tiempo que el Alcalde solicitó, «de los que actualmente figuran como propietarios, todos los documentos legales, libros de actas y cuentas, cartas de propiedad, etc., que puedan acreditarles como dueños del inmueble», concediéndoles para ello un plazo de cuarenta y ocho horas. Y, a los dos días, el coliseo pasó al acervo de los bienes municipales. (…)». En RAMOS, Vicente: *La guerra civil en la provincia de Alicante*, vol. I, Alicante: Ediciones Biblioteca Alicantina, 1974, p. 154.

[21] *El Luchador, 27-7-1936*

[22] *El Luchador, 18-9-1936*

[23] *El Luchador, 7-9-1936*

*(…) Como se puede apreciar esta tarde, el programa en el «Ideal» no puede ser más atrayente. Pero por si esto no fuera suficiente, el empresario único de este cinema ha querido añadir un aliciente para que la estancia de los espectadores en este salón sea lo más agradable posible y ha contratado para toda la temporada a una célebre orquestina que durante los entreactos deleitará al público con un vasto programa de música. No se puede pedir mayor sacrificio a un empresario, en beneficio del público; mucho más si se tienen cuenta que los precios son «revolucionarios» (.)*[24]

¿Qué había ocurrido? Obviamente la presión sindical sobre los empresarios empezaba a dar sus frutos y en estas reivindicaciones los músicos estaban en primera fila, no solo en Alicante, la presión era generalizada en toda la zona republicana:

*(…) Al igual que los acomodadores, los músicos también invadieron los cines. En la industria cinematográfica anterior al 18 de julio, la existencia de los músicos era marginal, pero solo un mes después del levantamiento las salas de exhibición tenían unas plantillas desproporcionadas: «locales de quinientas localidades hay que tienen una orquesta de ocho profesores, y fijándose en aquel tiempo un sueldo de doce pesetas, hoy perciben diecisiete» (…).*[25]

Los músicos veían su situación en términos de justicia. Cuando en las pantallas se proyectaban películas mudas, el cine los llamó para llenar los silencios e improvisar las bandas sonoras y, cuando llegó el sonoro, el cine quiso librarse de ellos: eso era una injusticia. Los músicos decidieron por si mismos que pertenecían al espectáculo del cine y que tenían que entrar en nómina. Veamos la coincidencia de fechas de la incorporación de los músicos a los cines en Alicante con lo acaecido en Madrid:

*(…) En septiembre de 1936, antes de que los sindicatos tomaran los cines en noviembre, la Asociación de Profesores de Orquesta (CNT) hacía una gestión con los empresarios de los salones cinematográficos en virtud de la cual todas las salas acogerían una orquesta con afiliados a la asociación (.)*[26]

---

[24] *Diario de Alicante, 4-9-1936*

[25] CABEZA SANDEOGRACIAS, José: *El descanso del guerrero: cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Madrid: ed. Rialp, 2005, p. 62.

[26] *Ibídem*, p. 63.

El paro se reducía casi a cero, «además de alejar el hambre de muchos hogares, redunda en beneficio del público madrileño»[27]. Cinco meses después la Junta de Espectáculos, organismo creado por la Junta de Defensa de Madrid para la organización de los espectáculos públicos de la capital, ponía a los músicos como ejemplo de abuso y «lujo excesivo»:

> *(…) que figuran en los programas, que cobran, pero no tocan (…) En este sentido, considero deben ser amortizados, sin excepción, todas las vacantes que se produzcan, acoplándose las restantes, en primer lugar, a aquellas orquestas necesarias, donde, además, artísticamente, darían relieve al espectáculo, y, los restantes, deberían ir centralizándose en determinados cines, hasta llegar a hacerlos desaparecer de estos locales, dejándolos reducidos a los lugares de verdadera necesidad y utilidad (…)*[28]

Sin embargo, el *statu quo* en la ciudad de Alicante, en lo referente a la gestión de la exhibición cinematográfica, iba a dar un vuelco a mediados de 1937. La CNT, una vez restablecidas las relaciones con el consistorio a principios de año, volvió a la política de enfrentamiento con las fuerzas unitarias tras los sucesos de mayo de 1937 en Barcelona[29]. A partir

---

[27] «Orquesta en los cinematógrafos», *ABC, 5-6-1936*

[28] «Sugerencias que propone el presidente de la Junta de Espectáculos a la misma y que deben ser estudiadas por todas las secciones y sometidas para su resolución al próximo pleno de directivas», AHN-Salamanca, SGC, PS Madrid, caja 1863, p. 1.

[29] La guerra avanzaba inexorablemente en detrimento de la causa republicana. Las derrotas militares se sucedían y el gobierno de Largo Caballero entró en crisis ante las fuertes presiones de los comunistas y los socialistas del sector de Indalecio Prieto y el Dr. Juan Negrín. Tras la dimisión de Largo Caballero, el Presidente de la República, Manuel Azaña, encargó formar nuevo gobierno a Negrín, que contaba con el apoyo de un Partido Comunista en ascenso y al que respaldaba el único aliado que proveía de armas y víveres a la República española: la URSS. La CNT fue practicamente expulsada del gobierno, y parecía que ese era el precio a pagar por el apoyo soviético. El anarcosindicalismo y el sector caballerista de la UGT perdían posiciones ante las consignas unitarias partidarias de establecer un gobierno fuerte, que instaurara la disciplina y el orden en el caos que para algunos había supuesto a todos los niveles la gestión sindical. A partir de ese momento y hasta el final de la guerra, el nuevo Gobierno de la República va a pugnar por restablecer su control sobre todas las áreas de una economía que dirigiría todos sus esfuerzos a ganar la guerra. Los anarquistas y el POUM se resisten a abandonar los resortes del poder conseguidos en el ardor revolucionario de los primeros meses de guerra y se enfrentan, a principios de mayo de 1937, a las fuerzas gubernamentales en las calles de Barcelona, en lo que ha denominado por algunos historiadores del periodo

del 15 de mayo de 1937, los periódicos de la ciudad van a ver como las salas Monumental, Central, Teatro Nuevo y Salón España se van a publicitar con las siglas SUEP-CNT[30]. El Ideal pasa a manos comunistas bajo las siglas de la FEIEP-UGT. Los cines habían sido incautados y en Julio de 1937, el SUEP-CNT impuso la socialización forzosa a todos los empleados de las salas que controlaba: si antes de la guerra los empleados ganaban entre 3 y 5 pesetas, pasaron a cobrar un salario mínimo de 10 a 12 pesetas, con la prohibición de trabajar en otros lugares, lo cual perjudicaba especialmente a los profesores de las orquestas, muchos de los cuales pertenecían a la Banda Municipal y cuya defensa por la UGT fue vana. Vicente Ramos[31] nos ilustra:

> *(…) Por su parte, el Sindicato Único de Espectáculos Públicos de la CNT se incautó y socializó las Salas Monumental, España, Central y Teatro Nuevo, socializando estos teatros, «sin la previa conformidad, más aún, con la protesta de aquellos obreros que no admiten el régimen de socialización, por entenderlo perjudicial a los intereses comunes dada la poca estabilidad de las bases en que se funda». Y se elevó la protesta de las Federaciones Provincial y Local de Espectáculos Públicos UGT, lo que motivó la expulsión de los trabajadores ugetistas de los salones indicados (…) En Nuestra Bandera, Alicante 15 de julio de 1937 (…)*[32]

---

como «guerra civil dentro de la Guerra Civil». La prensa libertaria de Alicante clama por el respeto a su labor revolucionaria y a la de sus «hermanos» de la UGT; estos a su vez, entran en pleno conflicto por el control del sindicato entre los comunistas y socialistas afines al sector caballerista. En Alicante, pierden los caballeristas. El sindicato de espectáculos públicos UGT es controlado por los comunistas.

[30] *Bandera Roja*, 15-5-1937.

[31] RAMOS, V: *op. cit*. p. 152.

[32] Es importante comprobar cómo un año después del «tsunami incautador» de las centrales sindicales a principios de la contienda, las incautaciones de las salas propiedad de Luis Martínez ya siguieron un protocolo claro en el que se establecían contractualmente un alquiler y el mantenimiento de los puestos de trabajo de los familiares empleados en los locales; todo ello, suponemos, producto de la ya dilatada «experiencia» del sindicato en el sector de la exhibición: «(…) Contrato de CESIÓN de negocio a favor del SUEPA-CNT (…) de una parte (…) Y de otra, Francisco Martínez Sánchez apoderado de Luís Martínez Sánchez, como propietario del CENTRAL CINEMA y arrendatario del MONUMENTAL SALÓN MODERNO y TEATRO NUEVO, convienen lo siguiente: (…) (…) Firmamos en Alicante por triplicado a 5 de Mayo de 1937 (…). (…) El Salón

Anarcosindicalistas y comunistas definieron sus parcelas de poder en la exhibición alicantina[33]. El enfrentamiento era total y los cines, como hemos visto, eran terreno abonado para reivindicar los particularismos en los modelos de gestión. Las consignas unitarias y de dar «todo el poder para el gobierno» para orientar los esfuerzos hacia una economía de guerra eran constantes por parte de los comunistas. Había que poner orden en la exhibición, pero nunca al precio de perder afiliados al sindicato[34]. Los músicos respondieron cerrando filas, acatando órdenes y convirtiéndose en la avanzadilla de esa guerra ideológica de retaguardia:

---

España fue expropiado a doña Petronila Naya, huída al Extranjero (...)». AHN-Salamanca, SGC, P-S Alicante, leg. 31/4.

[33] Este «retraso» de la CNT en las incautaciones de salas cinematográficas en la ciudad de Alicante hizo que desde el primer momento sus programaciones respondieran a un carácter más económico y recaudatorio que ideológico, como consecuencia de las experiencias acumuladas por el sindicato en la gestión de la exhibición en el año anterior. En este estado de cosas, el público, imaginamos, no notaría excesivos cambios después de producirse la permuta en dicha gestión. La clara predilección del público alicantino por el cine de evasión hacía que las películas de marcado cariz ideológico fueran rechazadas fuera del fervor del mitin, acostumbrado como estaba a las producciones americanas, alemanas, francesas y españolas de marcado carácter comercial. Sin dejar de programar sus escasas producciones de ficción anarquista, una primera ojeada a la fórmula programativa del sindicato nos hace descubrir cierto patrón. A la CNT, no le duelen prendas en programar todo el cine estadounidense del que disponga; eso sí, acompañado por documentales de su producción y publicitándose de esta manera: «Hoy el colosal reportaje de guerra CNT-FAI La toma de Siétamo» junto al *film* «*A las doce en punto* por Richard Barthelmes». En *El Luchador*, *23-6-1937*. Esta realidad fue infructuosamente contestada desde el periódico comunista *Nuestra Bandera*, (…) En noviembre de 1937 resumía *Nuestra Bandera*: «El cinema continúa ignorante de que hace ya más de un año hubo un 18 de julio... España exige un cinema de guerra, un cinema de guerra que apenas ha llegado hasta nosotros más que por las producciones soviéticas, las ediciones del Comisariado y algunos noticiarios (…)». En MORENO SÁEZ, Francisco: La Cultura en Alicante (1936-39), *La Guerra en Alicante*, *Canelobre*, nº 7/8, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. 1986. p. 116.

[34] «(…) El Sindicato de Profesores de Orquesta de Madrid (UGT) contaba con 813 afiliados: el segundo en número detrás del de acomodadores. La FLIEP hacía lo posible por no contrariar al *lobby* de los músicos, porque esto significaba minar sus propias bases sindicales y ordenaba que "en los lugares de trabajo no se utilicen discos de gramófonos cuando estos mermen los intereses y las conquistas de nuestros trabajadores" (…)». En CABEZA SANDEOGRACIAS, José: *op. cit.* p. 62.

*(…) La Célula de Espectáculos Públicos ha acordado que la Brigada de Choque, compuesta por la Orquesta del Cine Ideal de esta capital y demás componentes de la Célula, reanuden sus trabajos de Cultura, a cuyo objeto se plantean la salida a los Hospitales de nuestra ciudad y contorno, con el fin de dar conciertos a los heridos de guerra y al mismo tiempo repartir entre los mismos, libros y prensa.*

*La misma Célula de Espectáculos, comunica a este Radio para que lo haga llegar al Comité Provincial, que Falange Española, trabaja en esta capital casi organizadamente, debiendo hacerlo saber a las autoridades competentes, para que tomen las debidas medidas de saneamiento (sic). (…)*[35]

La situación de la exhibición cinematográfica en la ciudad iba a contracorriente de la dinámica de recuperación del control por parte del Gobierno de todas las áreas de la economía republicana. En enero de 1938, el Gobierno de la República acordó la intervención de los Espectáculos Públicos de Alicante[36], como había hecho antes en Madrid y Barcelona, para adaptar ese sector a la economía de guerra. La prensa advertía que tal medida no tenía por qué suponer el olvido de «las conquistas populares que estamos consiguiendo con sangre desde el 18 de julio», porque no podía volverse al antiguo sistema de explotación, a «los tiempos de los beneficios fabulosos de los empresarios y el hambre de los trabajadores del espectáculo, la vieja desorganización».[37]

Los cines siguieron siendo gestionados por las centrales sindicales pero la intervención del Estado reguló las aportaciones al esfuerzo bélico

---

[35] Acta de la sesión celebrada por el comité del Radio Sur de Alicante 21/09/37. AHN-Salamanca, SGC, leg. 110/11, nº 142, p. 1.

[36] «(…) Visto el expediente instruido debido a la anormal situación en que se encuentran las empresas de espectáculos públicos de Alicante, y comprobada la necesidad de una actuación encaminada a normalizar jurídicamente y económicamente el conjunto de la industria del espectáculo de la referida ciudad. Este Ministerio de Hacienda y Economía, de conformidad con lo propuesto por la dirección General de Comercio y con el informe favorable de la Comisión Asesora de Intervención e Incautación de Industrias, ha resuelto establecer la intervención provisional del Estado en todas las empresas de espectáculos públicos de la ciudad de Alicante, nombrándose por la Dirección General de Comercio un Delegado-Interventor que asume la intervención de las mismas (…)». *Gaceta de la República,* 30-12-1937, Orden del 27 de Diciembre.

[37] *Nuestra Bandera*, *27-1-1938*.

en forma de impuestos de guerra. Poco a poco, las vías de aprovisionamiento de los film*s* iban desapareciendo a medida que el territorio leal se reducía irremediablemente. En 1938 los cines alicantinos no estrenaron prácticamente ningún *film*. Los bombardeos eran terribles y diarios[38]; aun así, los cines mantenían la cartelera y las nóminas de sus trabajadores, aunque a costa de grandes esfuerzos.

Aunque nos parezca increíble, pese al hambre, los bombardeos y la desesperanza, los alicantinos seguían asistiendo a los cines, donde también se escenificaban zarzuelas, variedades y obras teatrales[39].

El 28 de marzo de 1939, con miles de republicanos agolpados y acorralados en el puerto en busca de un barco que les llevara al exilio, el diario anarquista *Liberación* editaba su último número anunciando que, en cartelera, los cines Monumental, Central Cinema y Salón España, los únicos que permanecían abiertos, programaban *De la sartén al fuego* (John Reinhardt, 1935)*, El hijo de la parroquia* (Francisco Elías, 1933) *y*

[38] «(…) Fue el cinco de noviembre. Pocos días después, un nuevo bombardeo que no cesó hasta cerca de las cuatro de la madrugada. Recuerdo que la Compañía de la Federación de Espectáculos, representaba, en el Principal, la zarzuela del maestro Sorozábal, *Katiuska* (…). Yo me encontraba con mi padre en el Cine Capitol (nombre del Salón España después de la guerra, N. del A.) ya que tenía arrendada la repostería, desde hacía muchísimos años. Entonces, el zumbido de un avión nos alertó y salimos a la calle. De pronto, nos iluminó una gran luz. Eran bengalas que dejaban caer desde los aparatos. Fuimos corriendo al teatro y una gran explosión nos dejó aterrados. Todos gritábamos despavoridos. Por supuesto, se suspendió la función. Los dirigentes del comité de la UGT le pidieron a mi padre que les entregara los inofensivos fusiles del atrezzo, cuando menos, para aparentar que teníamos armas. Y con ellos, montamos guardia por las calles. Muy avanzada la madrugada, en silencio y en medio de la oscuridad, nos acercamos a la estación de Murcia y contemplamos, todavía humeantes y totalmente destruidos, los depósitos de petróleo que habían sido alcanzados por las bombas. Aquello fue un verdadero espanto: duró más de ocho horas (…)». Testimonio de Pablo Portes en CERDAN TATO, Enrique: Alicante: la masacre de los Savoia, *La Guerra en Alicante, n*º monográfico de *Canelobre*, nº 7/8, Alicante: Juan Gil-Albert, 1986, pp. 72-73.

[39] «(…) Pero la ciudad no se quedaba vacía ni mucho menos. Los teatros se llenaban para asistir a la revista, la zarzuela, la comedia. Hasta hubo una comedia musical y valenciana que estrenó Paco Hernández titulada *Alacant a palpes*, que se mantuvo en cartelera varias semanas y que borraba por completo la tristeza. Por otra parte, los cines continuaban con sus sesiones permanentes y en bastantes ocasiones tenían que colocar el cartelito de "No hay billetes" (…).» Testimonio de Pablo Portes en CERDÁN TATO, Enrique: *ibídem*, p. 73.

*Rivales en la pista,* respectivamente. Ese fue el último día que hubo cine y música en las salas de Alicante por un largo y triste periodo de tiempo.

El día 31 de marzo se entregaban a las tropas italianas de la división Littorio los millares de soldados y refugiados del puerto[40] que no habían conseguido salir rumbo al duro exilio. Un día más tarde, el 1 de abril de 1939, un parte radiado desde Burgos daba por finalizada la Guerra Civil española.

Meses después volvieron a abrir los cines de manos de sus antiguos propietarios. Nunca más volvió a haber música de orquesta en los intermedios.

## Referencias bibliográficas

CABEZA SANDEOGRACIAS, José. *El descanso del guerrero: cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Madrid: Rialp, 2005.

CERDAN TATO, Enrique. Alicante: la masacre de los Savoia, *La Guerra en Alicante, nº* monográfico de *Canelobre*, nº 7/8, Alicante: Juan Gil-Albert, 1986,

GOMERY, Douglas. La llegada del sonido al cine. En DOMÍNGUEZ, G. y TALENS, J. (Dir.). *La transición del mudo al sonoro,* en *Historia general del Cine,* Volumen VI, Madrid: CÁTEDRA, 1995.

GUBERN, Román. *La traumática transición del mudo al sonoro en España,* en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* Madrid: Editorial Complutense, 1993.

[40] «(…) Nos llevaron en camiones a Alicante custodiadas por tropas moras y fuimos distribuidas por varios cines. Yo estuve en el Ideal. (…). El cine estaba lleno de mujeres y niños exhaustos. Me tocó en el anfiteatro. Aún ahora, cuando paso por allí, no puedo evitar mirar las ventanitas por donde nos asomábamos a ver la calle (…). Dormíamos en un esparto extendido en el suelo. Los piojos eran como cañamones; nos limpiábamos de día pero los cogíamos de nuevo por la noche. Aquella primera noche no nos dieron nada de comer; seguíamos en ayunas. A la mañana siguiente los italianos repartieron un paquete de galletas para cada dos personas. Cada veinticuatro horas nos daban una latita de lentejas y una de sardinas de las pequeñas, con cinco sardinas para cada dos personas. Quienes peor estaban eran los niños (…)». En MARCOS GONZÁLEZ, Mª. Dolores: *La dama roja. Memorias de Angelita Rodríguez*. Alicante: Gráficas Díaz, 2004, p. 94.

MARCOS GONZÁLEZ, Mª. Dolores. *La dama roja. Memorias de Angelita Rodríguez*, Alicante: Gráficas Díaz, 2004.

MARTÍNEZ MEDINA, Andrés. Del cinematógrafo a los multicines: arquitectura para el Séptimo Arte, *Canelobre*, nº 35/36, Alicante: Juan Gil-Albert, 1997.

MORENO SÁEZ, Francisco. Cine y Teatro en Alicante en 1935, en *Festa 85,* Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1985.

MORENO SÁEZ, Francisco. La Cultura en Alicante (1936-39), *La Guerra en Alicante*, *Canelobre*, nº 7/8, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. 1986.

QUILIS TAURIZ, Fernando. *Revolución y Guerra Civil. Las colectividades obreras en la provincia de Alicante 1936-1939*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1992.

RAMOS, Vicente. *La guerra civil en la provincia de Alicante*, vol. I, Alicante: Ediciones Biblioteca Alicantina, 1974.

08

# La creación de escenarios fílmicos en el cine musical de Marisol y Joselito. Recursos de exaltación del artista[1]

*Daniel Torras i Segura*

Escola Superior Politècnica Tecnocampus

danieltorras@yahoo.com

[1] Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación de I+D «Cine musical en España: recuperación, inventario y estudio de un género identitario» (HAR2011-22492), que cuenta con Jaume Radigales, de la Universitat Ramon Llull, como investigador principal.

**Resumen**

La comunicación explora el caso concreto de los films de los niños prodigio, en especial las películas de Joselito y Marisol, como símbolo emblemático del cine musical e ideológico del franquismo. Una contextualización teórica ofrece los parámetros comparativos de estas películas. Después, mediante un análisis formal y una aproximación semiótica al contenido presentado, se presenta el papel de la 'escenificación' de la canción, sus características, la vinculación social de la performance y su escenario, y cómo se exponen narrativamente estos elementos.

El concepto de «escenificación» se refiere a todos los elementos técnicos y narrativos que el cine puede utilizar para construir un escenario, como por ejemplo, el encuadre, la iluminación, el tipo de plano, decorados, etc. La «escenificación» sería entonces equivalente al marco narrativo y diegético de presentación audiovisual de la performance, entendida ésta como la actuación artística o musical.

La comunicación afirma que el cine español destaca y hace más énfasis en el artista que no en el personaje, al igual que enfatiza más la voz y la canción que no otras técnicas expresivas propias del film musical, como podrían ser la danza o la coreografía.

**Palabras clave:** Cine musical; Franquismo; Escenificación; Marisol; Joselito.

**Creation of film scenes in Marisol and Joselito musical movies. Resources to artist exaltation**

**Abstract**

The communication examines the case of the films of gifted children, especially Joselito and Marisol movies, as an emblematic symbol of musical theater and Francoist ideology. A theoretical contextualization provides parameters comparison of these films. Then, through a formal analysis and semiotic approach to the presented content, the paper presents the «Staging» of the song, its characteristics, social linking performance and stage, and how these elements are presented. The concept of «staging» refers to all technical and narrative elements that cinema can be used to construct a scenario, such as framing, lighting, type of plane, decorations, etc. The 'staging' would then equivalent to the narrative and diegetic context of audiovisual presentation performance, understood as artistic or musical performance.

The communication states that the Spanish cinema stands and puts more emphasis on the artist not in the character, like emphasizes more the voice and the song that no other techniques

**Keywords:** Musical cinema; Francoism; Staging; Marisol; Joselito.

## ¿Qué es cine musical?

El cine musical es el género de Hollywood que nace del desarrollo técnico de la sincronización mecánica del sonido con la imagen (Cohan, 2004: 3). En este sentido, el cine musical por antonomasia es el musical americano (Huerta Floriano, 2005: 57).

Sin embargo, no está claro dónde está la frontera del cine musical. Existen gran cantidad de películas que incluyen varias canciones y, aún así, no se clasificarían como cine musical. Fernández-Tubau, por ejemplo, apunta que además de la simple presencia de la música y el baile (y otras variaciones como canciones y coreografía), el cine para ser músical debe incluir estos elementos expresivos como una forma narrativa complementaria (Fernández-Tubau, 1990:1 06).

Entonces, aunque la presencia de la música y el baile es necesaria, no es ni determinante ni suficiente para caracterizar una obra dentro del género musical (Torras, 2013: 235). Esta sería la tesis de Jane Feuer quién afirma que el el musical debe «tratar» el canto y el baile, es decir hacer experimentar al espectador ambas materias narrativas (Feuer, 1992: 58). El cine musical se entendería entonces, conjugando la línea de Feuer con la de Fernández-Tubau, como un tratamiento narrativo especial donde la música y el baile transmiten significado emotivo al espectador.

En esta intención, el cine musical se compondría de dos elementos básicos. El primero, sería la integración como espectáculo total, en una síntesis de los espectáculos anteriores (Cohan, 2004: 6) que potencia un nuevo formato expresivo y estético al combinarse también con el lenguaje cinematográfico, es decir, al añadir «movimiento al movimiento» en alusión a la música y la coreografía captada y mostrada por la cámara y la realización audiovisual final (Moreno, 1980: 83).

Y en segundo lugar, el musical también juega con una variación rítmica constante: la acción rítmica. Ésta sería «la necesidad de generar «ritmo» en la evolución del *film* como producto, mediante diferentes códigos, atributos y elementos», ya sean musicales, sonoros o visuales

(Torras, 2013: 236). Uno de los principales detonantes de la acción rítmica es el número musical, la performance o actuación, la cual, intercalada en la narración del *film*, alterna, matiza o modifica el tempo, el tono, las materias expresivas e incluso los personajes de las historia. Esta alternancia es característica y propia del género musical.

## Características del musical español

El musical, como género dinámico, atiende las influencias de cada marco sociocultural –e histórico– concreto. De la situación cinematográfica española y su contexto sociopolítico particular, se observa que el musical español presenta ciertos rasgos particulares.

El número musical o la performance es un elemento muy característico del cine musical español. En general, con contadas excepciones, la actuación musical es individual, se basa en única modalidad expresiva, la cual suele ser la canción –dejando de lado el baile, la coreografía y otras disciplinas complementarias– y se ejecuta en un marco fílmico estático, acotado y realista.

En este sentido, las técnicas cinematográficas utilizadas son reducidas, minimizadas, y sirven para poner en primer plano el cantante y la canción, dejando de lado las otras posibilidades. La cámara no baila. A parte de la gran influencia de espectáculos populares previos al cine, espectáculos de escenario y a la italiana (Patterson, 2010: 34), también influye el gran coste de una realización dinámica en un musical, la situación económica del cine español y por la «falta de medios técnicos apropiados (los micrófonos estáticos impedían el dinamismo de las escenas)» (Olarte, 2013: 16).

El cine musical español sobre todo en su periodo clásico, entre 1927 y 1960, aparece como una prolongación de espectáculos anteriores de formas musicales populares (como la zarzuela, copla, etc.), según apunta Matilde Olarte (2013: 14)[2]. Una característica importante en él es que, por la inercia de los orígenes populares, el autor de las canciones o de

[2] Lo mismo ocurre después con la aparición del pop y el rock en el cine musical español. La primera etapa de estos estilos musicales se centran en los artistas, músicos y bandas (Fraile, 2013: 40).

la música no es conocido ni destacado, a diferencia del cine musical de otros países donde se enfatiza más la autoría. En el cine musical español quién destaca es el artista, por encima del personaje fílmico (Olarte, 2013: 14).

En la focalización del artista, figura popular conocida fuera del ámbito cinematográfico, juega también un papel importante la naturaleza y disposición de los números musicales y el origen y estilo de la música[3]. Como la tradición española de espectáculos se centra más que nada en la canción, otras formas expresivas como el baile o la coreografía, por ejemplo, quedan mermadas o casi desaparecidas de la performance cinematográfica. Presentar al artista, por lo tanto, es presentar su canción (Torras, 2013: 240).

El número musical es, siguiendo esta argumentación, un elemento inconexo muchas veces con el argumento de la historia, o con una vinculación muy débil y anecdótica, y se limita a ofrecer una alternancia narrativa, con una forma de expresión diferente (la música y la canción) no siempre con una correlación semántica clara respecto a la historia diegética narrada[4]. El artista y su actuación es lo importante y el recurso para exaltarlo es la canción popular y su construcción melódica (Olarte, 2013: 14).

En este sentido, hay una destacada ausencia de interacción con otros elementos del decorado o *atrezzo*, lo que Jane Feuer denomina *bricolage* (Feuer, 1992: 21-23). Sencillamente no existe ya que lo que se quiere destacar es la canción cantada y no cabe introducir elementos que distorsionen esta percepción. Por esta razón, el número también es unipersonal (Torras, 2013: 240).

El *bricolage*, al mismo tiempo, ofrece la sensación de improvisación o espontaneidad (Feuer, *op. cit.*). El cine musical español, en cambio, no busca esta espontaneidad, sino la proximidad, y por esta razón prepara

---

[3] La nuevas preguntas que se plantea Lluís i Falcó respecto la música en el cine, ¿de dónde? y ¿para qué?, són en este contexto determinantes (Lluís i Falcó, 2005: 144).

[4] No obstante, Olarte define los números musicales del cine musical español como «argumentales» y considera que las performances están «vertebradas con el argumento» (Olarte, 2013: 15).

y muestra claramente la transición de la historia a la performance, muchas veces mediante la puesta a punto del escenario. El género musical en el ámbito español no esconde el escenario –la diferenciación del estatus de artista con el de público–, al contrario, hace gala de él (Torras, 2013: 239).

A modo de resumen, se podría decir que el cine musical español incorpora números musicales aislados; centrados en el artista y en la canción como modo expresivo único o dominante; con una gran influencia de la música folklórica y tradicional y los espectáculos teatrales populares; sin *bricolage* ni espontaneidad; con un escenario definido y acotado; y con una realización estática, cerrada y centrada en el artista. Son casi como actuaciones teatrales (musicales) filmadas.

## Rasgos del cine musical de los niños prodigio

El cine con niño es la representación por excelencia de la fusión entre el cine popular y de la españolada, la cual se considera como el *film* que incluye elementos del folklore y de la iconografía estereotipada del españolito medio del momento[5] (Pérez-Gómez, 2010: 147-148).

Los film*s* españoles de los años 50 empiezan a introducir ya la música pop, la cual irá aumentando su presencia en las próximas dos décadas (Olarte, 2013: 15), y realizan, al mismo tiempo, una transición del ámbito rural al ámbito urbano. Aunque las artistas folklóricas y la canción más tradicional seguirán en los 60 y 70 (Olarte, *op. cit.*), la película con niño prodigio es también una transición hacia la esperanza del «escenario de una nueva España», escondiendo las limitaciones del régimen y la situación sociocultural (Pérez-Gómez, 2010: 148; Fraile, 2013: 44).

La irrupción y el éxito del cine de los niños prodigio como Joselito, Marisol, Pili y Mili y otros (Carmona, 2007: 86-98) se explica por la práctica anterior de apostar cinematográficamente por artistas populares

[5] Elementos iconográficos como «gitanos, navajas, trabucos, patillas, hechizos, toros, juergas muchachos alanceadores de hierro, majas, tonadilleras, faralaes, peinetas, curas cantantes o monjas bailarinas» (Pérez-Gómez, 2010: 148).

y consagrados en los años 30, 40 y 50[6]. El interés del régimen en utilizar esta fórmula unipersonal y con la canción como medio más destacado se explica por la voluntad de popularizar el cine sonoro (en la primera década de su aparición, se entiende), por la manipulación de la canción popular como medio de difusión de una visión homogénea de 'lo nacional', y por el interés comercial de las productoras al apostar por una figura conocida y con éxito ya probado (Olarte, 2013: 16).

La música aflamencada no deja de estar presente y en las películas de los niños prodigio se conjuga una tensión entre el progreso irrefrenable, las nuevas modas, y la presencia de modelos y valores tradicionales tolerados por el régimen (Fraile, 2013: 42). Pero, como afirma Teresa Fraile, «la música pop, el yeyé, es de hecho una característica consustancial a la renovación de la españolada de los años sesenta». (Fraile, 2013: 41), y esta es, también, un elemento presente y característico de los film*s* de Marisol, por ejemplo.

En esta faceta de regeneración de la españolada, el cine de niños cantores contó con las aportaciones de compositores como Augusto Algueró quién crea las bandas sonoras más destacadas, introduciendo nuevos ritmos y estilos (Padrol, 2009: 391-393). Aún así, estos film*s* –de gran éxito comercial– seguirían recordando a los modelos más tradicionales, nacionalistas y católicos (Fraile, 2013: 44). Luis Lucía sería el realizador que más trabajaría este modelo de cine musical español (Pérez-Gómez, 2013: 149).

El argumento marco y estereotipado de este tipo de películas incluye un niño o niña en una situación deplorable o de descuido (el niño huérfano es recurrente), pero con gran inteligencia y habilidades, normalmente artísticas. El protagonista infantil solucionará algún problema o situación social o familiar, sin interés propio, con actitud altruista y de bondad católica, quedando como un héroe o heroína y, de rebote, obteniendo también la solución de su situación particular, como ocurre también en el cine musical de folklóricas, en general (Sánchez, 2010: 37). Este argumento tipo, de fondo, busca validar el sistema del statu quo franquista, sus valores, y la movilización de la sociedad en defensa y

[6] Artistas como Imperio Argentina y Estrellita Castro en los años 40 o Sara Montiel, Paquita Rico y Lola Flores en los 50 (Olarte, 2013: 16).

vigilancia de los mismos. Los film*s* también promocionan la importancia «del ejército, la iglesia y la policía como instituciones vertebradores del estado (Pérez-Gómez, 2010: 152 y 157).

Los números musicales, como ya se ha planteado para el cine musical español en general, son actuaciones con poca vinculación con la historia narrada y que representan esas habilidades y virtudes del artista, al mismo tiempo que refrescan la concepción de la identidad nacional más centralista y homogénea. La canción, sin ninguna otra habilidad, es el eje del número musical.

Por su función ideológica centrada en el artista y en la canción popular, los film*s* de Marisol y Joselito –y muchos otros– construyen una *escenificación* audiovisual que resalte estos dos elementos mencionados.

## ¿Qué es la «escenificación»?

El concepto de *escenificación* se refiere a todos los elementos técnicos y narrativos que el cine puede utilizar para construir un escenario, como por ejemplo, el encuadre, la iluminación, el tipo de plano, decorados, etc. No sería una escena, la cual hace referencia a un término únicamente técnico de delimitación del discurso audiovisual en sentido lineal. Ni un escenario, concepción que excluiría entonces cualquier código fílmico, sobrepuesto a la realidad diegética narrada. La *escenificación* es, en estos términos, el espacio cinematográfico que se construye narrativamente con recursos audiovisuales para ubicar o enmarcar la actuación musical.

La *escenificación* del número musical en el cine español tiende más a buscar la tradicionalidad y la proximidad antes que no la espontaneidad, como si parece que puede suceder en el cine musical norteamericano. Al mismo tiempo, esta sensación de proximidad se consigue no mediante el falso amateurismo (como afirma Jane Feuer para el musical americano), sino con la interrupción sonora de la canción y la vinculación de estas conversaciones con un entorno social identificable y estereotipado.

La *escenificación* en los números musicales de las películas de los niños prodigio está siempre vinculada a un espacio y momento social identificable, casi siempre escenarios reales, que buscan una interrela-

ción con la realidad. Son escenarios realistas y acotados: no se busca una movilidad de la cámara espectacular ni la creación de espacios ficticios inimaginables.

Por estas razones, la *escenificación* de las canciones de los niños prodigio no busca pues un dinamismo ni un movimiento en la realización cinematográfica, sino que persigue crear un marco acotado donde destacar y casi mitificar (idolatrar) al artista-actor y erigirlo en representante prototipo de la sociedad española del momento, con una función indirecta claramente ideológica.

## La construcción de la «escenificación»

La introducción del número musical en el *film* no se realiza por sorpresa. Una prueba de ello es que habitualmente la actuación musical empieza sin cambiar de escena y sin una transición que separe la performance de la historia anterior. Al mismo tiempo, a menudo, los personajes introducen dialécticamente el número musical, es decir, preparan al espectador mediante la conversación para contemplar una actuación.

La percepción de integración en la historia –aunque una integración arbitraria, sin relevancia del momento, en la mayoría de casos– se produce mediante esta conversación anterior, acompañada de algunos planos generales para situar el escenario, y mediante la interrupción del número. Curiosamente, una característica propia del musical español es la introducción de diálogos o cambios de puntos de vista narrativos en medio de la performance musical, mostrando personajes secundarios que atienden y valoran la actuación. Estos personajes pueden ser también una representación simbólica del espectador medio real.

En la escena de la tienda, en la película *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios, 1963), mientras la artista interpreta la canción 'Pide' de Algueró, se alterna la representación con la escena del cliente que ha realizado la demanda del tema musical. La *escenificación* se sitúa en la trastienda con todo el conjunto de trastos e instrumentos musicales, pero este cambio de punto de vista refuerza la unidad y la concentración del número musical (aún más si atendemos las variaciones sonoras, ya que el cliente lo percibe a través de altavoces).

La canción es siempre el eje central de la *escenificación*. Su interpretación por parte del artista marca los límites del escenario, como demuestra el ejemplo anterior. Al mismo tiempo, el escenario fílmico se delimita mediante barreras físicas, la aglomeración de público o bien mediante la inserción de los músicos en escena, lo cual diferencia la zona de actuación de la zona de recepción en la imagen fílmica.

En la película *Escucha mi canción* (Antonio del Amo, 1959), Joselito encuentra una caravana de titiriteros y se dispone a cantar para ser admitido en ella. Al empezar los primeros compases de un tanguillo, se va formando un círculo de personas que delimitan claramente la zona de actuación y atención. La alternancia de planos y contraplanos entre el artista y el público fílmico –los titiriteros– refuerzan la idea de escenario que separa cantante y espectadores, aunque en este caso sea en el seno de una comunidad artística.

Esta escena también muestra un elemento destacado de la escenificación: la presencia de instrumentos musicales. La presentación –clara y visible– de los músicos, aunque no sean protagonistas, es una estrategia que, de nuevo, delimita el espacio del artista respecto el del público. El cine de los niños prodigio no se esfuerza ni mucho menos en ocultar o disimular todos estos elementos que nos recuerdan un escenario teatral como podrían ser los músicos, micrófonos, escenario elevado, etc. Un claro ejemplo es la interpretación de la canción *Tómbola*, en la película homónima (Luis Lucía, 1962), donde en el hogar se Marisol se instala una orquesta con la que la artista interactúa, pero delimitando un escenario en el que, de hecho, no entra ningún otro personaje que no sea la protagonista (con excepción, claro está de los músicos).

En la última escena de *Tómbola*, Marisol acude a la prisión porque se liberan al trio de maleantes, protagonistas secundarios. En esta escena fuera de cualquier escenario diegético de teatro o espectáculos, Marisol se lleva consigo una pequeña banda de músicos que la acompañan en su canción final. La presencia de los músicos o bandas refuerza la idea de escenario en el sentido más tradicional del término y en una disposición enfrentada a la de espectador (pasivo).

La presencia de los músicos, por lo tanto, aparte de constituir el escenario fílmico también remite a espectáculos populares o folklóricos

del mundo real donde su presencia es habitual en la tradición española, como los pasacalles.

Los planos suelen ser dominantemente cortos y centrados en el artista, aunque se pueden introducir también planos más abiertos para contextualizar el escenario. Normalmente la transición entre planos es por corte y se tiende a mostrar el artista y su entorno, el cual puede culminar en aplausos para así aún más enfatizar el carácter de espectáculo. Incluso cuando el artista se mueve el plano tiende a ser fijo y, aunque desplazándose, mantener el tipo de encuadre (por ejemplo en la escena final de *Tómbola* antes mencionada). Es un ejemplo, también, el tema que canta Joselito en el *film Saeta del Ruiseñor* (Antonio del Aro, 1959) al pasar una procesión religiosa, apelando así también a los valores de la tradición y la fe. En general, la realización de la performance musical es estática y no muy dinámica ya que la interpretación se lleva a cabo por un solo artista y en un único espacio, sin gran movilidad.

Si el número musical empezó con una conversación, también es habitual que se acabe con otra o con una interrupción dialéctica. Este enlace intenso con el diálogo anterior y posterior refuerza la ubicación de la performance la cual, muchas veces, no tiene ningún vínculo con el momento donde aparece en el *film*.

La *escenificación* también cumple una función ideológica que es la de centrar la atención en los niños, en el futuro, en un talento destacado como metáfora del porvenir de España, según el régimen franquista. En este sentido, la acotación de espacios –aparte de responder a limitaciones técnicas– también es una connotación del aislamiento de la dictadura. La canción bañada en modernidad pero siempre con toques de tradición nos recuerda la visión cultural homogeneizadora del sistema.

## Conclusiones

Como resumen se podría afirmar que el cine musical de los niños prodigio se centra en números aislados integrados arbitrariamente en el *film*. Estas performances destacan al artista y a la canción por encima de cualquier otra caracterización y habilidad expresiva.

Por esta razón, la canción es el centro y el tempo de la performance y ella misma delimita el espacio diegético de su interpretación, la *escenificación*. La *escenificación* se construye con referencias dialogadas, sin transiciones, y con la creación de barreras físicas alrededor del artista. Al mismo tiempo, planos cortos, la presencia de los músicos o un escenario y una localización real reafirman un espacio estático, acotado y al servicio del cantante popular.

La *escenificación* de los niños prodigio destaca su talento ya conocido como garantía de éxito y como metáfora del futuro próspero al que aspira el régimen dictatorial.

Finalmente, se podría concluir que el peso de la tradición escénica anterior, la política identitaria del franquismo y los problemas de producción de las productora españolas crean un modelo de cine musical sin gran espectacularidad ni movimiento, basado y sustentado por la canción en un marco simplificado, conocido y realista.

## Referencias bibliográficas

CARMONA, Luis. M. *La música en el cine español*. Madrid: Editorial Cacitel, 2007. ISBN: 978-84-96613-18-8.

COHAN, Steven. (ed.). *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Londres: Routledge, 2004.

FEUER, Jane. *El musical de Hollywood*. Madrid: Verdoux, 1992.

FRAILE, Teresa. Hacia una historia social del pop y el rock en el cine español. En RADIGALES, J. (ed.) *Cine musical en España: prospección y estado de la cuestión*. Barcelona: Universitat Ramon Llull. Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna, 2013, pp .39-52. ISBN: 978-84-936959-7-2.

HUERTA FLORIANO, Miguel A. *Los géneros cinematográficos. Usos en el cine español (1944-1999)*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2005.

LLUÍS I FALCÓ, Josep. Análisis musical vs. Análisis audiovisual: el dedo en la llaga. En OLARTE, M. (ed.) *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 143-154. ISBN: 84-89109-45-1.

MORENO, Xavier. *Géneros y estilos*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1980.

OLARTE, Matilde. El cine musical español: bases para su estudio. En RADIGALES, J. (ed.) *Cine musical en España*: *prospección y estado de la cuestión*. Barcelona: Universitat Ramon Llull. Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna, 2013, pp. 13-22. ISBN: 978-84-936959-7-2

PADROL, Joan. La música del cine español de los años 50: Augusto Algueró, Xavier Montsalvatge e Isidro B. Maiztegui. En OLARTE, M. (ed.) *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 389-402. ISBN: 978-84-86759-02-5.

PATTERSON, Mia. *75 años de historia del musical en España (1930-2005)*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2010.

PÉREZ-GÓMEZ, Miguel A. 'Tómbola' como paradigma del cine con niño español. *Frame*, nº 6, febrero 2010, pp. 146-158 ISSN: 1988-3536

SÁNCHEZ, Inmaculada. Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España. *Fotocinema*, nº 1, 2010, pp. 23-38, ISSN: 2172-0150.

TORRAS, Daniel. Tendencias genéricas propias del cine musical español. En PÉREZ, J., RUBIO, A. (eds.) *De cimientos y contrafuertes: el papel de los géneros en el cine español. Actas del XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, pp. 234-245. ISBN-10: 84-695-9074-X y ISBN-13: 978-84-695-9074-4

09

# Fronteras excluyentes e inclusivas. La música tradicional y popular como argumento sonoro en el caso de la composición musical de José Nieto para la serie documental *Esta es mi tierra*: «El País Valenciano, de Joan Fuster»

*Vicente J. Ruiz Antón*

IES Leonardo da Vinci, Alicante. Universidad de Alicante

vicente.ruiz@telefonica.net

**Resumen**

Este trabajo reflexiona sobre las fronteras que establece el folclore musical, hilo conductor en la elaboración de la banda sonora musical para la serie televisiva «Esta es mi tierra» en su primera etapa, en los primeros años de la década de los 80 del siglo XX, cuya composición corrió a cargo de José Nieto. La música tradicional, a priori, un delimitador cultural geográfico, se convierte, a través de un proceso de transculturación, en un elemento inclusivo desde vertientes diversas: lo tradicional, en este caso, de origen rural, entronca con lo popular y lo culto, ambos conceptos, en principio, vinculados al ámbito urbano. Asimismo, la sintonía para la cabecera, de marcado carácter popular, deviene en una versión sinfónica conducida estilísticamente hacia el *Jazz*.

Desde un análisis preliminar del programa dedicado a Joan Fuster, *El País Valenciano*, mostramos las fuentes y recursos que utiliza el compositor en los ámbitos técnico, procedimental y estético. Asimismo se demuestra de manera fehaciente la posibilidad de representación, con notación musical tradicional, de ciertos elementos del lenguaje audiovisual, a través de la sintonía de la cabecera de la Serie en el entorno de la aplicación iAnalyse.

**Palabras clave:** Música para el documental televisivo; *Esta es mi tierra*; José Nieto; iAnalyse.

**Exclusive and inclusive borders. Folk and popular music as a sound argument in the music by José Nieto for documentary series *This is my Land*: «Valencian country», by Joan Fuster**

**Abstract**

This paper reflects about the borders established by musical folklore, connecting thread on developing of the musical soundtrack for This is my land TV series (José Nieto), in its first stage. Tradicional music, a priori, a cultural boundary, becomes an inclusive factor: traditional music, in this case, of rural origin, connects with popular and classical music, mainly linked to the urban environment Also, the tune for the header,with a great popular character, becomes a symphonic version stylistically led to Jazz.

From a preliminary analysis of the program dedicated to Joan Fuster, El País Valenciano, we show the sources and resources used by the composer in technical, procedural and aesthetic fields. We are also representing certain elements of musical language through the software iAnalyse.

**Keywords:** Music for documentary series; *This is my land*; José Nieto; iAnalyse.

## El folclore, frontera real

La propia definición de folclore (tradición) implica frontera: la diferencia entre lo nuestro y lo de los «otros». No se habla de grandes fronteras lejanas, de culturas distantes, antagónicas, sino de fronteras muy próximas, de aquéllas que vistas con algo de perspectiva desaparecen, la frontera con «el de al lado». Y, perpetuando esta condición, cuando el folclore, como elemento constituyente de las señas de identidad de un pueblo, deja de serlo; cuando trasciende a la tradición oral y adquiere una dimensión global que sobrepasa el ámbito de lo «propio», aun más se busca la forma de protegerlo bajo la recurrente expresión «Denominación de Origen», que, más allá de cuestiones comerciales, encierra una forma eufemística de describir el temor a que «el otro» haga suyo lo que consideramos como «nuestro».

Al mismo tiempo, no se ha de olvidar que estas señas identitarias propias, cuando se producen movimientos migratorios, hacen del mundo un lugar rico y diverso. Conectan toda esa diversidad a través de la interacción de personas de distintos orígenes (interculturalidad), de manera que se establecen «contrafronteras» para la inclusión, una mutua influencia activa conducente hacia la hibridación y el mestizaje.

En el campo de la música, Martí (2002), señala que la primera de las fronteras que debe merecer nuestra reflexión es la separación y clasificación de la propia Música en culta, popular y tradicional, lo que reseña como «las fronteras interiores de nuestro universo musical»[1]. El mismo autor (2006) emplea el término *transculturación* para englobar un conjunto de músicas surgidas en un determinado ámbito cultural, de su difusión y enraizamiento en otros ámbitos distintos, algo que para

[1] Cfr. MARTÍ, Josep (2002). *Las fronteras interiores de nuestro universo musical. El caso de las músicas populares*. El autor afirma que cuando hablamos de esta tripartición de la música, hablamos de constructos que se forman a partir de un referente: «academia», «pueblo» y «tradición», respectivamente, aunque cada vez éstos se perciben más confusos, al estar estrechamente ligados a «los momentos coyunturales del ámbito social y político», por lo que se hace realmente cuestionable su operatividad».

éstas siempre implica, obviamente, determinadas modificaciones tanto de carácter morfológico, como semánticas y funcionales[2].

José Nieto, con motivo del encargo de la composición de la banda sonora musical (BSM) para la serie documental televisiva *Esta es mi tierra* emplea, como recurso principal, música tradicional de los distintos territorios de referencia en cada episodio que articula y desarrolla en un ámbito sinfónico, como referente socio-cultural y geográfico.

## Objetivos

Con la realización de este estudio, aun tratándose de un trabajo preliminar en el marco de otro más extenso, pretendemos:

- Explorar las fronteras que se establecen a partir de la música en esta serie documental, así como el tratamiento «transcultural» que se da a la canción popular.
- Reconocer el Documental como un género para la innovación y la experimentación en el terreno de la composición musical.
- Reivindicar el trabajo realizado por el compositor para la televisión a través de este género. La inmensa mayoría de los estudios realizados se circunscriben a la parcela cinematográfica de ficción.
- Constatar cómo los recursos compositivos de Nieto, que nacen de su ensayo en *Esta es mi tierra*, emergen más tarde en su obra para la gran pantalla e, incluso, influyen en compositores posteriores.
- Desvelar algunas de las cuestiones técnico-procedimentales establecidas por Nieto desde su propia experiencia, que devienen en un sistema de sincronía: el «clic sexagesimal».
- Demostrar, cómo, con la ayuda de este sistema de sincronía, una vez conseguida una adecuada fluidez e integración de discurso entre imágenes y música, es posible representar con signos musi-

[2] Cfr. MARTÍ, Josep. Transculturación, globalización y músicas de hoy *Revista transcultural de música* [en línea]. 2004, nº 8 [ref. de 2011-08-10]. Disponible en http://www.sibetrans.com/trans/a188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy/.

cales convencionales ciertos elementos del lenguaje audiovisual, circunstancia que se certifica desde el análisis de la cabecera musical de la Serie, a través de la aplicación informática iAnalyse.

## El género documental en la obra fílmica de José Nieto

La producción cinematográfica de José Nieto ya ha sido objeto, y auguramos que así seguirá siendo, de difusión y de estudio en el ámbito académico[3]. En cambio, su filmografía documental ha trascendido de una manera más discreta. Existe en ocasiones, incluso entre los compositores, una cierta actitud despectiva respecto al género, por considerarse éste de inferior categoría. Sin embargo, Nieto (1996) afirma que el documental, en el ámbito de la música para la imagen, además de una herramienta iniciática para los aspirantes a compositores, constituye «un atractivo campo de posibilidades estéticas y expresivas»[4], abierto a la experimentación, a la búsqueda de nuevos matices sonoros, a unos niveles creativos en muchas ocasiones vedados al cine de ficción. Son varias las series documentales para las que el compositor ha creado la música aunque éste destaca tres en primer término: *Ciudades perdidas*, *Esta es mi tierra* y *Armada*. Las dos primeras por la importancia que tendrán los recursos compositivos utilizados en algunas de sus obras posteriores y la última, una coproducción de la BBC y TVE, dirigida por Alan Ereira, en la que emplea lenguajes estéticos contemporáneos y que dará la oportunidad al compositor de volver a trabajar con este realizador en *Crusades*, producción de alto nivel, con una gran disponibilidad de medios artísticos y técnicos.

---

[3] Puede considerarse en el ámbito académico universitario la tesis de Alejandro Pachón sobre el autor: *La música en el cine español actual, 1975-1990. José Nieto.* Tesis doctoral en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, en 1990, recientemente revisada por Alejandro González Villalibre con el título *El compositor José Nieto (1942). Análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita*, disponible en el Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo, http://dspace.sheol.uniovi.es/dspace/handle/10651/20284 [ref. de 2014-09-29].

[4] Cfr. NIETO, José. *Música para la imagen*. Madrid. SGAE. 1996, p. 147.

Sobre los capítulos iniciales de *Ciudades perdidas*, que versan sobre Petra y el Imperio Nabateo, tenemos un estudio ya realizado en el que se muestran algunos de los procedimientos compositivos del autor[5].

## *Esta es mi tierra*

### Contexto general

*Esta es mi tierra* es la otra gran referencia. Anterior a *Ciudades perdidas*, permite al compositor la investigación en el folclore musical de cada uno de los territorios en los que se desarrolla la acción.

Es una serie documental, ideada y proyectada por Juan M. Martín de Blas, en la que diversos escritores hablan sobre el lugar de su nacimiento (su tierra) o sobre lugares que han adoptado como propios, debido a la influencia que han ejercido en su producción literaria. Se emite por primera vez en 1981, cerrando un primer ciclo en 1983, con una primera tirada de diecisiete[6] programas, que son los que en un estudio más amplio, se presentan como objeto de nuestro interés. Posteriormente se han realizado nuevas tandas de episodios, que se han ido produciendo de forma intermitente e irregular hasta el año 2013, alternando períodos de emisión e inactividad.

Los programas iniciales corren a cargo de diferentes equipos técnicos y artísticos bajo la dirección de Manuel Serrano ya que diversas circunstancias profesionales hacen imposible la participación activa de Martín de Blas. Todos ellos tienen una característica común, la BSM se le encomienda a J. Nieto. Existen otros cuatro episodios posteriores, producidos en 1998 y 1999, en los que figura en los créditos iniciales el propio compositor. Se trata de un error, según verifica el autor. Es

---

[5] Cfr. RUIZ, Vicente J. *La música de José Nieto para la serie documental Ciudades Perdidas: Petra y el Imperio Nabateo. Un análisis audiovisual*. Madrid: Bubok Publishing, 2012, disponible en http://www.bubok.es/libros/210387/La-musica-de-Jose-Nieto-para-la-serie-documental-Ciudades-Perdidas-Petra-y-el-Imperio-Nabateo-Un-analisis-audiovisual [ref. de 2014-09-29].

[6] Cfr. ALVARES, Rosa. *La armonía que rompe el silencio: conversaciones con José Nieto*. Valladolid: SGAE – 41 Semana de Cine de Valladolid, 1996, p. 67.

significativo el hecho de que todos los episodios, hasta los más recientes contengan la misma cabecera musical, si bien con diferentes desarrollos y tratamientos orquestales.

Se trata del primer trabajo de J. Nieto para TVE. Un proyecto, en el que goza de toda la iniciativa en el terreno musical. El compositor, consciente en ese momento del esfuerzo que realiza la producción para llevarlo a cabo, planifica la grabación de la BSM en sesiones de unas tres horas, lo que permite en cada sesión (aunque no siempre con resultados idóneos) grabar la partitura de más de un capítulo.

En este momento de la investigación podemos afirmar que todos los capítulos de la Serie (diecisiete de su autoría) poseen una BSM compuesta a partir del folclore musical de cada uno de los territorios en los que se desarrolla la acción. De éstos, dieciséis toman como fuente primaria, principalmente, la *Magna Antología del Folclore Español*, de M. García Matos, además de otros temas originales del propio compositor, excepto el dedicado al escritor Joan Fuster (El País Valenciano), cuyas circunstancias de composición se describen a continuación.

## La música tradicional en *El País Valenciano*, de Joan Fuster

Este programa fue producido por TVE y emitido el 10 de agosto de 1983. En él, Joan Fuster narra aspectos de su vida, tanto del plano personal como del profesional e ideológico. Igualmente, otros intelectuales valencianos establecen un perfil de la figura del escritor, destacando su importancia en el ámbito de las letras catalanas. Por su parte, el narrador, en dos secciones distintas, describe la situación socioeconómica en el País Valenciano del momento y sus orígenes e historia, respectivamente. La ficha técnica del programa que aparece en los créditos iniciales es como sigue:

- *Fotografía*: Lorenzo Cebrián
- *Montaje*: Maite Gramunt
- *Música*: José Nieto
- *Sonido*: Antonio Cárdenas
- *Producción*: Juan Mauri
- *Dirección*: Manuel Serrano
- *Realizado por*: Mercè Vilareit

Este episodio posee unas características diferenciales que afectan, por un lado, a las fuentes escogidas como base de la construcción musical: las canciones elegidas se basan en transcripciones de otros folcloristas posteriores (A. Montoya Hidalgo y, fundamentalmente, Salvador Seguí y colaboradores[7]); por otra parte, la grabación de la música se produce en circunstancias de producción en las que el montaje del episodio aún no está finalizado. De esta forma, Nieto, decide crear un bloque musical prácticamente único, en forma de *Suite* donde se integran varias canciones tradicionales, de las cuales, la primera de ellas (*Dança de Bocairent*) se convierte en un *ritornello*. La *Suite* incluye el desarrollo de siete canciones tradicionales de la provincia de Valencia, con un total de 11 min. y 18 seg., cuya función «musivisual»[8], es más de localización geográfica que estructural. Esta forma de componer es la que el autor denomina como «librerías musicales»[9], alternativa a la creación de bloques musicales «a medida» para cada secuencia.

Las melodías tradicionales que el compositor utiliza como fuentes para la composición de esta *Suite*, se exponen a continuación:

1. *Dances*: primera parte (Bocairent). Tocatas de dulzaina de la colección del Padre Baixauli. El tema se presenta en Re M. y, posteriormente modula a diversas tonalidades, determinadas por el desarrollo de la *Suite* que lo convierte, bien completo o a través de motivos temáticos, en un *ritornello* (p. 526).

---

[7] SEGUÍ, Salvador et al. *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo (Diputación Provincial de Valencia), 1980.

[8] Cfr. ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008.

[9] *Op. Cit.,* NIETO, José (1996), pp. 156-158.

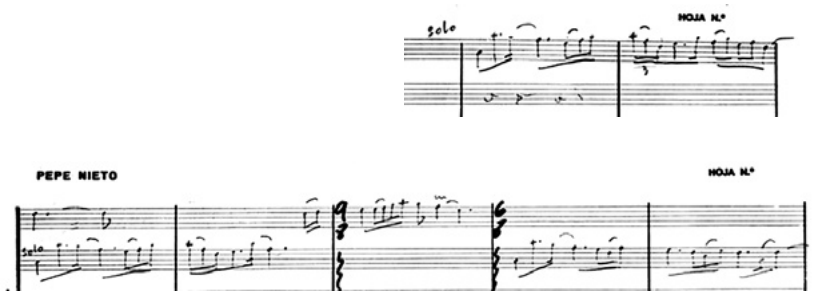



**Figura 1.** Primera exposición de esta pieza. Manuscrito del autor

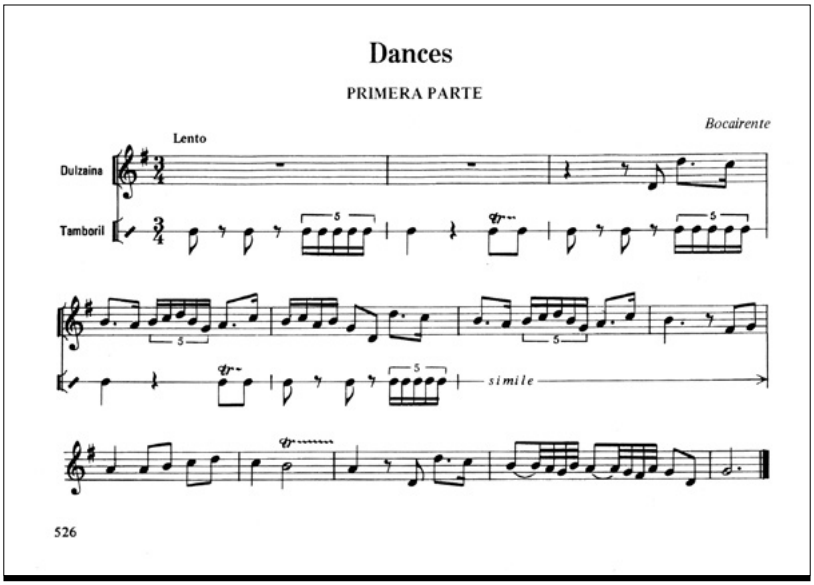



**Figura 2.** Fuente secundaria

2. «Albaes» (Monserrat-Albuixec). Albadas o canciones amatorias (pp. 254-255). Comunicantes: José Campos y José Royo, Daniel Gil Andreu. Esta pieza tiene como base dos canciones diferentes con el mismo título. El autor toma como estribillo la introducción de dulzaina que aparece en la transcripción correspondiente a la de la población de Monserrat, dejando como estrofa la parte de recitado de la de Albuixec (12 compases divididos en dos semifrases).

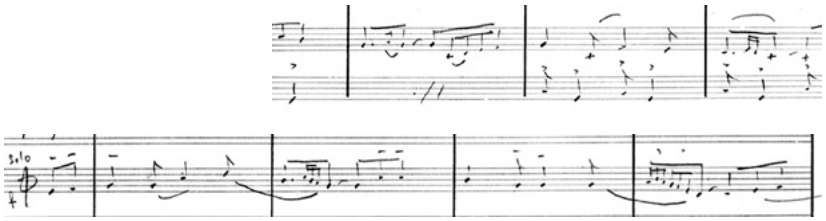


**Figura 3.** Manuscrito del autor. Arriba, el estribillo; abajo la estrofa primera

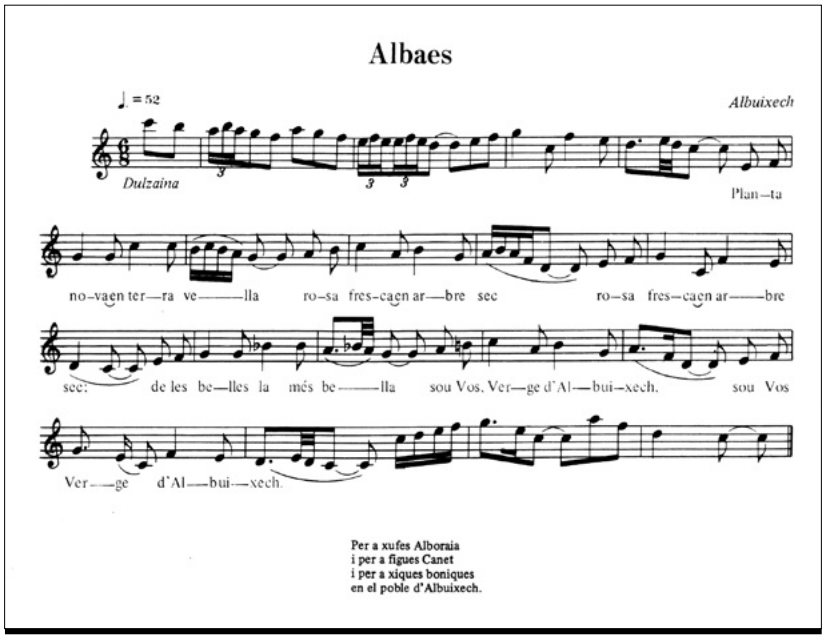



**Figura 4.** La parte vocal, de 12 compases

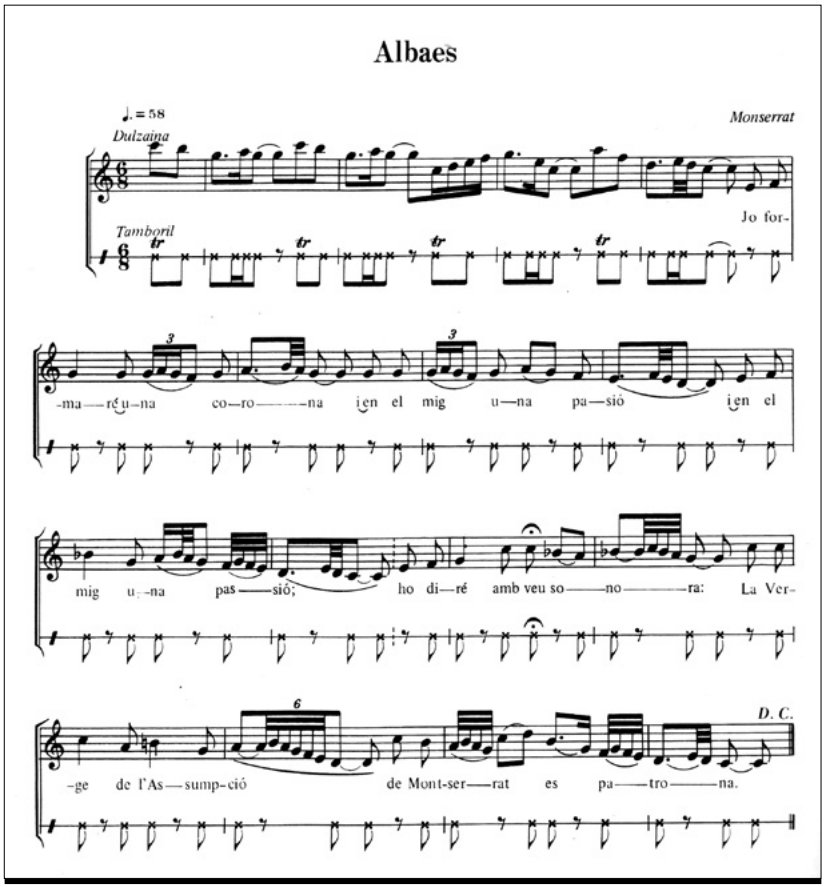



**Figura 5.** La parte inicial de la dulzaina constituye el estribillo

3. «La Muixeranga» (Algemesí). Tocatas de dulzaina (p. 524), de la colección del Padre Baixauli. Nieto le da un apropiado tratamiento procesional en un marco sinfónico. Originariamente se interpreta con *dolçaina i tabalet* (dulzaina y tamboril).

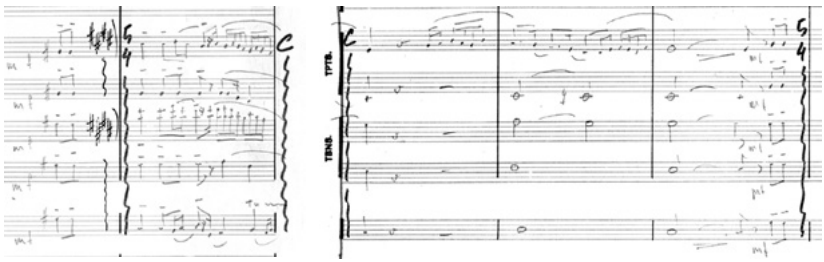


**Figura 6.** Manuscrito del autor

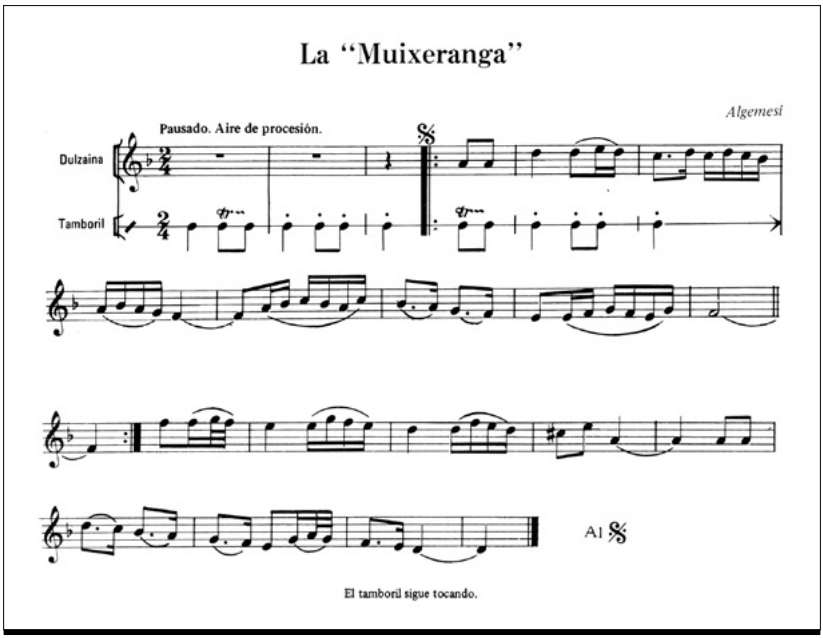



**Figura 7.** Transcripción del equipo de S. Seguí

4. «A la voreta del mar» (Alquería de la Condesa). Canciones amatorias (p. 350). Romances. Comunicante: María Todolí Barber.

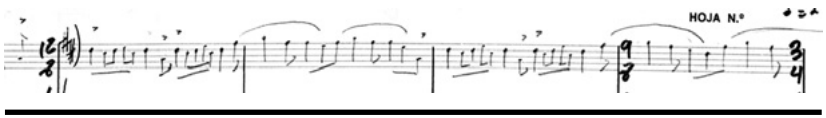



**Figura 8.** Manuscrito del autor

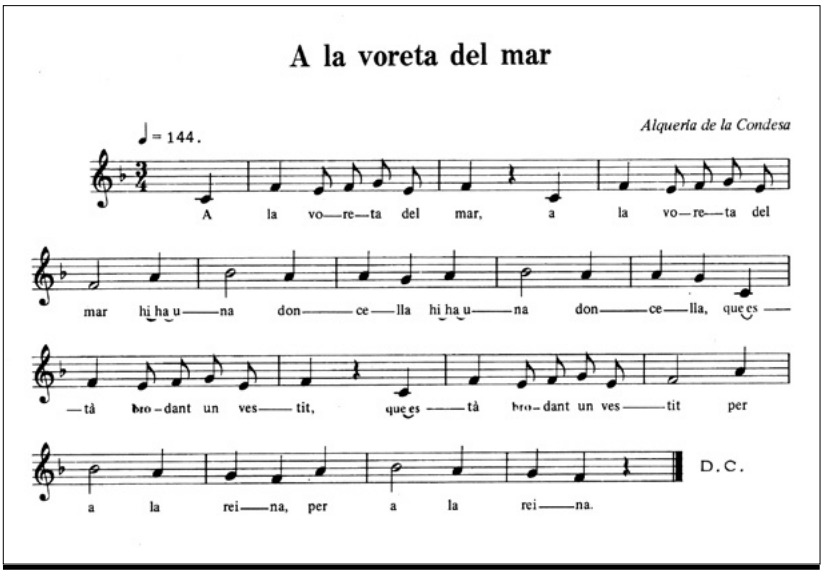



**Figura 9.** Fuentes secundarias

5. «La Cileta» (Alfarp). Canciones amatorias (p. 347). Romances. Comunicantes: grupo de mujeres.

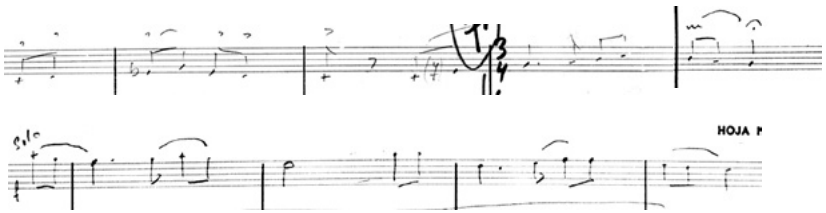


**Figura 10.** Fragmento del manuscrito

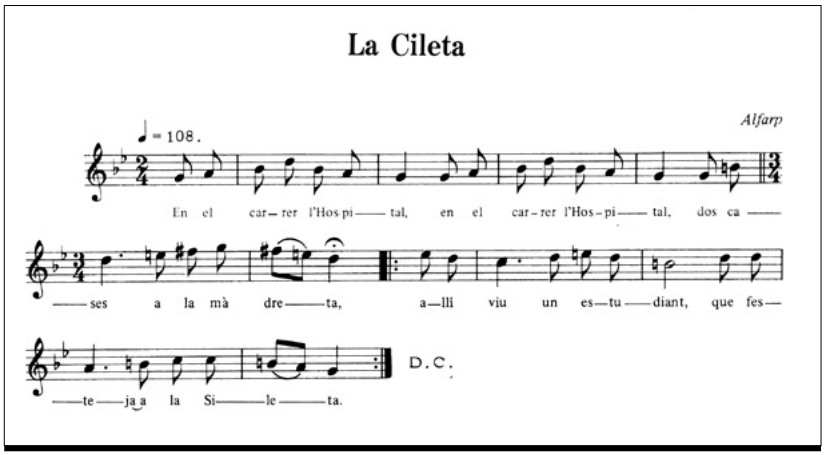



**Figura 11.** Fuentes secundarias

6. «Cançó de bressol» (Godella). Canciones de cuna. Nanas (p. 30). Comunicante: Isabel Lloréns.

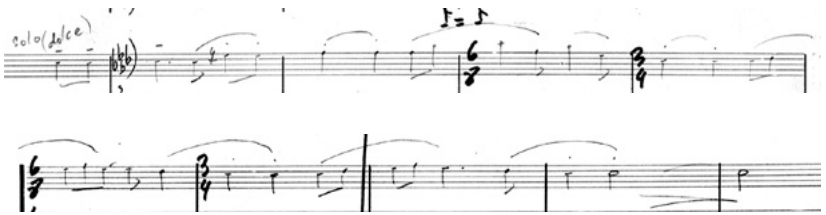


**Figura 12.** Fragmento del manuscrito

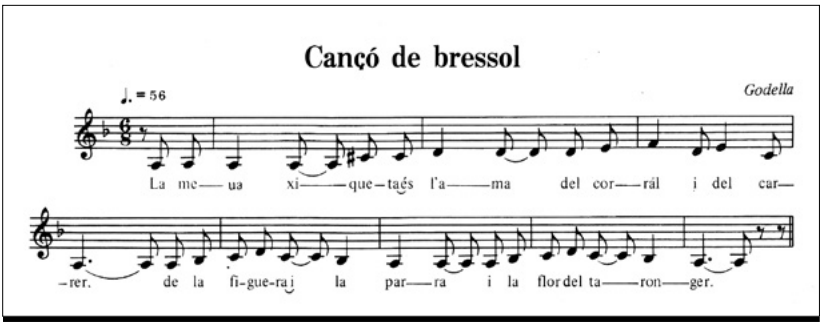



**Figura 13.** Fuentes secundarias

7. «La Mare de Déu» (Valencia). Canciones infantiles (p. 160). Comunicante: Ana García Gomis. Originalmente, en modo menor aunque aparece desarrollada por el autor en modo mayor, con abundantes entradas en canon que desembocan en un *tutti* final.

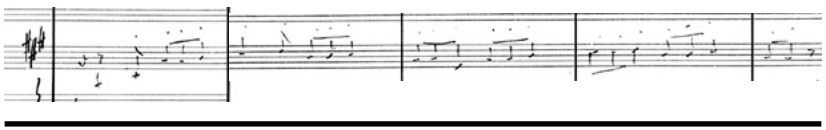


**Figura 14.** Manuscrito del autor

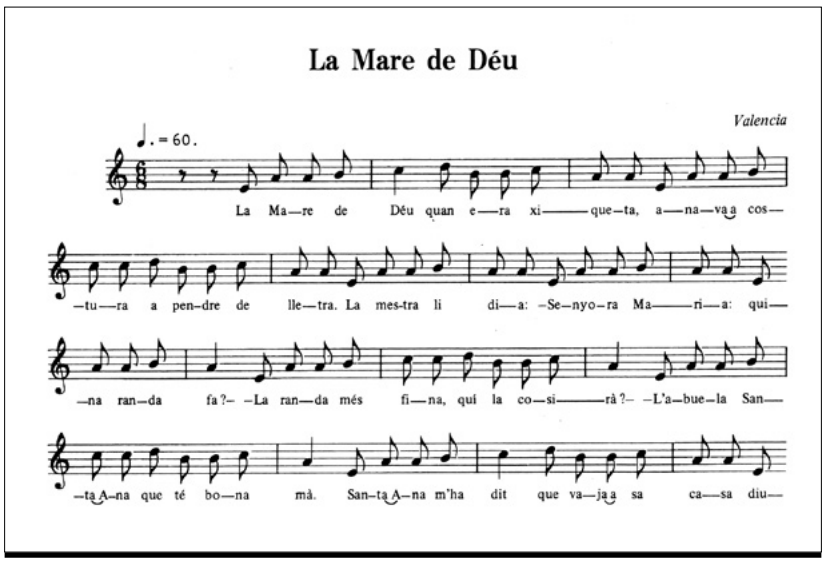



**Figura 15.** Fuentes secundarias

A pesar del planteamiento musical en forma de *Suite*, la obra incluye reposos entre las apariciones de los diferentes temas, incluyendo el *ritornello*, que permiten al montador insertar los fragmentos musicales que contienen los diversos temas, como si de bloques se tratase, causando el mínimo perjuicio al discurso musical, aunque no siempre es así, como señalamos, a continuación, en el *cue sheet*, ya que se puede apreciar que en el proceso de edición se dispone de las distintas secciones de la *Suite* con diferente grado de acierto. Esta es una de las consecuencias de no realizar bloques musicales «a medida» ya que no siempre, los montadores o editores son capaces de utilizar el material musical adecuadamente.

Otro aspecto a considerar es la jerarquía de intensidad, el balance, entre los diferentes elementos de la banda sonora. El volumen de la música es adecuado cuando no comparte espacio con otros elementos sonoros; cuando interviene la palabra, la mezcla queda totalmente desequilibrada en muchos momentos, quedando la música en un plano demasiado lejano para poder ser apreciada con cierta nitidez, a pesar de la importancia estética y funcional que tiene, en este programa como en toda la serie. Asimismo, se pueden observar cierres de bloque abruptos que se podrían haber suavizado con un simple fundido de salida.

Los bloques musicales a lo largo del programa se distribuyen como se muestra:

**Tabla 1. *Cue sheet* de *El País Valenciano*, de Joan Fuster**

| Bloque | *Timing* (QT) | | | Músicas | Observaciones |
|---|---|---|---|---|---|
| | IN | OUT | Total | | |
| 1. Cabecera | 00:16 | 01:45 | 01:29 | Cabecera de la Serie (música original). | Falta elemento sonoro inicial de viento. |
| 2. Bloque 1 | 01:45 | 03:30 | 01:45 | «Dances» «Albaes» | Desde inicio de la Suite hasta el primer reposo. |
| 3. Bloque 2 | 03:42 | 04:10 | 00:28 | «Dances» | |

**Tabla 1. (Continuación)**

| Bloque | *Timing* (QT) | | | Músicas | Observaciones |
|---|---|---|---|---|---|
| | IN | OUT | Total | | |
| 4. Bloque 3 | 05:34 | 08:45 | 03:11 | «A la voreta»<br>«Dances» (ritornello)<br>«La cileta»<br>«Dances» (motivo *ritornello*)<br>«Cançó de bressol» | Inicio al corte del plano.<br>Final brusco inadecuado: no respecta el reposo natural. |
| 5. Bloque 4 | 09:17 | 13:55 | 04:38 | «Dances»<br>«Albaes»<br>«Dances» (motivo *ritornello*)<br>«Cançó de bressol» | Inicio al corte del plano.<br>Fragmentos musicales ensamblados adecuadamente por corte de audio<br>Final adecuado: reposo abierto. |
| 6. Bloque 5 | 29:22 | 39:40 | 10:18 | «Dances»<br>«Albaes»<br>«Ritornello»<br>«La muixeranga»<br>*Ritornello*<br>«A la voreta del mar»<br>*Ritornello*<br>«La cileta»<br>*Ritornello*<br>«Cançó de bressol»w<br>«La mare de Déu»<br>«Dances» (*tutti*) | Final brusco inadecuado. |
| 7. Bloque 6 | 41:18 | 42:13 | 00:55 | «La muixeranga» | Final brusco inadecuado. |
| 8. Bloque 7 | 44:03 | 47:20 | 03:17 | «La cileta»<br>*Ritornello*<br>«Cançó de bressol»<br>«La mare de Déu» | Inicio al corte del plano. Corte brusco en el reposo previo al *tutti* final. |

## La cabecera musical

Nos encontramos ante una melodía no tradicional, original del autor. Se crearon varias versiones de esta pieza. La original, que figura en los diecisiete primeros episodios de la Serie. Una versión de concierto que se grabó en el Teatro Monumental de Madrid el 11 de julio de 1990 a cargo de la ORTVE, junto a una versión del tema principal de *Hay que matar a B*, con la participación de los saxofonistas Juan Muro y Antonio Mira Moltó, quien improvisa con un marcado carácter *jazzístico*, en un ciclo armónico de 16 compases. El desarrollo de *Esta es mi tierra* en esta pequeña *Suite* permite un regreso al tema inicial en la tonalidad de la subdominante (Sib), para concluir. Es, precisamente esta sección final la que se ha incorporado en la Cabecera de los nuevos programas, cuya música incidental ha corrido a cargo de otros compositores como Pablo Miyar, Beltrán Moner y Juan Bardem, entre otros[10].

Está disponible otra grabación en directo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, con la intervención solista del saxofonista Vlady Bas, grabada en un doble CD, *Seville film music concerts*, del sello *Varèse Zarabande*, compartido con Maurice Jarre (1991).

Además, hemos podido constatar la existencia de, al menos, dos grabaciones, que el autor califica como «genéricas», la segunda de las cuales es tímbrica y estilísticamente diferente, al margen de las variaciones asignadas a diversos instrumentos.

La idea primigenia para el montaje sonoro de la cabecera parte del propio compositor, quien propone un sugerente inicio no musical, a partir de la inserción de un efecto de viento, que jamás se realizó, para acompañar el *travelling* que parte de una supuesta ventana, en el que se muestra el título genérico de la Serie y finaliza en el primer cambio de plano.

La pieza está en la tonalidad de Fa M aunque desprende una sonoridad mixolidia en la melodía por la recurrente intervención de la nota Do, que sugiere una casi permanente estancia en esa cuerda. Posee una sonoridad abierta y luminosa, poblada de gran cantidad de grupetos y adornos que le otorgan un carácter *quasi* melismático. Es, armónica-

[10] Cfr. http://www.rtve.es/alacarta/videos/esta-es-mi-tierra/ [ref. de 2014-09-25].

mente, clara y diáfana, en su alternancia entre la tónica y la dominante. El timbre del instrumento solista, el saxofón en una tesitura de alto, bien pudiera parecer por momentos una dulzaina. Todas estas características permiten evocar un paisaje mediterráneo. El propio autor confirma esta idea y añade que pretende crear una música que suene a España, a su folclore, pero sin caer en el tópico andaluz[11]. Desempeña, por tanto, un papel aglutinador de toda la Serie, que, de forma individual, a través de los programas que la integran, nos introduce en los diversos territorios de España.

La forma musical incluye una introducción que da pie a la exposición del tema, A, con un fondo casi exclusivo de las cuerdas en la tesitura aguda y, posteriormente, con el apoyo de la guitarra y el piano, para dar cuerpo al sustrato armónico que se mueve entre los acordes de tónica y dominante. Después de dos compases de transición, se reexpone el tema con un acompañamiento de batería y bajo en un estilo *Beat 8*, propio de la época, cuyo desenlace se produce en una coda. Ésta incluye el primer motivo del tema que reposa sobre el VII grado rebajado de Fa (Mib), a modo de pseudocadencia interrumpida, y resuelve, posteriormente, en una cadencia perfecta precedida de una serie de dominantes secundarias, III – VI – II – V – I, para finalizar. En el plano estructural, es digno de mención un efecto de *pizzicato* a cargo del cello que sirve para subrayar la primera entrada de los créditos iniciales.

Desde un punto de vista «musivisual» desempeña, fundamentalmente, un rol estructurador y de localización geográfica.

La descripción de este análisis se ilustra de una manera dinámica con la utilización, ya recurrente en nuestros trabajos, de la aplicación iAnalyse[12], en la que se puede apreciar la secuencia audiovisual sincronizada con la transcripción de la partitura.

---

[11] «Mi intención era hacer una melodía que sonase a folclore pero en un estilo del momento». Nieto en entrevista realizada en Xàbia el día 7 de mayo de 2014.

[12] iAnalyse es un *software* que permite la sincronía de archivos de audio y/o vídeo con todo tipo de archivos de imagen, lo que incluye partituras en formato *pdf*. Para más información es recomendable la visita a http://www.youtube.com/watch?v=6Lg-Qb_-g8QE [ref. de 2014-09-25].

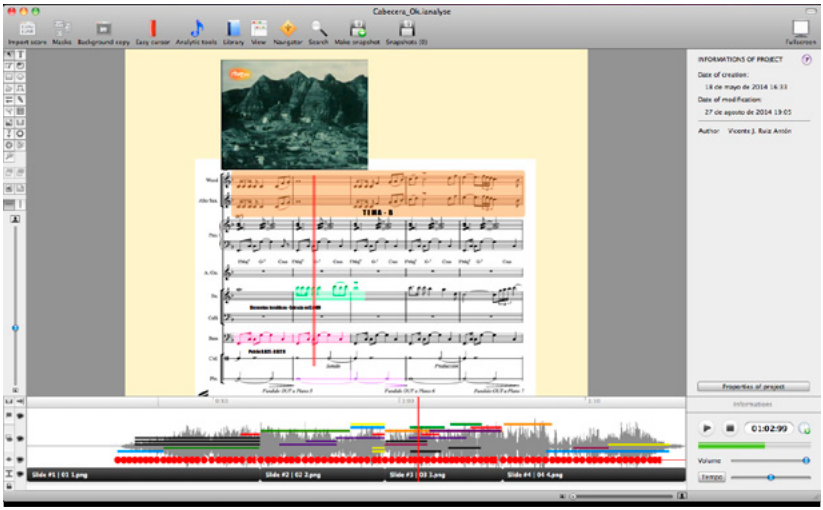


**Figura 16.** La cabecera musical en iAnalyse

## Procedimientos técnicos para la sincronía: *El click sexagesimal*

José Nieto desarrolla, desde su propia intuición y experiencia, una forma de sistematizar un procedimiento de sincronía y de establecimiento de *tempi*, al que denomina *click sexagesimal*. Básicamente, consiste en el establecimiento de una equivalencia y proporcionalidad entre fotogramas (*frames*) y tiempo, expresado en segundos (sistema sexagesimal). Esta técnica tiene su reflejo gráfico en una escala temporal, en la que marcan ciertos acontecimientos visuales y que suele ir acompañada de un pentagrama que permite esbozar ideas musicales preliminares, con el fin de establecer los puntos de síncresis[13] en forma de figuras musicales.

La mayor o menor precisión del sistema está en relación con la división de fotogramas (*frames*) por segundo, en función del formato que utilice el medio. En el caso del cine es de 24, mientras que 25 es la relación en el formato televisivo, de tal manera que se observará mayor exactitud en la sincronía en el primer caso que en el segundo, dado que

[13] Término acuñado por Michel Chion

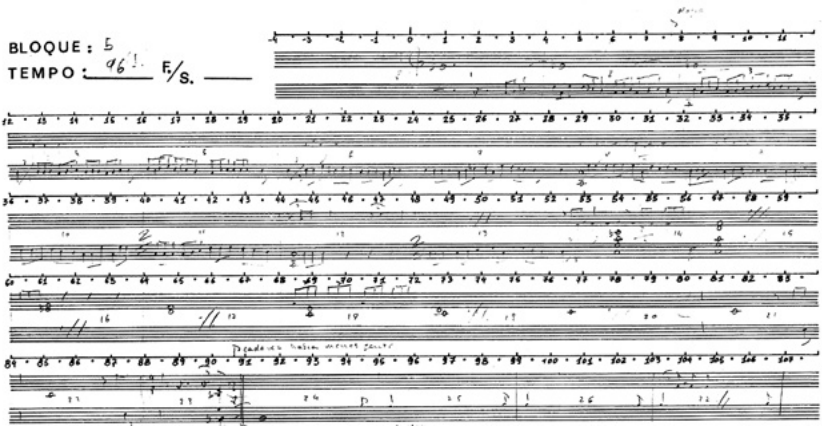



**Figura 17.** Representación gráfica del *click sexagesimal*

24 es múltiplo de 2 y de 3, y no así 25. Con todo, esta «falta» de exactitud es inapreciable.

En los casos en los que se compone a un *tempo* metronómico MM = 60, cada pulso musical equivaldrá a veinticuatro fotogramas o a un segundo. De la misma forma, MM = 120 (dos pulsos por segundo) transcurrirán doce fotogramas por tiempo, con lo que es fácilmente factible establecer una relación directa entre tiempo cronológico y *tempo* musical (pulso/compás). Para la determinación de otros *tempi*, Nieto muestra una tabla de equivalencias, en la que se observa la lógica de su planteamiento[14]. Con todo, el pulso de las imágenes, dado a través del montaje, debe ser el factor que determine el tempo de la música.

Lo que en un principio fue un sistema para la sincronía pensado y reflejado artesanalmente, ha quedado incorporado en el editor de partituras *Sibelius*, como una herramienta esencial en el *set* que ofrece el *software* para la creación de música para la imagen.

La observación fehaciente de este extremo queda patente con la sincronía de partitura y secuencia en iAnalyse, donde comprobamos que en la transcripción de la partitura de la cabecera, es posible representar con

[14] *Op. Cit.* NIETO, José (1996), p. 223.

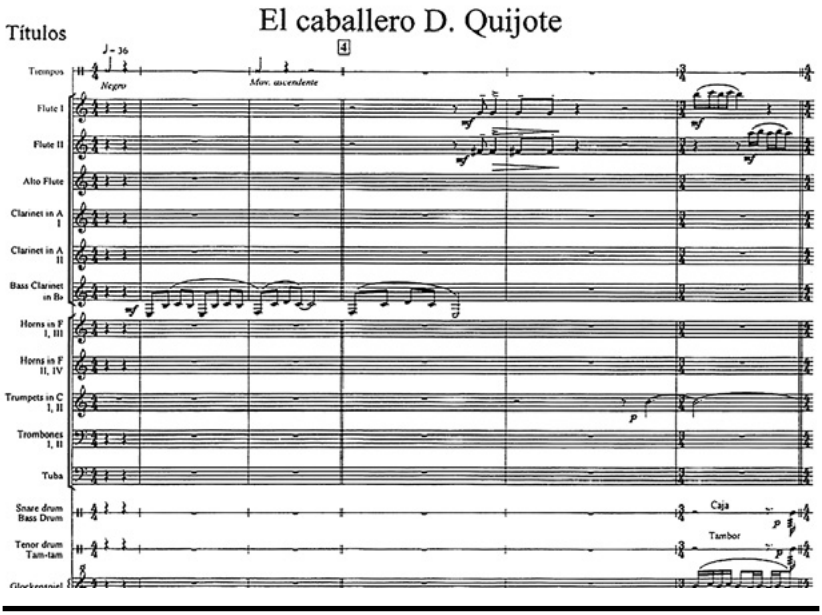



**Figura 17.** Representación gráfica del *click sexagesimal* en el contexto de *Sibelius*

grafía musical convencional, diferentes elementos del lenguaje audiovisual, en este caso, cambios de plano y los fundidos correspondientes y las entradas y salidas de los créditos iniciales.

## Conclusiones

Desde una relación directa con los objetivos propuestos en el estudio, podemos afirmar que:

1. En *Esta es mi tierra*, el folclore se constituye en elemento excluyente: la tradición, como delimitación cultural geográfica. Igualmente, como elemento inclusivo, en varios aspectos: lo tradicional, de origen rural, entronca, atendiendo a una acepción de «transculturación» más allá de lo geográfico e identitario, con lo popular y culto, ambos conceptos vinculados a ámbitos urbanos. Estas circunstancias vienen determinadas por la fusión de géne-

ros y estilos que se producen en el proceso de la adaptación musical de la simple canción tradicional a una estructura sinfónica.

2. José Nieto ha reconocido abiertamente en diversas ocasiones la gran importancia que el Documental ha tenido en su carrera. En este sentido afirma: «Al contrario que muchos colegas que consideran el documental un género menor frente al cine narrativo, yo creo que algunos de mis mejores trabajos han sido precisamente para documentales»[15]. Esta circunstancia se ha producido con independencia de la mayor o menor disponibilidad de medios con la que ha podido contar para la producción de este género audiovisual. Así, la consulta de fuentes documentales musicológicas es una muestra de la seriedad y el rigor con que el compositor trata la composición de la banda sonora musical para esta serie.

   Se trata de un género que, con independencia de los medios de producción disponibles, siempre ha tenido un tratamiento riguroso por parte del compositor.

3. En relación al uso del folclore como material compositivo, el autor utiliza el documental como un ámbito para el ensayo y la experimentación. El autor así lo reconoce[16], al tiempo que las fechas de producción de su filmografía, constatan este extremo. Esta forma de abordar la composición, que influirá en trabajos posteriores, como *La guerra de los locos* (M. Matji, 1986) o *El Lute, camina o revienta* y *El amante bilingüe* (Vicente Aranda, 1986 y 1993, respectivamente), trasciende, incluso, al propio Nieto, siendo adoptada por otros compositores posteriores. Es el caso de Juan Bardem en el episodio dedicado a Córdoba, de la serie *Ciudades para el siglo XXI*[17].

---

[15] *Op.* Cit., ALVARES, Rosa (1996), p. 59.

[16] Op. Cit. NIETO, p. 147.

[17] «Yo recuerdo el programa *Córdoba* que hizo con Antonio Montes. Me pareció extraordinaria la adaptación del folclore a la música que él compone». Nelo Escudero, director de *Ciudades para el siglo XXI*, en *Los oficios de la cultura. La ambientación musical*, programa dedicado a Juan Bardem, RTVE.

4. Nieto sistematiza una técnica de sincronía música-imagen, fruto de su observación y experiencia. El *click* sexagesimal representa una aportación técnica de gran relevancia. Tanto es así que el conocido *software* de edición de partituras Sibelius lo incorpora en las últimas versiones del programa, incluso, con el sistema gráfico de representación original, como aparece en la figura 18.
5. Por último, se ha podido realizar, a través del análisis de la cabecera musical de la Serie, mediante la aplicación informática iAnalyse, la representación de ciertos elementos del lenguaje audiovisual con signos musicales convencionales, tal vez se trate de la manera más clara de fijar una correspondencia real entre ambos discursos, música e imagen.

Para concluir, podemos afirmar que el proceso artístico al que se somete la música tradicional seleccionada en *Esta es mi tierra*, contribuye a acrecentar, más si cabe, el valor etnográfico y artístico del resultado final.

## Referencias bibliográficas

ALVARES, Rosa. *La armonía que rompe el silencio: conversaciones con José Nieto*. Valladolid: SGAE – 41 Semana de Cine de Valladolid, 1996, p. 67. ISBN: 84-87737-15-3.

MARTÍ, Josep. Las fronteras interiores de nuestro universo musical. El caso de las músicas populares. En *Patrimonio musical.* Andalucía: Consejería de Cultura, 2002, pp. 107-120.

MARTÍ, Josep. Transculturación, globalización y músicas de hoy. *Revista transcultural de música* [en línea]. 2004, nº 8 [ref. de 2011-08-10]. ISSN: 1697-0101. Disponible en http://www.sibetrans.com/trans/a188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy

NIETO, José. *Música para la imagen*. Madrid. SGAE. 1996, p. 147.

ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008.

RUIZ, Vicente J. *La música de José Nieto para la serie documental Ciudades Perdidas: Petra y el Imperio Nabateo. Un análisis audiovisual*. Madrid: Bubok

Publishing, 2012, disponible en http://www.bubok.es/libros/210387/La-musica-de-Jose-Nieto-para-la-serie-documental-Ciudades-Perdidas-Petra-y-el-Imperio-Nabateo-Un-analisis-audiovisual [ref. de 2014-09-29].

SEGUÍ, Salvador et al. *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo (Diputación Provincial de Valencia), 1980.

## Audiovisuales

El País Valenciano, de Joan Fuster. En *Esta es mi tierra* [en línea]. Director: Manuel Serrano, RTVE, 2011 [ref. de 2014-09-25]. Disponible en http://www.rtve.es/alacarta/videos/esta-es-mi-tierra/esta-tierra-pais-valenciano-joan-fuster/2440601/

La ambientación musical, Juan Bardem. En *Los oficios de la cultura* [en línea]. Directora: Ana Peláez, RTVE, 2011 [ref. de 2014-09-29]. Disponible en http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-ambientacion-musical-juan-bardem/1126763/

## Sitios web

Vídeo demostrativo de iAnalyse. http://www.youtube.com/watch?v=6LgQb_-g8QE [ref. de 2014-09-25].

10

# La creación incidental para la publicidad española en los años 40: zona transfronteriza entre la frontera real «nacional» y las fronteras imaginarias americanas[1]

*Matilde Olarte Martínez*

Universidad de Salamanca

mom@usal.es

[1] Este artículo se ha hecho dentro del marco de las investigaciones del Proyecto I+D+i «La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración. Contextualización de fuentes musicales españolas y europeas y recepción en América: origen y devenir (1898-1975)». Entidad financiadora: Ministerio de Economía y Competitividad, duración 2013-16. Referencia HAR2013-48181-C2-2-R (Programa Retos de la Sociedad).

**Resumen**

La dictadura franquista que comienza al terminar la guerra civil, supone el cierre histórico de nuestras fronteras durante esos primeros años, lo que nos llevó a un aislamiento cultural que ha tenido diversas interpretaciones desde el punto de vista musicológico.

Analizando la música de los *jingles* y canciones publicitarias que sirvieron para atraer a los consumidores desde la radio de los primeros años de la postguerra hasta los primeros comerciales televisivos del pleno desarrollismo de los años 60, vemos cómo la creación incidental para la publicidad abrió culturalmente las fronteras reales en las que nos encontrábamos hacia otras músicas que nos acercaban a unas fronteras imaginarias de las que nos separaban el aislamiento internacional de los años 40. Los comerciales para radio pudieron combinar composiciones que, aparentemente, miraban a nuestras fronteras interiores y reales, ya que muchos de ellos heredaban melodías del género chico y de los duetos populares (como la lejía *La Clarita,* las hojas de afeitar *Iberia* o los somieres *Numancia),* y otros tantos repetían los himnos militares que acallaban las voces de la censura (como en el anuncio de *Cortefiel* o de *Orion*); otros utilizaban otras canciones donde la melodía respondía a modelos internacionales que podían representar nuestras fronteras exteriores hacia Hispanoamérica, y por eso se movían a ritmos de corridos mexicanos boleros, polkas, merengues o salsas (como en los anuncios de *Tintes Iberia, Cintas Kores* o *Flan Mandarín*). La atracción de los números musicales en las películas de Hollywood de esos años se refleja en las canciones que prometen una vida más regalada a las compradores potenciales de algunos productos (como el limpiametales *Netol*), garantizando la evasión hacia esas fronteras inalcanzables para la mujer española de esos años. La llegada de la moda ye-yé se materializa en *jingles* que son, en sí mismos, una frontera entre lo tradicional y lo moderno, como cantaba Carmen Sevilla en el comercial de televisión *Familia Philips*: «Soy una flamenca ye-yé».

**Palabras clave:** Música para publicidad; Franquismo; Desarrollismo.

---

**Incidental creation for the Spanish advertising in the 40s: border area between the «national» real border and the American imaginary boundaries**

**Abstract**

with the Francoism dictatorialship just after the end of our Spanish Civil War, the historic closure of our frontiers with Europe and the rest of the world brought us to a cultural isolation, which has had different interpretations from the musicological point of view.

Analyzing the music of the jingles and the advertising songs that served to attract consumers from the early radio years of the 40s until the first television commercial of full developmentalism '60s, we can see how the incidental creation for advertising culturally opened the real boundaries in which we were closed towards the opening to other musical stydles that approached us to imaginary boundaries that, apparently, separated us from the international isolation of the 40s. The radio commercial songs could combine compositions apparently looked at our inner and real frontiers; many of these compositions used melodies from *genero chico* and popular duets (like the bleach *La Clarita,* the razor blades *Iberia* or the bedsteads *Numancia*); also many others repeated the military hymns that silenced the voices of censorship (as in the adversiments of Cortefiel tailor or Orion insenticide); others used other songs where the melody responded to international standards that could represent our external borders to Latin America, and so they used rhythms as Mexican corridos, polkas, meringues, boleros or salsas (as in advertisements of Dyes Iberia, ribbons Kores for typewriting or Flan Mandarin). The attraction of the musical numbers in the films of Hollywood of those years is reflected in the songs that promise a life given away to potential buyers of some products (such as metal cleaners Netol), ensuring the escape into these unattainable borders to the Spanish woman of those years. The arrival of fashion ye-yé materializes in jingles that are, in themselves, a boundary between the traditional and the modern, as we can see the popular Spanish singer Carmen Sevilla acting for the TV commercia for electrodomestics Philips: «I am a flamenco ye-yé».

**Keywords:** Advertising music; Francoism; Spanish 60' development.

Recién terminada la guerra civil española, el cierre histórico de nuestras fronteras nos lleva a un aislamiento cultural, que ha tenido diversas interpretaciones desde el punto de vista musicológico.

Analizando la música de los *jingles* y canciones publicitarias que sirvieron para atraer a los consumidores desde la radio de los primeros años de la postguerra hasta los primeros comerciales televisivos del pleno desarrollismo de los años 60, vemos cómo la creación incidental para la publicidad abrió culturalmente las fronteras reales en las que nos encontrábamos hacia otras músicas que nos acercaban a unas fronteras imaginarias de las que nos separaban el aislamiento internacional que se vivía en la España de los años 40.

En este artículo quiero ofrecer un tributo a tantos compositores anónimos de música incidental para la primera publicidad radiofónica española, que escribieron canciones comerciales que sirvieron y han servido durante muchos años, como repertorio de canciones de trabajo (para tantas mujeres que trabajaban en sus casas o en los comercios con la radio) y como canciones infantiles (con esas melodías para jugar a la cuerda, a la goma o a la piedra…).

Mi objetivo general con esta presentación es dotar a estas canciones populares procedentes de los primeros comerciales radiofónicos españoles de su carácter identitario como repertorio de tradición oral, que se aprendía y se repetía de forma individual o colectiva, formando parte de ciclo vital del individuo, principalmente en los dos casos que he comentado, canciones infantiles y canciones de trabajo.

Para dar a este repertorio cancionístico un contexto histórico-social, quiero sugerir al lector el catálogo *Posguerra, publicidad y propaganda [1939-1959]* editado por Susana Sueiro[2], con unos interesantísimos estudios de esta autora sobre «Hombre, mujer y familia franquista»,

---

[2] SUEIRO SEOANE, Susana. *Posguerra, publicidad y propaganda [1939-1959]*. Madrid: Cïrculo de Bellas Artes, 2007. Este catálogo es de libre acceso en la *web* del Círculo de

«Tiempo de escasez: hambre, frío y otras penurias de posguerra» o «El 'piojo verde' y otros parásitos: insalubridad y enfermedades», que me han ayudado a comprender la importancia de escribir buenas canciones para publicitar los calmantes vitaminados o tantos insecticidas, siempre dirigidos a la compradora por excelencia que era la mujer, eje de la familia en los primeros años de la dictadura franquista

## Claves de los comerciales publicitarios en la España de la postguerra

> *La publicidad perdería una de sus armas o herramientas más eficaces si no contase con la música (...). Es inútil plantearse ni tratar de imaginar cómo sería la publicidad sin la música, pero seguro que mucho más aburrida, sosa e infinitamente menos atractiva y eficaz (...). La música existe desde hace miles de años, como también la publicidad, y ambas han explotado en su repercusión e importancia social en la 2ª m. del s. XX, apoyados en los medios de comunicación de masas y en las nuevas tecnologías*[3].

Los inicios remotos de los comerciales, como muy certeramente ha señalado Gómez Rodríguez (2005)[4], se hayan en los pliegos de ciegos y en los pregones. Recién acabada la guerra civil, las canciones comerciales de los años 20 vuelven a oirse en la radio, después de haber filtrado todo elemento «políticamente incorrecto». Los mensajes comerciales sobre productos de primera necesidad para la inmensa mayoría de la población siguen la máxima de «con música se vende más» y por eso se crean lemas y canciones publicitarias, principalmente, sobre productos del hogar, comestibles y ropa. No nos podemos olvidar que la música en la publicidad de la radio ayudaba, a muchos oyentes que todavía

---

Bellas, Fecha de consulta 19 marzo 2014, Disponible en: <http://www.circulobellasartes.com/evento.php?s=exposiciones&id=29>

[3] MONTAÑÉS, Fernando. La música en la publicidad. En F. Montañés y M. Barsa, *Historia iconográfica de la música en la publicidad*. Madrid: Fundación Autor/SGAE, 2006, pp. 12-13.

[4] GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio. 'Lo que no venda, cántelo'. Algunas reflexiones sobre el papel de la música en la publicidad. En M. Olarte (Ed.) *La Música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 225-66.

pertenecían al segmento de población analfabeta, a recordar la marca y la canción, cuyo texto describía tanto las cualidades del producto como los beneficiosos efectos para el organismo o el éxito social de utilizarlos.

Esta creación incidental nos confirma que la radio española fue, durante casi dos décadas, el medio idóneo para los productos de gran consumo y de primera necesidad para una población ligada a las cartillas de racionamiento y al mercado »negro». Al micrófono de las emisoras las voces de la radio, a veces reconocidas, cantaban historias en las que el producto era el protagonista, bajo la forma más popular de la canción popular europea: compuesta de estribillo y estrofa, generalmente en modo mayor, donde se repetía machaconamente la marca del producto para que los oyentes lo pudieran recordar: «El mambo de la Galleta H, la polka de Flan Chino El Mandarín, el pasodoble de Almacenes Ruiz, el chotis de DDT Chas de Orión, y tantas otras marcas como Bayer, Cola-Cao o Chocolates Zahor se popularizaron a ritmo de mambos, cumbias, pasodobles, marchas y tangos»[5].

La letra del producto estrella de los desayunos y meriendas de varias generaciones de españoles, el «Cola Cao», nos ejemplifica este tipo de *jingle* que traspasó nuestras fronteras; se creó en 1947 y se le atribuye la autoría real a Juan Martorell quien cedió los *royalties* a Aurelio Jordi Dotras (interpretándose en la radio por Roberto Rizzo):

> *Yo soy aquel negrito del África tropical, que cultivando cantaba la canción del Cola Cao. Y como verán ustedes, les voy a relatar, las múltiples cualidades de este producto sin par.*
>
> *Es el Cola Cao desayuno y merienda. Es el Cola Cao desayuno y merienda ideal. ¡Cola Cao, Cola Cao!*
>
> *Lo toma el futbolista para entrar goles, también lo toman los buenos nadadores. Si lo toma el ciclista, se hace el amo de la pista; y si es el boxeador, (bum, bum), golpea que es un primor.*
>
> *Es el Cola Cao desayuno y merienda. Es el Cola Cao desayuno y merienda ideal. ¡Cola Cao, Cola Cao!*

---

[5] *Cfr*. <http://recursos.cnice.mec.es/media/publicidad/bloque1/pag8.html> Fecha de consulta 19 marzo 2014.

Recién terminada la guerra civil española el cierre histórico de nuestras fronteras nos lleva a un aislamiento cultural con los países europeos «aliados» y con Norteamérica; este hecho ha tenido diversas interpretaciones desde el punto de vista de la difusión de música «clásica» o de concierto, ya que se permitía solo la entrada oficial a los productos culturales de los dos países fascistas que habían ayudado al ejército de los sublevados a ganar la guerra: Alemania e Italia. Como luego veremos, la música popular de los comerciales, así como las canciones de las películas musicales de Hollywood, traspasarán esas fronteras donde se ceñía la música «culta» (musicológicamente hablando). En la década siguiente ya habrá una apertura real al comercio y a los intereses entre EE UU y España, que ya será objeto de un estudio posterior.

En la España que se reconstruye tras la guerra fraticida, los creadores de comerciales quieren asegurar la venta de su producto utiizando símbolos politizados del bando ganador: desde escudos patrióticos hasta nombres de santos... Todo lo que la censura dé como pasable.

**Figura 1.** Carteles de productos básicos con denominaciones «políticamente correctas»

Como ha señalado certeramente Sueiro Seoane (2007), «la obsesión por la comida fue una constante en la vida cotidiana de la mayoría de la población. El consumo de carne en España era en 1953 el más bajo de Europa. (...) Ante la falta de productos básicos, el «sucedáneo» se convirtió en un concepto fundamental de la España de los cuarenta. Se hizo chocolate con algarrobas, la malta sustituyó al café y son muchos los anuncios de distintas marcas en la prensa, así como de otro sucedáneo más caro, elaborado básicamente con cebada, que tampoco era verdadero café «sino simplemente un líquido menos repugnante que los demás»[6].

Bajo este certero contexto, la canción del anuncio de Malta El Cazador[7] nos presenta esta bebida como «la mejor», en boca de un tenor con pretensiones zarzuelísticas. Siguendo esta línea de textos inverosímiles, la canción estrófica del Mosto Vitamin[8] sugiere a la mujer el «saber estar» (tan propio de los parámetros de la educación falangista para las mujeres de los años 40, tan distintos de los enseñados por la ILE hasta ante del conflicto); la canción, interpretada por una soprano, a la que acompaña una orquesta (que interpreta como interludio instrumental la segunda estrofa antes de su repetición) recuerda a las canciones radiofónicas que presentaba Woody Allen en *Días de radio* (1987):

> *Mosto Vitamín /de sabor delicioso,/ refresco espumoso/ mezclado con sifón. Mosto Vitamín/ Por su aroma fragante/ en cualquier instante/ tiene aceptación.*
>
> *Lo toma el abuelo/ y te digo que alarga la vida./ Yo siempre que salgo contigo pido esta bebida. /Mosto Vitamín. /En el bar elegante/ y en el pueblo distante yo siempre te bebí./ Mosto Vitamín, Mosto Vitamín,/ tu recuerdo me alegra/ y me habla en la tierra de ti/ [bis]*

---

[6] SUEIRO SEOANE, Susana. La Posguerra en imágenes. En su *Posguerra: Publicidad y Propaganda [1939-1959]*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007, pp. 125-127.

[7] *Cfr*. la melodía en <http://www.lahistoriadelapublicidad.com/radio/27___R_Si_R_/malta-el-cazador>. Fecha de consulta 08 abril 2014.

[8] *Cfr*. la melodía en <http://www.fonotecaderadio.com/html/mostovitamin.html>. Fecha de consulta 08 abril 2014.

## Tipología de las primeras canciones utilizadas para el comercial radiofónico español

Analizando los numerosos comerciales que van a acompañar a los oyentes de la radio tras la guerra civil, vemos que la gran mayoría de canciones utilizan melodías preexistentes, contrafactando temas musicales reconocidos a los que se le adapta, con mayor o menor maestría, los textos que necesitan los fabricantes del producto para mostrar sus cualidades; en menor medida, se crean *jingles* o canciones publicitarias con texto y música creada específicamente para que tanto el producto como su marca sean los protagonistas del comercial; la mayoría de estos *jingles* se han trasmitido por tradición oral a diversas generaciones españolas gracias a su utilización como parte del repertorio vital del individuo, principalmente como canciones infantiles de juego y como canciones de trabajo. ¿Quién no ha jugado a la goma con la melodía de «Flaggolosina flash»[9], «Nocilla»[10] o «Chicle Chew»?

Estas primeras canciones publicitarias se pueden clasificar en dos grandes grupos. Primero, las que denomino como melodías «nacionales», que abarcan tanto los *jingles* específicos que se crean para ese producto, como las canciones con ritmo de himnos militares contrafactados y formas populares cancionísticas españolas contemporáneas generalmente contrafactados como chotis, duetos de zarzuelas, polkas, etc.

El segundo grupo, que rompe nuestras fronteras nacionales, lo constituyen el grupo de melodías internacionales, con una clara influencia de las canciones de las películas musicales de Hollywood, ya que en esos años «hay una presencia del musical latinoamericano y de los ritmos de salsa, posiblemente para quitar al público estadounidense los estereotipos de los latinos, y así apoyar la política de Washington. A la vez que la 20th Century Fox hace brillar a Carmen Miranda, se popularizan las *big bands* de Glenn Miller, Benny Goodman, Xavier Cugat, etc., y

[9] *Cfr*. la melodía en <https://www.youtube.com/watch?v=pFh6umZ4-fs>. Fecha de consulta 08 abril 2014.

[10] *Cfr*. la melodía en <https://www.youtube.com/watch?v=JQwgzOuEhCc&list=PLLYKo1Aynqsdo0gHpO3H0K4Jau56oKeRN&index=59>. Fecha de consulta 08 abril 2014.

la radio se llena de sus canciones»[11]. Aquí destaco un buen número de comerciales con melodías de sambas, rumbas, rancheras y tangos, que se correspondían con las exportaciones culturales «legales» de los países iberoamericanos que abrían sus fronteras al gobierno de la dictadura. Otro grupo de comerciales utilizan canciones contrafactadas de números musicales de películas de Hollywood, traducidos y adaptados, que pueden proyectar a los oyentes ese ambiente glamuroso de escapismo que protagonizaba Mia Farrow en *La rosa púrpura del Cairo* (1985).

## Melodías «nacionales»

Ejemplificando las tipologías de canciones expuestas, y dentro del primer grupo de melodías «nacionales», tenemos el *jingle* de «La aceituna la Española»[12], una breve canción estrófica, que hizo el traspaso a comerciales de televisión con animación y que todavía está vigente:

*Es la Española una aceituna como ninguna, estoy rellena de rica anchoa.*

*Es la Española una aceituna como ninguna, de aperitivo... podrás tomar.*

*La Española Aceituna / única como ninguna*

Otro el *jingle* pero en forma de canción tradicional con estribillo y estrofa es la canción del «borreguito» del jabón Norit[13] (que todavía hace publicidad de rabiosa actualidad, como el anuncio con Eugenia Silva). Se le atribuye la autoría del *jingle* al locutor (y posterior director de Radio San Sebastián) Félix Gamarra y a N. Tejada; junto con la canción del Colacao uno de los grandes éxitos de la radio comercial de la década de los años 40. Los fabricantes, que ya habían conseguido éxito con los tintes Iberia, ofrecían un forma «moderna» de lavar (sin utilizar el jabón casero de sosa), donde la protagonista de la canción explica a sus amigas cómo ella misma lava sus prendas delicadas

---

[11] OLARTE MARTÍNEZ, Matilde.. La música incidental en el cine y el teatro. En E. Banús, *El legado musical del s. XX*. Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 151-179.

[12] En la *web* de La Española hay una sección, museo, donde se recoge la historia de la publicidad de este producto. *Cfr*. la melodía en <http://www.comoninguna.com/web_esp.html>. Fecha de consulta 08 abril 2014.

[13] *Cfr*. la melodía en <http://parecequefueayer.espaciolatino.com/Norit.html>. Fecha de consulta 08 abril 2014.

(sin acudir ni al lugar común del pilón ni a una lavandera) en forma dialogada; la canción, sin embargo, se interpreta en modo mayor, con forma ABA y una rítmica binaria muy parecida a las canciones de las peñas populares:

*Me he lavado el vestido, yo mi blusa me he lavado, lo he dejado muy blanquito, muy sedoso me ha quedado.*

*¿Por qué, por qué? Hemos usado Norit, el Borreguito. /¿Qué es Norit? Es Norit algo inaudito para dejar bien lavada la prenda más delicada, ¡es Norit, el Borreguito!*

*Me he lavado el vestido, yo mi blusa me he lavado, lo he dejado muy blanquito, muy sedoso me ha quedado.*

Otro grupo de canciones utilizan los ritmos de himnos militares, tan «políticamente correctos» recién acabada la guerra civil y empezada la dictadura franquista. El del insecticida Orion es un buen ejemplo. Y también la canción publicitaria de la actual multinacional Cortefiel, fundada en 1880 como Almacenes Quirós, una pequeña mercería en el número 7 de la calle de Romanones de Madrid por Felipe García-Quirós, otro buen ejemplo; la canción comercial informa del éxito de la empresa, que desde el año 1933 había abierto La Palma (una fábrica de camisería en Madrid) haciendo más asequible económicamente la ropa de caballero fabricando trajes al por mayor y abarantando costes, como sugiere la voz del tenor que interpreta la canción; contrasta la primera parte de la canción, con la rítmica propia binaria de los himnos militares, con la última estrofa con la que se invita a cantar a todos, con la forma popular del castizo chotis:

*Con arreglo a las normas modernas y empleando los paños mejores, Cortefiel y sus cien cortadores acometen la empresa sin par.*

*No se trata de hacer ropa en serie que rechaza la gente de gusto. Cada traje parece en lo justo para el tipo que lo ha de llevar.*

*Es el sistema, sistema Cortefiel. Tiene por lema vestir pronto y muy bien. Y no es extraño que todo el año, grandes y chicos, pobres y ricos canten así:*

*Cortefiel, Cortefiel, es el sastre mejor de Madrid. Cortefiel, Cortefiel, sin demora a Quirós acudir. Cortefiel Cortefiel, de tu talla y de tu Cortefiel,*

*Cortefiel es el sastre que tiene Quirós (bis)*[14].

El último grupo de estas melodías «nacionales» que se cantaban por la radio es la tipología más recurrida; las formas más populares de la canción española en aquel momento, como los chotis del insecticida DDTChas o el somier Numancia, la polka de los polvos del Flan Mandarín o canciones canciones populares contrafactadas procedentes de repertorio zarzuelístico y de género chico, que además se interpreta como en el café cantante, con acompañamiento de pequeña orquesta y solistas que improvisan los adornos.

Como ejemplo está la canción de los somieres Numancia[15], con forma del popular chotis, donde los protagonistas, Cipriano y Cipriana, explican cómo un trabajador debe gastarse sin problemas seis duros (el jornal aproximado de una semana en esos años) porque se «merece» un bien descanso; el tenor acaba su interpretación con unos ronquidos, señal de la bondad del producto:

*La lucha por la existencia es algo que da pavor, y exige según la ciencia un sueño reparador. Dormir siempre bajo techo es un sin igual placer, que solo nos brinda un lecho con buen somier./ Lo mismo que el potentado precisa el trabajador, tener en su hogar amado un lecho confortador./ Quien duerma en somier Numancia será dichoso. No existe en el mundo / un somier mejor.*

*Duerme, duerme, duerme en Somier Numancia, es blando como un nido, siempre con elegancia Duerme, duerme, duerme en Somier Numancia. Duerme, duerme, duerme.*

*Si a casa llega Cipriano rendido de trabajar, es siempre un empeño vano dormir para descansar. Olvida ya tus apuros y dices a tu mujer: Cipriana, toma seis duros para un somier./ La marca de la elegancia es la que debes comprar./ No hay otro como el Numancia ni creo ni que pensar./ Durmiendo en Somier Numacia que bien se duerme, adquiere un Somier Numancia y podrás soñar.*

*[estribillo]*

---

[14] *Cfr*. la melodía en <http://www.fonotecaderadio.com/html/cortefiel.html>. Fecha de consulta 08 abril 2014.

[15] *Cfr*. la melodía en <http://www.fonotecaderadio.com/html/somiernumancia.html> Fecha de consulta 19 marzo 2014. La transcripción de la letra que figura en esa página no se corresponde con la melodía del la canción que adjunta.

Una canción resumen de esta tipología es la que publicitaba las Muñecas Gisela**;** creada en 1943 por Carmen Cervera Giralt, era una muñeca de gran tamaño y la historia que narra el anuncio es impagable. La música recuerda a las famosas «ensaladas» españolas, hecha por diferentes melodías; empieza con un recitado, como si una persona mayor contara un cuento a los oyentes (aparentemente niños aunque los guiños textuales nos hagan dudar de ello); cuando ya se descubre el nombre de la muñeca, una voz de corista interpreta una canción característica del repertorio del café cantante; pero finalmente termina con la cita textual de la popular canción de juego «Matarile», que da lugar a la coda final:

> *Era una niña / mas bonita que un lucero/ con un corazón tan grande/ que no cabía en su pecho./ Todo el mundo la animaba/ por su bondad y talento. /Sus juguetes repartía /con todos los niños buenos /por eso cuando dormía / los angelitos del cielo alrededor de su cama /velaban sus dulces sueños. ¿Qué soñaba la niña?/ Shhh! Déjame acabar el cuento soñaba con la muñeca/que es de todas hoy modelo. /¿Con Gisela? Con Gisela, /El regalo mas selecto./ El encanto de las niñas./ La alegría de los viejos (sic).*
>
> *Gisela es una muñeca distinta de las demás. Gisela mueve los ojos/ y dice papá y mamá. Gisela es la mejor/ su vestuario es ideal Gisela viene del cielo/ y es una preciosidad./ Y al ver a Gisela,/ que vale un tesoro,/ ya todas las niñas repiten a coro....*
>
> *¿Qué me va Vd a regalar/ matarile rile rile (bis) Una muñeca Gisela (bis) que es una preciosidad*

## Melodías «internacionales»

El segundo grupo de canciones de comerciales, que agrupo bajo la tipología general de melodías «internacionales», es el que da sentido a este artículo, ya que rompe nuestras fronteras nacionales e inunda con sus sambas, rumbas, rancheras y tangos, la publicidad de estos años.

El primer ejemplo que destaco es la canción del Dentífrico Gargaril[16], que con su ritmo de samba parecía interpretada por la entonces tan popular Carmen Miranda. Es una canción, interpretada por una

[16] *Cfr*. la melodía en <http://www.fonotecaderadio.com/html/gargaril.html>. Fecha de consulta 08 abril 2014.

voz de barítono, compuesta de varias estrofas, que van enumerando todas las distintas afecciones y males que es capaz de curar puede sanar este producto mágico; el estribillo reiterativo e inverosímil («Gargaril, Gargaril desinfecta, previene y corrige. Gargaril, Gargaril, es tan rico como un elixir») lo interpreta un coro de voces masculinas; es una buena propaganda para que las amas de casa de entonces, compradoras potenciales de todos los productos del hogar, se sintieran atraídas por este dentífrico tan curativo; la canción termina con el logo sonoro, el sonido del nombre de la marca de la casa Okal, para que fuera retenido por los compradores potenciales:

*Cuando el aire penetra en la boca/ y el catarro al momento provoca/, lamentamos tener que ignorar /lo que siempre es producto de la imprevisión./ El que quiera aceptar un consejo,/ que me escuche con suma atención*

*Gargaril, Gargaril desinfecta, previene y corrige./ Gargaril, Gargaril, es tan rico como un elixir .*

*Cuando vayas al cine, Tomasa,/ como el aire te acecha al salir,/ para el mal evitar,/ no te olvides de usar Gargaril*

*Gargaril como tal medicina sabe igual que infantil golosina. Sus pastillas refrescan la boca y saben ser gratas al buen paladar; yo por eso señor le aconsejo que se digne conmigo cantar:*

*[estribillo]*

*En anginas agudas y gripes, Gargaril es remedio infalible, consumiendo una simple pastilla, su estado mejora con gran rapidez; cuando el frio invernal se avecine Gargaril su producto ha de ser*

*[estribillo]*

*[Recitado] Pastillas Gargaril, una especialidad de los laboratorios de la tableta OKAL.*

Otra melodía importada es el corrido que utiliza el comercial de tintes Iberia. El contexto histórico de la popularidad de este producto nos lo da Sueiro Seoane (2007): «en ese mundo de carencias y carestía todo servía y podía reutilizarse, nada se desaprovechaba ni se tiraba, y se anunciaron muchos productos para que el ama de casa pudiese reparar ella misma sus ropas, sus medias, sus cabellos, sus muebles, etcétera,

y consiguiera ahorrar gastos. La publicidad anuncia múltiples marcas de tintes caseros, como los famosos tintes Iberia, para teñir las ropas y poder seguir usándolas con un nuevo color, como si fueran nuevas; pinturas y barnices para que el ama de casa pudiese restaurar y pintar sus viejos muebles; máquinas para zurcir y coger puntos a las medias en el propio hogar; y, en fin, todo tipo de productos que podían elaborarse a domicilio, «sin salir de casa»[17]. Todavía se pueden ver en museos del comercio o en tiendas restauradas de droguería los carteles de colores, en placas de metal, de este producto. Es una melodía sencilla, que contrafacta un popular corrido mejicano, con su acompañamiento instrumental característico, que pone en boca del protagonista masculino el juicio certero de su novia (figura experta femenina a quien va dirigido el producto) sobre a qué marca de tinte acudir:

> *Mi novia con su vestido, va llamando la atención, por su bello colorido, porque está muy bien teñido, causa siempre admiración.*
>
> *Y cuando a mi lado pasa, mi novia dice muy seria: Para teñir en mi casa, uso los Tintes Iberia./ Para teñir en su casa, usa los tintes iberia.*

Otro producto multiusos (como los producidos por Okal) era el abrillantador de metales; el limpiapolvos Netol venía a sustituir a los genéricos que se podían adquirir en las droguerías españolas a peso aquellos productos; la empresa Netol había sido fundada en 1922 por el catalán Fresneda i Lorán en el número 17 de la barcelonesa Ronda de Sant Pere. Aunque Netol utilizó canciones publicitarias distintas, a ritmo de samba o de *boogie-woguie*, una de las canciones publicitarias del limpiador de metales Netol[18] utilizaba, contrafactada, la melodía americana de un número musical de una popular película de Hollywood. En todas sus canciones, al igual que en la anterior, el texto inverosímil comercializa un limpiador que no estropea las manos y sirve para cualquier necesidad del hogar (baños, madera, cocinas…); en la interpretación del cantante se observa la dificultad de dicción para la traducción forzada del texto:

---

[17] SUEIRO SEOANE, Susana. La Posguerra en imágenes. En *Posguerra: Publicidad y Propaganda [1939-1959]*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007, pp. 128-129.

[18] *Cfr*. tres melodías distintas del limpiador Netol en<https://www.youtube.com/watch?v=dOLWRkhaktA>. Fecha de consulta 08 abril 2014.

*Polvos Netol su nombre proclama por todas partes la fama,/ hacen de la casa un sol, los polvos Netol./ Limpian la porcelana, aluminio, cristal, espejos, cuchillos, mesas/ que sin descansar, dan brillo sin par.*

*Polvos Netol higiene en el hogar,/ polvos Netol, aseo y bienestar.*

*Dejan los suelos y las bañeras como si de plata de fueran./ Dejan manos como el sol los polvos Netol.*

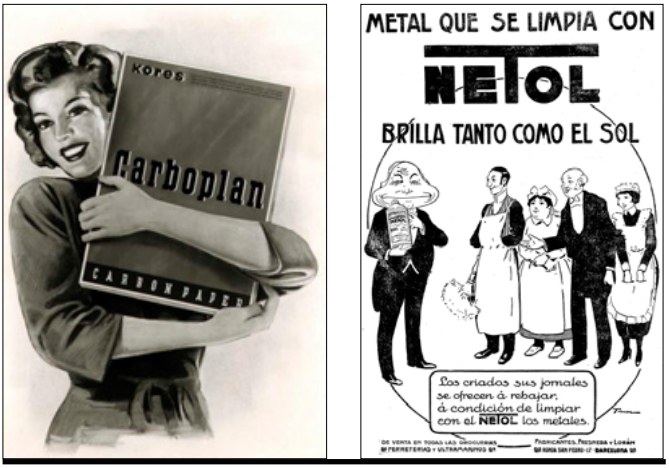



**Figura 2.** Carteles publicitarios de Netol y Carboplan

Contradiciendo a los cánones del momento, que aconsejaban a la mujer española que fuera una esposa y madre ejemplar y que se dedicara en exclusividad al trabajo en su hogar, la canción del anuncio de las cintas Kores y papel carbón Carboplan[19], describe la felicidad de la chica que tiene la oportunidad de trabajar como secretaria, pudiendo leer el mensaje subliminar que en esa época tenía tan afirmación. Korés, fundada en fundada en el año 1887 por Wilhelm Koreska, se instaló en la década de los 40 en Barcelona. La melodía que utiliza el comercial de esta empresa austriaca es una melodía de una rumba, que no respondería (en principio) a la idiosincrasia de la marca del producto; en

[19] *Cfr*. la melodía en <http://www.fonotecaderadio.com/html/cintaskores.html> Fecha de consulta 19 marzo 2014. He seguido la transcripción del texto que recoge esta *web*

el estribillo la protagonista narra el porqué de su felicidad para «toda la vida»:

> *¿Por qué sonríes Juanita? Es que me siento feliz. Porque tiene cintas Kores mi maquina de escribir./ Yo también siento alegría y una gran satisfacción, porque... cintas Kores ...rival es el papel Carboplan.*
>
> *Yo soy feliz (bis),/ poniendo cintas Kores para mi máquina de escribir./ Qué gusto da(bis),/ usar toda la vida las cintas Kores y Carboplan.*

## Conclusiones

Los comerciales para radio pudieron combinar composiciones que, aparentemente, miraban a nuestras fronteras interiores y reales, ya que muchos de ellos heredaban melodías del género chico y de los duetos populares (como la lejía *La Clarita*, las hojas de afeitar *Iberia* o los somieres *Numancia*), y otros tantos repetían los himnos militares que acallaban las voces de la censura (como hemos visto en el anuncio de *Cortefiel* o del *Orion*); otros utilizaban otras canciones donde la melodía respondía a modelos internacionales que podían representar nuestras fronteras exteriores hacia Iberoamérica, y por eso se movían a ritmos de corridos mexicanos, boleros, polkas, merengues o salsas (como en los anuncios de *Tintes Iberia, Cintas Kores* o *Flan Mandarín*). La atracción de los números musicales en las películas de Hollywood de esos años se refleja en las canciones que prometen una vida más regalada a las compradores potenciales de algunos productos (como el limpiametales *Netol*), garantizando la evasión hacia esas fronteras inalcanzables para la mujer española de esos años.

La llegada de la moda ye-yé, una década posterior, se va a materializar en *jingles* que van a ser, en sí mismos, una frontera entre lo tradicional y lo moderno, como cantaba Carmen Sevilla en el comercial de televisión *Familia Philips*: «Soy una flamenca ye-yé».

## Referencias bibliográficas

GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio. "Lo que no venda, cántelo". Algunas reflexiones sobre el papel de la música en la publicidad. En M. Olarte (Ed.) *La*

*Música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 225-66.

MONTAÑÉS, Fernando. BARSA, Mikel. *Historia iconográfica de la música en la publicidad*. Madrid: Fundación Autor/SGAE, 2006.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. La música incidental en el cine y el teatro. En E. Banús, *El legado musical del s. XX*. Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 151-179.

SUEIRO SEOANE, Susana. *Posguerra, publicidad y propaganda [1939-1959]*. Madrid: Cïrculo de Bellas Artes, 2007. Fecha de consulta 19 marzo 2014, Disponible en: <http://www.circulobellasartes.com/evento.php?s=exposiciones&id=29>

11

# Los ojos no quieren cerrarse. Lars Von Trier, la revolución como búsqueda de la verdad

*Griselda Vilar Sastre*

Universitat Jaume I

griselvs@gmail.com

**Resumen**

La propuesta cinematográfica de Lars Von Trier, gestada en esta revolución digital-científico-neurológica[1]- MRI[2], reflexiona sobre nuestra visión moderna del cuerpo y la objetividad mediante la prohibición-utilización de la música. Ésta instituye a través de la estética *wagneriana,* y desde una dialéctica negativa, similar a la de Adorno, una reflexión profunda sobre la importancia de la música y su relación con la subjetividad y el cuerpo del espectador, en una exploración que retoma la propuesta dramática como búsqueda de la verdad artística, provocando la independencia significativa de la misma como obra, y a la vez, denunciando los usos efectistas que mejoran la experiencia placentera de una realidad contemplada bajo la pasividad del espectador como producto u objeto. El dogma, y las vanguardias cinematográficas, supondrán una reflexión sobre la expresión o descripción de la música en el contexto de la «estética sentimental». La música para la construcción integral de la realidad simbólica, y para provocar el sumergimiento del espectador-usuario en la imagen envolvente, no puede abordarse tan solo desde la cientificidad o desde los catálogos de uso/poder. Esta utilización por parte de la imagen, musicalización de la imagen, supone un hecho cultural-social complejo como arte.

**Palabras clave:** Lars Von Trier; Vanguardia; Dogma 95.

**Eyes don't want to close. Lars Von Trier, the revolution as a search for truth**

**Abstract**

The film proposal of Lars Von Trier, gestated in this digital-scientific neurological revolution - MRI reflects on our modern view of the body and objectivity by prohibiting-use of music. This establishes through the Wagnerian aesthetic, from a negative dialectic, similar to that of Adorno, a deep reflection on the importance of music and its relation to subjectivity and the body of the viewer, in an exploration that takes the dramatic proposal as a search for artistic truth, causing significant independence of it as work, while denouncing the gimmicky uses that enhance the pleasurable experience of a reality contemplated under the passivity of the spectator as product or object. The dogma, and avant-garde film, will make a reflection on the expression or description of music in the context of the «sentimental aesthetics». The music for the complete construction of symbolic reality, and to cause the submergence of the spectator-user in the envelope image can not be approached only from the scientific nature or from the catalogs of Use / power. This use by image, music of the picture, is a complex social and cultural fact art.

**Keywords:** Lars Von Trier; Vanguard; Dogma 95.

[1] La Década del cerebro, que contó con la ayuda de la Biblioteca del Congreso y el Instituto de Salud Mental (NIMH) de los Estados Unidos, y que fue la «Proclamación Presidencial 6158» por Georges H. W. Bush, hizo que tomara especial relevancia en el ámbito académico la tecnología, la imagen y la investigación cerebral. La década 2000-2010, donde se sitúa nuestro objeto de estudio, la propuesta cinematográfica de Lars Von Trier. En (Catalá, 2012).

[2] Modo de Representación Institucional.

## La autonomía o sumisión de la música en el cine

En el terreno del arte o el cine, la tecnología y los entornos digitales se enfrentan a un problema de implicación por parte del receptor a la hora de construir estos mundos virtuales, enfrentándose a la búsqueda de la captación de la emoción, es decir, procurar la inmersión el sujeto en el mundo que se le presenta a través de los sentidos «el objetivo es construir una puesta en escena verosímil, absolutamente creíble para el espectador, de tal modo que el público no llegue a reparar en el hecho de que está presenciando imágenes artificiales» (Marzal, 2003: 379). Aquí, encontramos una paradoja entre el cine *hollywodiense* en su estado de atracciones, representación efectista como espectáculo de captura de experiencias emocionales del espectador «la representación del cine digital sirve a los intereses de un modelo de narración cinematográfico dominante, un cine a golpes de efectos, de pura espectacularidad (…) el cine se presenta ante el espectador como una apoteosis de efectos» (Marzal, 2003:380); y las vanguardias, como representación simbólica de la realidad a través de una obra de arte pensada sobre sí misma y que aguijonea al sujeto.

En este sentido, la música se instaura como aliada para devolver al cine un consistente «artificial» que no delate el vacío y haga que el sujeto se sumerja, es decir, evitar el instante cualquiera (Deleuze, 1984: 19-20). La música ha sido necesaria para convocar un fuera de campo de lo «real envolvente», hacia la imagen total e infinita *wagneriana*. Por un lado, procurando «(…) "la saturación óntica del encuadre", hacer de la imagen una auténtica "cárcel del goce"» (Burch, 1982: 6). Tendencia que llevaría al *espectáculo de la realidad*. Por otro, siendo aliada de la vida en movimiento, ayudando a la espectacularización de la misma y camuflando un fuera de campo que ha suscitado una incesante evolución hacia la habitabilidad del encuadre. Esta habitabilidad del encuadre ha sido posible a través del manejo de los significantes visuales, montaje e incorporación de estrategias narrativas, donde la música siempre acude al socorro para formalizar un espacio-tiempo narrativo que se encuentra pleno con lo musical.

Desde nuestra contemporaneidad, la idea de que la música actúa como un aliado benefactor para la contemplación de este real-natural e infinito que plantea la modelización iconográfica es patente pero no enunciada. Es conveniente establecer de entrada, que existe una problemática en el marco general de estudios sobre cómo tratar la música en el cine que se entiende con la dicotomía: dependencia-autonomía. Así es como siempre se explica su mera relación funcional / emocional con la imagen. «La música (…) como una especie de "continuo" que reconcilia o "suaviza" (…) La música envuelve lo visual con un sentido de lo sublime, cuyo impacto está absolutamente entrelazado con el sonido de la música» (Lack, 1999: 95). Es decir, que a través de su constitución autónoma ofrece «una aproximación a la interioridad en un mundo plano y proyectado (…) sugerir, si no, encarnar, la tristeza, la alegría, la pasión, la decepción, casi cualquier cosa pertinente para un entorno dramático (…) vehículo para los deseos» (Lack, 1999: 83). La música desde la perspectiva de Gance, Murnau o Eisenstein articula un discurso que consolida este estatus utópico al que quería llegar el medio cinematográfico, es decir, la naturalización de la diégesis «con un verdadero interés realista (…) música de pantalla (…) tendente al drama social» (Sedeños, 2005: 11).

En Hollywood la música sucumbe, ya sea por necesidades tecnológicas (científicas) o económicas a la consolidación del paradigma de utilización y función de la música de forma auxiliar, para tratar la imagen como un todo, estructural, y por otro lado, para mejorar la capacidad y valor de la imagen en cuanto a la recepción (espectador). La música arrastrará clichés y estereotipos y enlazará con la problemática derivada de la pureza (autonomía) o de construcción al texto, programática[3] –que el oyente-espectador no elige– a favor de una obra de arte total, el cine.

[3] La música programática «(...) se basa en un argumento, procedente, la mayoría de las veces, de otra disciplina artística para desarrollar lo que en ella es lo más importante, el contenido, y el hecho de que a través de un "programa" condiciona y guía la audición de la música facilitando, en cierta manera, una democratización del arte, o lo que es lo mismo, el que la música sea para una mayoría más amplia de público que la música pura» (Polo, 2011: 37).

## Dogma 95, la revolución como búsqueda de la verdad

Lars Von Trier y el grupo Dogma 95 propone una negación del modelo hollywodiense, y un reventamiento de los modelos esteticistas. «Desde la construcción de su imagen de marca sin pasar por el marketing convencional; desde el comunismo como reflexión y el juego, lo imprevisto, como descubrimiento; desde lo que llaman "ética y estética" del sentimiento» (Ledo, 2004: 189). Oponente activo que tiene como objetivo una realidad como transformación de la sociedad contemporánea, Von Trier tomará el camino hacía el espectador, «actores que tienen que vivir y no representar, que se acomodan a lo más oscuro de ellos mismos y que al hacerlo convierten la intervención en una cuestión ética, gente que aprende a vivir con su lado sombrío» (Ledo, 2004: 188). Respecto a Dogma 95, Marzal señala «la irrupción de la tecnología digital, del cine y del vídeo (…) permite a los creadores concentrar toda su atención en la construcción de relatos fílmicos absolutamente focalizados en la representación del tiempo de la cotidianeidad (…) indagación sobre los sentimientos (…) algo que dinamita con la cómoda identificación secundaria del cine tradicional» (Marzal, 2003: 388).

El manifiesto Dogma 95 incluía la prohibición de la música si ésta no está presente en la imagen. Los principios se basan en atacar el principio de habitalidad por parte del espectador del profílmico. Destruir la idea de un espacio de la representación en el que la banda sonora sirva para un apoyo o refuerzo del estimulo sensorial o emocional. «La imposibilidad de poder grabar y mezclar sonidos de otras procedencias, o de poder insertar músicas extradiegéticas que tienen importantes efectos en la recepción de las películas, en especial en lo que respecta a la identificación (proyección) del público sobre las historias relatadas» (Marzal, 2003: 385). En este mismo sentido se encuentra la idea de prohibir filtros, iluminación artificial, efectos especiales y reivindicar el movimiento natural de la cámara, que acerca la representación al dramatismo como estética realista. Por lo tanto, nos encontramos ante una construcción dramática de la historia, que se identifica con la propuesta estética de Lars Von Trier, que en el intento de incomodar al espectador y buscar una realidad dramática, recupera la idea *nietzschiana* de tragedia a través de la música. Las reglas del manifiesto no

son fijas, el propio Lars Von Trier se ha saltado las reglas en numerosas ocasiones y ha realizado películas que no figuran como Dogmáticas, es decir, no tienen el certificado. Pero lo interesante de esta propuesta, no es tanto la limitación, sino la reflexión que realizan sobre contexto tecnológico-digital. «Porque el Dogma 95 sugiere que estamos inmersos en una revolución, en la revolución digital» explica Lars Von Trier en una entrevista para Richard Kelly (2001). Una reflexión esencial sobre los parámetros creativos y las posibilidades del discurso. Dogma es un desafío al conformismo, explica Richard Kelly, el cine es la forma artística más conservadora que existe y esta es una manera de provocar, de crear algún tipo de vida.

El mismo Lars explica en la entrevista para Kelly: «Significa que tendrán que tocar los límites de la regla o quizás se la salten, y que aún así lo harán de forma inteligente. Uno puede conseguir efectos visuales que no infringen las reglas y que, no obstante van contra el mismo espíritu de las reglas» (Kelly, 2001). Las reglas son una pausa que permiten que el creador pueda mirarse a la cara después de crear una película, afirma Von Trier. Reglas que lanzan un desafío a los cineastas y que apuntan a la música como un elemento para la ampliación de las emociones. En las películas dogmáticas se evita la música extradiegética porque tratan de explotar la vida emocional por el camino difícil, una emoción que emane de la confluencia de las artes hacia el drama.

## «Cuando ya lo has visto todo, escucha los latidos de tu corazón». En *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, Lars Von Trier, 2000)

Selma es una madre soltera checa que emigra a Estados Unidos, aficionada a los musicales clásicos de Hollywood, y ferviente admiradora del sueño americano. Un estado que promete la felicidad. Selma vive junto a su hijo de 10 años, en una caravana. Ella trabaja como obrera en un taller y hace horas extra para lograr su primordial objetivo: ahorrar el dinero que cuesta la operación de su hijo, quien va a perder la vista como ella por una enfermedad congénita. Selma intenta proteger a su hijo de la vida material, y prepara sus ahorros para el regalo de su vida, la recuperación de la vista de su hijo. Algo que nadie aprecia.

Una sociedad que no soporta tener los ojos cerrados, la condenará a cerrarlos eternamente.

**Figura 1.** *Bailar en la oscuridad* (Lars Von Trier, 2000). Escena musical en la fábrica

Pensamos en *Bailar en la oscuridad* y el dogma como una pronunciación para «rescatar la verdad y la espontaneidad o la capacidad de invención del medio cinematográfico (…) para incidir en el espíritu creativo y la libertad de expresión artística» (Caparrós Lera, 2007: 235). Su obra análoga *Rompiendo las olas* (1996), ya narra el sacrificio altruista. Pero en *Bailar en la oscuridad* se lleva todo al extremo, mezclando el estilo documental: cámara al hombro, sin filtros, sin música; con el estilo musical americano: estabilidad del objetivos, múltiples puntos de vista, filtros y colores saturados, coreografías, música. Un modelo que estabiliza al espectador, lo arropa y protege, frente a uno resacoso, que marea al espectador llevándolo a la deriva. Dos estilos que marcan la dualidad del viaje realizado por Selma, entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Conceptos que formula Nietzsche para diseñar una estética metafísica que implica el origen de la tragedia griega, y que surge de la necesidad de unir lo apolíneo (el elemento dramático) con lo dionisiaco (la música y el coro satírico). El mundo artístico, se describe como «nacido del sueño» (mundo apolíneo) y la embriaguez (mundo dionisiaco), «fundiéndose en el aspecto poético de la visión,

del arte plástico y poético con el aspecto orgiástico que se encarna en la música» (Nietzsche, 2012: 18). Una película que retoma la tragedia griega como «un modelo para una renovación efectiva de la cultura (…) para salir de la crisis estética con complicaciones culturales y políticas» (Nietzsche, 2012: 26).

En este sentido, Von Trier retoma los conceptos básicos del drama musical, la tragedia y las teorías *wagnerianas* y *nietzschianas*, una profunda reflexión sobre el espectáculo. Destacar, en esta reflexión, la influencia de las vanguardias soviéticas y la música futurista en la creación de un discurso sobre la creación musical a través de la máquina, la técnica. El espíritu de Selma es dionisiaco, y a lo largo de la película se le recalca que debe ser apolíneo, como el tratamiento que recibe Alex en *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971). La forma en que es tratada la música en esta película indica que el cometido de Lars Von Trier gira entorno a una introspección sobre el planteamiento del drama, en contraposición con el cine consumido en Hollywood. Sin profundizar demasiado, extraemos varias reivindicaciones importantes sobre el uso de la música y su alienación al espectáculo televisivo, científico y espectacular. Lars Von Trier propone una revisión de la obra de Nietzsche entorno a la música que reivindique el valor de la voluntad de poder como autoafirmación y no como poder de opresión, que nos habla sobre las fases históricas del ser humano y de los límites del mismo. En la película, se utilizan dos aspectos fundamentales que realzan tal relación, primero la necesidad de la contemplación dramática de la música, desde una crítica a la sociedad extremadamente racional, simétrica, calculadora y rígida, que teme por la cultura y la ciencia como factores dominantes del destino del sujeto.

*Bailar en la oscuridad* reflexiona sobre la visión trágica de la vida, estableciendo como eje principal la pérdida de la visión, retratando así, el estado enfermo de la actual sociedad como peligro *nietzschiano* «el peligro estriba en la pérdida de la visión trágica de la vida, pérdida que comienza con Platón y Sócrates en el terreno filosófico, y con Eurípides en el propiamente dramático» (Nietzsche, 2012: 19). Y es que, la crítica que realiza Nietzsche sobre las propuestas dramáticas coetáneas a su tiempo, reside en el hecho de no tener en cuenta la esencia de la tragedia griega: que es la síntesis apolíneo-dionisíaca. Una dualidad que tiñe la realización del *film*, estructura, guion y personajes. El delirio y

la libertad de la música como voluntad en Selma, necesita del drama, criterio esencial de la medida y la forma, imprescindible, junto a la emancipación ilimitada y el efecto liberador del frenesí, la música, para partir hacia la transfiguración de la existencia mediante el arte, y que este pueda ser digno de ser vivido. La música se revindica como un trasunto durante todo el *film* que simbolizando un mundo como voluntad, la lucha por un ideal, por parte de Selma, *voluntad shopenhaueriana*, que no necesita de la visión, que como arte solo representa las apariencias de lo visible, la apariencia de la voluntad, sino de la música. Selma es música verdadera, y la música establece esta realidad íntima, que Wagner asumiría como el encuentro con uno mismo a través de la experimentación. A lo largo de la película, solo accedemos a los pensamientos de Selma, a su yo interno, su subjetividad, a través de la música, que es donde Selma se encuentra con el espectador.

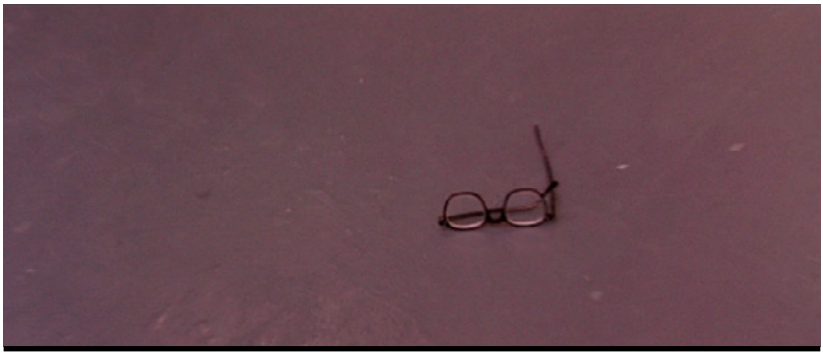


**Figura 2.** *Bailar en la oscuridad* (Lars Von Trier, 2000). Escena final

La escenificación final, la muerte de Selma, madura en esta dirección: la mirada política, clínica y objetiva; una mirada ficcional *hollywoodiense* que se entrama hacia un espectáculo-trágico. Von Trier plantea una doble lectura, la escenificación de Selma convertida en documento, objeto, producto que no promueve y que anula identidad, para la contemplación y archivo, es decir, la muerte tratada como un tema burocrático. Y la ejecución convertida en un teatro como ritual del drama. Como apunta González Requena (1999: 72) el espectáculo «no obedece ya a la economía del saber-del conocer- entender –dominar el mundo–

sino a la de ver». La escena final representa esta idea en una coreografía de 107 pasos que termina velando a Selma ante los espectadores de la ejecución, y como estos no quieren ver lo trágico del espectáculo, que permanece oculto tras el estado de la felicidad, la ideología del progreso y la concepción positivista que critica el *film*. El silencio en la película, además, es representado como la nada, que ya no sujeta al espectador y lo angustia.

La música se encuentra entre el límite de lo enunciable y lo oculto –mí(s)tico– y entra en un juego que vela y desvela el límite del mundo, y del sujeto –espectador, usuario– La música como aquello que se pliega y se despliega en su complejidad, (a)parece como un adorno a la imagen. Una influencia secreta que está en todas partes. Y que recuerda a las palabras de Wittgenstein en su famoso Tractatus Lógico-Philosophicus: «Lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente; y de lo que no se puede hablar hay que callar» (2012: 55).

## Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Sobre la música*, Barcelona: Paidós, 2000.

ADORNO, Theodor y EISLER, Hans. *El cine y la música*, Madrid: Fundamentos, 1981.

BARSAM, Richard M. *Nonfiction film: A critical History*, Bloomington Indianápolis: Indiana University Pres, 1992.

BURCH, Noel. *El Tragaluz del infinito Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid: Cátedra, 1987.

CAPARRÓS LERA, José María. *Historia del cine europeo. De Lumière a Lars Von Trier*, Madrid: Rialp, 2007.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós, 1984.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo, estudios sobre el cine 2,* Barcelona: Paidós, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo, y otros textos afines*, Barcelona: Paidós, 1990.

FUBINI, Enrico. *La estética músical del siglo XVIII a nuestros días*, Madrid: Alianza Música, 1988.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *El discurso televisivo: el espectáculo de la posmodernidad,* Madrid: Cátedra, 1999.

GARCÍA CATALÁN, Shaila. *Hipertexto y Modelización cinematográfica en la divulgación científica audiovisual,* Tesis Doctoral, Universidad Jaime I, 2012.

HEIDGGER, Martin. La época de la imagen del mundo, en *Caminos del Bosque*, Madrid: Alianza Editorial, 1995.

KELLY, Richard (2001). *El título de este libro es Dogma 95*, Barcelona: Alba Editorial, 2012.

LACK, Russell. *La música en el cine*, Madrid: Cátedra, 1999.

LEDO, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Barcelona: Paidós Comunicación, 2004.

MARZAL FELICI, José Javier. *Atrapar la emoción: Hollywood y el grupo Dogma 95 ante el arte digital*, Arbor: 2003.

NIETZCHE, Friedrich (2012). *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Valdemar, 2012.

PALAO ERRANDO, José Antonio (2004). *La profecía de la imagen-mundo. Para una genealogía del paradigma informativo*, Valencia: IVAC, 2004.

POLO, Magda (a). *La música de los sentimientos: Filosofía de la música de la Ilustración*, Universidad de Murcia: Murcia Servicio de Publicaciones, 2011.

POLO, Magda (b). *Música pura y música programática en el Romanticismo*. Barcelona: L'Auditori, 2011.

SEDEÑOS, Ana María. *La música contemporánea en el cine*, Málaga: Textos Mínimos Universidad de Málaga, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig.*Tractatus logico-philosophicus,* Madrid: Alianza Editorial S.A., 2012.

12

# De Atlanta a Villar del Río: identidades transfronterizas en el uso audiovisual de la música de Stephen Foster

*Yaiza Bermúdez Cubas*

Conservatorio Superior de Música Bonifacio Gil de Badajoz

yaizabermudez@hotmail.com

*Josep Lluís i Falcó*

Universitat de Barcelona

josep_lluis@ub.edu

**Resumen**

Stephen Foster (1826-1864) es uno de esos grandes «desconocidos» que, en realidad, conoce todo el mundo, aunque sea a través de sus canciones. *Oh, Susana!, My Old Kentucky Home* o *Beautiful Dreamer* han sido tarareadas hasta la saciedad por oyentes de todas las edades y geografías. Por el mismo motivo, estas y otras piezas suyas, han sido profusamente utilizadas en el cine (incluso más que el himno oficial de los EEUU). Originarias de dicho país y compuestas en la primera mitad del siglo XIX, su significación, su carga de contenido en asociación con determinadas imágenes, ha ido mutando desde el paradigma del «americanismo» hasta la parodia transfronteriza, pasando por diversos usos, en ocasiones singulares. El presente texto intenta aproximarse a esa diversificación funcional de la música de Foster, extrayendo unas primeras conclusiones.

**Palabras clave:** Stephen Foster; Canción popular y cine.

**From Atlanta to Villar del Río: border identities in the audiovisual use of music by Stephen Foster**

**Abstract**

Stephen Foster (1826-1864) is one of those great «unknown» which, in reality, known all over the world, even through his songs. «Oh Susana!», «My Old Kentucky Home» or «Beautiful Dreamer» have been decked over and over again by listeners of all ages and geographies. For the same reason, these and other pieces himself, have been extensively used in the film (even more than the official hymn of the United States). Originating in that country and composed in the first half of the 19th century, its significance, its load of content in association with certain images, has been mutating from the paradigm of «Americanism» to parody-border, passing through different applications, on special occasions. This text tries to approach the functional diversification of the Foster music, drawing some early conclusions.

**Keywords:** Stephen Foster; Popular songs and cinema.

La audición de las primeras notas de temas como «Oh! Susanna», «My Old Kentucky Home» o «Camptown Races», gozan de un poder evocador presuntamente universal. Durante el s. XIX tuvieron una importante difusión más allá de sus lugares de origen en el Este de los EE UU (los estados de Pennsylvania, Ohio y Nueva York, en los que residió su compositor) a partir de su edición y de los espectáculos de *minstrel*; y ya en el siglo XX, a través del cine, que ha contribuido sin duda a su difusión fuera de sus fronteras naturales (geográficas y temporales)

El objetivo de nuestro estudio, en una fase incipiente y exploratoria, es analizar la utilización de la música de Foster en el cine, tomando como referente algunas de las películas que conforman la extensa «filmografía» del compositor, y ver hasta qué punto constituyen (o quizás no) una seña de identidad no solo de un país, sino incluso de una serie de valores asociados al mismo.

Stephen Collins Foster (1826-1864)[1], –conocido como «el padre de la música americana»– no llegó a ver el nacimiento del cine, pero su música ha sido utilizada en más de 700 títulos entre largos, cortos y series de TV.[2] Ni las marchas de John Philip Sousa,[3] ni el himno oficial

[1] La obra de referencia por antonomasia sobre Foster y su repercusión es la de Ken Emerson, cuya referencia completa puede consultarse en las referencias bibliográficas.

[2] La fuente principal para cuantificar la presencia de los temas de Foster en el cine ha sido la Internet Movie Database, si bien el análisis de secuencias se ha nutrido más allá de la misma, gracias a aportaciones de otras bases de datos, la propia memoria, y los títulos sugeridos por algunos colegas de profesión. Somos conscientes de los problemas de rigor que ello puede conllevar; pero se hacía necesario acotar de alguna manera, a pesar de lo universal del uso de estas piezas. Entre estos 700 títulos se incluyen tres *biopics* sobre Foster: *Harmony Lane* (1935, Joseph Santley), *Swanee River* (1940, Sidney Landfield) y *I Dream of Jeanie* (1952, Allan Dwan)

[3] Aunque no es el himno oficial de los EEUU, la marcha «Stars and Strips Forever», de Sousa, es un tema recurrente que, sin embargo, solo aparece en 358 películas. Otras piezas de Sousa, habituales en el cine («Sempre fidelis», himno oficial de los Marines, o «Washington Post») tampoco llegan a la presencia que tienen los temas de Foster.

de los Estados Unidos, ni temas como «When Johnny Come Marching Home» (de Louis Lambert, 1863, usado en 65 títulos) «Home! Sweet Home!» (de Henry Bishop, ca. 1823, 223 títulos), «Dixie's land» (de Daniel Decatur Emmet, 1861, 208 títulos) o «The Battle Hymn of the Republic» (de William Steffe, 1856, 143 títulos) están tan presentes en el cine como los temas de Foster, cuya presencia podemos ver en la siguiente tabla:[4]

| Obra (año de composición) | Largos | Cortos | Total Cine | TV | TOTAL (Cine + TV) |
|---|---|---|---|---|---|
| Oh, Susana! (1848) | 137 | 50 | 187 | 26 | 213 |
| Gwine to Rune All Night (Camptown Races) (1850) | 97 | 43 | 140 | 52 | 192 |
| Old Folks at Home (Swanee River) (1851) | 91 | 39 | 130 | 33 | 163 |
| Beautiful Dreamer (1864) | 62 | 17 | 79 | 42 | 121 |
| Jeanie with the Light Brown Hair (1854) | 48 | 12 | 60 | 22 | 82 |
| My Old Kentucky Home, Good Night (1853) | 40 | 18 | 58 | 17 | 75 |
| Old Black Joe (1853) | 34 | 14 | 48 | 0 | 48 |

A priori, lo lógico sería pensar que las canciones de Foster se han utilizado en mayor medida en películas ambientadas en la segunda mitad del siglo XIX (dada su fecha de composición), entre las cuales localizamos numerosos *westerns* (*Tierra de audaces*, 1939; *Pasión de los fuertes*, 1946; *Duelo al sol*, 1946; *Raíces profundas*, 1953; *El hombre que mató a Liberty Vallance*, 1962; etc.); aunque también films tan poco

[4] Se han tenido en cuenta solo aquellas canciones que aparecen en más de cincuenta ocasiones en el cine, excluyendo otras como «Old Black Joe», Ring, Ring, de Banjo», «Massa's in the Cold Ground», etc.

relacionados con el oeste como *Lo que el viento se llevó* (1939), con una importante presencia de su música. No obstante, se ha encontrado ésta en géneros tan dispares como el musical (*Hijos de la farándula,* 1939; *Siempre hace buen tiempo*, 1955; *Fama*, 1980), la ciencia ficción (*La zona muerta*, 1983), la comedia (*Una tarde en el circo*, 1939), el drama (*Juan Nadie*, 1941; *La gata sobre el tejado de zinc*, 1958; *¿Qué fue de Baby Jane?*, 1962; *Faces,* 1968), el cine bélico (*Platoon,* 1986) o el cine infantil (*Bob Esponja. La película*, 2004)

El uso de las piezas de Foster en el cine se remonta ya al cine mudo. La primera constancia la tenemos en 1909, en una compilación realizada por Gregg A.Frelinger titulada *Motion Picture Piano Music: Descriptive Music To Fit the Action, Character or Scene of Moving Pictures*: en la misma parece que se utiliza la canción de Foster «Old Black Joe».[5] Pocos años después, en la colección *F.B.Haviland's Moving Pianist's Albums*, publicada en Nueva York en 1911, se utilizan canciones de Foster junto a piezas del repertorio «clásico» (Chopin, Mendelssohn, Verdi, Mozart, etc.)[6] Y en su *Motion Picture Moods for pianists and organists* (1924), Erno Rapee ya incluye «My Old Kentucky Home» y «Old Folks At Home (Swanee River)» en el epigrafe «National / United States of America / Southern» (pp. 282 y 283), lo cual da una idea de la clara identificación de estas piezas con un entorno geográfico (y nos atrevemos que decir que incluso histórico) determinado: los estados confederados del sur de los EEUU.[7] Pero Rapee no hace sino recoger lo que Edith Lang y George West, en su manual de composición para cine, anterior a la aparición del sonoro, indican con contundencia dogmática: «Scenes in the South, cotton fields, steamers on the Mississipi, etc., etc., will call

[5] El único autor que refleja este dato es Wierzbicki (2009: 53), indicando que algunas de las piezas que contiene la compilación «paraphrase familiar songs whose lyrics an audience would presumably find meaningful (Stephen Foster's «Old Black Joe», for example [...])». Altman (2004: 208) y Miller (1997: 68) también mencionan la publicación, aunque sin proporcionar detalles de su contenido, que no hemos podido comprobar, ya que parece que el único ejemplar conservado se halla en la División de Música de la Biblioteca del Congreso (Washington)

[6] (*Cfr*. Altman, 2004: 259)

[7] Si bien Foster, que no era originario de los estados del Sur, toma éste como vehiculo para la nostalgia, como algo bucólico (*Cfr*. Key, 1995: 155)

for the songs of Stephen Foster, Virginia reels, Negro spirituals, etc. [...] Among the pictures of the U.S.A. the player will have to reckon with Southern scenes (negro activities, etc.), wich will call for tunes that are typical of the South, such as the songs of Stephen Foster and others.» (Lang, 1920: 68 y 70)

Esta estandarización de la música de Foster en los repertorios musicales tuvo continuidad en las composiciones ya propiamente cinematográficas. Probablemente la primera película de largometraje en la cual se utilizaron sus canciones fue *La cabaña del tío Tom* (*Uncle's Tom Cabin*, 1927, Harry A. Pollard) para la cual Erno Rapee sincronizó una partitura de acompañamiento[8] que, gracias a las nuevas técnicas del flamante cine sonoro, puede aún hoy escucharse a pesar de ser esta una película muda, sin diálogos. Ya la *suite* que acompaña los créditos iniciales es toda una declaración de identidad: «Old Folks at Home (Swanee River)», «My Old Kentucky Home», y la menos conocida «Old Black Joe» de Foster se entrelazan con «Dixie's Land»; y a lo largo de la película suena también «Battle Hymn of the Republic». Y una de las primeras películas sonoras, *Aleluya* (*Hallelujah*, 1929, King Vidor), nos permite escuchar «Swanee River» cantado *a cappella* por un grupo de esclavos recogiendo algodón.

Hasta tal punto la música de Foster se asocia con «lo negro» en EEUU que Darby y DuBois (1990: 270), llegan a decir que en una de las secuencias de *Sueño dorado* (*Golden Boy*, Ruben Mamoulian, 1939) «the mournful atmosphere is supported by *Stephen Fosterish sounds*», refiriéndose a la música original de Victor Young. Tras el visionado de la película, lo que ellos califican de «Stephen Fosterish sounds» es una música mucho más cercana al *negro spiritual*, que a las *parlor ballads* o a las *minstrel songs* de Foster, pero se justifica su uso porque la mayoría de los protagonistas de la secuencia son afroamericanos.[9]

Este tópico fue muy explotado también por Carl Stalling en diversos cortos de animación de Bugs Bunny. Citemos como ejemplo el corto *Fresh Hare* (1942, Friz Freleng) protagonizados por Bugs y Elmer: el

---

[8] En la cual, aunque sin acreditar, parece que intervino Hugo Riesenfield.

[9] Tras un combate de boxeo, Joe visita el vestuario de su contrincante, el cual ha muerto a raiz de los golpes. Allí, arrepentido y consternado, se encuentra con los familiares del boxeador fallecido, todos afroamericanos.

habitual argumento de continuo enfrentamiento entre ambos personajes, termina con Bugs ante un pelotón de fusilamiento, cuando se le concede un último deseo, lo cual le da pie a ponerse a cantar «Dixie» (cuya letra empieza... «*I wish I was in Dixie, Hooray! Hooray!*»), que en un cambio de plano se transforma en «Camptown Races», mientras que el pelotón, Elmer y Bugs se convierten en integrantes de un número de *minstrel* clásico (figura 1). Pero también en *Mississippi Hare* (1949, Chuck Jones) y *Southern Fried Rabbit* (1953, Friz Freleng): en estos cortos, Bugs Bunny se atreve con «Camptown Races» (figura 2) y «My Old Kentucky Home» (figura 3) y las citas a Foster se acumulan en la partitura de Stalling ilustrando un tópico tras otro: campos de algodón, barcos de vapor, oficiales sudistas, esclavos negros, mansiones que parecen calcadas a Tara... todo nos remonta al sur (figuras 4 a 8).

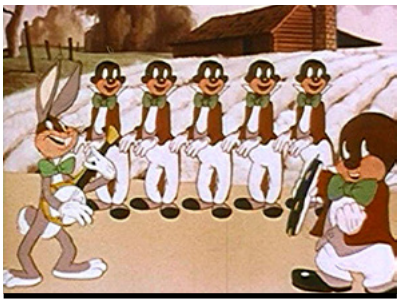


**Figura 1**

**Figura 2**

**Figura 3**

**Figura 4**

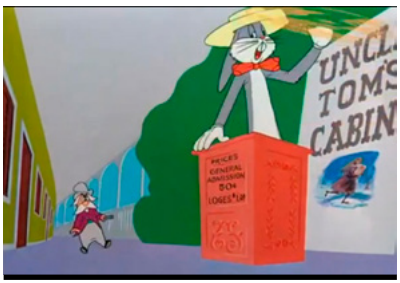



**Figura 5**

**Figura 6**

**Figura 7**

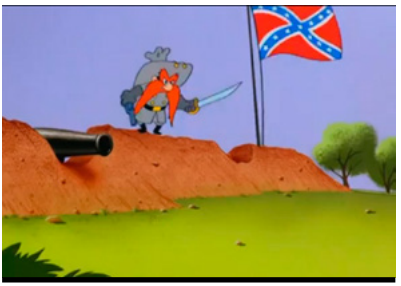


**Figura 8**

Lo mismo ocurre en *La pequeña coronela* y en Rebelde, dos películas protagonizadas por Shirley Temple, ambientadas en los estados confederados, alrededor de la Guerra de Secesión: si en la primera asistimos a un *tap dance* de «My Old Kentucky Home» interpretado por Bill «Bojangles» Robinson y Shirley Temple; en la segunda «Swanee River» suena en los títulos de crédito, junto a «Dixie's Land».

Pero, ¿funciona siempre igual este tópico y en todas partes? Kalinak argumenta que la música del *minstrel* funciona de un modo complejo, a distintos niveles, en la percepción del espectador. Nos informa, en concreto, que «Oh, Susana!» «it was one of the West's most popular songs, sung by pioneers on the Oregon Trail, gold miners in California, and cowboys on the prairie» (Kalinak, 2007: 89), y según ella tiene claras connotaciones con la expansión hacia el Oeste en un primer nivel de percepción; mientras que en un segundo nivel evoca la impronta de los afroamericanos en el siglo XIX, y en esa conquista del Oeste, e insiste

en más de una ocasión en este poder evocador de «Oh, Susana!» en relación al *minstrel show*.[10]

La afirmación de Kalinak toma cuerpo en diversos ejemplos localizados en nuestra investigación: las notas de «Oh, Susana» suenan en *El fabuloso mundo del circo* (*Circus World*, 1964, Henry Hathaway) o *Una tarde en el circo* (At the Circus, 1939, Edward Buzzell), en la cual Groucho la entona modificando la letra, mientras que también la tararea distraídamente al principio de *Los hermanos Marx en el Oeste* (*Go West*, 1940, Edward Buzzell) Y en *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, 1933, Leo McCarey), forma parte del número musical que incita a los habitantes de Freedonia a ir a la guerra, cuando los hermanos Marx, banjo en mano (¿existe instrumento más americano y propio del «*western*» que un banjo?), cantan «Oh! Freedonia» *(figura 9)*. De un modo u otro, en todos estos ejemplos está presente el *western*, sea por el espectáculo circense, el banjo o la inminencia del viaje al Oeste de Groucho.

**Figura 9**

Pero no siempre se han localizado esta u otras canciones de Foster sirviendo a estos tópicos, e incluso las canciones de Foster más identificadas con el Sur anterior a la Guerra de Secesión, pasan a ser sim-

[10] (*Cfr*. Kalinak, 2007: 117). En esta página en relación al uso que se hace en la película *Caravana de paz* (*Wagon Master*, 1950, John Ford).

plemente «americanas» como ocurre en *La vuelta al mundo en ochenta días* (*Around the World in Eighty Days*, 1956, Michael Anderson) cuya partitura (de Victor Young) cita «Oh, Susana», cuando el tren parte hacia el este de los EEUU.

Este americanismo (ya generalizado y sin localismos) de la música de Foster, se acaba adoptando con naturalidad incluso desde el interior del país, como se refleja en la autobiografía del director Frank Capra, quien relata una conversación mantenida con el compositor Dimitri Tiomkin durante la preparación de *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939):

> *—¡Vamos, Dimitri! Olvida a Borodin y Moussorgsky. Solo temas originales norteamericanos, ¿entiendes? Canciones folclóricas, Stephen Foster, Sousa, W. C. Handy…*
>
> *—Fronk, ¿qué te crees, que soy un niño? Papichka, en mi cabeza hay notas tan norteamericanas como el pastel de manzana… (Capra, 2007: 286)*

Pero lo más interesante es la adopción de este americanismo más allá de sus propias fronteras. En la película alemana *La familia Trapp en América* (*Die Trapp-Familie in Amerika*,1958, Wolfgang Liebeneiner), la popular familia canora interpreta «Oh, Susana» sobre un escenario; en *From Mao to Mozart. Isaac Stern in China* (1981, Murray Lerner), el afamado violinista asiste entre divertido y estupefacto al concierto de una orquesta tradicional china que, con instrumentos autóctonos, interpreta «Oh, Susana», provocando un curioso choque identitario. Y recordemos que en *Bienvenido Mr. Marshall* (1953, Luis García Berlanga), Lolita Sevilla interpreta «De Sevilla al Canadá» (durante el sueño del alcalde, ambientado en un *western*), una canción compuesta por Juan Solano que empieza con una evidente cita musical (aunque con leves variaciones) de «Oh, Susana», que se convierte aquí en «Ay, Sevilla».[11]

*Porque estoy en Arizona*
*Canto así a lo Mae West*
*Aunque usted mastica goma*
*No podrá decir olé.*

[11] Esta pieza puede escucharse en la Biblioteca Digital Hispánica (http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000054347) [última consulta: 11.09.2014]

*Ay, Sevilla.*
*Ayyyy, Seviiiilla.*
*Porque estoy en Arizona,*
*Por flamenco cantaré,*
*Por flamenco cantaré...*

«I Dream of Jeanie...», otras de las piezas más utilizadas de Foster, conservaría en menor medida su identidad, aunque como explica Kalinak (2007: 59-60), al referirse a *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939, John Ford): «Jeanie with the Light Brown Hair», a Stephen foster parlor ballad associated with the antebellum South, is used as a leitmotiv for the southerners Mrs. Mallory and Hatfield. On the conscious level, the song, with its beautiful melody and refined origins as a parlor ballad, reinforces Mrs. Mallory's social status as a lady and confirms Hatfield's as a gentleman, despite his new occupation. The song also serves as a reminder that they are the outsiders in the new order of the American West. On a less conscious, more deeply buried level, «Jeanie with the Light Brown Hair» evokes nostalgia for a bygone way of life in the antebellum South and efectively softens Mrs. Mallory's snootiness and Hatfield's rigid persona when we are in danger of becoming totally alienated from them.»

No acabamos de estar de acuerdo con Kalinak, aunque puede que ello se deba a una percepción necesariamente sesgada. No disponemos de medios suficientes para investigar si la recepción por el espectador estadounidense es la misma en todos los estados; y todavía nos parece mayor empresa la de ver cuál ha sido su difusión y recepción en el resto del mundo o, incluso, solo en España.[12] Que para nosotros «Jeanie...»

[12] Responder en tan poco espacio a cuestiones relacionadas con la difusión de la música de Foster en los EEUU es tarea ímproba que no podemos acometer, pero el mismo Tiomkin relata que en aquella época (ca. 1940): «A war was on between the American Society of Composers, Authors and Publishers and the radio industry. They were unable to come to terms on the payment of royalties, and ASCAP had withdrawn all its music from radio. Since ASCAP controlled copyright on all current popular music, radio had to resort to music in the public domain, and nearly the only popular melodies out of copyright were Stephen Foster's. Some of these had already been played to death, including «Oh, Susanna», which presidential candidate Alf Landon used as his campaign song in 1936. «Jeanie» was the least hackneyed, and it was played constantly until ASCAP and the radio made peace» (Tiomkin, 1959: 196) Se atisba en estas declaraciones uno

no resulte lo suficientemente «sureña» no implica que en 1939 no fuera percibida como tal en los EEUU, si bien su uso es más recurrente en películas que nada tienen que ver con el sur.

En la ya mencionada *Caballero sin espada*, suena «I Dream of Jeanie…»[13] que, según nos relata el mismo Tiomkin en su autobiografía, era la pieza favorita de otro de los grandes directores de Hollywod, John Ford: «Capra's love for old American songs was admirable, but sometimes it could go too far. He had a particular fancy for the songs of Stephen Foster, and these I couldn't appreciate at first. Perhaps I had heard too much of «Swanee River» and «My Old Kentucky Home». Frank's favorite was «Jeanie with the Light Brown Hair», and he was always after me to get the tune into a score. I obliged when I could, but began to get desperately tired of Jeanie. At the studio, the writer Bob Ryskind said: «If I hear that damned thing in another picture I'll shoot somebody». (Tiomkin, 1959: 195)

No obstante, como tal balada, sin ninguna connotación identitaria, aparece incluso tarareada distraídamente por algún personaje, como ocurre en el corto de animación *Apes of Wrath* (1959), en el cual es Bugs Bunny quien la tararea bajo un árbol. Y nos parece muy interesante el

---

de los posibles motivos de la globalización de la música de Foster, al menos en aquella época (1941): el dominio público y la exención del pago de derechos. Y se conoce bastante bien su difusión a ciertos niveles, aunque a nosotros se nos ocurre que faltan por investigar si alguna de sus canciones se incluye en la enseñanza de la música en las escuelas, así como la reedición de sus partituras a lo largo de los años, por ejemplo. Se conocen varias versiones de distintas piezas de Foster, cuya difusión debiera también ser tenida en cuenta. De «Camptown Races» existen versiones de Johnny Cash, el pianista y showman Liberace (muy popular en los años cincuenta en EEUU), la famosa orquesta de Mantovani, e incluso ha sido interpretada por Marilyn Horne. También habría que seguir la pista de las distintas versiones que se han hecho, como las de Django Reinhardt, Louis Armstrong, Fats Domino, e incluso la más reciente de Hugh Laurie, de «Swanee River». Y los Beatles hicieron en 1962 una versión de «Beautiful Dreamer» de la cual solo existe una grabación perteneciente a su primera aparición en el programa radiofónico de la BBC *Saturday Club*, el 22 de enero de 1963. Todo ello queda por el momento en el tintero, y en cuanto a su difusión en España sirva como aproximación indicar que «Oh, Susana» fue interpretada por Bonet de San Pedro y Los siete de Palma, en castellano, entre 1941 y 1945; y que en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España se han localizado poquísimas grabaciones, y aún menos partituras, con música de Foster.

[13] (*Cfr*. Darby & Du Bois, 1990: 239)

uso que de ella hace John Cassavetes en *Faces* (1968): en una secuencia en la cual John Marley, Geena Rowlands y Fred Draper bailan al son de «Jeanie...», tarareada por los dos personajes masculinos, la inseguridad de uno frente a la seguridad del otro se manifiesta en que solo uno de los dos conoce la letra, mientras que el otro repite, balbuceante, una y otra vez «*I Dream of Jeanie with the Light Brown Hair*». En ambos casos, «Jeanie...» ya es simplemente una tonada de dominio público implantada en la memoria colectiva, y privada de su identidad local.

Algo parecido ocurre con «Beautiful Dreamer» que también ha sido utilizada más a menudo por sus características intrínsecas, sin que por ello podamos dejar de lado que las mismas responden a su origen como música de salón, destinada a una clase media-alta. De este modo, suena como pieza «de clase» en una secuencia de baile de *Río Grande* (1950, John Ford) junto a un vals compuesto por Richard Hageman, compositor de la BSM original del *film*; y en similares circunstancias en *Fort Apache* (1948, John Ford). Se establece así una clara convergencia cultural conceptual que, sin embargo, puede pasar inadvertida a quien desconozca el origen de esta pieza, que no pierde validez por su marcado carácter «galante». En *El gran gorila* (*Mighty Joe Young*, 1949, Ernest B. Schoedsack) es la pieza que amansa a la fiera, y la que se utiliza en la presentación del gorila como espectáculo, convirtiéndose incluso en la imagen promocional del *film* en uno de los carteles *(figura 10)* en el cual se ve al gorila levantando un piano con el cual la protagonista interpreta la pieza en cuestión; mientras que Tim Burton la utilizó en *Batman* como leitmotiv de Jack Nicholson en su personaje de Joker, en esta ocasión quizás más en relación con la letra y con un evidente uso irónico.

También usada por sus características, más que por sus connotaciones, encontramos «Camptown Races»: John Ford la utilizó como leitmotiv del Décimo de Caballería en la ya citada *Fort Apache*, aunque cambiando la letra y titulándola «The Buffaloes»; la escuchamos cantada por un grupo de amigos de fiesta en un salón (Katheryn Hepburn y Edward Everett Horton, entre otros) en *Vivir para gozar* (*Holiday*, 1938, George Cukor), y era el tarareo recurrente del gallo Claudio (Foghorn Leghorn en la versión original), el popular personaje animado de la Warner.

**Figura 10**

## Conclusiones

Algunas canciones de Foster se identifican mucho con una determinada zona de los EEUU y una ideología, y se utilizan a menudo en clara convergencia cultural (local y conceptual): «Swanee River», «My Old Kentucky Home», etc. son canciones sureñas e, incluso, «confederadas» en su uso cinematográfico.

Otro corpus de las canciones más utilizadas de Foster parecen haber perdido en parte esa identidad tan local («sureña/confederada») pero mantienen su «americanismo», al menos fuera de sus fronteras.[14] El

[14] La paulatina pérdida de una identidad original se ejemplifica también en «Happy Birthday to You» (la que cantamos todos) que es una composición de 1893, de Mildred J.

ejemplo más claro es probablemente «Oh, Susana!». Nos sigue sonando a «americana», pero su uso como canción relacionada con filmes cuyo argumento gire en torno al sur, al ejército confederado, etc. es menor. Por usar una terminología muy al uso ahora, son canciones que se han acabado globalizando. Estas canciones serían al cine de los EEUU lo mismo que el flamenco al nuestro. Para los «foráneos», el flamenco sería identitario de toda España, mientras que para nosotros es obvio que el «flamenco» tiene un marco geográfico e identitario concreto. Los mecanismos «globalizadores» de cualquier manifestación cultural, como es obvio, han cambiado desde que Foster compusiera sus canciones hasta hoy: la difusión (nos atrevemos a decir incluso «dispersión») de esta obra a mediados del siglo XIX puede que incluso pudiera seguirse con cierta fidelidad. Llegar a conocer cómo, cuándo y dónde llega hoy hasta el oyente es utópico. Aunque la identidad sea móvil, cambiante, por algún motivo ciertos elementos identitarios (en este caso, unas canciones) se enquistan en el imaginario de una colectividad que, siendo dominante culturalmente (por no decir invasora), traspasa esos elementos identitarios propios a otros grupos. Cuando se produce este proceso, estos elementos pueden dejar de ser, en consecuencia, identitarios del grupo que los origina, y las connotaciones primigenias se pervierten, globalizándose la experiencia musical. Dicho de otro modo: lo que nace como una canción «genuinamente» americana, a causa de su enorme difusión transfronteriza ha visto pervertido su «significado» inicial, pudiendo perder esa seña de identidad.

Y eso es lo que le ocurre a un tercer grupo de canciones (siempre hablando de las más utilizadas) que ha perdido totalmente su identidad «americana» (al menos, fuera de sus fronteras) y son utilizadas no ya estableciendo una convergencia cultural, sino una anímica o dinámica, atendiendo a valores y/o estímulos más universales, sin necesidad de una información previa por parte del espectador. Sería el caso de «Beautiful dreamer» o de «Jeanie with the Light Brown Hair», que se utilizan más por ser canciones dulces, románticas, tiernas, etc. o «Camptown Races» por ser una cancioncilla alegre, pegadiza…

Hill & Patty S. Hill, que ni siquiera nació como una canción de cumpleaños (se titulaba «Good morning to All» y despertaba a los niños de un jardín de infancia) Hoy en día nadie recuerda (o ni siquiera conoce) ni su función ni su identidad y autoría originales.

independientemente de la ambientación geográfica o histórica de la película. Funcionan como música, tal cual, por su sonido, su ritmo, su timbre, su tonalidad, etc. sin que sea necesario conocer su identidad original para que funcionen.

## Referencias bibliográficas

ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.

CAPRA, Frank. *Frank Capra. El nombre delante del título.* Madrid: T&B Editores, 2007. Biografías, Serie Oro.

DARBY, William; Jack Du Bois. *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990.* Jefferson / Londres: McFarland & Company, Inc., 1990. McF Classics.

EMERSON, Ken. *Doo-dah! Stephen Foster and the Rise of American Popular Culture.* New York: Simon and Schuster, 1997.

GOLDMARK, Daniel. *Tunes for 'toons. Music and the Hollywood Cartoon.* Berkeley: University of California Press, 2005.

KALINAK, Kathryn. *How The West Was Sung. Music in the Westerns of John Ford.* Berkeley: University of California Press, 2007.

KEY, Susan, Sound and Sentimentality: Nostalgia in the Songs of Stephen Foster. En: *American Music*, Vol. 13, No. 2 (Summer, 1995), pp. 145-166 (University of Illinois Press) Disponible en: http://www.jstor.org/stable/3052252 [consulta: 24-04-2014]

LANG, Edith & George West, Selections from Musical Accompaniment of Moving Pictures (1920). En: Hubbert Julie (ed.). *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History*. Berkeley: University of California Press, 2011, pp. 62-73.

MILLER HAINES, Kathryn, Stephen Foster's Music in Motion Pictures and Television. En: *American Music*, Vol. 30, No. 3 (Fall 2012), pp. 373-388 (University of Illinois Press) Disponible en: http://www.jstor.org/stable/10.5406/americanmusic.30.3.0373 [consulta: 24-04-2014]

MILLER MARKS, Martin. *Music and the Silent Film. Contexts & Case Studies. 1895-1924.* New York - Oxford: Oxford University Press, 1997.

PALMER, Christopher. *Dimitri Tiomkin. A Portrait.* London: T.E.Books, 1984.

SPITZER, John. «Oh! Susanna»: Oral Transmission and Tune Transformation. En: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 47, No. 1 (Spring, 1994), pp. 90-136 (University of California Press) Disponible en: http://www.jstor.org/stable/3128837 [consulta: 15-04-2014]

TIOMKIN, Dimitri; Buranelli, Prosper. *Please Don't Hate Me.* Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1959.

WIERZBICKI, James. *Film Music. A History.* New York & London: Routledge, 2009.

## Otras fuentes

*Internet Movie Database* [base de datos en línea] Disponible en: http://www.imdb.com/ [última consulta: 25-05-2014]

13

# La estructura visual del sonido. La construcción del lenguaje cinematográfico de Dziga Vertov

*Mª Soliña Barreiro*

EUPTM-Universitat Pompeu Fabra

msolinabarreiro@gmail.com

**Resumen**

El sonido en la obra de Dizga Vertov se erige en base de experimentación sistemática sobre el lenguaje cinematográfico. Recorriendo su filmografía desde los noticiarios de finales de los 10 hasta sus documentales durante la II Guerra Mundial, el sonido aparece como instigador de sus avances en el desarrollo del lenguaje cinematográfico; hallamos poemas rítmico-visuales, metonimias sonoras, voz por primera vez dada, sociología del sonido público, epistemologías técnicas mediadas por lo sonoro... en definitiva, el sonido, elemento poco estudiado en la obra Vertov, puede considerarse parte consustancial de su concepción de la imagen porque a lo largo de su práctica ha ejercido de fuente estructural, teórica y experimental para la composición de sus filmes. Este artículo estudia la importancia del sonido en su cine desde una perspectiva epistemológica, ideológica y sensorial.

**Palabras clave:** Dziga Vertov; *Kino-pravda; Kinoki;* Elemento sonoro.

**The visual structure of the sound. The construction of cinematic language of Dziga Vertov**

**Abstract**

Sound in Dziga Vertov's films became the basis for a systematic experimentation on cinematographic language. All along his filmography, from his 10's newsreels to his II World War documentary films, sound instigates the new advances in the development of film language. Vertov developed rhythmic-visual poems in film, sound metonymies, technical epistemologies mediated by sound, a public sound sociology, etc. In short, sound in Vertov's films has been shortly studied so far but it could be considered a consubstantial part of his image conception because sound has operated as a structural, theoretical and experimental source for his films. This paper studies sound importance in Vertov's films from three points of view: an epistemological, an ideological and a sensorial perspective.

**Keywords:** Dziga Vertov; Kino-pravda; Kinoki; Sound elements.

«Necesito fotografiar estos sonidos… de otro modo, sería imposible organizarlos» (Vertov, 1973). El cineasta soviético Dziga Vertov recuerda en sus diarios cómo decidió abandonar la experimentación sonora por la imagen en movimiento. Fue en una estación de tren, en la primavera de 1918. Pero su entrada en el cine no supuso el olvido del sonido, si no su transformación: el sonido se convirtió en la base experimental de su trabajo cinematográfico. Y desde este momento de 1918 podemos detectar las diversas influencias del sonido en forma de música, de palabra, de ruido, de ritmo o de estructura en la construcción de sus filmes y su teoría cinematográfica de Dziga Vertov. El sonido devino un elemento definitorio a nivel estructural y conceptual en su obra, tanto en los filmes silentes como en su tránsito al sonoro.

El sonido en la cinematografía de Vertov puede estudiarse desde tres perspectivas: epistemológica, ideológica y sensorial, que se manifiestan de modos diversos, como elementos estructurales, como poemas rítmico-visuales, como metonimias sonoras, como voz por primera vez dada, como sociología del sonido público o como epistemologías técnicas mediadas por lo sonoro... y este elemento transita toda su obra, desde los primeros noticiarios *Kino-Pravda* realizados durante la Revolución Rusa hasta sus obras más acabadas.

La vanguardia cinematográfica compartía en general la idea de que las capacidades de organización sensorial de la música y del sonido aplicadas al cine constituían un elemento potenciador de las posibilidades expresivas del nuevo medio cinematográfico. Germaine Dulac hablaba del cine como «música del ojo», Walther Ruttman se proponía realizar «sinfonías fílmicas», para Hans Ritcher el cine consistía en la «orquestación del tiempo como base estética» y según Lazslo Moholy-Nagy se trataba de la «organización del ritmo a partir de lo visual»; algunos cineastas como Jean Epstein acariciaban incluso una utopia fisiológica por medio del ritmo y el cine. Dizga Vertov, que consideraba el cine el «arte del movimiento», fue, sin embargo, quien situó el sonido de forma más integral en la centralidad de la experimentación fílmica; lo

empleaba como estructura, como símbolo, como propuesta ideológica, constituía, en definitiva, la base de su construcción teórica y de su ordenación sensorial por medio de la imagen.

Dziga Vertov se había iniciado en la creación vanguardista experimentando con la música y la poesía. En los años 10 se muda a Petrogrado, donde la documentación de sus primeros contactos artísticos[1], revelan la importancia de una serie de factores que allí confluyen: la formación musical en el conservatorio de Bialystok, su paso por una especie de batallón musical durante la I Guerra Mundial, los primeros contactos con poetas futuristas en los cafés de Petrogrado, la creación del *Laboratorio del oído* (1916-1917), su breve paso por el *Instituto Psiconeurológico de Bechterev* y su iniciación en el cine. El elemento sonoro tiene también continuidad biográfica.

Seith Feldman[2] documenta como Aleksander Lemberg describe a Vertov explicando en el *Café de los poetas* sus experimentos con el sonido en algún momento de 1917. Lemberg, camarógrafo e hijo de camarógrafo, replica a Vertov defendiendo las ventajas del cine sobre el sonido para descomponer la percepción en sus unidades más básicas y volver a remontar esas unidades en un nuevo todo; Lemberg le habla de un lenguaje artístico.

Las experimentaciones sonoras que desarrolló Vertov en el *Laboratorio del oído* no se han conservado, sí existen dos reconstrucciones de la cascada y la serrería[3], elaboradas por Miguel Molina en su *Laboratorio de Creaciones Intermedia*. Alarcón explica que, una vez recreados los sonidos y transcritos en sus mínimos elementos fónicos «se hizo un montaje alternado de corte ruido-voz, siguiendo un montaje fílmico propio de Vertov, como en su filme *Entusiasmo* (...), creando así una

---

[1] BARREIRO, María Soliña. El origen del cine-ojo: Dziga Vertov en Petrogrado y Moscú 1914-1918. *La Balsa de la Medusa*, núm. 3, 2010, pp. 5-34.

[2] FELDMAN, Seth. *Dziga Vertov. A guide to references and resources*. Boston: G.K. Hall & Co, 1979.

[3] En *Baku: Symphony of Sirens. Sound Experiments in Russian Avant-Garde*; ReR Megacorp, 2CDs 2009

cadencia interválica rítmica y contrarrítmica»[4]. La investigación para la recreación y sus resultados corroboran que el interés poético futurista de su cine en los ritmos se configura en su etapa prefílmica.

El propio Vertov, reconstruyendo retrospectivamente su carrera cinematográfica, asegura en 1947: «De los experimentos en la escuela (*El sonido de una cascada*, *Serrado de madera*) al *Laboratorio del oído* durante los años de estudiante y finalmente el avance de madurez en el mundo sonoro, la realización de una idea propia que se remonta a la infancia. Este es uno de los aspectos menos analizados del camino propio de Vertov»[5]. El fragmento sugiere que su obra ha de ser vista (reconstruida teóricamente) desde la idea seminal de sus primeros experimentos, para mostrarse así como clarividente cineasta del sonoro décadas antes.

## La abolición del tiempo y el espacio: radiotelevisión y revelacionismo (epistemología)

> *Soy el cine-ojo. Soy un constructor. Soy el ojo mecánico. Yo, máquina, muestro el mundo como solo yo puedo verlo. Me libero desde ahora y para siempre de la inmovilidad humana, estoy en movimiento ininterrumpido (...) Liberado de los marcos del tiempo y del espacio, yuxtapongo todos los puntos del universo donde quiera que los haya fijado.*[6]

La idea del tiempo y el espacio vencidos aparece en la concepción general de todas las películas de Vertov; en el *Cine-ojo* (1924) como movilidad espacial y temporal para explicar procesos, en *La sexta parte del mundo* (1926) como unidad del territorio socialista en su diversidad y distancia, en *El hombre de la cámara* (1929) como síntesis de un día en distintos lugares y vidas de una ciudad y en *Entusiasmo* (1931) como los cuatro puntos del plan quinquenal unidos en una hora de película. Y en ellas, el sonido es el nexo clave, analizaremos tan solo una figura

---

[4] Comunicación por correo electrónico con Miguel Molina Alarcón, Universidad Politécnica de Valencia, 27/05/2010.

[5] VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*: Barcelona: Labor, 1974, p.136.

[6] *Op. Cit.*, pp. 163-164.

recurrente en el cine de Vertov que vincula la fractura y reconstrucción temporo-espacial visual con el sonido: la figura de la escucha. Es un trabajo sobre el sonido y la imagen que se materializa en secuencias de escucha radiofónica, de mítines o de gramófonos. Esta figura la encontramos tanto en la etapa muda como en la sonora.

En *Entusiasmo. Sinfonía de Donbass* (1931) la figura de la oyente de radio organiza parte de la estructura de la película. El filme se abre con una mujer escuchando la radio con auriculares en el exterior. Primer plano de los auriculares, gira la cabeza y primer primerísimo de plano de sus ojos escuchando. Se focaliza la atención en la mirada del que escucha, en la imaginación. Atravesamos con ella los espacios y los tiempos gracias al sonido de la radio: una iglesia y sus sonidos sustituida por la construcción de un club de obreros en su emplazamiento. Volvemos a un primer primerísimo plano de la oreja. Vertov combina la composición musical elaborada por Timofev con sonidos documentales sincrónicos y asincrónicos, enriqueciendo el significado del montaje. Esos sonidos documentales son ruidos de tren, del acero, del vapor, ese tipo de sonidos que se esforzaba por tomar en su *Laboratorio del oído*.

**Figura 1.** Ver el sonido. Entusiasmo. Sinfonía de Dombas (1931)

En este fragmento, además de la idea de atravesar tiempos y espacios gracias a la imagen y a la radio, hallamos también la idea de la transmisión de acontecimientos para la interconexión de la gente en la distancia. Vertov defiende esta posibilidad en la *I Conferencia de profesionales del cine sonoro* (1930), teoriza «el rodaje a distancia (...), el proyector sonoro y la transmisión de películas sonoras a distancia» que permitirían materializar en imágenes y sonido esa idea de Lenin sobre la radio como «periódico independiente del papel y de las distancias»[7]. En esta conferencia insiste en que él ya había enunciado en los 20 el *Radio-ojo* y, efectivamente, en 1923 escribe en la revista *Kinophot*, que el cine debería convertirse en «un nuevo portavoz, una radio visual para el mundo entero»[8].

En *Tres cantos sobre Lenin* (1934) espacio y tiempo se unen en el duelo. Los cantos populares sobre la figura de Lenin abren la tercera parte «En la ciudad de piedra» vinculando a los ciudadanos que asisten al entierro y a los que lo escuchan por la radio. La tristeza sonora y visual se cierne sobre todos los territorios.

En el *Cine-ojo* hay una secuencia de escucha colectiva de gramófono que incluye de nuevo el primer primerísimo plano de la oreja. El cine-ojo pasea por la ciudad y repara en un amplificador de gramófono. Por superposición pasamos del amplificador que emite los sonidos al disco giratorio que los genera. Por superposición del disco a la oreja que escucha, vemos durante un instante el disco girando dentro de la oreja. La oreja se integra en su contexto también por superposición de imágenes que nos muestran a un grupo de gente en la calle escuchando el gramófono. Esta secuencia, además de seguir la ruta de sonido de modo visual, tiene una interesante puesta en relación entre el trabajo de filmar y el sonoro. No por azar, cuando la imagen del disco girando aparece vemos la sombra de la mano del camarógrafo dando a la manivela de la cámara para filmar: el disco genera el sonido al girar a la vez que la imagen se registra con un movimiento giratorio. Ambos procesos se

---

[7] VERTOV en POZNER, V. L'outil génetique en terrain soviétique: l'exemple de *Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov (1929-1931) *Genesis,* vol. 28, núm. 07, 2007, pp. 68-69.

[8] *Op. Cit*. VERTOV, 1974, p. 179.

realizan simultáneamente, al mismo ritmo, se reflejan: sincronización *avant-lettre*.

Escucha colectiva de la radio hallamos también en el club de trabajadores de *El hombre de la cámara* (1929). El amplificador está sobre un plano de la URSS, simbolizando la interconexión del país gracias a las transmisiones. La música comienza y dentro del amplificador se superpone un acordeón. Se intercalan imágenes de trabajadores jugando al ajedrez y a las damas. A continuación a la imagen del acordeón se superpone el primer primerísimo plano de la oreja que escucha, el acordeón va desapareciendo en *fade out* y queda solo la oreja superpuesta al amplificador de la radio.

Las imágenes de los altavoces como materialización visual de la escucha colectiva aparecen también a menudo. Se puede considerar una forma de construcción de la masa politizada a nivel visual. *¡Adelante Soviet!* (1926) es la película que más recurre al altavoz, empleando la habilidad gráfica de Ródchenko para enfatizar ese sonido silente.

Los primeros planos o planos medios de sus caras escuchando son importantes para Vertov, nos muestra el rostro de la escucha, el efecto fascinante, bien del sonido bien de su contenido, en las expresiones de sus conciudadanos. Una secuencia así la hallamos casi al final de *La sexta parte mundo*. La misma configuración formal (contrapicados de los oyentes que miran hacia arriba) se emplea en el *Cine-ojo* para el izado de bandera del campamento pionero, un pionero músico se subirá al mástil para tocar la trompeta. Las secuencias de escucha en Vertov están construidas para producir una especie de sinestesia en la que el trabajo sobre las imágenes nos remite visualmente al sonido. La cámara nos otorga un nuevo sentido sinestésico: la visión-audición, el ojo-oreja mecánico.

Las transformaciones en la percepción del tiempo y el espacio para la construcción de una nueva forma de comprender el entorno puede relacionarse también con sus estudios en neurofisiología. Boris Kaufman cuenta cómo su hermano mayor le descubre el cine científico en el *Instituto Bechterev*, donde le muestra «las tomas a intervalos con plantas creciendo desde la tierra hasta hacer grandes, y especialmente

las flores abriéndose delante de tus ojos por medio de las tomas a intervalos»[9].

En las películas de Vertov encontramos muchas secuencias en las que tiempo y espacio se aceleran, se deceleran o se invierten para mostrar los procesos con la mayor claridad posible a los ciudadanos soviéticos; en el *Cine-ojo* se presentan los procesos económicos-laborales de la producción del pan y de la carne, en *La sexta parte del mundo* aparece el comercio internacional, en *Entusiasmo*[10] se observa la mecanización del campo y en *El hombre de la cámara* Vertov muestra los procesos técnicos y del ocio, como la conocida secuencia de metacine en la que se congela la imagen de un caballo trotando al comenzar a explicar el proceso de generación de las imágenes en movimiento, en un evidente homenaje a Muybridge. Una herramienta básica del cine científico de los años 10 es también una técnica fundamental del cine de Vertov: la modificación del movimiento. Y Vertov asumía la influencia al afirmar: «el cine-ojo, unión de la ciencia y de los noticiarios cinematográficos»[11]. Pretendía una revisión «del metro, del ritmo y de la naturaleza del movimiento»[12] para, al fin, «descifrar de un nuevo modo un mundo que os es desconocido»[13]

## La voz otorgada, el internacionalismo y el nuevo espacio-tiempo (ideología)

El desciframiento del mundo, de un modo desconocido hasta entonces, el fin de las relaciones causales ordinarias, la experimentación con el tiempo convierten el dispositivo fílmico en una herramienta epistemo-

---

[9] Boris Kaufman en una entrevista hecha por Donald Crafton en los 80, «Boris Kaufman: Shooting Vigo's Film*s*,» in Boris Kaufman Archive, Beinecke Library, Yale University, Box 5, «Papers» (file 1), page 1. Referencia remitida por correo electrónico por John MacKay en fecha de 12 mayo de 2010.

[10] Si bien ni en *La sexta parte* del mundo ni en *Entusiasmo* es solo el espacio el que se constriñe para explicar los procesos.

[11] *Op. Cit*. VERTOV, 1974, p.189

[12] *Op. Cit*. VERTOV, 1974, p. 155

[13] *Op. Cit*. VERTOV, 1974, pp. 161-164.

lógica, de acceso al conocimiento, de primer orden. Y de ello derivaría la construcción de una nueva ontología, no necesariamente unívoca, pero que sí señalaría una perspectiva nueva y con una base ideológica nueva.

La visualidad del sonido nos da elementos para descifrar esta ideología subyacente del mundo nuevo que Vertov construye en tres aspectos: la voz por primera vez otorgada (a los locos en el *Cine-ojo*, por ejemplo), el internacionalismo (la sexta parte del mundo se vincula con gramófonos y estructuras poéticas de corte épico) y un nuevo tiempo y espacio revolucionario (que el nuevo sonido y la nueva imagen anticipan). Los intertítulos son una herramienta clave para desarrollar estas funciones *sonoras*.

Futurismo y experimentación gráfica convergían en los intertítulos de sus películas; los del *Cine-ojo* (1924) y de *La sexta parte del mundo* (1926) los preparó Rodchenko. Rodchenko trabajó tipográficamente los intertítulos de Vertov para lograr la sensación sonido, de énfasis en la pronunciación de las sílabas o de las palabras y de dinamismo del sonido. Lo consigue a través de combinaciones de letras de un tipo mayor o menor, de configuraciones geométricas simuladoras de dirección del sonido, de la combinación cambiante de los colores en los intertítulos, que contrasta con la fotografía del filme y genera también ritmo visual, de la separación enfática de sílabas o palabras y del diseño gráfico adecuado de las aliteraciones propuestas por Vertov.

En el *Cine-ojo* destaca la presentación de voces distintas a través de los intertítulos. Una voz es el diario del pionero (tipografía manuscrita, negro sobre blanco, y en alguna ocasión se ve la mano escribiendo); otra voz es la del cine-ojo, quien nos explica qué sucede y cuáles son sus poderes fílmicos (tiempo reversible, ruptura de tiempos y espacios, etc.). Hay otra voz más, la de los enfermos psiquiátricos; los intertítulos trasladan de una forma muy intensa sus delirios por medio de gritos (tamaños y direcciones tipográficas), colores cambiantes y separación silábica o de las palabras en las frases que se desplazan por la pantalla. Vertov integra en *Cine-ojo* los intertítulos sin paralizar el movimiento de la película, su oralidad, plasticidad y dinamismo convierte los intertítulos en elementos tanto rítmicos como explicativos.

La plasticidad de la palabra dibujada sugiere el sonido y, Dziga Vertov, las tiene en cuenta cuando analiza su carrera y habla de «"erup-

ciones" de montaje musical, como temas de palabras rítmicas o bajo la forma de "canción sin palabras", como la proyección visual de una idea poética»[14].

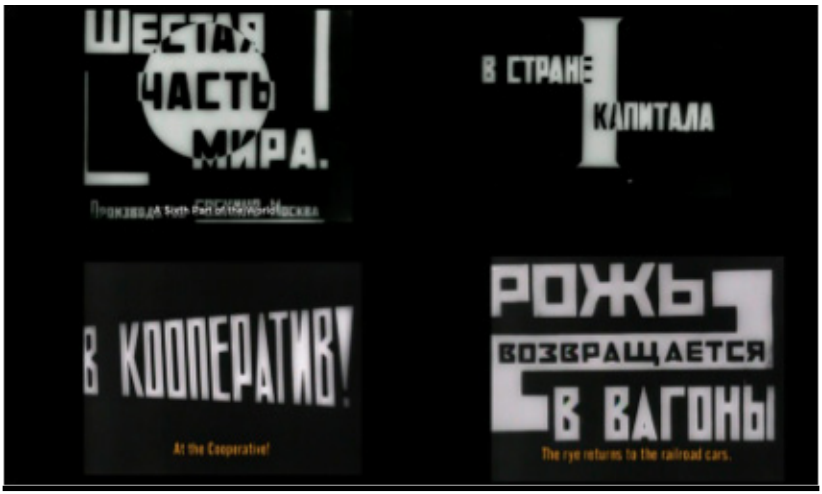



**Figura 2.** Plasticidad visual del sonido en *La sexta parte del mundo* (1926) y *Cine-ojo* (1924)

## Poesía gráfica y visual: intertítulos y métrica (sensorialidad)

La expresividad gráfica del sonido en la toma de palabra durante la época silente, además de funciones sinestésicas, nos remite a la poesía de vanguardia y a los caligramas. Las frases se convierten en versos y las secuencias en estrofas. La teoría fílmica del intervalo como principio del montaje de Vertov vincula de nuevo la poesía y la música con las construcción fílmica. El ejemplo más claro es *La sexta parte del mundo* (1926).

[14] TODE, Thomas, WURM, Barbara. Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947), en: Tode y Wurm (eds): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen* Film*museum. The Vertov Colletion at the Austrian Film Museum*. Viena: Synema Publikationen, 2006, p. 139.

La primera actividad artística a la que Dziga Vertov se dedicó fue la escritura. De adolescente había escrito algunas novelas y viviendo en Petrogrado y Moscú conoció a los poetas de la bohemia y del Futurismo. Su afición a la literatura le llevaba, según él, a saberse de memoria las obras de Mayakovski para defenderlas y explicarlas. En sus diarios, Vertov relaciona a Mayakovski con su noción cinematográfica del cine-ojo y dice haber aprendido de él a penetrar más profundamente en la realidad y la construcción de la rima; considerando visionaria la obra del poeta asegura que «Mayakovski es el *cine-ojo*. Ve lo que el ojo no ve (...)»[15]. Vertov relata con emoción su último encuentro con el poeta antes de que éste se suicidara, quería contarle que «creía que había encontrado la llave para filmar los sonidos documentales (...). Me paseaba de una punta a otra de la habitación en espera de Mayakovski, contentísimo ante la idea de encontrarnos./ Quería hablarle de mis intentos de crear un cine poético, explicarle cómo las frases del montaje riman entre sí»[16].

Los intertítulos de *La sexta parte del mundo* inciden especialmente en las aliteraciones y en las estrofas poéticas. La película es un poema en imágenes de esa sexta parte del mundo que es la URSS construyendo el socialismo. Los intertítulos articulan las imágenes y es la voz del cine-ojo que nos guía también en este filme a través del recurrente «yo veo». El cine-ojo es omnisciente, compara lo viejo y lo nuevo: para el lado capitalista «yo veo oro, yo veo *foxtrot*, yo veo esclavos, yo veo colonias»,

---

[15] *Op. Cit*. VERTOV, 1974, p. 34. «Mayakovski es el *cine-ojo*. Ve lo que el ojo no ve (...) Mis encuentros con Mayakovski siempre fueron breves. Nos encontrábamos en la calle, o en un club, o en una estación, o en un cine. No me llamaba Vertov sino Dziga. A mi esto me gustaba mucho. «¿Y qué, Dziga, cómo va el *cine-ojo*?» me preguntó un día. Eso ocurría en una estación cualquiera. Nuestros trenes se cruzaban. «El *cine-ojo* ha hecho su aprendizaje» contesté. Él reflexionó y repitió la cosa de otra manera: «El *cine-ojo* es un faro sobre el fondo de los tópicos de la producción cinematográfica mundial»./ Y antes de separarnos (nuestros trenes salían en direcciones diferentes), Mayakovski me estrechó la mano, yo añadí atropelladamente: «No es un faro, sino un Mayakoski [*maiak* en ruso significa faro]». El cine ojo es un Mayakovski sobre el fondo de los tópicos de la cinematografía mundial./«¿Un Mayakovski?» me dijo el poeta, mirándome sorprendido. Yo declamé a modo de respuesta: Donde el ojo mezquino de los hombres se detiene, A la cabeza de las hordas hambrientas, Ceñido con la corona de espina de las revoluciones. El año 1916 avanza. Usted vio lo que el ojo normal no veía (...)». *Op. Cit*. VERTOV, 1974, p. 34.

[16] *Op. Cit*. VERTOV, 1974, pp. 35-36.

para el socialista un «yo te veo a ti» construyendo el socialismo. Este *yo veo* es una forma de demostrar las capacidades del cine como proceso integral (toma novedosa y montaje) para mostrar lo nunca visto y para mejorar la capacidad de conocimiento del propio país. Ese *yo veo* entronca también con su poema «yo veo» que él sitúa en la época del *Laboratorio del oído* y que le sirve de base para este filme y para el *Cine-ojo* (1924).

La alternancia intertítulo-imagen referente establece una estructura rítmica y emocional en la película. Esta métrica se complementa con las movilidades internas de ambos medios. Vertov va intercalando intertítulos que interpelan a los distintos pueblos de la URSS con imágenes de ellos en sus actividades, el ritmo se relaja o acelera mediante la duración de las imágenes para generar un clima emocional intenso que llega a su auge cuando se dice: «Sois/ los dueños/ de la tierra soviética» «En vuestras manos está/ la sexta/ parte/ del mundo» «Todo/ está en vuestras/manos» «Todo».

La edición del *Pravda* del 10 de diciembre de 1926 destacó el carácter poético musical de *La sexta parte del mundo*, constatando que «no es solo que el montaje fílmico en sí esté basado en el ritmo. Toda la obra es como una pieza musical (estructura de contrapunto, repetición de temas, acentuación, disminuciones, aceleraciones y deceleraciones, etc.) Una genuina sinfonía fílmica»[17]

Como sinfonía, pero en este caso urbana, se clasifica *El hombre de la cámara* (1929); es una película sin intertítulos, así que todo el peso del ritmo recae en la imagen y en la música de acompañamiento. Las estrofas visuales toman recursos de la poesía como la repetición de un tema o imagen, los cambios de velocidad (ralentí, aceleración...) y las combinaciones rítmicas en el montaje. *Entusiasmo* tampoco emplea intertítulos pero presenta vínculos con la poesía futurista por medio de la organización de las imágenes en el montaje. En el análisis que Pozner hace del *film* vincula su organización interna con las teorías formalistas poéticas, en concreto con el principio futurista de *sdvig*, ya que «el realizador no sigue servilmente la percepción humana sino que reconstruye por medio del filme una realidad superior, una «cine-rea-

[17] *Op, Cit.,* TODE y WURM. 2006, pp. 118-119

lidad», la única susceptible de desvelar la estructura profunda de los acontecimientos. Las relaciones entre los segmentos captados, se trate de sonidos o de imágenes, no derivan en una causalidad o un encadenamiento espacio-temporal sino que constituyen una estructura musical (sinfónica) compleja, fundada sobre repeticiones, variaciones, contrastes y contrapuntos»[18]

**Figura 3.** Poesía visual. Composición de intertítulos e imágenes en *La sexta parte del mundo* (1926)

Estas relaciones estructurales entre cine-poesía y música en la obra de Vertov nos llevan a pensar en las declaraciones recurrentes en sus primeros manifiestos calificando el «cine-drama» como «opio del pueblo» o criticando el fetichismo cinematográfico y los «trucos de prestidigitador» del «director brujo»[19]. Vertov rechazaba toda influencia «burguesa» de la viejas artes como el teatro y, sin embargo, su concepción cinematográfico se hallaba invadida por la música y la poesía. Vertov decidió

[18] POZNER, V. L'outil génetique en terrain soviétique: l'exemple de *Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov (1929-1931). *Genesis*, vol. 28, núm. 07, 2007, p. 49.

[19] *Op. Cit*. VERTOV, 1974, pp. 215-216.

construir un nuevo arte proletario bajo la influencia de esas viejas artes pero tamizadas por la iconoclasia futurista y reforzadas por la ciencia[20].

La práctica fílmica de Vertov está cercana a las teorías de los Formalistas rusos, por ejemplo Eikhenbaum escribe cómo los intertítulos refuerzan el «discurso interior» de la película; para él, éstos tienen una función rítmica y constructiva que acaba siendo reforzada por la música. Pero, de modo concreto ¿qué quiere decir que *La sexta parte del mundo* es un poema visual orquestado por ritmos musicales? El poeta formalista y guionista Viktor Sklovski tiene una idea muy sugerente al respecto, pues considera que Vertov ha eliminado la naturaleza fáctica de la toma, su sustrato real y la ha convertido en un símbolo, por ello, «precisa de las repeticiones para ser lírico (...) Convirtiendo un arte en otro, no lo dejamos morir en el camino, si no que preservamos el valor emocional del viejo arte»[21].

Al estreno de la película en 1926 le acompañaron muchas críticas en las que se destacaba el carácter de «grandiosa canción» del filme. «La totalidad de la película está construida como una pieza musical» (Frevalsky-Pravda), «Vertov es un poeta de los noticiarios» (Boltiansky en Zhinzn Ikusstva). Se produjo entonces una ardua discusión entre defensores y detractores de la película pero nadie hablaba sobre la partitura en sí, sobre la música que *de facto* acompañaba al filme. La partitura fue elaborada por Berezovskij, director de la sección musical del cine Malaia Dmitrokva de Moscú; pero ni el mismo Vertov se refiere a ella cuando replica las críticas. Esta circunstancia nos lleva a plantearnos la escasa importancia concedida a la música en sí, como materia y no como base teórica.

La música fue el núcleo teórico de cineastas de vanguardia, trataron de organizar las imágenes en movimiento como suena la orquestación de la emoción y el ritmo. Pero pocos de ellos trabajaron con profun-

---

[20] Así se observa en un poema datado en 1917 pero probablemente escrito en 1921: «Ser Newton para ver una manzana, dar a la gente ojos para que vea un perro con los ojos de Pavlov/ hacer estallar el cine para que éste pueda ser visto» (*Op, Cit.,* TODE y WURM, 2006).

[21] SKLOVSKI en TSIVIAN, Yuri. Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties. *Le Giornate Del Cinema Muto*, núm. 267, 2004, p. 8.

didad en sus partituras o músicas de acompañamiento. En lo concreto parecían más fascinados con la idea abstracta, o quizás, como Sklovski astutamente sugería, trataban de convertirse en antiguos poetas simbolistas olvidando el lenguaje cinematográfico en sí.

En el cine de Dziga Vertov el estudio del sonido es fuente de una nueva construcción visual, cada filme experimenta de modo más intenso con alguna de las propuestas que la música y el sonido ponen a su disposición. Y todo ello, con una sorprendente circularidad, en cuanto los preceptos teóricos base de su cine (cine-ojo, tiempo-espacio, intervalos, demiurgo de lo real) nunca dejan de tener una relación con sus reflexiones y prácticas visuales y sonoras. Y ello enfrentándose al hecho de que el sonido es temporal y la imagen es local. La poesía y la métrica visual de sus películas se estructuraba por medio de ritmos musicales, de aliteraciones literarias de inspiración futurista, de rimas coincidentes en lo visual y lo sonoro. De este modo, configuraba la compleja combinación de movimientos, emociones y estados perceptivos distintos que discurrían en sus películas. La música se convertía en la estructura visual de la concepción de su obra.

## Referencias bibliográficas

BARREIRO, María Soliña. El origen del cine-ojo: Dziga Vertov en Petrogrado y Moscú 1914-1918. *La Balsa de la Medusa*, núm. 3, 2010, pp. 5-34.

FELDMAN, Seth. *Dziga Vertov. A guide to references and resources*. Boston: G.K. Hall & Co, 1979.

POZNER, V. L'outil génetique en terrain soviétique: l'exemple de *Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov (1929-1931). *Genesis*, vol. 28, núm. 07, 2007, pp. 68-69.

TODE, Thomas, WURM, Barbara. Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947), en: Tode y Wurm (eds): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen* Film*museum. The Vertov Colletion at the Austrian Film Museum*. Viena: Synema Publikationen, 2006.

TSIVIAN, Yuri. Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties. *Le Giornate Del Cinema Muto*, núm. 267, 2004, p. 8.

VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*: Barcelona: Labor, 1974.

14

# De fronteras, símbolos y dilemas: los trazos esenciales de una revolución, observados desde los títulos de crédito de *Vértigo*

*Marina Segarra García*

Universidad Politécnica de Valencia - Campus de Gandia

msegarra@har.upv.es

*Nieves Alcaraz Pagán*

Universidad Politécnica de Valencia - Campus de Gandia

nalcaraz@har.upv.es

*Francisco De Zulueta Dorado*

Universidad Politécnica de Valencia - Campus de Gandia

frazudo@har-upv.es

**Resumen**

Situándonos desde la sugerente área temática de este encuentro, fronteras reales, fronteras imaginarias, queremos reflexionar sobre la secuencia de títulos de crédito de la película *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y, a partir de ello, establecer ciertos trazos esenciales de la revolución llevada a cabo por el diseñador Saul Bass (1920-1996), quién sin duda exploró nuevos territorios expresivos en este particular campo audiovisual. La conjunción del magistral trabajo creativo de Saul Bass, del músico Bernard Herrmann y del animador John Whitney da como fruto esta innovadora pieza de créditos. En ella se nos proponen, mediante unos signos particulares, toda una serie de ecos simbólicos sobre lo narrado en el film, estableciendo al tiempo una relación profunda e intrínseca entre banda de imagen y música. Tal estrategia conceptual y simbólica consigue que esta pieza posea una gran fuerza metafórica, capaz de moldear a la perfección la esencia de la película en el ánimo de su espectador ya desde los propios créditos del film, comunicándose con él de una manera muy emotiva y evocadora. Así, observar el porqué de esos ecos y, sobre todo, la manera simbólica de manifestar la esencia discursiva del film, mediante los respectivos lenguajes audio-visuales, son el objeto principal de esta ponencia.

**Palabras clave:** Créditos Vértigo; A. Hitchcock; B. Herrmann; S. Bass; J. Whitney; Lenguaje audiovisual.

**Borders, symbols and dilemas: the essential characteristics of a revolution, observed from the credits of Vertigo**

**Abstract**

Placing ourselves from the suggestive subject area of this meeting, real frontier, imaginary boundaries, we reflect on the credit title sequence of the film *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) and, from this, establish certain essential features of the revolution brought out by designer Saul Bass (1920-1996), who certainly explored new territory in this particular expressive audio-visual field. The combination of brilliant creative work of Saul Bass, Bernard Herrmann musician and animator John Whitney bears the fruit of this innovative piece of credits. Here we propose, by means of special signs, a series of symbolic echoes of the narrative in the film, while establishing a deep and intrinsic relationship between image and music band. Such a strategy conceptual and symbolic manages to get this piece possesses a great metaphorical force, capable of shaping to perfection the essence of the film in the mood of your viewer since the own credits of the film, by communicating with him in a way very emotional and evocative. So why watch these echoes and, above all, symbolic way to express the essence of film discourse by the respective languages audio-visual, are the main subject of this paper.

**Keywords:** Vertigo credits; A. Hitchcock; B. Herrmann; S. Bass; J. Whitney; Audiovisual language.

## Introducción

El atrayente dilema que surge a partir de la idea de frontera nos permite adentrarnos e indagar sobre la importante innovación de los títulos de crédito sucedida en los años 50 gracias al diseñador Saul Bass[1]. De entre su obra escogemos *Vértigo,* pues se trata de la primera colaboración entre Bass, Hitchcock y Herrmann[2]. Unos títulos que se nos proponen como una pieza audiovisual con entidad propia, diferenciada del arranque de la película, o mejor dicho, de los hechos narrados en ella, de su *diégesis*[3]. Se acogen así a una concreta tipología de secuencias de títulos de crédito (*STC*): aquellos que por su textura visual y sonora, su estructura y sentido auto-conclusivo parecen exentos, independientes y escindidos del largometraje al que anteceden –algo intencionadamente buscado por Saul Bass.

Sin embargo, un análisis detallado del sentido y significado profundo de estos títulos de crédito desmaterializa rápidamente el linde entre créditos y ficción, y nos permite penetrar en la verdadera esencia de la innovación formulada por Bass. Pues aún escindida, se trata de una «partícula narrativa estructural del relato fílmico» (Bort, 2012: 154), ya que sirve de *prólogo*, de «apertura», o dicho de una manera mas poética y haciendo un símil con la música: como tal pieza audiovisual auto-conclusiva, se instituye en «obertura», en «preludio», ya que, y de idéntico modo, se trata de una pieza corta, independiente, cuyo final enlaza con el principio y es utilizada para llamar la atención del espectador,

---

[1] Una innovación que volverá a reactivarse, a mediados de los 90, con *Se7en* (David Frincher, 1995), una brillante pieza de créditos, dirigida por Kyle Cooper, y que se mantiene con fuerza en las contemporáneas cabeceras del género audiovisual de mayor tirón de nuestros días: las series televisivas.

[2] *Vértigo* supone el comienzo de una interesante relación creativa que se prolongaría en dos trabajos mas: *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*) en 1959 y *Psycho* (*Psicosis*) en 1960. Una colaboración de tres potentes voces, corta pero verdaderamente fructífera.

[3] Ese «universo de la diégesis» –como diría Aumont (1985: 113)– que excede a la historia, si bien la engloba y que el espectador concibe como todo un «pseudo-mundo».

acallándolo. Pero, sobre todo, en ella se establece el perfil emocional de la obra que le sigue.

## Definiendo la Frontera

«Cuando la película misma comienza, hay generalmente un periodo «frío». A pesar de eso los títulos pueden ser lo suficientemente provocadores o divertidos para incitar a los espectadores a sentarse y a mirar, porque algo verdaderamente interesante está pasando en la pantalla. Yo creo que es posible proyectar un gusto anticipado (*avant-goût*) simbólico de lo que va a venir y crear una atmósfera receptiva que permitirá a la película comenzar a un nivel superior de relación con los espectadores…» (Bass, 1968: 154)[4]. Estas palabras suponen toda una declaración de intenciones del diseñador, por cuanto supo reconocer la importancia de estas piezas y redefinir su función al explorar todo su potencial simbólico y expresivo, convirtiéndolas en pequeñas obras maestras. Y así, en sus títulos de crédito, Saul Bass se propuso decir sin decir como estrategia comunicativa para condicionar al público: «In the mood» fue la frase que Saul utiliza para describir la función primaria de la secuencia de títulos, el punto a partir del que comenzó: «Comencé a tratar con títulos en términos de establecer el ambiente, creando una atmósfera, una actitud y una metáfora generalizada sobre lo que va la película. Y establecer el subtexto[5] del *film*» (Bass y Kirkham, 2011: 108). Cabe pues preguntarse qué es lo que «no se dice» en *Vértigo* y que en realidad «posee más importancia que lo dicho». O cuáles son esos subtextos del *film* que acabaran convertidos en metáforas visuales y sonoras en esta secuencia de títulos, mediante las que se le propone al espectador ese sentido anticipatorio de lo que va a ver, provocándole con ello un particular estado de ánimo para recibir el filme.

---

[4] La traducción es nuestra y así, en adelante, si no se indica lo contrario.

[5] Por sus resultados comunicativos podemos recoger la noción y función del subtexto tal y como la resume el guionista Daniel Tubau, quien expone, a propósito de la relación texto–subtexto: «La diferencia entre lo que se cuenta y lo que se esconde (…) Es una de las maneras mas interesantes de presentar la información, y quizá la más paradójica, puesto que se trata de decir algo sin decirlo: importa más lo que no se dice que lo que se dice» (Tubau, 2007: 128).

## La conjunción creativa: espirales, obsesiones, ojos y abismos

Esta pieza está concebida y dirigida por Saul Bass pero es fruto de la sincronía entre su creatividad y esa «extraordinaria habilidad de Herrmann para traducir las premisas temáticas básicas de un *film* a una estructura musical compacta»[6] (Schneller, 2005: 1). Aunque no podemos olvidar a esa enérgica batuta enunciadora que es Hitchcock quien marcará las directrices fundamentales a estas dos grandes mentes creativas, para sincronizarlas, pues como demiurgo y director, una de sus grandes cualidades fue saber comunicar a sus colaboradores sus deseos más profundos respecto a su *film*[7]. Bass estudió con detenimiento las indicaciones de Hitchcock, o como él mismo lo refiere en una entrevista (Echevarrieta, 1988: 6): «Mi colaboración con Hitchcock fue corta, pero fecunda. Cuando iba a rodar *Vértigo*, me llamó porque quería hacer algo diferente en la presentación de la película[8]. Era la historia de un detective que sufría terror a las alturas. Un argumento inquietante que había que cuidar mucho… Bien, pues para *Vértigo* me centré en la vista, concretamente en un ojo, y a partir de ahí tracé una serie de espirales que tenían mucho que ver con la historia que se contaba». Hitchcock

---

[6] Herrmann señala en una entrevista: «La verdadera justificación para la música es que un fragmento de película, por naturaleza, carece de una cierta habilidad de comunicar matices emocionales (...) Yo siempre creí que la música en una película expresa lo que el actor no puede mostrar o contar. La música provee esencialmente una serie de anclas inconscientes para el espectador. No es aparente siempre y no necesitas saberlo, pero cumple su función (...) una buena partitura para una película debería crear la sensación de que uno no sabe si es la música la que hace que la película avance o si es la película la que empuja a la música». (GILLING, Ted: «The Color of the music. An Interview with Bernard Herrmann», Journal Sight and Sound 41, núm 1, Winter 1971-72, p. 37).

[7] «Se habla de Hitchcock como autor de autores y si bien no cabe duda de su influencia en todo lo que tocaba, es igualmente importante comprender las contribuciones de su equipo habitual de producción: la dirección de fotografía de Robert Burks, el montaje de George Tomasini y el vestuario de Edith Head. Pero sobre todas las cosas, el genio de Hitchcock reside en su destreza para transmitir sus mensajes hacia y a través de otros, más específicamente a través del trabajo de Bass y Herrmann» (KARAMATH, Joel: *Overtures and psychotic symphonies*. In *Eye*, núm. 39, vol. 10, 2001 p. 40).

[8] En estos momentos Bass había incorporado la idea publicitaria de «Marca» en sus Títulos de Crédito.

junto a sus colaboradores «concibió un genérico que acompañado del primer tema musical, Preludio, forma un homogéneo preámbulo, previo al inicio de la narración, de gran potencia metafórica y en total armonía con el texto: «Aunque, curiosamente, música y títulos de crédito se realizaron de manera independiente» (Castro de Paz, 1999: 28) o como lo refiere el propio Bass: «No, en absoluto. Mis diseños se hacen independientemente de la partitura. Curiosamente en *Vértigo* se acompañaban tan bien que parecía que tanto Herrmann como yo nos habíamos sentado conjuntamente a hacer el trabajo. No fue así» (Echevarrieta, 1988: 6). Ante esta certeza de un trabajo de creación independiente entre lo visual y lo sonoro, es inevitable preguntarse cómo ello fue posible y las causas por las que ambos autores llegaron prácticamente a las mismas conclusiones creativas. Ejemplo de ello es el motivo-espiral y su equivalente sonoro, el ostinato[9] (Fig.1). Este poderoso «motivo-sonoro» conforma la totalidad de la pieza gracias a sus arpegios (configurado por un movimiento senoidal y opuesto entre sus voces) que interviene como ensamblador dándole un sentido estructural al Preludio. Un tema exclusivo de esta secuencia, altamente perturbadora, que remarca la frontera entre secuencia de créditos y relato, subraya la diferencia y, sobre todo, posee una perfecta equivalencia emotiva con ese símbolo visual esencial de la secuencia de créditos y también, de la propia película: la espiral (Fig. 2)[10].

[9] El Ostinato se abre y se cierra persistentemente, sin acabar. Funciona así como estructura casi psicótica; una sucesión de arpegios armónicamente inconclusos y contrapuestos con los que Bernard Herrmann otorga el tempo y la cadencia sonora a la secuencia de imágenes. La persistencia de este motivo se alimenta de los contundentes acordes producidos por los metales y cuya sonoridad resulta sórdida, oscura e incluso inquietante (estos acordes bitonales aparecen en disposición cerrada, –de cluster– sobre el registro intermedio de los instrumentos, y a los que se les incorpora además una sordina para conseguir esa sonoridad tan característica en la música de Bernard Herrmann).

[10] En esta imagen podemos ver algunos ejemplos de la utilización del motivo visual de la espiral en el *film*. Así y de izquierda a derecha (a) En el peinado de Carlota Valdés, copiado por Madeleine (b) En el punto de vista subjetivo de la escalera, en la escena de la muerte de Madeleine (c) En los círculos concéntricos como visualización del paso del tiempo, mediante el tocón milenario, en la escena del bosque de Secuoyas y (d) En el movimiento envolvente y circular de la cámara, en la escena de resurrección / transformación de Judy en Madeleine.

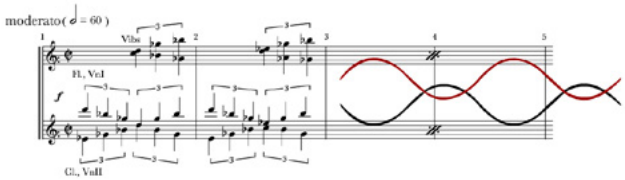



**Figura 1.** Trascripción del «Acorde del Ostinato»

**Figura 2.** Ejemplos del *motivo visual de la espiral* como un elemento importante en la película

Sendos *motivos* son exquisitas y sintéticas representaciones metafóricas del contenido narrativo motor de esta historia: la acrofobia de Scottie. Imagen y música, se asocian aquí para resaltar, desde sus respectivos lenguajes, el vértigo en su literalidad, a modo de sensación metonímica de su atracción al vacío.

La espiral suplanta así y simbólicamente ese *shock* de Scottie (Fig. 3), perfectamente visualizado en escenas del *film* como la de *ascensión al campanario y muerte de Madeleine*[11] (Fig. 3b) o en la secuencia de la pesadilla (Fig. 4). A nivel narrativo es el *detonante* para que *pueda suceder la trama principal,* la historia detectivesca[12]. Bass y Herrmann,

[11] La percepción subjetiva de Scottie es magistralmente representada gracias a un trucaje óptico que consiste en un Travelling y un Zoom simultáneos (Truffault, 1974:214).

[12] Ya en el mismo arranque del filme se nos cuenta cuál es el origen de la acrofobia de Scottie Ferguson (James Stewart) y es, ese terror a las alturas, lo que utilizará Gabin Elster (Tom Helmore), un antiguo amigo del colegio, para encubrir el asesinato de su mujer (la auténtica) Madeleine. Sin embargo, esto se nos ocultará convenientemente hasta bien avanzada la narración. Elster aprovecha el shock del policía, urde una falsa historia –la de una fascinante y bella mujer: Madeleine (Kim Novak), enajenada por una aparente posesión del fantasma de su bisabuela (Carlotta Valdés)–, y le pide a Scottie que averigüe sobre una serie de extraños comportamientos que observa en ella y que le hacen temer por su vida. Su muerte, de este modo, quedará sentenciada oficialmente como suicidio, resultando ser este peculiar «guion» una sofisticada y eficaz coartada. Como espectadores, anclados desde el primer momento al punto de vista del prota-

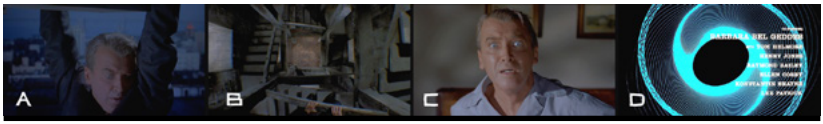



**Figura 3.** (a) Scottie aterrado por la caída al vacío de su compañero (b) Subjetivo de Scottie, visualización sensación de vértigo (c) Aterrado tras la caída al vacío de la pesadilla (d) Espiral-ojo (pupila azul) de la STC

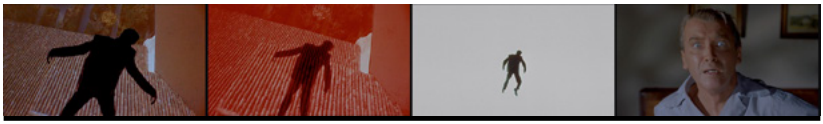


**Figura 4.** Scottie, tras la muerte de Madeleine, se desploma en un vacío (ahora) existencial. Él lo visualiza en su pesadilla, cayendo al abismo igual que ella

cada cual por su cuenta, infieren la verdadera esencia simbólica del *film* gracias a penetrar en el «sentido profundo de la historia» que excede, con creces, al *relato policíaco inicial.* Así, en una fascinante conjunción creativa, cada cual desde sus respectivos lenguajes, resumen a un concepto visual y sonoro el verdadero tema contado en *Vértigo* y lo traducen a concisos «motivos» audiovisuales. Todo un tratamiento sintético, poético y simbólico de esas premisas temáticas básicas del *film*.

Cabe pues preguntarse cuáles son los verdaderos referentes con los que dialogan y cobran un sentido más profundo esas precisas figuras simbólicas de espirales, ojos, pupilas y abismos que conforman esta singular secuencia y que ambos autores supieron percibir. Referentes que debemos hallar en la historia narrada, si bien como un subtexto, o aquello que ha sido dicho sin decirlo.

---

gonista, transitamos por el relato buscando descubrir aquello que le está sucediendo a Madeleine, sin ser conscientes, al igual que el protagonista, de haber sido atrapados en una historia totalmente inventada por el propio asesino. O como nos dice Castro respecto a la muerte de Madeleine: «(…) supone –para nuestra mirada y la de Scottie, atrapadas ambas en el *Trompe-l'oeil* perpetrado por Elster– un absoluto desgarramiento. Plenamente conquistados por la ficción, por una figura femenina construida para capturar nuestros ojos, su desplazamiento del cuadro produce una brutal ruptura de las expectativas espectatoriales» (Castro, 1999: 60).

## El sentido de las metáforas: ¿quién cuenta la historia?

Tras perseguir una visión[13], una mujer «inexistente» (y tal vez por ello sea sublime) e intentar descubrir el enigma (locura o posesión), Scottie, por su terror a las alturas, será incapaz de salvar de la muerte a aquello que se ha convertido en su objeto de deseo[14]. Sucede entonces ese vértigo aún mas profundo y existencial, en el que se hundirá el protagonista, fascinado, atrapado, obsesionado, tanto, como para intentar revivir a la amada muerta, a través de esa muchacha que tanto se le parece. Para acabar descubriendo que esa muchacha, Judy, era todo el tiempo Madeleine: un fraude, una ficción, un personaje inventado por otro personaje, el guionista que hay dentro del *film*: Gabin Elster, como dirá Trías (1982)[15]. Madeleine no ha sido más que una representación

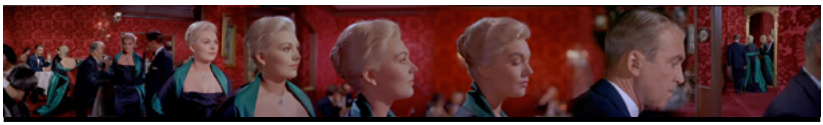


**Figura 5.** Fascinado y atrapado por la imagen de Madeleine (Escena del Restaurante de Ernie)

[13] La decisión de asumir el encargo de Elster, pese a sus reticencias iniciales, coincide precisamente con esa primera visión fascinante (también en su puesta en escena) de Madeleine en el Restaurante Ernie's (Fig. 5). Momento en el que el protagonista quedará fascinado (atrapado) por la belleza de Madeleine y que supone, a nivel de la trama secundaria (Cfr. diagrama, Fig. 9), su planteamiento: todas sus reticencias se diluyen, gracias a esa visión, y así, decidirá seguir a la mujer de su amigo y averiguar que es lo que le está pasando.

[14] Un deseo insaciable, –siempre insatisfecho e imposible, por cuanto se trata de un simple espejismo: «trampa puesta ante su ojo»– que evoluciona, en la primera parte del *film*, desde el enamoramiento a la culpabilidad y culmina siendo una obsesión trágica y enfermiza por reconstruir a esa mujer muerta (necrofilia), como lo resume el propio Hitchcock: «Hay otro aspecto que llamaría sexo psicológico y es, aquí, la voluntad que anima a este hombre para recrear una imagen sexual imposible; para decirlo de manera sencilla, este hombre quiere acostarse con una muerta; esto es necrofilia» (Truffaut, 1974: 210).

[15] Eugenio Trías realiza una brillante reflexión estético-filosófica de este *film* en 1982 y más tarde, en un ensayo monográfico de 1997 (centrado en el simbolismo del *film*), desarrollará esta idea de la representación dentro de la representación.

interpretada por Judy Barton –un cuadro dentro de un cuadro–[16]. Tal vez esta sería una posible descripción de la obsesiva, enfermiza y trágica historia de amor contada en *Vértigo*, sin embargo, hay algo más, como más de un autor ha señalado. En *Vértigo* «hay dos películas diferentes que constantemente están discutiéndose una a la otra pero no oponiéndose, y que están implicando mutuamente sus mecanismos de sentido, que son absolutamente contradictorios» (Téllez, 1990: 108). El propio Hitchcock hará hincapié en esta dualidad: «Como usted sabe, hay dos partes en esta historia. La primera parte llega hasta la muerte de Madeleine, y su caída desde lo alto del campanario, y la segunda comienza cuando el héroe encuentra a la muchacha morena, Judy, que se parece a Madeleine» (Truffaut, 1974: 209).

**Figura 6.** (Floristeria)

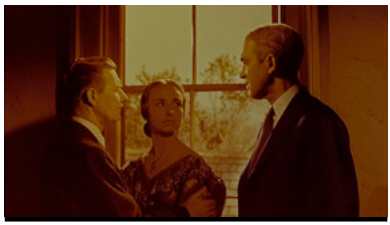


**Figura 7.** Escena final del Juicio interpretada por Scottie en su pesadilla

Así y mientras en la primera parte se desarrolla un relato de corte más o menos detectivesco, con ciertas pinceladas de sucesos paranormales[17]. La segunda parte supone un importante quiebro narrativo y

[16] No en vano las diferentes y profusas escenas del seguimiento de Madeleine (más de 20 minutos del *film* sin diálogos) suelen mostrarla dentro de un marco –como el que genera el propio parabrisas del coche– o reflejada en un espejo –revelando la «materia» de su imagen, como en el maravilloso plano de la floristería (Fig. 6)– o esa abstracción casi pictórica de su imagen, en la escena del restaurante de Ernie (Fig. 5).

[17] El detective Scottie Ferguson deberá descubrir si realmente Madeleine está loca o está siendo poseída por el espíritu de Carlota Valdés, su bisabuela. En esta parte y con la muerte de Madeleine brotan en él profundos sentimientos de impotencia y culpa pues durante el proceso de indagación se ha enamorado de ella, dejando de ser detec-

despliega el tema central del *film*: el resultado de ese abismo, ahora existencial, en el que Scottie se halla atrapado. Pues, como en una espiral, el detective buscará obsesivamente a la amada muerta, visitando –a modo de eterno y cíclico retorno– los mismos lugares, aquellos que permitieron construir el espejismo de Madeleine a lo largo de la primera parte.

En su deambular por las calles de San Francisco, Scottie encuentra a Judy y con este hallazgo culminará su delirio: poder recuperar a la amada muerta, reconstruyéndola –trayéndola de entre los muertos–, mediante esa meticulosa, siniestra y enfermiza transformación de Judy[18]. En el plano discursivo, Hitchcock se sirve de ese encuentro casual con la muchacha, para desvelarle/revelarle lo sucedido al espectador. Con ello vulnera, imponiéndose a sus guionistas y al propio estudio, ese vínculo asociativo primario de trasvase de información entre el protagonista y el

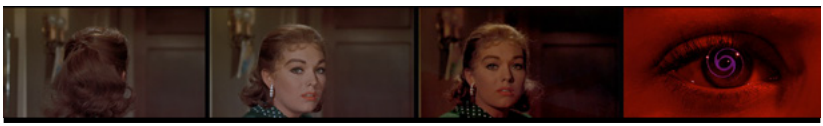


**Figura 8.** Escena de revelación de los verdaderos hechos y referente del ojo teñido de rojo de la STC.

tive para convertirse en un hombre obsesionado por salvarla y protegerla de sí misma. Si bien en el juicio Scottie no es declarado culpable de la muerte de Madeleine, sí lo hacen responsable por haber seguido con el caso, obviando sus limitaciones psicológicas causadas por su vértigo, alejándose con ello de esa rectitud moral propia de un policía [tal y como explicita el coronel (Henry Jones), juez instructor del caso]. El conflicto aumenta al no poder justificar su situación: él no solo sigue con el caso por amor, sino que nadie creería esa «increíble verdad» y autentica causa de la muerte de Madeleine (minuciosamente construida por Gavin Elster): la posesión –«Ellos no comprenden nada, solo tú y yo sabemos quién mató a Madeleine»– le dirá el propio Elster tras el juicio (Fig. 7)

[18] Hitchcock describe así esta transformación: «Todos los esfuerzos de James Stewart para recrear la mujer, cinematográficamente son presentados como si intentara desnudarla en lugar de vestirla. Y la escena que más me interesa es cuando la muchacha vuelve después de haberse teñido de rubia. James Stewart no está completamente satisfecho, porque no se ha peinado el cabello formando un moño. ¿Qué quiere esto decir? Quiere decir que está casi desnuda ante él, pero todavía se niega a quitarse la braguita. Entonces James Stewart espera. Espera que ella vuelva desnuda esta vez, dispuesta para el amor» (Truffaut,1974: 211).

espectador; o como apunta Castro (1999: 61) «en una solución de gran riesgo y brillantez –inaudita y casi temeraria en el seno de Hollywood y que le costó a Hitchcock mas de un reproche crítico–, la enunciación, que nos había confinado a seguir el relato desde el saber narrativo y el punto de vista visual de Scottie, cambiará abruptamente su posición, permitiéndonos acceder ahora al saber de Judy por medio del *flash-back* (…) Desdoblamiento enunciativo al obligar (al espectador) a compartir puntos de vista antagónicos (…) pero además se le insta asimismo a releer lo sucedido hasta entonces, multiplicando los sentidos de lo visto». Y así, esta historia de amor imposible y trágico, un amor-pasión desgarrador y entretejido con la pulsión de muerte, aparece súbitamente y se convierte en el gran tema de *Vértigo*. Precisamente este contenido, es el que conforma y se manifiesta en la subtrama del *film*[19] (Fig. 9).

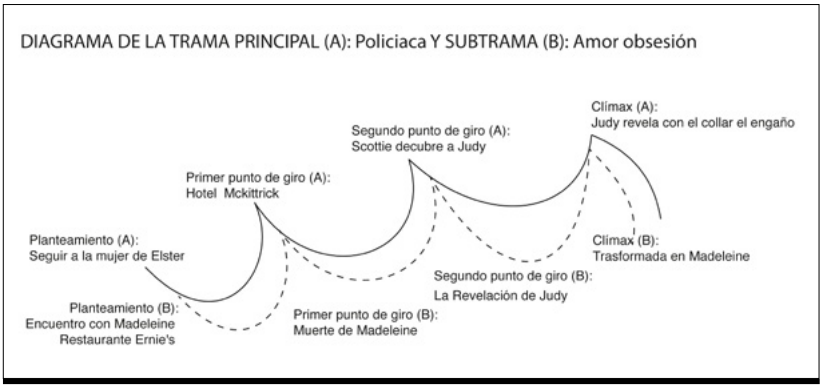



**Figura 9.** Fotogramas de la escena analizada de *Mi vida sin mí*

[19] «Dicen que cuando escribimos una subtrama, de lo que queremos hablar en realidad es de esa subtrama. La trama principal "va y viene", dicen, la subtrama, queda» (Espinosa-Montini, 2007: 146). O como sostiene Linda Seger (1991: 59): «Se ha dicho que la trama principal conduce la acción, y la secundaria, el tema. Algunos dicen que la subtrama es aquello de lo que la historia "trata realmente" (…) La función principal de la trama secundaria es "dar dimensión" al guion. En realidad es la que conduce el tema y profundiza en la historia, de forma que ésta no sea una simple anécdota lineal guiada por la mera acción».

La función de toda subtrama es pues la de aportar el tema que dará profundidad a la historia y por ello, la observación de la trama secundaria en *Vértigo* es esencial para poder descubrir las verdaderas emociones y contenidos que estarán representados, como su eco, en los títulos de crédito. Así la trama secundaria de este *film*, no solo desarrolla el tema central, el amor-pasión de Scottie y la obsesión por la perdida de la amada, sino que aporta una nueva percepción sobre él: la propia mirada y los sentimientos de Judy. Desde el momento en el que el espectador conoce lo que realmente ha sucedido, puede sentir poderosamente la profundidad de la tragedia.

Tragedia tanto para Scottie pero también para Judy por ese amor subyugado hacia el detective: Ella lo arriesgará todo por amor, pues tras encontrarla Scottie y aún siendo cómplice del crimen, decide no huir. Y es, precisamente, mientras toma esta dura decisión, cuando evoca el recuerdo de los hechos[20] –momento de epifanía para el espectador y de radical giro de su identificación inicial (Aumont et alt., 1993: 262)–. A través de su percepción nos ha permitido ver/conocer lo sucedido y así Judy se convierte también en narradora interna de esta parte del relato[21]. Pero es también un momento crucial para el análisis de la STC, pues evidencia el referente, la clave de aquel ojo teñido de rojo de la cabecera (Fig. 8). Un ojo-conciencia que se expone a la mirada del detective por amor, permite y consiente, no sin ciertas reticencias, ser (de nuevo) trasformada en Madeleine para mas tarde, desnudándose simbólicamente ante él, contarle toda la verdad, al ponerse el collar rojo de Carlota[22], un segundo momento de revelación de los hechos, ahora ya al personaje

[20] A modo de «aparte teatral», Judy mira a cámara, la imagen entonces se tiñe de rojo (Fig. 8) y deviene toda la evocación del asesinato. Aquel momento en el que la verdadera Madeleine será lanzada al vacío por su marido, Gabin Elster, desde lo alto del campanario con Judy como «gancho» y cómplice, mientras Scottie se ha quedado paralizado por el vértigo, durante el ascenso al campanario.

[21] En realidad se establece a partir de este momento un «punto de vista relacional» (Tarkovski, 1978)

[22] Muchos autores interpretan esta acción como un descuido, no podemos estar más en desacuerdo.

principal, Scottie[23]. Judy espera con ello el perdón, es una prueba de amor, sin ser consciente del enorme abismo que los separa: sencillamente no es a ella a quién Scottie ama (Fig. 10).

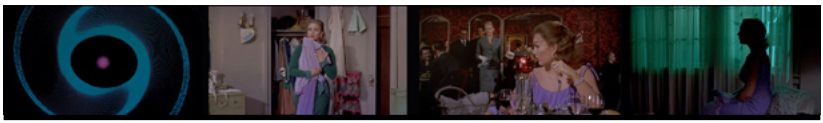


**Figura 10.** La espiral-azul. La percepción de la obsesión de Scottie: el violeta. Este color esta asociado a «esa Judy que le recuerda obsesivamente a Madeleine» y a quien utilizará para recuperar a su amada muerta

## Los «ecos» del film en la secuencia de títulos de *Vértigo*

La escisión en dos partes del *film*, además de proponer una innovadora trama narrativa para la época, es clave para adentrarnos en el sentido figurado de los símbolos de la secuencia de créditos[24]. Pues, esa misma ruptura, sucede también en la secuencia de créditos, definida gracias a dos diferentes «texturas visuales» consecutivas que la conforman: la imagen real y el grafismo (Fig. 11).[25]

La segunda parte se inicia, precisamente, a partir de ese ojo teñido de rojo, a través de él fluyen los innovadores gráficos creados por John Whitney y concluye, regresando de nuevo a la imagen real, al ojo teñido, finalizando con él la secuencia.

---

[23] Todo esto sucede justo al principio del tercer acto (01:34:24), una acción que supone, respecto a la estructura narrativa el segundo punto de giro de la historia y la encamina hacia el clímax.

[24] Obviamente es imposible que abordemos aquí la totalidad de matices de esta STC, trazaremos pues los aspectos mas destacados que permiten observar nuestras aportaciones y conclusiones.

[25] Detectamos una fragmentación, un fraseado iconográfico, de siete secuencias (banda-imagen) y seis bloques musicales (banda-sonora). Las secuencias 1ª, 2ª y 3ª están resueltas con imagen real, la escisión sucede en la 4ª secuencia (línea discontinua roja de la imagen). A partir de ella, fluyen hasta el final los gráficos, para concluir, de nuevo con la imagen real del ojo que abría esta segunda parte.

Precisamente será la música de Herrmann lo que definitivamente ayude a revelar el sentido simbólico de la secuencia, una pura abstracción del gran tema de *Vértigo*: el abismo de las miradas[26]. Pues con su intervención conforma, en inequívocas, las metáforas audiovisuales sobre esa obsesión desgarradora y enfermiza de Scottie por reconstruir a la amada muerta, y de Judy quién, como actriz de la trama y también partícipe de la obsesión, se sitúa por amor ante un precipicio.

## La caída al vacío: los dos abismos

Un interesante indicio lo aporta el «Ostinato», ese motivo sonoro –ya lo hemos dicho– que da sentido estructural a la STC y que se manifiesta en ella, como tal, en dos ocasiones (Cfr. Fig.11). Sin embargo solo lo percibiremos, en mínimos instantes, dentro del *film*[27].

Su presencia, antes del título, antes de la escisión y mientras aparecen los nombres de los actores principales, estará asociada a ese fragmentado rostro femenino, que nunca veremos completo. Después, en su segunda aparición (Bloque 4), apoyará la idea de la obsesión de Scottie (Fig.12). Las imágenes de esta primera parte, sugieren pues la reconstrucción, a partir de fragmentos, de una mujer de mirada esquiva, aterrorizada, huidiza y quedan asociadas a sus dos personajes, Judy y Madeleine, gracias al rótulo de la actriz protagonista (Kim Novak). El rótulo de James Stewart, por su parte, queda vinculado a unos labios, claro juego simbólico de deseo hacia lo femenino. Se reconoce la esencia de ese relato detectivesco del *film*, la construcción de Madeleine, al

---

[26] Es evidente que no podemos atribuirnos el descubrimiento de todas estas metáforas visuales: existen infinidad de interesantes contribuciones, variados análisis y reflexiones sobre el propio *film*, que si bien hemos intentado recoger implícita o explícitamente con el mayor rigor, somos conscientes de que se trata de una mínima parte de lo escrito sobre esta obra maestra de la cinematografía. Sin embargo, buscamos poder contribuir, mínimamente a la reflexión, proponiendo un método para discernir los referentes simbólicos y hallar los ecos audiovisuales del *film* en su cabecera.

[27] Tan solo lo oiremos en cuatro planos que pertenecen a la secuencia de Transformación (escena de la peluquería) cuando maquillan y tiñen el pelo a Judy para convertirla en Madeleine (Fig.12). Eugenio Trías refuerza esta idea pues para él el tema sugiere claramente la idea de «transmutación de identidad y de resurrección de un ser muerto» (Trías, 1998:123).

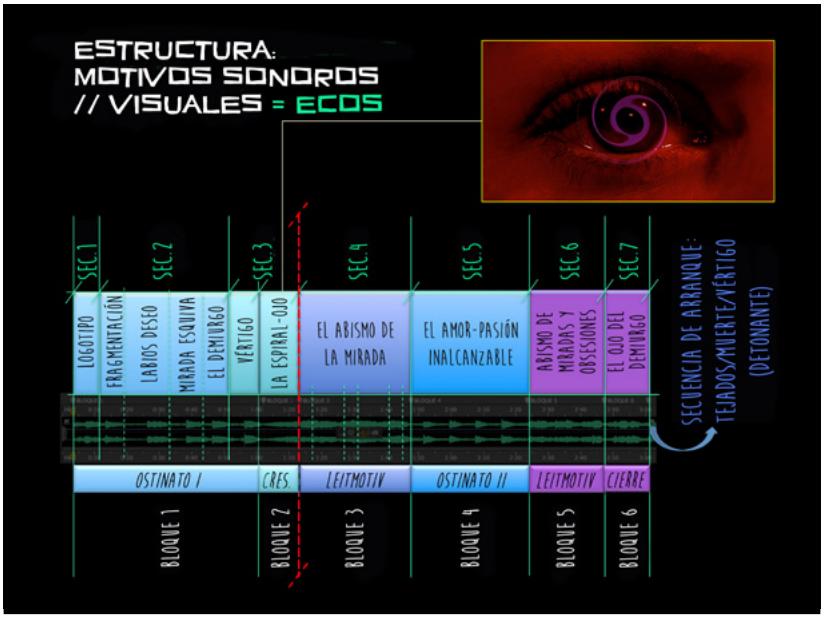



**Figura 11.** Fraseado de la cabecera por secuencias (banda de imagen) y por bloques (banda sonora)

**Figura 12.** La construcción (reconstrucción) de Madeleine. (Banda superior imágenes de la STC. Banda Inferior, escena de la peluquería)

tiempo que también su reconstrucción, fruto de ese universo cíclico que es *Vértigo* (Fig.12)[28]. Tras ello aparecerá el título de *Vértigo* y, con

[28] A propósito de esta fragmentación Bass expresa: «Aquí hay una mujer que se ha hecho en lo que un hombre quiere que ella sea. Ella se ha construido pieza a pieza y yo intento sugerir algo de esto al mismo tiempo que la fragmentación de la mente de Judy» (Kirkham, 1997: 18). La sinergia simbólica entre música e imagen es más que evidente.

él, ese ojo-teñido-de-rojo, marcando el linde de la segunda parte. Así y cambiando de registro icónico[29], hay una inmersión en el abismo de la mirada de Judy (Fig.13 y 8).

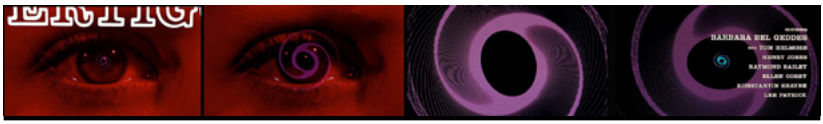


**Figura 13.** La espiral violeta, asociada a la percepción del abismo de Judy, arranca este fraseado de la 2ª parte de la secuencia. Observamos cuál es el objeto de su mirada: el iris azul

Este ojo-abismo, se relaciona con aquel segundo ciclo narrativo del *film*: la mirada de Judy también aquí se interpone y adopta la función de mediadora del conocimiento, no en vano sucede la ruptura y fluyen desde su interior como metáfora de su percepción –ese ojo teñido de rojo–, el resto de formas gráficas[30]. De ese ojo, surge la primera espiral, violeta, y gracias a ella se nos adentra, mientras atravesamos las respectivas pupilas, en las oscuras profundidades psicológicas de cada personaje.

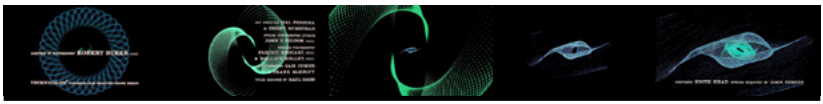


**Figura 14.** El abismo de la mirada de Scottie: el amor inalcanzable, representado por un motivo diferente, similar por concepto a una *cinta de Möbius*, de su fondo surgirá la representación de un ojo inmóvil

[29] Estas formas están basadas en las figuras geométricas del matemático Francés J.L.Lissajous (1822-1880), John Whitney, su creador, explica lo que Bass buscaba a través de ellas: «Conseguir un estado muy particular de perturbación asociado con el vértigo y también una atmósfera de misterio. Intenté hacerlo yuxtaponiendo imágenes de ojos con imágenes en movimiento de intensa belleza». El propio Bass nos dice: «Yo estaba obsesionado con ellas, sabía un poco a lo que Hitchcock quería llegar. Yo quería expresar el ambiente de esta película sobre amor y obsesión» (Kirkham, 1997: 18).

[30] Detectamos hasta 5 formas diferentes, además de la espiral: un iris representando al ojo en su esquema visual mínimo, una forma similar a una cinta de Möbius, una forma similar a un ojo completo y una última forma circular, similar al ramillete de flores de Carlota Valdés.

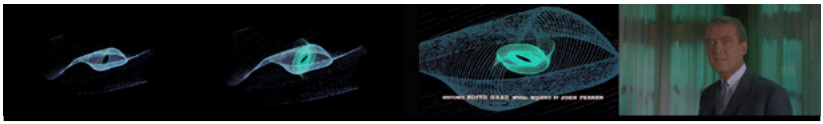


**Figura 15.** La obsesión de Scotty

Así es como accedemos a cada uno de sus objetos/conceptos perceptivos: Los de Judy, los de Scottie (Fig.15) o los de Madeleine, si bien todos acabarán regresando a la mirada de Judy (Fig.16). Desde esa abstracta y oscura profundidad, y gracias a movimiento circular continuo, atravesaremos las espirales, los iris y demás formas geométricas cargadas de un simbolismo preciso, para acceder al objeto de cada abismo en el que se encuentra atrapada cada mirada, de cada obsesión. Solo un instante de quietud, el *continuum* se paraliza en ese ojo-azul inerte[31], y desde él que surge la visión de otro sintético ojo-espiral, ahora verde, ese verde asociado al concepto Madeleine, una contundente metáfora de la obsesión desgarradora y enfermiza de la reconstrucción de la amada muerta, suena entonces ese leitmotiv musical que aparece en todas aquellas escenas de deambular por los sitios donde estuvo Madeleine[32] y cuyo eco lo tendremos en dos momentos de esta secuencia de créditos. Ya, por último, encontramos el ojo-espiral verde, asociado a Madeleine (Fig.16), aquel que mira a una nueva forma, tal vez semejante a ese ramillete (que veremos en el *film* y que perteneció a Carlota Valdés).

**Figura 16.** El enigma, la mirada de Madeleine, retorna al ojo de Judy

[31] Al introducirnos en ese iris-azul descubrimos el objeto de su mirada, esa banda de Möbius, de imposible encuentro, metáfora del «concepto-Madeleine» y por ello, de un deseo inalcanzable. Queda entonces ese iris atrapado –literalmente es un ojo congelado– ante esa visión (Fig.14).

[32] El «leitmotiv: la obsesión de Scottie», aparece en catorce escenas del *film*. Un estudio pormenorizado de todo ello conforma una parte del corpus de la tesis doctoral: «Saul Bass: Precursor e hito más relevante de la gráfica audiovisual» de la Prof. Nieves Alcaraz, dirigida por la Prof. Marina Segarra, que actualmente se encuentra en fase de finalización.

Desde él abandonamos los grafismos y retornamos al ojo de Judy, cerrándose así este fraseado. Igualmente su mirada nos ha permitido acceder a esencia de los conceptos representados, si bien y, como no, superponiéndose a esa mirada entrará el rotulo del supremo narrador: A. Hitchcock.

## Conclusiones

Saul Bass y Bernard Herrmann son capaces de detectar ese «sentido» profundo de la narración y traducirlo a una «serie de motivos visuales y sonoros» a través de los que no solo crean potentes metáforas sino que predisponen emocionalmente al espectador. Por ello, en esta secuencia inicial, gracias al propio tratamiento simbólico de los ingredientes más poéticos y profundos del *film*, podemos ver sintetizados tanto la paleta de color del *film*, como ciertos patrones iconográficos predominantes en él (destacándose la espiral y el ojo) y, por supuesto, ciertas melodías que oiremos como un eco de la partitura musical de la película y que nos traerán aromas evocadores, aunque no repetidos, pues han quedado convertidas asimismo en su «concepto sonoro». Un exquisito proceso de transformación de contenidos narrativos (su referente) a puras metáforas audio-visuales. El trabajo de Bass y Herrmann en estos créditos es una perfecta traducción de los aspectos temáticos, emocionales y psicológicos de la historia en los que podemos encontrar las equivalencias icónicas y sonoras de los elementos discursivos esenciales del *film*; algo que supone una de las claves de la innovación en este conciso territorio audiovisual. Así, sistematizar la intersección significante entre esos ecos del *film* y los títulos de crédito y establecer los vínculos oportunos entre iconicidad y música ha sido el objeto central de nuestra indagación.

## Referencias bibliográficas

AUMONT, Jacques et alt. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1983.

BASS, Jennifer, KIRKHAM, Pat. *Saul Bass. A life in film & Design*. London: Laurence King. 2011.

BASS, Saul. Mouvement, *film*, Communication. En: KEPES, Gyorgy: *Signe, image, symbole*. Bruselas: La Connaissance, 1968, pp. 154-159.

CASTRO DE PAZ, José Luis. *Alfred Hitchcock Vértigo/De entre los muertos*. Barcelona: Paidós, 1999, Col. Paidós Películas.

CASTRO DE PAZ, José Luis. *Travelling: mirada y delirio (Vértigo, 1958, Alfred Hitchcock)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

GILLING, Ted: The Color of the music. An Interview with Bernard Herrmann. *Journal Sight and Sound*, vol. 41, núm 1 (Winter 1971-72), p. 37.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones, 2006.

GULINO, Paul. *Screenwriting: The Sequence Approach*. NY/UK: Bloomsbury Academic, 2013.

KIRKHAM, Pat. The Jeweller´s Eyes. *Sight and Sound Journal*, vol. 7 (April 1997), pp. 18-19.

MCKEE, Robert. *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial, 2002.

METZ, Christian. *Introduccion a Mourgues (de) Nicole (1994): Le générique de film*. París: Méridiens Klincklieck, p. 8.

MOLES, Diego. *La huella de Vértigo*. Madrid: Ediciones JC. CLEMENTINE, 2004.

MONTINI, Roberto y ESPINOSA, Lito. *Había una vez… Cómo escribir un guion*. Buenos Aires: Editorial Nobuko, 2007.

SEGER, Linda. *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid: Ed. Rialp, 1991.

TARNOWSKI, Jean-Francois. *Hitchcock: Frenesí/Psicosis. Elementos básicos para una teoría de la práctica fílmica*. Valencia: Ed. Fernando Torres,1978.

TÉLLEZ, José L. Bernard Herrmann / *Vértigo*. *Aula de Cine* núm. 6, 1990, pp. 105-125.

TRÍAS, Eugenio. El abismo que sube y se desborda. En *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1982, pp. 79-121.

TRÍAS, Eugenio. *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid: Taurus, 1997.

TRUFFAUT, François. Una cierta tendencia del cine francés. *Cahiers du Cinema*, (janvier), 1954.

TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1974

TUBAU, Daniel *Las paradojas del guionista. Reglas y excepciones en la práctica del guion*. Barcelona: ALBA Editorial, 2007.

SULBARÁN PIÑEIRO, Eugenio. El análisis del *film*: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción*, año 16, núm. 31, 2000, pp. 44-71.

SULLIVAN, Jack: *Hitchcock's Music*. London: Yale University Press, 2008.

## Audiovisuales

HITCHCOCK, Alfred. *De entre los muertos. Vértigo*. [vídeo-DVD]. USA: Paramount Picture Corporation: Universal Pictures Iberia. 1958 (Serie: The Hitchcock collection. titulo original: *Vertigo*. Versión restaurada 1996 UNIVERSAL ESTUDIOS).

15

# *Dead Poets Society* (1989) o la música como elemento narrativo

*Àngel Lluís Ferrando Morales*

Centro Instructivo Musical APOLO de Alcoi

angel@angelluisferrando.com

**Resumen**

El trabajo se centrará en el análisis de la banda sonora de la película Dead Poets Society uno de los ejemplos más claros donde la literatura, el guion, el cine y la música se entrelazan en un magnífico todo. Y cuyo guion tiene vínculos posteriores con la novela homónima de la escritora norteamericana N. H. Kleinbaum. Además del comentario de los textos y de la poesía utilizada, omnipresente en todo el proyecto con ejemplos de Walt Whitman o Alfred Tennyson entre otros, se abordará el clásico modelo de educación reflejado en la película y lo que supone de novedoso las técnicas del nuevo profesor de literatura de la ilustre institución, John Keating.

La banda sonora, escueta, sobria, extremadamente sencilla en esencia y con una cuidadosa hoja de ruta que va envolviendo al espectador desde los primero minutos del film, de forma lenta y paulatina, es un ejemplo magnífico de estrategia y planificación sonora. El carácter modal de sus temas y los timbres asociados a códigos culturales y geográficos que presenta, hacen de esta música y de la banda sonora en su conjunto, un reclamo para la subjetividad y, finalmente, una invitación para los sentidos. Aunque puede que sus recursos instrumentales, la sección electrónica concretamente, hayan perdido vigencia en el mundo sonoro del cine de hoy, su presencia también nos habla de un momento concreto del cine. No obstante, el conjunto global de la propuesta sigue siendo especialmente sugerente y, sin duda, un modelo de efectividad y funcionalidad.

**Palabras clave**: Narrativa audiovisual; Dead poets society.

**Dead Poets Society (1989) or music as a narrative element**

**Abstract**

The focus on the analysis of the soundtrack of the film Dead Poets Society one of the clearest examples where literature, script, film and music are intertwined in a magnificent whole. And whose script has further links to the novel by American writer NH Kleinbaum. In addition to commentary texts and poetry used, omnipresent throughout the project with examples of Walt Whitman or Alfred Tennyson among others, the classical model of education reflected in the film will be discussed and the implications of new techniques new teacher Literature of the illustrious institution, John Keating.

The soundtrack, concise, sober, extremely simple in essence and with careful roadmap that is enveloping the viewer from the first minutes of the film, slow and gradual, is a magnificent example of sound strategy and planning. The modal character of its themes and timbres associated with cultural and geographic codes presented, make this music and the soundtrack as a whole, a claim for subjectivity and finally an invitation to the senses. Although it may their instrumental resources, specifically the electronic section, have become obsolete in the sound world of cinema today, their presence also speaks of a particular movie time. However, the overall package of the proposal remains particularly evocative and certainly a model of efficiency and functionality.

**Keywords**: Audiovisual narrative; Dead poets society.

Gather ye rosebuds while ye may,
Old time is still a-flying;
And this same flower that smiles today
Tomorrow will be dying.

The glorious lamp of heaven the sun,
The higher he's a-getting,
The sooner will his race be run,
And nearer he's to setting.

That age is best which is the first,
When youth and blood are warmer;
But being spent, the worse, and worst
Times still succeed the former.

Then be not coy, but use your time,
And, while ye may, go marry;
For, having lost but once your prime,
You may forever tarry.

***To the Virgins, to Make Much of Time***
Robert Herrick (1591-1674)

## Justificación

Nunca pensé que escribiría una comunicación como esta. Un trabajo que, básicamente, no habla de nada en concreto y no aporta más que un simple pensamiento, un sencillo intercambio de impresiones sobre una cuestión recurrente en el ámbito de la música para la imagen. Cuando uno pretende argumentar una postura, una idea o una mera hipótesis, no es aconsejable un camino como el que vamos a recorrer, pero lo cierto es que, en casos tan especiales como este, no queda otro remedio. El camino de la sensación, de las emociones o de cómo una música específica actúa sobre nuestra consciencia, es un camino *poco* científico, *poco* académico, *poco* metodológico, *poco* riguroso y *poco*

racional al fin y al cabo, pero, en cambio, es vital para acercarnos –o al menos intentarlo– a determinados fenómenos que la música para la imagen nos proporciona. Es, sin embargo, un camino *muy* humano que nace desde la percepción sin ninguna intervención intelectual consciente, sin prejuicios, sin valoraciones anteriores o posteriores, sin información adicional… percepción directa consciente en estado puro. O, al menos, eso es lo que nos creemos.[1]

¿Qué nos hace escuchar una determinada música y emocionarnos sistemáticamente, en cualquier situación en la cual nos encontremos, cuando la vemos asociada a una determinadas imágenes?¿Por qué una secuencia nos sigue emocionado aunque la veamos en infinidad de ocasiones? ¿Qué impulso irremediable ordena humedecerse a nuestros ojos, una vez más –¡parece increíble!–, antes incluso de que empiece a sonar la música o avanzando el inicio de una determinada acción dramática?¿Cuál es, como diría Francis Ford Coppola o nuestro más cercano –y querido– Pepe Nieto, su *influencia secreta* para llegar a estos extremos?¿Cómo un *leitmotiv* puede llegar a serlo si solamente se escucha dos veces de forma parcial o sugerida y una única vez completo justo al final de dos horas de película?

Quizás *Dead Poets Society* (1989), una adaptación de la novela homónima de la escritora norteamericana N. H. Kleinbaum, es uno de los ejemplos más claros donde la literatura, el guion, el trasfondo ideológico, la poética, el lenguaje cinematográfico y la música se entrelazan en un magnífico todo. Pocas bandas sonoras, entre las que se encuentran otras colaboraciones del compositor francés Maurice Jarre (1924-2009) y el director australiano Peter Weir (1944), actúan como elemento narrativo con la misma fuerza que la que nos ocupa. Las pocas intervenciones musicales a lo largo del *film* evidencian, paradójicamente, su protagonismo, haciéndola más sugerente, atractiva y digna de una aproximación como la que se pretende hacer en este trabajo. No vamos a hablar aquí, sin embargo, de las cualidades intrínsecas de la música

[1] Hay una cantidad ingente de artículos y trabajos sobre este asunto. Afortunadamente, cada día hay más bibliografía al respecto, incluso en castellano. La voluntad de la aproximación que presentamos aquí evita deliberadamente este aspecto, tratando de articular algunos pensamientos inconexos –espontáneos, pero recurrentes desde hace bastantes años– en forma de reflexión en voz alta.

**Figura 1.** *Gather ye rosebuds while ye may* (1909) de John William Waterhouse (1849-1917)

de Jarre, ni siquiera de las críticas que recibió por introducir las fuentes sonoras electrónicas en la constitución de sus bandas sonoras –lo que sin duda les hace perder vigencia y actualidad–, sino fundamentalmente de conceptos como eficacia, simplicidad y planificación de la banda sonora, dentro de la cual, por supuesto, encontramos la música original, pero también otra muy distinta y variada.

Además del comentario de los textos y de la poesía utilizada, omnipresente en todo el proyecto cinematográfico con ejemplos de Walt Whitman (1819-1892) o Alfred Tennyson (1809-1892) entre otros,[2] en la película se cuestiona un modelo clásico y anquilosado de educación, a la vez que se reivindican –y se asumen también en cierta forma– las técnicas del nuevo profesor de literatura de la ilustre institución,

[2] Los autores citados a lo largo del *film*, poetas británicos y padres de la poesía y de la literatura americana, comparten ideales y estéticas románticas y postrománticas.

John Keating, por lo que suponen de novedosas.[3] La imbricación entre guion, textos poéticos y dramáticos, letras de canciones y sensaciones e intenciones de los protagonistas, es extraordinaria. En este sentido, podemos observar uno de sus puntos culminantes cuando el texto de Shakespeare, declamado al final de la representación de la comedia por parte de Neil Perry (Puck en *A Midsummer Night's Dream*), se convierte en un diálogo privado con su propio padre (01:32:25).[4] Una situación extrema que se posibilita, precisamente, por la controvertida actuación de Neil, elevando a una nueva dimensión la técnica del teatro dentro del teatro, esto es, convirtiendo un monólogo en un diálogo introvertido e imposible fuera de esas circunstancias.

El *Carpe diem* que acuñara en su poesía Horacio (*Odas*, I, 11), toma aquí una dimensión extraordinaria por las ideas que emanan de los escritos de Henry David Thoreau (1817-1862),[5] el gran pensador estadounidense –forjador de la idea del deber de la desobediencia civil– que se convierte en uno de los pilares fundamentales para el revolucionario profesor de literatura recién llegado. Sus pensamientos, de gran transcendencia, articulan las tesis y la metodología del docente, citándolo en varias ocasiones a lo largo del *film*. De la importancia de este escritor, poeta y filósofo, dan buena muestra las palabras del novelista Henry Miller (1891-1880), cuando en 1946 afirma sin tapujos que se trata de un «verdadero representante de América», que «asumió la responsabilidad de sus acciones y de sus afirmaciones», que no titubeó en «desafiar al gobierno cuando estaba en juego la justicia», que «vivió, mientras nosotros se puede decir que solo existimos» o que «solo viviendo a tope,

---

[3] Aunque la dirección del centro las tilde de «poco ortodoxas» (01:15:57). Preparando la redacción de este trabajo, el 11 de agosto de 2014, se anunció la muerte del actor Robin Williams (1951-2014) que dio vida al personaje de Keating.

[4] Utilizamos como referencia temporal la versión en DVD que se comercializó oficialmente en nuestro país, no obstante, puede presentar diferencias con otras versiones.

[5] Thoreau es el verdadero ideólogo de la Dead Poets Society, la sociedad secreta de estudiantes a la cual perteneció Keating en la institución académica. Una cita de su obra más emblemática, *Walden or Life in the Woods*, iniciaba las reuniones de sus miembros y el ejemplar de Keating de *Five Centuries of Verse* –el mismo que Neil Perry rescata del olvido en la vetusta biblioteca– contenía dicha cita, de puño y letra del ahora profesor, con la explícita nota «To Be Read At The Opening of D.P.S. Meetings». Véase el texto de Thoreau (2002: 93).

lograremos honrar su memoria» (Thoreau 2002: 9-16). Muchos de los presupuestos de Keating se inspiran en estas palabras y, textualmente, algunas de sus actitudes y conductas derivan de estas valoraciones.

El otoño de 1959, comienza un nuevo curso en la prestigiosa Academia Welton, una aislada escuela tradicionalista en las tranquilas montañas de Vermont. Para siete de sus estudiantes, Keating representará mucho más que la figura de un simple instructor: será la inspiración que haga de sus vidas algo extraordinario. Toda la película es, de hecho, una exhortación al viejo y conocido adagio latino, una invitación a vivir responsablemente el momento y extraer, de cada minuto, el máximo partido: aprender desde el disfrute, desde la necesidad y el placer del que aprende, desde la diversión, el goce, la práctica y la libertad que el saber y el verdadero criterio aportan (figura 2). Como reza el texto promocional del *film*, será para sus alumnos «un profesor cuyas ideas sobre la vida les inspirarán para emprender la búsqueda de sus pasiones individuales, para explorar nuevos horizontes y descubrir la agitación de un mundo más allá del estricto plan de estudios de Welton». En este sentido, el *film* cuestiona muchos de los estereotipados rituales académicos: tradición, honor, disciplina y excelencia, los cuatro únicos pilares en los que se basa la benemérita Welton Academy de Vermont y que están bien presentes desde el inicio mismo de la cinta, tanto de manera visual como en el guion.

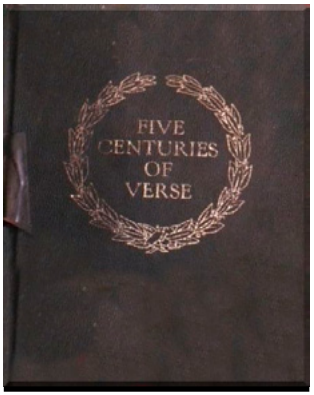



**Figura 2.** El ejemplar de Keating (1942)

La banda sonora, escueta, sobria, extremadamente sencilla en esencia y con una cuidadosa hoja de ruta que va envolviendo al espectador desde los primeros minutos del *film*, de forma lenta y paulatina, es un ejemplo magnífico de estrategia y planificación sonora. El carácter modal de sus temas y los timbres asociados a códigos culturales y geográficos que presentan, hacen de esta música y de la banda sonora en su conjunto, un reclamo para la subjetividad y, finalmente, una invitación para los sentidos. Aunque puede que sus recursos instrumentales, la sección electrónica concretamente, hayan perdido vigencia en el mundo

sonoro del cine de hoy, su concurso también nos habla de un momento concreto de la industria cinematográfica y, por supuesto, de la música para la imagen. No obstante, el conjunto global de la propuesta sigue siendo especialmente sugerente y, sin duda alguna, un modelo de efectividad y funcionalidad.

## La música en el film

La utilización de la música dentro del *film* es variada, pero como su banda sonora original, extremadamente esencial para una cinta de su envergadura: tres breves fragmentos de música clásica y nueve intervenciones de música preexistente, entre canciones tradicionales, rock, música religiosa y música electroacústica. No encontraremos ninguna intervención superflua, bien al contrario, la imbricación con la acción dramática esta cuidada hasta el extremo. Desde el primer minuto, se nos presentan códigos geográficos vinculados a la banda sonora mediante la intervención de la gaita con la conocida *Scotland the Brave*.[6] La cruz de San Andrés, símbolo de la escuela, incide en esta voluntad de situar al espectador en los límites geográficos de la acción dramática: Nueva Inglaterra.[7]

Podemos hacer varios grupos por lo que respecta a la tipología de la música: los fragmentos de música clásica, las músicas no originales y las diversas canciones o el salmo con función diegética (figura 3). Todas ellas están cuidadosamente elegidas para servir de nexo de unión y como elemento narrativo por su conexión textual –todas expresan intenciones, experiencias o sentimientos en primera persona– entre la acción y sus protagonistas (canción en la fiesta, salmo, etc.). En este aspecto, la misma rigidez y disciplina que imprime la institución académica en sus individuos, podemos observarla en otros elementos de la banda sonora como son las inflexibles campanas horarias, los propios relojes o los inexorables timbres que marcan los cambios de clase.

---

[6] Aunque no escuchamos su letra, el texto de esta canción patriótica es de la década de los años 50 del siglo XX, por lo que se imbrica perfectamente en la acción dramática.

[7] En realidad el rodaje se realizó en St. Andrew's School en Middletown y en la ciudad de New Castle, Delaware.

**Figura 3.** Tipología de la música dentro de la banda sonora

La *Obertura 1812* de Tchaikovski, que silba el profesor en su primera clase, se relaciona conceptualmente con la pieza *The Battle of New Orleans* de Jimmy Driftwood (1907-1998), canción de tipo tradicional sobre la guerra anglo-estadounidense (1812-1815), precisamente con los territorios en los que se sitúa la acción del *film* como telón de fondo. Igualmente podemos establecer vínculos temporales entre la música de Beethoven (1870-1927) –el final de la *Sinfonía nº 9* y el segundo movimiento del *Concierto nº 5 «Emperador»*– y los acontecimientos políticos y sociales que las envuelven. Sabemos de la formación y cultura musical de Keating por sus gustos y por la relación que mantiene con su pareja en Londres, una intérprete de cello que podemos contemplar en la foto de su mesa de trabajo (01:20:27). La secuencia del diálogo que se establece entre Neil Perry y Keating, cuando éste se encuentra escribiendo una carta a dicha pareja, viene acompañada en su totalidad por la música concertante para piano del compositor alemán, concretamente el movimiento lento del concierto nº 5 «Emperador».

El fragmento de la *Oda a la alegría* de Schiller (1759-1805) que el músico de Bonn extractó para su sinfonía, es una nueva referencia a la imagen y, en general, a los valores que, también mediante el deporte y su capacidad de superación personal, Keating fomenta entre sus muchachos. Como preámbulo a esta secuencia, el profesor nos informa sobre

sus intenciones –«For me, sport is actually a chance for us to have other human beings push us to excel» dirá en esa ocasión– y respecto a dichas posibilidades del deporte y su particular manera de entenderlo (00:48:25). Para ello utiliza también la música, en este caso de forma diegética. La elección de Händel (1685-1759) y concretamente de su *Water Music* tampoco es casual: el músico alemán afincado en Londres, se convirtió durante décadas en el principal proveedor de música de la corona británica y es, además, un músico de culto como antecedente de todo el proceso de politización y consiguiente socialización y popularización de la música en Europa, que llegará a su punto culminante con la Revolución Francesa (Buch 2001).

El texto de la oda de Schiller que coincide con el fragmento musical elegido para ser decorado sonoro omnipresente (no hay sonido ambiental) en la secuencia del partido de fútbol (00:55:38), nos habla de «… tus encantos reconcilian / lo que la moda severamente ha dividido; / todos los hombres serán hermanos / allí donde se mece tu ala suave». Estas son, sin duda, las palabras más célebres de la sinfonía beethoveniana y coinciden con las que después, en alemán o traducidas, se cantan siempre en las interpretaciones fragmentadas (Buch 2001: 182). Como en el caso del himno europeo, la carga simbólica de la renovación o la libertad, y la utopía de la igualdad y fraternidad, unida al mito social y político que representa la figura de Beethoven, se conjugan para presentar al líder triunfante a hombros de sus alumnos –esta secuencia es la imagen de la película– y, a su vez, para realizar una clara analogía entre la Alegría, hija del Elíseo, y el profesor de literatura, símbolo de la renovación educativa dentro de la tradicionalista institución. Los valores que resalta la oda schilleriana son, por tanto, análogos a los del docente y se verán potenciados aún más con el fragmento que continúa, en el que igualmente se hace referencia a un grupo, a una alianza, como lo es la *Dead Poets Society*, la sociedad que da sentido a la novela y, posteriormente, al *film*:

*¡Quien haya logrado la proeza*
*de ser amigo de un amigo,*
*quien haya conquistado a una mujer adorable,*
*una su júbilo al nuestro!*
*¡E incluso quien en este mundo*
*no posea otra cosa que su alma!*

*Y quien nunca haya sido capaz de ello*
*aléjese llorando de esta alianza.*

Dejando aparte las intervenciones de la música clásica, el empleo de las diferentes canciones de la banda sonora no es, de ninguna manera, casual. En el caso de *Let's Have a Party* (1957) de Jessie Mae Robinson en la versión de Wanda Jackson, se trata de una invitación al baile y a la fiesta, la misma que inician Steven Meeks y Gerard Pitts cuando consiguen sintonizar Radio Free America con su rudimentario y casero aparato (00:43:15) y, por analogía, la fiesta privada improvisada que tendrá lugar justo después en la habitación que comparten Todd Anderson y Neil Perry, por la desesperación del primero antes las dificultades de componer unos versos para la clase de literatura y la euforia del segundo ante la convocatoria de pruebas para la representación local de la comedia de Shakespeare. En *Hey Little Girl* (1949) de Henry Roeland Byrd interpretada por Professor Longhair, el texto de la canción es a la vez pensamiento en voz alta y catálogo de deseos e instrucciones para un enamorado Knox Overstreet, que coincide, por azar, al lado de su durmiente amada en el sofá de una fiesta a la que es invitado (01:08:37). La misma fiesta se inicia con la sorprendente *Stranded in the jungle* (1956) de Al Curry, James Johnson y Ernestine Smith interpretada por The Cadets, que ilustra pormenorizadamente al espectador y al propio protagonista de la secuencia sobre toda la situación incómoda y dolorosa en la cual se verá inmerso poco rato –y unos tragos de whisky– después (01:06:07).

Los pensamientos, emociones, sentimientos e iniciativas de Neil Perry utilizan como telón de fondo una ambientación sonora extremadamente abstracta creada e interpretada por David Hykes (1953) con el título de *Rainbow Voice* (00:32:08 y 01:38:49), que en algunas ocasiones se combina con la música original de Jarre o con los efectos de sonido. La imbricación con la acción dramática entre el texto de Thoreau escrito por Keating en su libro de poesía y su relectura, ahora llorada por el propio profesor, en la que encontramos numerosas referencias a la vida, se asocia ahora simbólicamente con la última estrofa de la conocida paráfrasis del salmo 23 del salterio escocés (1650) a la que le puso música Jessie Seymour Irvine (1836-1887) con el título de The *Lord's My Shepherd* (Crimond), que se inicia con «Goodness and mercy all my life shall surely follow me…» (01:47:00).

## La música del *film*

La banda sonora original que nos ocupa es tan corta que algunas ediciones discográficas de la misma son rellenadas con otros fragmentos originales de otras colaboraciones de Jarre con Weir. Se trata, como ya se ha dicho, de una música original concisa y esencial: cuatro temas originales (variaciones) y un tema principal que actúa como un verdadero *leitmotiv*, en los que se combina la electrónica y los instrumentos acústicos y donde la elección de los timbres instrumentales obedece a un código geográfico. Por lo que respecta al verdadero tema musical del *film*, el único tema recurrente claramente reconocible, lo escuchamos por primera vez de forma parcial y con un sutil acompañamiento polifónico, posible gracias al concurso del arpa celta. Es precisamente este instrumento –una nueva referencia escocesa– el que nos introduce en el material temático, situándonos en el ámbito de la música no diegética (00:17: 15).[8]

La segunda intervención de la banda sonora (*To the Cave* en la BSO) no responde a ningún tema recurrente, más bien se trata de una evolución de la misma banda sonora desde un elemento diegético hacia el plano no diegético: un estudiante de piano realiza estudios de técnica mientras Keating habla a los chicos de las antiguas actividades del club. Esos mismos arpegios y escalas, se trasladan ahora al plano no diegético para recrear el ambiente de excitación que se apodera de los muchachos y muy especialmente de Neil Perry (00:29:42).

El camino hacia la cueva india, por primera vez, del grupo de excitados estudiantes, aparece también subrayado por una música que nos recuerda en ciertos aspectos a la anterior. A partir de este momento seguirán algunas situaciones análogas: el corro casi orgiástico-poético[9]

---

[8] A modo de aparentes improvisaciones, el arpa celta presenta una serie de variaciones sobre el tema principal.

[9] Con el concurso de dos de los instrumentos fetiche a lo largo del *film*: los bongós y la flauta de pico, claros representantes del ámbito escolar de la música. Cabe destacar el empleo de la flauta de pico y los bongós en la conga de la habitación (00:46:30), nuevamente los bongós como símbolo de poder y sátira por parte de Charlie Dalton «Nuwanda» (01:16:49) y también la flauta de pico en los ensayos de Shakespeare en el teatro (01:18:15). Finalmente flauta y arpa, otra gran protagonista de la música del *film*,

en la habitación de Todd y Neil (00:46:32) –que se repetirá después en una reunión posterior en la cueva (00:38:45)– y la nueva aparición del esbozo del tema principal en análogas circunstancias para Knox Overstreet –su particular *Carpe diem*– para conseguir a la chica de sus sueños (00:46:54). La nueva intervención del ya establecido *leitmotiv* es una mera pincelada, una evocación tímbrica del tema con apenas un par de giros melódicos reconocibles o, mejor dicho, sugeridos (00:50:43). El sonido del arpa y la nueva variación temática, apenas unos minutos después (01:03:10), mantiene las mismas características esenciales que en las anteriores intervenciones, aunque quizá un tanto más abstractas por tratarse de otro *Carpe diem* menos definido que el anterior: el del tímido Todd Anderson y los juegos de escritorio repetidos absurda y sistemáticamente por sus padres como regalo en el día de su cumpleaños.

La penúltima aparición de una nueva evocación del tema principal, se realiza de una forma mucho más reconocible que en las anteriores ocasiones. En este caso se presenta con una atmósfera pedal a cargo de la electrónica (que bien pudiera evocar el bordón de las gaitas, pero tímbricamente mucho menos contundente), a modo de incipiente tratamiento armónico y con el concurso tímbrico de los dos instrumentos que han sido los protagonistas musicales relacionados con la actividad teatral de Neil a lo largo de la cinta: la flauta y el arpa (01:45:17).

Finalmente (01:58:01) el tema aparece en todo su esplendor. Su autor lo titula, muy acertadamente, *Keatings' Triumph* en su edición discográfica. Se trata de la primera audición completa del tema principal, un alegato a los valores educativos del docente, que se desarrolla entre los dos últimos minutos de acción y los créditos finales (en negro desde 02:00:20, después de un largo plano fijo en la figura de Todd Anderson, el personaje que mayor evolución personal experimenta en todo el proceso). A pesar de ello, las diferentes entradas de los timbres instrumentales se realizada de forma escalonada, progresiva y jerárquica, una relación que ha ido estableciéndose a lo largo de la película y cuyo punto culminante se muestra con la sonora entrada de las gaitas,

en la representación de la comedia de Shakespeare (01:29:35), tema comercializado como *Neal* en la BSO editada.

que el concienzudo montaje hace coincidir con el corte a negro de los créditos (figura 4).

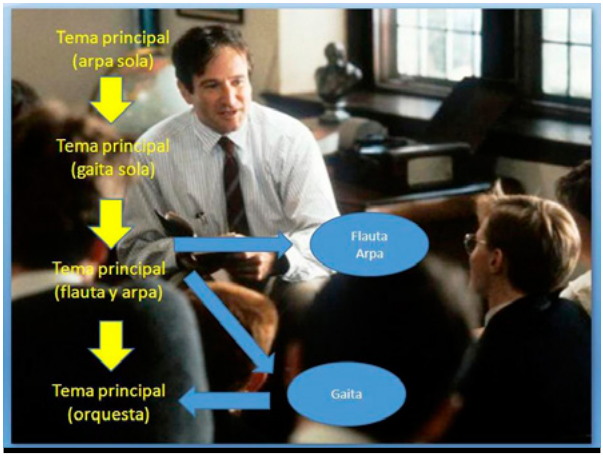



**Figura 4.** Evolución tímbrica del tema principal

El arpa solista dará paso a diferentes impulsos de la percusión, teniendo el primero de ellos una importancia notable al sincronizarse con la primera muestra evidente del cambio y posterior establecimiento de una nueva situación: los pies de Anderson en la tapa de su pupitre. La noble actitud del muchacho, con coraje y fuerzas renovadas, incita a otros miembros de la clase a seguir su ejemplo. Uno a uno irán subiendo a sus mesas respectivamente mientras las percusiones, esta vez sin una sincronía estricta, siguen en decidido avance. La asociación que puede establecerse fácilmente, por simple analogía, entre la acción concreta y su referente musical en el terreno militar no es, como casi nada en este *film* y a estas alturas, una simple casualidad. Los ecos del campo de batalla –el aula adquiere ese significado simbólico a lo largo de la cinta– aparecen con las primeras estrategias de Keating para ayudar a sus alumnos a pensar por si mismos y a romper estereotipos, pautas preestablecidas y clichés.[10] Finalmente es necesario puntualizar que,

[10] Algunas de estas referencias las encontramos a lo largo del *film*, cuando Keating silba en su primera clase los compases de la *Obertura 1812* (00:11:07) o cuando anuncia abier-

al igual que las diferentes entradas de los instrumentos se realizan de forma ordenada y jerárquica, su desaparición al final del tema sigue el mismo modelo a la inversa. Igualmente, los gritos desesperados de un encolerizado Mr. Nolan –el represivo director de la institución– ante una situación que se le escapa de las manos, se verán ahogados poéticamente por la esplendorosa melodía: una bellísima composición con aires modales.[11]

## Conclusiones

Como pensamiento en voz alta –que es de lo que tratan estas páginas–, este trabajo pretende destacar, desde la óptica y la experiencia personal, las cualidades expresivas de una de las bandas sonoras que más me han impresionado por su planificación, eficacia y estrategia. Se trata, sin lugar a dudas, de un modelo de hoja de ruta meditada, ponderada y de profunda reflexión, que lleva consigo, tras su apariencia de sencillez e ingenuidad, un trabajo de creación profundo con un grado de inteligencia manifiesto. No obstante, todo ello es posible por el excelente y compacto guion –piedra angular de los proyectos cinematográficos– que, dejando de lado la soberbia adaptación de la novela original, se nos muestra repleto de referencias literarias de diversa índole y de pensamientos de primera magnitud: un sólido entramado poético, ideológico y filosófico.

La imbricación no manifiesta de la música con los diálogos, en relación constante con el guion y la acción dramática –muy especialmente en el empleo de la música clásica y en las canciones– es, sencillamente,

---

tamente que debe establecerse una batalla –«this is a battle, a war!» llegará a exclamar (00:23:33)– para liberarse de la tiranía del estudio sobre la poesía de Evans-Pritchard como punto de inicio para un largo proceso de cambio.

[11] El carácter modal del tema es, precisamente, una de las características fundamentales gracias a la cual su grado de emotividad, aludido repetidamente a lo largo del trabajo, es mucho mayor. En cierto modo, esa cualidad le otorga una apariencia más acorde con los valores de la institución académica, por su capacidad de evocar tiempos pasados, pero también –siguiendo los tradicionales códigos establecidos en la música para la imagen– por la nobleza que emanan sus notas y que se vinculan, fácilmente, al gesto final de los alumnos para con Keating. Se trata, no obstante, de una apreciación y percepción muy personales.

extraordinaria. Igualmente su notable capacidad para actuar como guía, narrador e intérprete de las situaciones, vivencias o pensamientos de los protagonistas en determinadas situaciones, es sobresaliente. Finalmente, el poder inconmensurable de la resplandeciente melodía modal, esa especie de viaje inmediato a través de los tiempos, se muestra en esta banda sonora con especial preeminencia. Un tema principal que, casi sin darnos cuenta, se va gestando ante nuestros ojos, transportándonos, mansa y progresivamente, desde un determinado espacio geográfico a uno mucho más íntimo y personal.

Mucho más podríamos decir de todo este universo de sensaciones y emociones personales pero, como ya se ha señalado, no podemos dar respuesta concreta a las preguntas que se han planteado al inicio del estudio. Simplemente podemos emocionarnos, una vez más –irremediablemente–, con la magnífica secuencia final, seguramente, mucho antes incluso de que llegue a nuestra retina.

## Referencias bibliográficas

BUCH, Esteban: *La novena de Beethoven*, Barcelona: El acantilado, 2001, 304 p.

THOREAU, Henry David: *Walden o la vida en los bosques*, Barcelona: Los libros de la frontera, 2002, 340 p.

16

# Cine de acción entre antagónicos: danza y combate

*Juan Bernardo Pineda Pérez*

Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal
Universidad de Zaragoza

pineda@unizar.es

**Resumen**

Esta investigación parte principalmente del trabajo desarrollado durante el siglo XX por los coreógrafos y realizadores: Busby Berkeley, Leni Riefensthal, Maya Deren y Bruce Lee. Su vinculación al ámbito militar les ha permitido poder configurar un perfeccionamiento de la representación de la imagen del cuerpo en movimiento dentro de un film. Esta particularidad operativa dentro de la filmación y el montaje genera la figura del coreógrafo-realizador como un nuevo especialista; convirtiendo en protagonista a la acción del cuerpo, ya sea en bailes o en combates presentados cinematográficamente y cuyo campo de investigación artístico ha sido el contexto militar occidental del siglo XX.

**Palabras clave:** Cine de acción; Coreógrafo-realizador.

**Action** films **between opposing: dance and combat**

**Abstract**

This research was based mainly on the work developed during the twentieth century by the choreographers and directors: Busby Berkeley, Leni Riefenstahl, Maya Deren and Bruce Lee. His ties to the military are allowed to configure an improvement of the representation of the image of the moving body within a film. This operational particularity in the filming and editing generates the figure of choreographer-director as a new specialist; it becoming protagonist body action, either dancing or bouts cinematically and whose field of artistic research has been the Western military context of the twentieth century.

**Keywords:** Action films; Choreographer-director.

Una serie de confluencias importantísimas entre danza y cine a través de las obras de los coreógrafos-realizadores Busby Berkeley, Leni Riefensthal, Maya Deren y Bruce Lee, han configurado de manera sucesiva un perfeccionamiento en la fragmentación de la imagen del cuerpo en movimiento dentro de un *film*. Este aspecto se convertirá en una de las principales aportaciones que estos coreógrafos-realizadores han introducido en la producción cinematográfica del siglo XX, donde la acción del cuerpo, ya sea en el baile o en el combate, se convierte en protagonista. Sin embargo, antes hay que comprobar porqué sus respectivos trabajos coreográficos transitan entre lo marcial y la danza. Aunque pueda parecernos contradictoria la relación que estos coreógrafos-realizadores establecen entre lo marcial y lo dancístico dentro de sus trabajos cinematográficos; obedece a las múltiples afinidades existentes entre lo militar y la danza, las cuales operan hacia un mismo fin desde las primeras sociedades occidentales. Jelena Santic expone al respecto que: «En la Grecia Antigua la expresión corporal ha estado sintetizada por la danza y el deporte, dentro de la idea de libertad, de armonía de las fuerzas interdependientes y de la democracia. Los status de los dioses paganos eran próximos a las figuras de los hombres, y la danza y el deporte anticipan la salud física y emotiva –el ideal griego–. Sócrates considera que aquellos que no danzan bien las danzas pírricas no pueden ser un buen soldado.»[1]

La referencia que Santic hace de Sócrates respecto a la necesidad de saber bailar para una mejora en la disciplina castrense, corresponde a una amplificación de las nociones de entrenamiento y consciencia psico-física en el soldado. Estas son adquiridas mediante la práctica de la danza, facilitando poder maniobrar con mayor movilidad espacial en el campo de batalla.

En Europa (desde la Península Ibérica hasta Rusia) a partir del s. XV hasta el s. XVIII y más concretamente dentro de las cortes reales,

[1] SANTIC, Jelena. Dossier: la Transmisión. *Nouvelles de Danse*, núm. 20, 1994, p. 7.

los maestros de danza van a desempeñar las funciones de formadores e instructores de caballeros, reyes, reinas y cortesanos en el arte de la danza, la equitación y la esgrima, desarrollando su destreza, elegancia y dinamismo en la práctica de estas habilidades. Los mismos maestros de danza, también van a ser los encargados de organizar las ceremonias conmemorativas a través de festejos fastuosos, con desfiles, torneos y danzas. Estas celebraciones tenían como objetivo publicitar de una manera diplomática la política interior e internacional de la corte. Un claro ejemplo de ello, fue protagonizado por el maestro de danza y escudero Baltasar de Beaujoyeux, paje de cámara de la reina Maria Estuardo y creador en 1581 del *Ballet comique de la reine* (primer espectáculo que fijó el género del ballet), encargado por Catalina de Médicis para la conmemoración de un acto público, una boda de la nobleza.

Durante la reconquista de España se conmemoraban las luchas entre cristianos y musulmanes a través de una crónica coreografiada de evocación guerrera llamada «la morisca», la cual se transformó más tarde en danza de divertimento. Este tipo de manifestaciones generó que entre los siglos XV y XVII jinetes y coreógrafos asociaran la danza con los torneos, enseñando a los caballos una serie de pasos ecuestres (trote, galope, corbeta, cabriola, salto) como verdaderas figuras de danza. Es por ello que no tenía nada de extraño que el maestro de baile fuese a la vez de equitación y de esgrima. En el s. XVII Monsieur Bourgelat, director de la Academia de Lyon y escudero del rey de Francia, dedicó gran parte de su vida al adiestramiento de caballos, llegando a tener un conocimiento exhaustivo de la sucesión armónica de los miembros del animal, creando pasos y *aires*[2] para las coreografías ecuestres. Continuando en el contexto de la danza cortesana, Jean Georges Noverre uno de los reformadores más importantes del ballet fue destinado primeramente a desarrollar una carrera militar, ya que su padre era ayudante de campo de Carlos XII. Sin embargo, a los dieciséis años se introdujo en la danza con el maestro Luis Dupré. En su libro *Lettres sur la danse* (1759), Noverre indica que la observación de los eventos militares constituyen

[2] Según Jean Georges Noverre los aires se refieren a los diferentes ritmos que se componían para los ballets ecuestres de revistas y desfiles militares. En NOVERRE, Jean Georges. *Cartas sobre la danza y los ballets* (*Lettres sur la danse, 1759*). Madrid: Ed. Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L., 2004, p. 103.

una fuerte inspiración para la creación coreográfica: «Un campamento, las evoluciones militares, los ejercicios, los ataques y las defensas de los lugares, un puerto de mar, una rada, un embarco y un desembarco: he ahí algunas imágenes que deben atraer nuestras miradas y llevar a la perfección nuestro arte, si su ejecución es natural»[3].

También en sus descripciones compositivas sobre coreografía utilizaba adjetivos que según él inscribían polisémicamente a la danza y al ejército: «Observaréis en los ballets marchas, contramarchas, descansos, retiradas, evoluciones, grupos y pelotones»[4].

De ahí, que no resulte extraño la existencia de una terminología polisémica que comparten la danza y lo militar. Por ejemplo, *compañía*, *escuadra* o *cuadrilla*, *cuerpo*, así como el adjetivo *primer bailarín* que define un rango superior dentro de una *compañía*, ya sea de danza o del ejército, se utilizan tanto en el contexto castrense como en el coreográfico. En el contexto castrense como en el dancístico la palabra *compañía* corresponde a una agrupación de personas para desarrollar un fin común. La *escuadra* o *cuadrilla* indica especialmente una formación geométrica realizada por un cierto número de personas, tanto en el baile[5] como en la formación militar. En cuanto a la palabra *cuerpo*, esta corresponde dentro del ámbito del ballet, a los bailarines y bailarinas que conforman el *cuerpo de baile*, el cual se encarga de generar formas coreográficas que solo se podrán llevar a término cuando todo el *cuerpo de baile* realice los pasos pertinentes, y que encadenados unos con otros configuran la forma coreográfica, una especie de engranaje donde la ausencia de un bailarín rompería la forma. En el contexto castrense, por *cuerpo* se entiende a una subdivisión de las fuerzas armadas, como *cuerpo de infantería, cuerpo de caballería, cuerpo de artillería,* etc. Gookin Kirby en su artículo *La coreografía de los ballets y de las batallas*, reflexiona sobre la concordancia semiótica de estructuras generadoras de movimiento en la danza y en lo militar, pero también nos habla de

---

[3] *Op. Cit.*, NOVERRE, 2004, p. 108.

[4] *Op. Cit.*, p. 262.

[5] La *cuadrilla* es una danza formada por cuatro parejas. En su estructura aparecen tres de sus partes que reciben el nombre de: las líneas, los lanceros y los tiradores, nombres cuya procedencia responden al contexto marcial.

la palabra *teatro* como lugar donde la acción del bailarín y el soldado es desarrollada: «Es en el teatro donde las formas de danza socialmente más preeminentes han sido gestadas desde la Antigua Grecia. Mientras la danza ha sido parte integral de la liturgia y de los espectáculos de la corte, el teatro es el lugar tradicional para la danza. En lo castrense, el teatro de la guerra se refiere según Carl von Clausewitz a: un sector de la totalidad de la zona de conflicto dotado de cierto grado de autonomía […] El uso de teatro es reflejo de circunscribir el caos reinante en el campo de batalla a parámetros susceptibles de definición. Ello impone una visión objetiva y despersonalizada de los movimientos de la tropa en el tiempo y en el espacio»[6].

Una vez contextualizada la evidente afinidad entre danza y combate, podemos centrarnos en las aportaciones que a partir de los años 30 (s. XX), una serie de coreógrafos-realizadores comenzaron a desarrollar desde la técnica del montaje, una manera particular de plasmar las acciones del cuerpo en movimiento a través de diferentes tipos de planos para generar mayor movimiento y velocidad a la continuidad del *film*. Este modo de montaje alcanzará su momento más álgido de perfección técnica en los años 70 a través del cine de acción, cuyo protagonista fue el coreógrafo-realizador Bruce Lee (aunque previamente habría que mencionar a Busby Berkekey, Leni Riefensthal y Maya Deren como los pioneros del montaje multiperspectivo de la imagen del cuerpo en movimiento). Sin embargo, el hecho de nombrar a Bruce Lee permite introducir el fenómeno que ha provocado en el público «massmediático» de hoy un elemento digno de estudio y a erradicar o transformar. Me refiero a la belleza de la violencia que ha sido generada desde este avance formal y madurado desde el montaje cinematográfico en las películas de acción del siglo XXI. Un avance erróneamente usado que ha impregnado la publicidad, los videojuegos, los film*s* y la televisión, malversándolo e utilizándolo como apología de la violencia.

El desarrollo de este tipo de montaje que va a caracterizar la mayoría de los film*s* de acción, se inicia con Busby Berkeley, coreógrafo y militar del ejército estadounidense que aplicará sus conocimientos estratégicos

---

[6] GOOKIN, Kirby. La coreografía de los ballets y las batallas. Caprichos, la danza a través de un prisma. *Cuadernos escénicos,* núm. 6, 1998, p. 39.

de combate a la creación coreográfica y cinematográfica, introduciendo la fragmentación del cuerpo en movimiento en una secuencia de danza sin traslación espacial a través de una gran variedad de perspectivas y tamaños de planos. Seguidamente, dos años más tarde Leni Riefensthal, coreógrafa y reportera del ejército nazi, así como también de los eventos del nacionalsocialismo alemán, continuará lo establecido por Berkeley, pero en su caso, la fragmentación la efectuará sobre el trayecto de un corredor de atletismo. En ambos casos la complejidad de intervención que suponía utilizar planos de partes del cuerpo en movimiento y unirlas a otros planos que contenían sus respectivas correspondencias, propiciarán la llegada de una de las realizadoras más célebres del siglo XX. Maya Deren, coreógrafa y realizadora perteneciente a la vanguardia americana. Siguiendo los pasos de sus antecesores, Deren agregará dinamismo a este tipo de fragmentación usando piezas de danza en sus film*s*: «Los cineastas parecen olvidarse de que el movimiento en sí, ha sido utilizado en todos sus aspectos dentro de la danza, y a un menor grado en el teatro»[7].

Ya no es un baile que se queda en el sitio, ni una actividad cotidiana de la mecánica del cuerpo humano como realizarían Berkeley y Riefensthal, sino de una coreografía con traslación, que además comunica espacios diferentes a través del movimiento de una parte del cuerpo que continua en un siguiente plano de un espacio completamente distinto, pero con la continuación del mismo movimiento iniciado en el plano anterior (movimiento comunicante). Para finalizar todo este proceso de evolución técnica sobre la fragmentación multiperspectiva de la imagen del cuerpo en movimiento, la aparición de la figura del coreógrafo-realizador Bruce Lee propiciará que el género cine de acción encuentre su expansión no solamente en occidente sino a nivel global.

Esta manera de filmar y montar la imagen del cuerpo en movimiento partirá fundamentalmente de unas afinidades entre todos estos coreógrafos-realizadores, que no solo se ceñirán a lo cinematográfico y coreográfico, sino también a su relación con la guerra y el ejército. Esta particularidad tendrá que ver con los campos operativos por los que transitan igualmente la danza y la lucha: la preparación física del

---

[7] DEREN, Maya. *Écrits sur l'art et le cinéma*. Paris: Ed. Paris experimental, 1956, p. 73.

bailarín y el soldado en parámetros espacio-temporales y la aprehensión del espacio: el escénico o el de la batalla. Todo ello nos conduce a comprender porque se establecen esas relaciones con la lucha y la violencia en la vida y obra de Berkeley, Riefensthal, Deren y Lee. Si al principio no he indicado cual era la relación de Maya Deren con el ejército, debo señalar que la captura de la imagen en movimiento la aprendió de su marido Alexander Hammid documentalista de la oficina de la información de la guerra de los Estados Unidos, el cual colocaba cámaras en las metralletas de los aviones para filmar los ataques.

Contextualizado el proceso de aglutinación de las experiencias de estos artistas respecto a la fragmentación multiperspectiva de la imagen de cuerpo en movimiento, debo decir que su aplicación comenzará a realizarse principalmente en el *film* de acción, aunque paralelamente también en el cine musical y el *cinedanza*[8]. Pero será en el ámbito hollywoodiense donde se desarrollará de manera inconsciente e incontrolada, provocando la aparición de la belleza de la violencia en los *massmedia*.

Hay que entender por belleza de la violencia en las producciones cinematográficas, como un compendio de elementos que se complementan y por ello hacen bellos los combates. Me estoy refiriendo al uso de la coreografía como forma artística y técnica en todas sus aplicaciones, la cual comparte los mismos elementos constitutivos espacio-temporales de la acción bélica y del montaje cinematográfico. El ejemplo más relevante que ha conquistado al público massmediático lo tenemos en el *film* Matrix (1999) de los hermanos Wachowski. Este *film*, si bien ha conseguido poner en práctica todo lo que hemos apuntado hasta ahora respecto a la fragmentación multiperspectiva, se ha convertido además, en el referente de esa belleza de la violencia al transformar todos los hallazgos formales de los pasos y secuencias coreográficas más interesantes y espectaculares del siglo XX, en pasos de lucha. Por ello, sí *Matrix* merece una descripción, es la de que aglutina referencias coreo-

[8] «Maya Deren introducirá la danza dentro de sus películas, hasta tal punto, que comenzará a desarrollar lo que se denominó como el cinedanza». En PINEDA PÉREZ, Juan Bernardo. *El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza.* Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2006, p. 214.

gráficas que provienen del *cinedanza*, de la danza y el cine de acción de Bruce Lee, conformando un *film* donde la violencia es protagonista. Pero en cambio, su evidente factura coreográfica aparece enmascarada para el gran público como un ejercicio estilístico exclusivamente cinematográfico que sabe sublimar la lucha y el combate en el *film*. Esta ha sido la razón por la que he querido profundizar en las relaciones de lo marcial con lo dancístico y demostrar lo que hay de coreográfico en el *film* de acción del s. XXI, así como, la representación de la imagen del cuerpo en movimiento en los massmedia de hoy.

Los pasos de danza y las resoluciones escénicas a la hora de representar la pieza de baile en el espacio, han sido también introducidos en el cine de acción actual para convertirse en los movimientos que definen al buen *film* de acción de este principio de siglo, donde el contexto cinematográfico especializado omite cualquier tipo de referencia al verdadero origen del que provienen, la danza. Todos los movimientos del cuerpo humano más o menos espectaculares e interesantes que aparecen en *Matrix* y sus secuelas, se llevan a cabo mediante la utilización de cables. Sin embargo detenernos en el análisis performático de las extraordinarias cualidades cinéticas de los cuerpos que participan en *Matrix*, van a conformar el estudio de la importancia que la danza ha tenido en la concepción de este *film* de acción. A continuación haremos un breve resumen de todas estas formas de hacer que van ligadas a la mecánica de cada paso, movimiento o artefactos que conforman las maravillas cinéticas del cuerpo humano que firma *Matrix* y cuya verdadera procedencia corresponde a las experimentaciones y hallazgos que diferentes y notables bailarines, coreógrafos, así como técnicas escénicas de la danza y el performance han desarrollado a lo largo de los s. XIX y XX:

– **Volar a través de la danza cableada**, va a ser el método principal que comenzará a usarse en los film*s* de acción occidentales a partir de *Matrix*. Sin embargo, es necesario retroceder en el tiempo para exponer cual fue su procedencia y principal uso en el s. XIX tanto en Occidente como en Oriente. El s. XIX supondrá para el arte escénico chino la creación de la Ópera de Beijing y en Europa la aparición del Ballet Romántico. Ambas propuestas escénicas se caracterizarán por poseer una gran riqueza de recursos técnicos, especialmente en maquinaria e iluminación, lo cual permitirá el desarrollo de efectos especiales de las puestas en

escena. Centrándonos en el Ballet Romántico, el *vuelo* será uno de los recursos más utilizados, principalmente porque los presupuestos estéticos de este tipo de danza evocaban la ingravidez de las bailarinas, lo que supondrá una renovación de la técnica de ejecución acompañada de maquinaria escénica mediante arneses y cables, sistema que mediante poleas permitirán hacer volar a las bailarinas dentro del espacio escénico. Esta elevación contextualizará la danza en un espacio de ficción, donde la ley de la gravedad perderá su función con respecto al cuerpo humano. Por esa razón a la danza aérea por cables se le sumarán las *puntas*, un tipo de calzado protésico que permite la elevación del cuerpo de la bailarina hacia su máxima verticalidad sobre el mínimo apoyo de la punta de los pies en el suelo. La necesidad de maquinaria escénica, artefactos protésicos e iluminación para las representaciones del Ballet Romántico, lo convierten en el precedente del espectáculo moderno al utilizar efectos visuales escénicos generados mediante la tecnología y la iluminación.

– **Caminar por paredes**, es otro de los movimientos que van a ser realizados mediante cables en la inmensa mayoría de las películas de acción del s. XXI. Sus precedentes más importantes se sitúan en el contexto de la danza dentro de los trabajos de Donald O'connor en el *film Cantando bajo la lluvia* (1952) Kelly, Gene y Donen, Stanley, así como en una de las piezas de la coreógrafa norteamericana Trisha Brown, *Man Walking down the Side of a Building.* (1970). Donald O'connor alcanzaría su mayor popularidad, como compañero de la mula parlante en la serie *La mula Francis,* pero será principalmente la preparación técnica como bailarín la que le permitirá poder protagonizar uno de los fragmentos coreográficos más relevantes e influyentes que han surgido del cine musical, concretamente en la película *Cantando bajo la lluvia*. El fragmento en sí, consiste en una secuencia de baile que se desarrolla dentro del *backstage* de los estudios de rodaje y donde todos los elementos que se encuentran o aparecen accidentalmente son utilizados por el bailarín para desarrollar su danza, destacándose sobre todo su marcha en paralelo al suelo sobre la pared, donde a diferencia de los actores de *Matrix*, O'connor prescinde de cables en su ejecución. Como hemos expuesto anteriormente, la otra ini-

ciativa de caminar por las paredes en el ámbito dancístico correrá a cargo de la coreógrafa Trisha Brown, considerada como una de las precursoras más importantes del performance y las vanguardias de la danza en los años 60. Brown experimenta la relación de la marcha perpendicular al suelo respecto a la gravedad terrestre. La utilización de cables en esta coreografía supuso el principal precedente de lo que ha sido denominado recientemente como *danza vertical,* cuyo espacio de representación esta constituido por los edificios urbanos, en los que se utilizan tirolinas, cuerdas y mosquetones.

– **Los cuerpos planeadores** dentro de *Matrix,* como bien indica el nombre, corresponden a los movimientos que los actores realizan con el cuerpo suspendido y paralelo al suelo. Como es habitual en *Matrix*, la buena ejecución de estos movimientos dentro del *film* va a depender del uso de cables en la suspensión de los cuerpos. Sin embargo a principios de los años 90, el coreógrafo belga Wim Vandekeybus desarrollará una serie de pasos que se caracterizarán por ser ejecutados desde la suspensión del cuerpo en horizontal respecto al suelo. Este tipo de trayectorias paralelas respecto al suelo, se van a convertir en la marca de modernidad de finales de los 90 en todo espectáculo de danza que los utilice. Sin lugar a dudas el trabajo estético que Vandekeybus desarrolla desde su primer *film* de danza *Roseland,* está fuertemente influido por el trabajo dancístico de la bailarina canadiense Louise Lecavalier, de la cual hablaremos a continuación.

– **Los giros sobrehumanos en el aire**, alusión que hace el público ajeno a la danza a ciertos giros del cuerpo en las coreografías cableadas de *Matrix*, son en realidad la versión horizontal de uno de los pasos codificados en la danza académica cuyo nombre es el *Tour en l'air*[9]. Este paso consiste en realizar un primer impulso que el bailarín canalizará mediante una fuerza centrípeta, permitiendo así el giro de todo el cuerpo en el aire. El giro horizontal al que nos vamos a referir comenzará a popularizarse en los años 80 mediante el trabajo coreográfico de la compañía canadiense «La

[9] Le MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Ed. Larousse, 2008, p. 815.

La La Human Steps», cuya principal bailarina era Louise Lecavalier. Esta compañía se erigirá como pionera del nuevo *cinedanza* o *videodanza* dentro del ámbito dancístico internacional, gracias principalmente a la expansión de sus creaciones videográficas en los canales televisivos americanos y europeos. Louise Lecavalier, será la primera bailarina en popularizar el *Tour en l'air* horizontal. En sus vídeos, concretamente en *La La La Human Sex Duo Nº 1* (1987) de Bernard Hébert, Lecavalier sorprenderá doblemente al público occidental por el uso que dará al *Tour en l'air* en la partitura coreográfica. Primero porque este paso siempre se ejecutaba perpendicular al suelo por bailarines masculinos, y segundo porque Lecavalier a parte de ser mujer, este giro lo realizaba paralelo al suelo, hecho que requería una mayor destreza física a fines de contrarrestar los efectos de la gravedad terrestre respecto a un cuerpo en suspensión. A raíz de la popularidad que Lecavalier dio a este paso, la prensa especializada vaticinó que se convertiría en la *Prima ballerina* del s. XXI, titulo merecidísimo por atreverse a desafiar la fuerza de gravedad, no ya con una suspensión del cuerpo en paralelo al suelo, como más tarde haría Wim Vandekeybus, sino porque, Lecavalier incorporaba a esta suspensión un giro en horizontal del cuerpo. El trabajo dancístico de Louise Lecavalier es el más claro e influyente que la danza contemporánea ha aportado a los actores transcontinentales cableados del cine de acción, principalmente a partir y después de *Matrix*.

– En **la disolución de los límites de la horizontalidad y la verticalidad** en *Matrix,* cabe añadir el efecto cinético en el que los cuerpos de los actores con la ayuda de los cables: se pasean, caminan o corren por el techo de la misma manera que lo efectuarían en el suelo. Para ello, debemos remontarnos al experimento cinematográfico realizado en 1951 por Stanley Donen dentro del *film Bodas reales*, cuyo principal protagonista era Fred Astaire. En esta película las disoluciones espaciales entre la horizontalidad y la verticalidad son acometidas por Astaire dentro de la escena donde baila sobre las paredes y el techo de una habitación. Esta escena constituye otro importante precedente de la mirada y realización dancística dentro del cine.

A modo de conclusión, las escenas de danza o de combate siempre han tenido una manera convencional de insertarse tanto en el cine musical como en el de acción. Por esa razón, las historias, relatos o argumentos de estos géneros cinematográficos se construyen de manera que la introducción de fragmentos dancísticos o de lucha estén justificados a fin de poder dedicarles cierta cantidad de metraje de la película a la coreografía fílmica. En el cine musical, la danza se introducirá en su mayoría de veces dentro de escenas oníricas y de amor; en cambio, en el cine de acción se insertará en las peleas y secuencias violentas. Sin embargo, la influencia de la danza en el cine de acción de finales del s. XX, va a transformar el orden de los factores, es decir la violencia y los combates van a estar justificados en la película por la importancia y el protagonismo que la coreografía adquiere en el *film* al embellecer las peleas.

## Referencias bibliográficas

DEREN, Maya. *Écrits sur l'art et le cinéma*. Paris: Ed. Paris experimental, 1956, p. 73.

GOOKIN, Kirby. La coreografía de los ballets y las batallas. Caprichos, la danza a través de un prisma. *Cuadernos escénicos,* núm. 6, 1998, p. 39.

Le MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Ed. Larousse, 2008, p. 815.

NOVERRE, Jean Georges. *Cartas sobre la danza y los ballets* (*Lettres sur la danse, 1759*). Madrid: Ed. Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L., 2004, p. 103.

PINEDA PÉREZ, Juan Bernardo *El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza.* Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2006, p. 214.

SANTIC, Jelena. Dossier: la Transmisión. *Nouvelles de Danse*, núm. 20, 1994, p. 7.

17

# Nuevas posibilidades narrativas de la auricularización y del espacio con el sonido biaural[1]

*Blas Payri*

Dpto. de Comunicación Audiovisual, Doc. e Historia del Arte
Universitat Politècnica de València

blapay@upv.es

1 Los ejemplos y descripciones audiovisuales para este artículo se pueden encontrar en http://bpayri.blogs.upv.es/creacion-sonora/alguien-se-aproxima/

**Resumen**

El sonido 3D, holofónico o biaural, es una técnica de reproducción del sonido espacializado que recrea la percepción espacial del oído humano y permite percibir el sonido en las diferentes direcciones. Requiere una escucha por auriculares de sonido grabado o procesado con una técnica binaural.

Con el fin de explorar el uso del sonido 3D, se ha realizado una ficción sonora en la que todos los elementos sonoros han sido grabados con micrófonos biaurales colocados en el pabellón auditivo de los personajes, utilizando espacios naturales y el desplazamiento real de los personajes. Se analizan las diferentes auricularizaciones que permite el sonido 3D biaural particularmente respecto a la voz:

- auricularización exterior, donde los micrófonos se sitúan en un punto de la sala o en el interlocutor y se graba la voz como se oiría en esa sala. Es el modo por defecto.
- auricularización subjetiva, donde los micrófonos se sitúan sobre el locutor, y se graba la voz tal y como el locutor se oye a sí mismo y al entorno.
- voz/sonido de proximidad (voz al oído, voz en la nuca) que es posibilitada por la utilización de auriculares en la escucha combinada con la grabación binaural. Este efecto es muy expresivo y eficaz narrativamente, aunque puede resultar en un recurso-gadget.
- auricularización interior: sonido monofónico dentro de la cabeza.

**Palabras clave:** Sonido 3D; Biaural; Auricularización; Ficción Sonora.

**New narrative possibilities of the auricularización and the space through binaural sound**

**Abstract**

3D, holophonic or binaural sound, is a technique of spatial sound reproduction that recreates the spatial perception of human listening and allows to perceive the sound in the different directions. It requires headphones listens to recorded sound or a binaural processing technique.

In order to explore the use of 3D sound, a sound was made fiction in which all sound elements have been recorded with binaural microphones placed in the pinna of the actors, using natural spaces and the actual displacement of the actors. Different auricularizations enabled by 3D binaural sound are analyzed, focusing on speech:

- external auricularization, where the microphones are located somewhere in the room and the voice is recording as it would be heard in that room. It is the default mode.
- subjective auricularization, where the microphones are placed on the speaker's pinna, and the recording reproduces how speakers hear themselves.
- proximity voice/sound (whispering, voice on the neck) which is made possible by the use of headphones listening of with binaural recording. This effect is very expressive and narratively effective, but can become a gadget effect.
- interior auricularization: mono sound inside the head.

**Keywords:** 3D Sound; Binaural; Auricularization; Sound Fiction.

## Introducción

El sonido 3D, también llamado sonido holofónico, sonido binaural o biaural, es una técnica de reproducción del sonido espacializado que recrea la percepción espacial del oído humano y permite percibir el sonido en las diferentes direcciones: delante-detrás, izquierda-derecha y arriba-abajo. Requiere una escucha por auriculares de sonido grabado con una técnica binaural o procesado con un filtrado binaural llamado HRTF (human related transfer function) (Hammershøi & Møller, 2005).

Esta técnica se ha ido desarrollando desde hace décadas (Blauert, 1997) pero conoce actualmente un auge por la disponibilidad comercial de micrófonos binaurales (Soundman OKM, Cabezas artificiales de Neumann…) y también de software de espacialización 3D del sonido como el Binaural Panner de Logic Pro (Payri, 2010; Apple, 2013a, 2013b), o el Spat del Ircam (2012).

Un elemento esencial es la utilización de auriculares con los dispositivos portátiles actuales que hacen que se pueda utilizar el sonido 3D en un amplio abanico de productos musicales y audiovisuales, introduciendo realmente el sonido envolvente con más riqueza espacial que el clásico estéreo.

El énfasis de la investigación se ha centrado en aspectos psicofísicos como la localización, los ángulos mínimos de separación de fuentes, y la fiabilidad de la percepción espacial en función de los tipos de estímulo sonoro, utilizando condiciones de laboratorio tanto en la fabricación de los estímulos (sonidos sintéticos calibrados), como las condiciones de escucha (sonidos aislados que aparecen durante una duración determinada) que no tienen relación con la escucha en condiciones reales, o las condiciones de mezcla de cualquier producto audiovisual (ver revisión en Cengarle, 2012; Rodríguez Mariño, 2011).

La práctica profesional en grabación y mezclas de sonido y música, por otra parte, ha llevado a una serie de conocimientos empíricos y reglas generalmente implícitas sobre el modo de procesar los elementos sonoros y que se desarrollan de manera aislada respecto a las investi-

gaciones psicoacústicas. En el caso del sonido 3D binaural, estas reglas empíricas están todavía por establecer dada su novedad. La disponibilidad reciente de la tecnología binaural, conlleva un uso creciente en los siguientes campos:

- grabación de ambientes: la grabación binaural para ambientes/paisajes sonoros conoce un auge por su capacidad para ser reproducida como un fichero estéreo clásico o como sonido 3D guardando una gran calidad de reproducción (Avni et al. 2013). Por ejemplo la base de sonidos www.freesound.org dispone de unas 1800 grabaciones etiquetadas como binaurales.

- arte sonoro, soundscape: por su capacidad de inmersión y las ventajas mencionadas para la grabación de ambientes, el sonido binaural se utiliza también en la exploración artística del paisaje sonoro.

- grabación musical: la técnica binaural se ha ido introduciendo por su capacidad de inmersión, restitución del espacio y mejor separación de las fuentes sonoras, aunque todavía es incipiente en el mercado.

- el espacio como recurso en composición musical electroacústica: la música electroacústica utiliza la espacialización multicanal como elemento expresivo en la difusión (Vande Gorne, 2002; Otondo, 2007, 2008; Payri, 2010, 2008a, 2008b). Esta espacialización puede ser codificada como sonido binaural 3D para reproducción por auriculares, y hay colecciones de CDs que utilizan esta técnica (e.g. Empreintes Digitales). El espacio puede estar directamente utilizado como elemento de la composición.

- uso narrativo y expresivo del espacio 3D en relatos sonoros y audiovisuales (Boldt et al. 2013; Gampe, 2009; Mariette, 2013): existen relatos sonoros que utilizan la espacialización binaural como elemento esencial en la narración, siendo «Virtual Barber Shop Hair Cut - 3D Sound» (http://www.youtube.com/watch?-v=8IXm6SuUigI) el ejemplo prototípico, donde el guion sirve básicamente para demostrar la eficacia de los efectos sonoros, utilizando fuentes sonoras muy puntuales así como la distancia al micrófono (auricularización subjetiva muy marcada). La

ficción sonora radiofónica actual, que vuelve a resurgir como género, suele utilizar recursos y modos de producción propios de las décadas doradas de la ficción radiofónica, sin tener en cuenta todo el poder expresivo del espacio sonoro. También se está explorando el uso del sonido 3D en productos audiovisuales, en particular en juegos de vídeo donde seguimos al personaje en visión subjetiva. Para delimitar el campo de investigación, este proyecto se centra principalmente en la percepción sonora.

En el marco del máster en postproducción digital de la Universitat Politécnica de València, se han dirigido varios trabajos en los que se explora el uso del sonido binaural y la relación entre la imagen y el sonido (distancia, posición) o de las mezclas musicales o audiovisuales (Rodríguez Mariño, 2011; Sanz Garijo, 2011; Fernández Aznárez, 2013; Roszko, 2013; Mahé Duque, 2011; Navarro Aguado, 2014).

## Análisis a través de la realización de un relato sonoro

Con el fin de explorar el uso del sonido 3D más allá de la demostración efectista, se ha realizado una ficción sonora, *Alguien se aproxima* http://bpayri.blogs.upv.es/creacion-sonora/alguien-se-aproxima/ basada en el relato *El Horla* de Guy de Maupassant, en la que todos los elementos sonoros han sido grabados con micrófonos binaurales colocados en el pabellón auditivo de los personajes, utilizando espacios naturales con su reverberación y creando el espacio y el movimiento con el desplazamiento real de los personajes. La meta es la realización de una ficción sonora con un interés narrativo, donde prime la trama del relato sobre el efecto, para entender las aplicaciones fuera del efecto de sorpresa del sonido 3D.

### *El Horla:* del diario al estilo dialogado

En el cuento de *El Horla*, Guy de Maupassant utiliza el recurso de un diario en el que el narrador-protagonista va contando en primera persona los acontecimientos que ocurren: un ser invisible y todopoderoso va invadiendo la voluntad del protagonista y va absorbiendo su vida. El protagonista se ve obligado a cometer acciones en contra de

su voluntad y se ve invadido por una angustia creciente. Maupassant tiene la habilidad de nunca dejar del todo claro si se trata de una pura alucinación esquizofrénica del protagonista o si en realidad existe ese ser invisible, el Horla. Precisamente, el hecho de que el Horla sea un ser invisible permite que una ficción sonora insista sobre la ambigüedad de la existencia de ese ser, ya que toda la representación es acusmática (la situación de escucha acusmática es cuando se oye el sonido sin ver la causa de su origen, Chion, 2012 §84) y la imagen no tiene que tomar partido sobre lo que representa.

El relato en forma de diario suele dar lugar en las obras audiovisuales a una voz-pensamiento, que corresponde a un monólogo interior con un tono vecino pero no igual a la voz-texto. Respecto *al Horla*, Neefs (1980) comenta que «el diario no se encierra en la intimidad de una reflexión, pero se ofrece como despellejado hacia la ausencia de una conciencia próxima capaz de estar de acuerdo» e insiste sobre el hecho de que la narración en *El Horla* va más dirigida hacia un lector del diario, intentando convencerlo, que hacia sí-mismo. Por eso este relato se puede realizar utilizando diferentes modos de voz, desde la voz pensamiento que sería lo más obvio para reflejar los pensamientos que se van escribiendo en el diario, hasta una voz dialogada hacia un interlocutor implícito.

En la adaptación de *Alguien se aproxima*, se ha utilizado el recurso del interlocutor implícito al que habla al protagonista para dar pie a una puesta en escena sonora del texto, y utilizar el estilo del monólogo interior puntualmente, junto con el resto de recursos que se exploran en el relato. Pero es muy importante clarificar que lo esencial de la información del relato pasa a través de la narración del personaje, y no se representa «teatralmente»: la narración verbal (diégesis en el sentido de Aristóteles) predomina sobre la representación (mímesis) de la acción (Payri, 2014). La teatralización sonora sirve para dar vida al locutor y sus estados de ánimo, no para representar lo narrado. De hecho, los resultados científicos muestran que la actividad cortical para los sujetos que escuchan un ficción sonora sugieren que los sonidos de la diégesis se procesan en dos redes separadas, una dedicada al procesamiento del habla, y otra que se dedica al procesamiento de todos los sonidos (incluyendo la voz) como fuentes sonoras (Boldt et al. 2013): un relato basado únicamente en un monólogo grabado en estudio (sin una «cor-

poreización» sonora) dejaría de lado una parte de las capacidades de procesamiento del sonido.

## Auricularización, modo de escucha y modo de locución

Para poder nombrar los diferentes recursos es necesario adaptar o precisar los términos que suelen utilizarse para el sonido audiovisual. Por ejemplo Chion (2012 §55) define el habla texto de manera un poco ambigua, refiriéndose tanto al valor iconógeno de la narración hablada, al valor en sí del texto que se está hablando, pero indica que suele corresponder a la voz en off de la narración pero también puede pertenecer a un personaje en acción.

Preferimos separar el modo de locución o tono (tono de diálogo, monólogo, lectura, discurso, declamación…) que está relacionado con las instrucciones que se indican al actor, de la auricularización y/o punto de escucha, que tiene que ver con la manera en que se graba y se procesa el sonido, y donde interviene precisamente esta exploración del sonido biaural.

La auricularización (que corresponde a la ocularización en la imagen según los términos de narrativa audiovisual) se refiere al punto de escucha desde el que oímos una escena, particularmente cuando ese punto de escucha se hace obvio para el oyente y forma parte de la narración (Payri, 2014b). Podemos proponer estas categorías generales:

- auricularización exterior, donde los micrófonos se sitúan en un punto de la sala o en el interlocutor y se graba la voz como se oiría en esa sala. Es el modo por defecto.
- auricularización subjetiva, donde los micrófonos se sitúan sobre el locutor, y se graba la voz tal y como el locutor se oye a sí mismo y al entorno.
- voz/sonido de proximidad (voz al oído, voz en la nuca) que es posibilitada por la utilización de auriculares en la escucha combinada con la grabación binaural. Este efecto es muy expresivo y eficaz narrativamente, aunque puede resultar en un recurso-gadget.
- auricularización interior: sonido monofónico dentro de la cabeza. Este caso de auricularización solo se puede dar con una escu-

cha con auriculares y corresponde con lo que definimos como voz-pensamiento (Payri, 2009, 2014) y que guarda relación con lo que Chion define como voz-yo (2012 §56).

Se analizan pues las nuevas posibilidades de auricularización, haciendo referencia a algunos resultados de la literatura psicoacústica, e indicando las limitaciones perceptivas (y por consiguiente narrativas) en cuanto a la distinción de los niveles de auricularización por el oyente. Se reflexiona sobre las ventajas de creación de la espacialización binaural en postproducción respecto a la grabación.

## Auricularización del locutor

En el momento de la grabación de la escena, el locutor lleva puestos los micrófonos biaurales, con lo que lo que oímos es realmente la escucha subjetiva del locutor, y estamos oyendo «en primera persona». Lo que además introduce la grabación biaural es la posibilidad de oír la voz del locutor tal y como se oye a sí mismo: como anécdota personal, las primeras grabaciones biaurales que realicé y en las que aparece mi propia voz me sorprendieron porque precisamente reconocía mi propia voz (tal y como me oigo) lo que no suele ser completamente el caso cuando oigo mi voz grabada con técnicas habituales.

Una de las cuestiones importantes es saber si un oyente cualquiera va a poder discernir entre la auricularización del locutor respecto a una auricularización externa, y para eso planeamos hacer estudios de percepción. Nuestra hipótesis basada en la escucha de grabaciones es que no hay unos indicios suficientemente claros que distingan a la auricularización del locutor (subjetiva) con lo que su efecto narrativo es limitado y no se puede basar la narración en la percepción de este recurso de grabación.

En *Alguien se aproxima*, encontramos la auricularización del locutor en la primera intervención de la voz y precisamente la obra juega con la posible esquizofrenia del protagonista, pasando del punto de escucha del protagonista-narrador al punto de escucha externo (del interlocutor).

### Auricularización externa

En el audiovisual solemos tener una auricularización «neutra» en la que la voces se oyen como si el micrófono estuviese en un lugar indefinido de la escena de modo que las voces suenan todas como a distancia de conversación. En el caso del binaural se puede utilizar una posición «neutra» del punto de grabación, y en el caso concreto de Alguien se aproxima, se ha utilizado la grabación con la cabeza del interlocutor (implícito) y una distancia de conversación habitual.

### Auricularización externa marcada

En este caso se vuelve a utilizar el punto de escucha del interlocutor pero haciendo variar la distancia y marcando desplazamientos del locutor. Al estar además grabado en una sala con bastante reverberación, los cambios sonoros se acentúan. Igualmente se marca las variaciones de distancia en un sonido ambiente de exterior, donde el viento y otros elementos van cambiando de intensidad respecto a la voz según la distancia de los interlocutores.

En este caso, es importante disponer de un actor con una buena articulación para que la inteligibilidad no disminuya: en el caso de Alguien se aproxima, el actor Fidel ¿? Tiene una formación y una larga trayectoria como actor de teatro y por consiguiente tiene un control importante sobre la proyección de la voz y la articulación.

### Voz de proximidad

Esta voz es grabada susurrando cerca de la oreja o de la cabeza que lleva los micrófonos biaurales. La sensación de proximidad es muy marcada para el oyente esencialmente por la utilización de auriculares, que al estar próximos al oído del oyente restituyen mucho más marcadamente la proximidad que unos altavoces.

En la voz de proximidad, también aumenta la agudeza de la localización, y de hecho los montajes sonoros de «demostración» de los efectos binaurales suelen utilizar sonidos próximos por su espectacularidad y la sensación de realmente tener algo que nos está tocando al escuchar

la grabación. Este efecto funciona muy bien y puede ser utilizado para sobresaltar o sorprender al oyente.

### Auricularización de voz transmitida: teléfono

Al grabar el sonido transmitido por teléfono directamente por micrófonos biaurales se obtiene un filtrado real, una distancia real y un acercamiento hacia el teléfono mientras suena el timbre, y el proceso de descolgar y contestar lo que crea un naturalismo muy marcado. Como anécdota, la primera grabación que realicé con los micrófonos binaurales se vio interrumpida por una llamada al móvil: al volver a escuchar la grabación fortuita de la llamada me sorprendió el realismo de ese recurso tan fácil de conseguir. En alguien se aproxima se oye pues la voz del protagonista a través del punto de escucha del interlocutor implícito grabada a través de una llamada telefónica real.

### Superposición de diégesis

El único momento donde se representa la acción (sonidos de puertas y cerrojos metálicos) se superpone con la narración/explicación de esa acción (el protagonista indica que ha instalado persianas metálicas para apresar al Horla). Se han utilizado lugares con acústicas diferentes y distancias al micrófono diferentes para grabar cada escena, y la acústica (respuesta de sala) de cada lugar hace diferenciar los dos espacios superpuestos, con lo que superponemos dos diégesis citar de manera inteligible para el oyente. Este recurso está relacionado con lo que Chion llama la voz iconogénica (2012 §57) que es la que parece generar las imágenes mostradas en pantalla en el producto audiovisual. En este caso podemos considerar una similaridad con la voz iconogénica aunque la representación de los descrito sea sonora y no visual. Por oposición, la voz o narración no-iconogénica (Chion, 2012 §59) corresponde a un relato en el que vemos al narrador y a sus oyentes pero ninguna imagen ilustra la narración: Chion comenta que este tipo de relato corresponde al «momento de la verdad», donde lo que cuenta es la explicación que por fin nos dan de lo ocurrido.

### Voz-pensamiento

Chion define la voz-yo (2012 §56) de manera similar a lo que definimos como voz-pensamiento (Payri, 2009, 2014): una voz que representa a los pensamientos del personaje, que suele sonar en un espacio anecoico y con cercanía al micrófono. En el caso del relato sonoro, se ha utilizado una grabación monofónica (aunque utilizando el mismo tipo de micrófono que los binaurales) grabado en cercanía en un espacio no reverberante. El sonido monofónico escuchado a través de auriculares genera el sonido «dentro de la cabeza», lo que corresponde más fielmente a la voz-pensamiento. Un sonido puramente monofónico por auriculares suele considerarse casi como un defecto, que en este caso es un recurso narrativo más.

## Conclusiones

Con esta aproximación a las aplicaciones del sonido 3D biaural a través de la realización de un relato sonoro, constatamos que las grabaciones biaurales aportan una mayor definición espacial y mejor restitución de los espacios, inmersión, naturalidad y una excelente reproducción de distancia y lateralidad. Esto permite una mayor expresividad general, y en particular añade el efecto expresivo de proximidad y una mayor inteligibilidad y correcta restitución gracias al uso de auriculares.

La cuestión es si estas ventajas del binaural pueden reflejarse en nuevos recursos narrativos sonoros, que sean inmediatamente interpretables por los oyentes. Podemos considerar que la indefinición del sonido, lo que Michel Chion llama «flou narratif» (borroso narrativo) del sonido acusmático (2012, §86) hace que la comprensión de la escena siempre es mucho más parcial con sonido que con la adjunción de la imagen:

> *La plupart du temps, un son ne donne par lui-même qu'une information faible ou floue, voire dans certains cas nulle, sur sa cause - ce qui permet, dès lors qu'il est acousmatique et non-identifié, de créer des énigmes acousmatiques et des devinettes sonores. D'autre part, des événements ou causes très différents peuvent créer des sons très voisins, voire identiques. Le flou narratif n'est donc pas imputable, ou pas seulement, aux capacités limitées de détection de notre écoute. (Chion 2012 § 86)*

El borroso narrativo puede aplicarse no solamente a la comprensión de la causa (escucha causal) sino también a la localización y el espacio de la escena (escucha espacial) (Payri, 2014b) , y en particular los modos de auricularización nunca van a tener la precisión que pueda tener la imagen. Es necesaria, pues, una investigación de tipo experimental sobre la percepción de las escenas sonoras (auricularización, superposición de diégesis). Un análisis subjetivo de *Alguien se aproxima*, tiende a indicar que el sonido binaural enriquece el relato sonoro clásico, pero aún así, la información debe quedar clara y para ello debe ser transmitida a través del relato verbal. La diferenciación entre puntos de escucha y auricularización no parece lo suficientemente marcada como para permitir un relato similar al audiovisual; sin embargo, el propio borroso narrativo del sonido como indica Chion puede permitir de narrar de manera muy expresiva gracias al sonido 3D relatos basados en «enigmas acusmáticos y adivinanzas sonoras».

## Referencias bibliográficas

APPLE Inc. *Ayuda de Logic Pro X: Introducción a la panorámica binaural.* [En línea]. [Consulta: 10-4-2014]. Disponible en: http://help.apple.com/logicpro/mac/10/#lgcp8e81655e, 2013a.

APPLE Inc. Panorámica binaural en el mezclador. En: *Logic Pro X: Manual del usuario*, pp. 487-491. [En línea]. [Consulta: 10-4-2014]. Disponible en: http://manuals.info.apple.com/MANUALS/1000/MA1648/es_ES/logic_pro_x_manual_del_usuario.pdf, 2013b.

BLAUERT, Jens. An introduction to binaural technology. En: Gilkey R H, Anderson T R (eds) *Binaural and spatial hearing in real and auditory environments,* 1997, pp. 93–609.

BOLDT, Robert; MALINEN, Sanna; SEPPÄ, Mika; TIKKA, Pia; SAVOLAINEN, Petri; et al. Listening to an Audio Drama Activates Two Processing Networks, One for All Sounds, Another Exclusively for Speech. *PLoS ONE*, vol. 8, núm. 5: e64489. doi:10.1371/journal.pone.0064489. 2013.

CENGARLE, G. *3D Audio Technologies: Applications To Sound Capture, Post-Production And Listener Perception*, Tesis Doctoral Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2012.

CHION, Michel. Audiovisión: glosario. 100 conceptos para pensar y describir el cine sonoro. 2012. [Web en línea]. [Consulta: 10-4-2014]. Disponible en: www.michelchion.com

FERNÁNDEZ AZNÁREZ, Gonzalo. *Comparación de la espacialización estereofónica, multicanal envolvente y binaural para un producto de ficción sonora*. Trabajo de fin de máster. Máster de Postproducción Digital. Universitat Politècnica de València. Dir. Blas Payri, 2013. [En línea]. [Consulta: 10-4-2014]. http://riunet.upv.es/handle/10251/33690

HAMMERSHØI, Dorte y MØLLER, Henrik. Binaural Technique – Basic Methods for Recording, Synthesis, and Reproduction. En: Blauert, J. (Ed.) *Communication Acoustics*, 2005, pp. 223-254.

IRCAM. Spatialisateur: User Manual. 2012. [En línea]. [Consulta: 10-4-2014]. Disponible en: http://forumnet.ircam.fr/wp-content/uploads/2012/10/Spat4-User-Manual1.pdf

MAHÉ DUQUE, Carlos Felipe. *Música original y sonido para el cortometraje de animación «Capitán y Cabo»*. Trabajo de fin de máster. Máster de Postproducción Digital. Universitat Politècnica de València. Dir. Blas Payri, 2011. [En línea]. [Consulta: 10-4-2014]. Disponible en: http://riunet.upv.es/handle/10251/14730

NEEFS, Jacques. La représentation fantastique dans «Le Horla» de Maupassant. En: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, núm. 32, 1980, pp. 231-245.

PAYRI, Blas. *Voz pensamiento*. http://politube.upv.es/play.php?vid=8516 [Video docente, 14m], 2009

PAYRI, Blas. *Espacialización binaural con Logic Pro 9*. http://politube.upv.es/play.php?vid=47148 [Video docente, 13m], 2010

PAYRI, Blas. Voz pensamiento. En: *Recursos Sonoros Audiovisuales*, 2014a [Web en linea]. http://sonido.blogs.upv.es/voz/voz-pensamiento/

PAYRI, Blas. Focalización y auricularización. En: *Recursos Sonoros Audiovisuales*, 2014b [Web en linea]. http://sonido.blogs.upv.es/presentacion/focalizacion-y-auricularizacion/

PAYRI, Blas. Tipos de escucha. En: *Recursos Sonoros Audiovisuales*, 2014c [Web en línea]. http://sonido.blogs.upv.es/presentacion/tipos-de-escucha/

RODRIGUEZ MARIÑO, Ramón. *Técnicas de sonido binaural en la postproducción audiovisual*. Trabajo de fin de máster. Máster de Postproducción Digital. Universitat Politècnica de València. Dir. Blas Payri, 2011. En: Recursos Sonoros Audiovisuales, 2014 [en línea]. Disponible en: http://riunet.upv.es/handle/10251/14096

ROSZKO, Bartosz. *Estudio teórico-práctico de las posibilidades y limitaciones de las técnicas binaurales en la postproducción cinematográfica*. Trabajo de fin de máster. Máster de Postproducción Digital. Universitat Politècnica de València. Dir. Blas Payri, 2013. [en línea]. Disponible en: http://riunet.upv.es/handle/10251/33635

SANZ GARIJO, Rut. *Percepción biaural de la voz audiovisual: grabación con micrófonos biaurales versus procesamiento de señal monofónica. Realización y validación*. Trabajo de fin de máster. Máster de Postproducción Digital. Universitat Politècnica de València. Dir. Blas Payri, 2011. [en línea]. Disponible en: http://riunet.upv.es/handle/10251/14789

18

# Representación de conceptos sonoros: creación de un ejemplo ilustrativo audiovisual[1]

*Rut Sanz Garijo*

Estudiante de Doctorado de Industrias Culturales y de la Comunicación, Universidad Politécnica de Valencia

rut.sanz@gmail.com

[1] Los ejemplos de este artículo se pueden encontrar en: https://rusanga.alumnos.upv.es/sonido-en-las-ondas-on-the-air/

**Resumen**

En este trabajo, se aborda la cuestión de la ilustración de conceptos sonoros con ejemplos audiovisuales. Este tema es particularmente relevante en el análisis del sonido audiovisual, tanto en trabajos académicos como docentes, ya que el sonido es invisible y, a la diferencia de conceptos visuales como el color, la luz o la composición de un plano, insertar un fotograma en el texto no permite realmente percibir (y por tanto entender claramente) el sonido; más aún cuando el concepto sonoro debe entenderse respecto al montaje y debemos tener tanto el sonido como la imagen en movimiento para captar el concepto estudiado.

Para poner en práctica el estudio, seleccionamos el concepto número 43, «on the air» (sonido en las ondas –M. Chion–): «En una ficción audiovisual o un documental sonidos o música se dice que son en el aire cuando su fuente diegética se muestra por ser algo que se transmite de una forma eléctrica (radio, teléfono, intercomunicador, amplificador) que les permite ir más allá de las llamadas leyes mecánicas naturales de la propagación del sonido y viajar libremente en el espacio permaneciendo anclado aún en el tiempo real de la escena. Este concepto es relevante porque hace que el sonido se salte las fronteras entre escenas y escenarios, ya que suena «en las ondas» (generalmente en la radio) estando presente en las diferentes partes del montaje.

**Palabras clave:** «Ilustración sonora»; Análisis audiovisual; Montaje audiovisual.

**Representation of sound concepts: Creating of an illustrative audiovisual example**

**Abstract**

In this paper, the issue illustration of sound concepts with visual examples is addressed. It is relevant in the analysis of audiovisual sound particularly, both in academic work as in the classroom, because the sound is invisible, and the difference in visual concepts such as colour, light or composition of a flat, insert a frame in the text can not really perceive the sound; especially when the sound concept must be understood regarding the installation and must have both sound and moving image to grasp the concept studied.

To implement the study, we selected the concept number 43, «on the air» (M. Chion): «In an audiovisual fiction or documentary sounds or music is said to be in the air when his diegetic source is shown to be something that is transmitted from an electrical form (radio, telephone, intercom amplifier) that allows them to go beyond the so-called natural mechanical laws of sound propagation and travel freely in space remaining anchored even in the actual time of the scene. This idea is important because it makes the sound boundaries between scenes and scenarios skip because it sounds «on the air» (usually radio) being present in different parts of the assembly.

**Keywords:** «Sound illustration»; Audiovisual analysis; Audiovisual editing.

## Introducción

Si nos centramos en la bibliografía donde se analizan conceptos sonoros, éstos se encuentran principalmente en los libros de Michel Chion que comenzó sus análisis en el año 1990 con *L'audio-vision* (Chion, 1990). Son análisis escritos que finalmente nos hacen ir a ver la película que nombra en sus ejemplos para entender con claridad el concepto sonoro que quiere explicar. Al igual que los libros de Michel Chion podemos encontrar artículos como el de Pablo Iglesias (2005) donde se analiza la banda sonora de una película sin aportar pequeñas muestras de su audio que nos permitan comprender mejor el análisis realizado.

Si nos alejamos un poco de los ejemplos puramente textuales vemos análisis de conceptos sonoros con ejemplos más ilustrativos. En el blog *Efecto Fundador* (Tomé, 2014) podemos ver el análisis, entre otros, de un cortometraje, *Hambre* de Mario de la Torre (Tomé, 2012) por parte de su diseñador de sonido. Se incluyen enlaces a momentos concretos sonoros del cortometraje clarificándonos la explicación. En estos ejemplos ya podemos escuchar de lo que hablamos pero todavía queda algo incompleto al no ver la imagen a la que se refiere (el cortometraje se incluyó en el blog en enero de 2014, casi dos años después del análisis). En el blog *Recursos Sonoros Audiovisuales* de Blas Payri (2014) podemos ver análisis de conceptos sonoros ilustrados por medio de pequeñas piezas audiovisuales de algunos segundos o minutos incluso, dependiendo del concepto sonoro a explicar.

## Cómo crear un ejemplo audiovisual. Estudio y diseño de la ilustración audiovisual de un concepto sonoro

Estudiamos la cantidad de información que debe tener el ejemplo, separando el mero ejemplo (un extracto audiovisual) y el ejemplo analizado, pudiendo el análisis contener comentarios y elementos gráficos, la representación de la banda sonora y la división en planos visuales,

que se reproducen a la vez que el extracto audiovisual que analizan. Se analiza la inserción del ejemplo audiovisual dentro del texto, teniendo en cuenta la relación entre información textual y audiovisual, y la posible independencia del ejemplo analizado como objeto de análisis autosuficiente. También se estudian los procesos necesarios para insertar el ejemplo audiovisual en el texto (HTML, PDF,…) y para la realización de los ejemplos analizados audiovisualmente (Screenflow y otros).

Dividiremos el proceso de creación de un ejemplo audiovisual en varios pasos:

### 1. Localización de la pieza audiovisual con subtítulos si fuera necesario

La pieza audiovisual deberá ilustrar el concepto que queremos explicar. No importa si además de ese concepto sonoro se incluye algún concepto más, aunque es preferible que destaque el que se va a explicar en profundidad. La duración de la pieza audiovisual dependerá del concepto a representar. Pero no debería durar más de lo estrictamente necesario para que se represente el concepto que se ilustrará ya que si el vídeo tiene una duración elevada la persona que lo visualiza perderá la atención en el ejemplo.

Una vez localizado el fragmento de la pieza audiovisual que vamos a utilizar debemos comprobar que será inteligible para la persona a la que nos dirigimos. Debido a que no queremos que se pierda información por culpa del idioma de la pieza audiovisual tendremos que incluir subtítulos (si fuera necesario). Hay programas que me permiten unir los vídeos con los subtítulos en caso de encontrarlos por separado como puede ser Quick Time Pro.

**Figura 1.** *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999). Pieza audiovisual

Cuando ya tenemos la pieza audiovisual que contiene el concepto desarrollado pasamos a la fase de crear el ejemplo ilustrado.

## 2. Inserción de la pieza en un editor de sonido

Insertamos la pieza audiovisual en un editor de sonido como puede ser Logic Pro para facilitar el entendimiento del concepto sonoro a explicar. Se muestra la forma de onda de la banda sonora. Se realizan cortes en la banda sonora y se colorean para diferenciar los diferentes momentos a explicar. Gracias al cambio de color y a la barra de desplazamiento, la persona que está visualizando el ejemplo puede seguir perfectamente la explicación.

Este movimiento de la barra en reproducción sobre la forma de onda, así como la modificación del color por tramos se grabará a tiempo real para ensamblarlo con el vídeo. El software utilizado para la grabación es ScreenFlow.

## 3. Generar el ejemplo audiovisual

A continuación tenemos que unir todas las partes: el fragmento audiovisual donde se encuentra desarrollado el concepto, la grabación del editor de sonido y los rótulos para ilustrar el ejemplo. Para ello nos ayudaremos del programa que anteriormente hemos utilizado para grabar la pantalla del editor de sonido ya que además de permitirte esa función cuenta con una línea de tiempo donde puedes componer todo el ejemplo, ScreenFlow. La principal ventaja es la rapidez con la que puedes generar los ejemplos. Así que en un tapiz de dimensiones que se configura al iniciar el proyecto, se coloca el vídeo original con subtítulo, si es necesario (Figura 1), se añade la grabación de la pantalla del editor de sonido y a continuación un rótulo de entrada contextualizando la pieza audiovisual y el concepto a explicar. Para finalizar se agrega algún rótulo que indique en qué momento se desarrolla el concepto sonoro (Figura 2). Los títulos que añadamos en el fragmento deben ser breves y concisos y que aparezcan en el momento en el que se desarrolla el concepto a explicar. Si el alumno o el usuario que visualice el ejemplo tiene que leer muchos rótulos probablemente le pasará desapercibido el concepto de estudio.

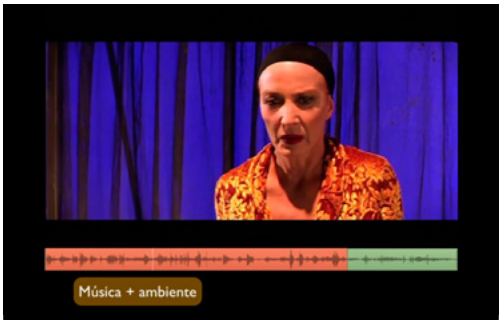



**Figura 2.** *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999). Pieza audiovisual con forma de onda y rótulos

## 4. Subir el vídeo a un gestor de contenidos para HTML

Una vez que se genera el fragmento audiovisual analizado hay que alojarlo en Internet. Ya que lo que se busca es que sea accesible desde cualquier lugar.

Existen diferentes servidores como puede ser Youtube, Vimeo, Politube… Politube hasta hace poco no dimensionaba el reproductor en función de la pantalla donde se reproducía. Están en proceso de cambio. Youtube puede ser una solución óptima siempre que se tenga la precaución de subir el vídeo en creative commons para que no inserte publicidad.

Para su posterior utilización, en caso de insertar el ejemplo en una presentación realizada con google drive (online) se puede agregar el vídeo con un simple enlace. Y se reproduce en la diapositiva. Esto solo lo permite con Youtube.

## 5. Enlazarlo en un blog de contenido docente

Cuando el ejemplo se encuentra alojado en una plataforma ya es posible enlazarlo desde un blog, desde una presentación o desde un documento. Si se incluye dentro de un documento como puede ser un archivo PDF, el archivo será más pesado luego más difícil de enviar, por ejemplo, al alumnado. Si se enlaza desde una Web o desde un blog que se haya

creado para la asignatura se puede hacer que se reproduzca en una página Web.

En cambio, si se va a utilizar como objeto de aprendizaje siguiendo la normativa del ICE (Instituto de Ciencias de la Educación) de la Universidad Politécnica de Valencia, hay que tener en cuenta otros factores como la accesibilidad, la independencia como objeto de aprendizaje, el tamaño del archivo generado. Esta problemática se desarrolla más en profundidad en el artículo «Artículos docentes de estudios audiovisuales ilustrados con material audiovisual: HTML versus PDF con vídeo embarcado» (Payri, Sanz, Ramón, Prósper, 2014).

## El sonido en las ondas (on the air). Diseño de ejemplos analizados del concepto sonoro «on the air»

Para poner en práctica el estudio, nos basamos en el glosario denominado «100 conceptos para pensar y describir el cine sonoro» (Chion, 2012) en el que el autor ha reunido conceptos del cine sonoro que ha ido desarrollando a lo largo de toda su bibliografía.

Seleccionamos el concepto número 43, «on the air» (sonido en las ondas): «En una ficción audiovisual o un documental sonidos o música se dice que son *en las ondas* (on the air) cuando su fuente diegética se muestra por ser algo que se transmite de una forma eléctrica (radio, teléfono, intercomunicador, amplificación, etc.) que les permiten ir más allá de las llamadas leyes mecánicas *naturales* de propagación del sonido y viajar libremente en el espacio permaneciendo anclado aún en el tiempo real de la escena» (Chion, 1993). Este concepto es relevante porque hace que el sonido se salte las fronteras entre escenas y escenarios, ya que suena «en las ondas» (generalmente en la radio) estando presente en las diferentes partes del montaje. En los ejemplos que veremos el sonido en las ondas viene principalmente de televisores.

Como se explica en el blog *Recursos Sonoros Audiovisuales* (Payri, 2014): «La música es un elemento sonoro muy estructurado en el tiempo, y cualquier ruptura del discurso musical destaca mucho y es inmediatamente detectada por el oyente, incluso más aún que una rup-

tura en el lenguaje hablado. Por eso, la música diegética tiene un gran poder para crear continuidad o elipsis, ya que está ligada directamente al tiempo diegético. Podemos distinguir dos tipos de continuidad/discontinuidad: de tiempo y de lugar».

En nuestro caso, el ejemplo «Sonido en las ondas (on the air)» (Sanz, 2014), no será la música lo que nos aporte continuidad sino el sonido que viene del televisor (Figura 3). Vamos cambiando de localización pero el sonido de la noticia retransmitida por la televisión e incluso en algún momento por la radio, nos da continuidad a toda la secuencia. El sonido además va cambiando de idioma de forma natural y no supone una ruptura para el espectador, simplemente nos muestra cómo esa noticia se recogió a nivel mundial de forma simultánea (Figura 4). Desde el primer instante de la secuencia podemos percibir que la noticia se retransmitirá a nivel mundial ya que vemos la imagen del satélite y ahí comienza nuestro «sonido en la ondas» invisible, ya que no sabemos de dónde viene y finalmente visible cuando vemos el primer televisor.

**Figura 3.** *World Trade Center* (Stone, 2006)

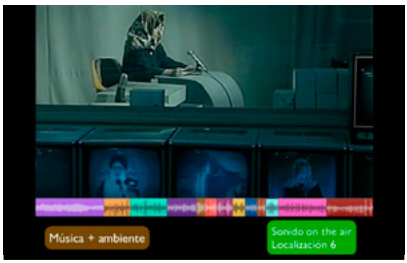



**Figura 4.** *World Trade Center* (Stone, 2006)

En este segundo ejemplo, «Sonido en las ondas (on the air) 3» (Sanz, 2014), nos pasa al contrario. El sonido en las ondas se visualiza a través del plano en el que aparece un altavoz, luego el altavoz se deja de ver. Hablamos de sonido en las ondas ya que es emitido a través de un altavoz. Nos da continuidad en la secuencia ya nos lleva a un lado y otro del teatro, del camerino al escenario y viceversa (Figura 5 y 6).

**Figura 5.** *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999)

**Figura 6.** *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999)

## Conclusiones

Después de ver estas diferentes formas de analizar y sobre todo explicar conceptos sonoros nos quedaremos con esta última, pequeñas piezas audiovisuales de no más de dos minutos normalmente (dependiendo del concepto a desarrollar), ilustradas con rótulos explicativos.

Gracias a programas como ScreenFlow y un editor de sonido como Logic Pro esta forma de crear ejemplos es posible y es sencilla. Ya que se podría haber realizado con otros programas pero el tiempo invertido hubiera sido infinitamente mayor. Es muy importante que a la hora de crear el ejemplo se realice el corte y coloreado de la banda sonora ya que aunque el detalle parezca más visual que útil nos permite seguir perfectamente el ejemplo y sus diferentes cambios.

Los ejemplos son más accesibles y útiles a nivel global si los ubicamos en un blog o en una página web, ya que te permite acceder a ellos desde cualquier parte del mundo ya que el vídeo se aloja en una plataforma de Internet como Youtube, Politube o similar y está acompañado de un pequeño texto que facilita la asimilación del concepto de estudio.

Si lo pensamos desde el punto de vista de la docencia, que es donde nos encontramos, es la mejor manera de utilizar los ejemplos y de tenerlos siempre accesibles aunque ya no nos encontremos en clase. Luego los alumnos podrán volver a acceder a ellos para poder estudiar. Se convierten pues en objetos independientes a utilizar desde otras asignaturas si se desea.

## Referencias bibliográficas

CHION, Michel. *L'audio-vision*. París: Éditions Nathan, 1990.

CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.

CHION, Michel. Audiovisión: glosario. 100 conceptos para pensar y describir el cine sonoro. 2012. [Web en línea]. [Consulta: 15-4-2014]. Disponible en: http://michelchion.com

IGLESIAS SIMÓN, Pablo. «Aproximaciones a un análisis sonoro del discurso cinematográfico: Blade Runner de Ridley Scott». Área Abierta [en línea]. Núm. 11, 2005 [ref. de 15-4-2014]. Disponible en: http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0505230002A

PAYRI, Blas. Recursos sonoros audiovisuales. Blogs de la Universidad Politécnica de Valencia. 2014. [Web en línea]. [Consulta: 15-4-2014]. Disponible en: http://sonido.blogs.upv.es/

PAYRI, Blas; SANZ GARIJO, R.; RAMÓN FERNÁNDEZ, F.; PRÓSPER RIBES, J. Artículos docentes de estudios audiovisuales ilustrados con material audiovisual: HTML versus PDF con vídeo embarcado. Jornadas IN-RED. 2014.

TOMÉ, José. *Efecto fundador: análisis sonoro*. Blog wordpress, abril, 2014, [Web en línea]. [Consulta: 15-4-2014]. Disponible en: https://efectofundador.wordpress.com/category/analisis-sonoro/

TOMÉ, José. *Efecto fundador: análisis sonoro*. Blog wordpress, abril, 2012. [Web en línea]. [Consulta: 15-4-2014]. Disponible en: https://efectofundador.wordpress.com/2012/04/12/el-hambre-de-mario-de-la-torre/

SANZ GARIJO, R. *Sonido en las ondas (on the air), glosario de Michel Chion*. Web de alumnos de la Universidad Politécnica de Valencia. 2014. [Web en línea]. [Consulta: 15-4-2014]. Disponible en: https://rusanga.alumnos.upv.es/sonido-en-las-ondas-on-the-air/ http://www.youtube.com/watch?v=qyiLTMnaaf8

SANZ GARIJO, R. *Sonido en las ondas (on the air) 3, glosario de Michel Chion*. Web de alumnos de la Universidad Politécnica de Valencia. 2014. [Web en línea]. [Consulta: 15-4-2014]. Disponible en: https://rusanga.alumnos.upv.es/sonido-en-las-ondas-on-the-air/ http://www.youtube.com/watch?v=NQR2CcdZ6KU

## Audiovisuales

ALMODÓVAR, Pedro. *Todo sobre mi madre*. [DVD]. Madrid: El Deseo S.A., [1999].

STONE, Oliver. World Trade Center. [DVD]. USA: Paramount Pictures. [2006].

19

# Exploración de las posibilidades de mezcla y espacialización biaural en la música instrumental: procesamiento y validación perceptiva

*Sergi Navarro*

Universitat Politécnica de València

sernaag@epsg.upv.es; http://snguitars.es

*Blas Payri*

Dpto. de Comunicación Audiovisual, Doc. e Historia del Arte
Universitat Politècnica de València

blapay@upv.es; http://bpayri.blogs.upv.es/

**Resumen**

La aparición de la tecnología biaural (sonido holofónico o sonido 3D) puede abrir una nueva frontera en el modo de producir y consumir la música, del mismo modo que la estereofonía supuso una mejora respecto al sonido monofónico. En este estudio investigamos experimentalmente si el oyente percibe diferencias con la mezcla biaural. Los estímulos son tres fragmentos de música (en el que cada instrumento está grabado por separado en estéreo) utilizando mezclas en estéreo, en biaural frontal (instrumentos delante del oyente) y biaural envolvente (instrumentos delante y detrás del oyente), utilizando el Direction Mixer y el Binaural Panner, *plugins* de Logic Pro. Veinte estudiantes del máster de postproducción han evaluado 60 ficheros de mezclas de 14s, clasificándolos por similitud y evaluándolos según preferencia, inmersión y claridad. El resultado principal es que los oyentes distinguen claramente las mezclas biaurales de las mezclas en estéreo simple. La tarea de clasificación libre por similitud lleva pues de manera clara a agrupar los sonidos procesados biauralmente y de los simples estéreo, y la diferenciación es mucho más evidente que otros parámetros que podrían parecer perceptivamente relevantes como el ángulo de apertura.

**Palabras clave:** Espacialización biaural; Sonido monofónico; Sonido 3D; Logic Pro.

**Exploring the possibilities of mixing and binaural spatialization in instrumental music: perceptual processing and validation**

**Abstract**

The appearance of binaural technology (3D or holophonic sound) can open a new frontier in music production and consumption, just as the stereo was an improvement compared to monaural sound. We study experimentally whether listeners perceive differences with binaural mix. The stimuli are three pieces of music (in which each instrument is separately recorded in stereo) using stereo, binaural front (instruments in front of the listener) and surround binaural (instruments in front and behind the listener) mixes using the Direction Mixer and Binaural Panner, Logic Pro plugins. 20 students in the Master in Postproduction have evaluated 60 mix files of 14s, classifying by similarity and evaluating them according to preference, immersion and clarity. The main result is that listeners clearly distinguish binaural from stereo mixes. The free classification by similarity clearly leads to group apart binaural versus simple stereo processed sounds, and this differentiation is more salient than any other parameters that may seem perceptually relevant, like the opening angle.

**Keywords:** Binaural spatialization; Monophonic sound; 3D Sound; Logic Pro.

## Introducción

Uno de los objetivos del diseño del sonido audiovisual es aprovechar las técnicas de grabación y de postproducción para maximizar la calidad del material sonoro del que se parte. Las técnicas de postproducción como la mezcla, espacialización y masterización son los procesos por los cuales todo material sonoro es tratado por cada una de estas etapas de forma independiente para formar al final un producto audiovisual contundente. Los soportes de reproducción del material sonoro, condicionan en gran parte el tipo de escucha que va a realizar el destinatario, influyendo directamente en el tipo de experiencia que va a obtener.

Vivimos en una época donde el soporte para escuchar música se ha diversificado en muchos estilos, tanto en el formato, como en los codecs o en la forma de escuchar esa música. La llegada de los nuevos Smartphone y la nueva tecnología adquirida por los reproductores de música, han hecho que gran parte de la música sea escuchada por los audífonos o auriculares.

La escucha a través de auriculares permite la escucha holofónica, binaural o biaural, en la que la señal llega por separado a cada oído y en la que se puede reconstituir la escucha espacial tridimensional que pueda tener un humano en una situación real, con los sonidos que llegan a cada oído. El sonido biaural puede conseguirse vía la grabación con micrófonos biaurales (que se colocan en los oídos de una cabeza artificial o real) y también vía software de espacialización 3D del sonido, que aplica un procesado con un filtrado binaural llamado HRTF (human related transfer function) (Hammershøi & Møller 2005), como el Binaural Panner de Logic Pro (Payri ,2010; Apple, 2013a, 2013b), o el Spat del Ircam (2012).

La ventaja del sonido binaural es que sigue siendo un sonido estereofónico que puede reproducirse a través de altavoces o utilizando auriculares para beneficiarse de las diferencias biaurales entre cada oído. Por consiguiente, es concebible realizar las mezclas en binaural para una comercialización convencional en la que se pueda oír por altavo-

ces (efecto estéreo) o por auriculares (efecto estéreo biaural) el mismo fichero de sonido. Las técnicas biaurales específicas para la reproducción musical han sido estudiadas desde hace tiempo por la industria (Griesinger 1990), y más recientemente se ha hecho también algunas aproximaciones a las reacciones de los oyentes al estéreo biaural respecto al estéreo simple (Fontana, Farina y Grenier, 2007; Nacach, 2014).

Esta investigación se centra en el interés que pueda tener la mezcla y espacialización en postproducción con el procesado binaural respecto al estéreo simple, utilizando la escucha via auriculares, para dilucidar primero si se perciben diferencias entre binaural y estéreo, y segundo, si esas diferencias corresponden a una preferencia. Además, queremos saber si las posibles innovaciones en la espacialización que abre la técnica binaural, en la que virtualmente se pueden utilizar las tres dimensiones y se pueden localizar sonidos delante y detrás del oyente, se perciben en el contexto de la mezcla musical y pueden aportar una ventaja perceptiva. Para ello vamos a mezclar el mismo material musical en estéreo y en binaural, y dentro del binaural vamos a localizar los sonidos frontalmente o delante y detrás. Vamos a utilizar diferentes materiales musicales para saber si el tipo de música y orquestación influye en la percepción de las diferencias, así como varios grados de apertura de la mezcla, abriendo o cerrando el «abanico» de colocación de los instrumentos.

## Diseño experimental

### Hipótesis

La meta principal del trabajo aquí presentado es investigar si el oyente percibe diferencias con la mezcla binaural, y cómo las evalúa. Para ello, hemos mezclado y espacializado un mismo fragmento de música (en el que cada instrumento está grabado por separado en estéreo) utilizando mezclas en estéreo, en binaural frontal (instrumentos delante del oyente) y biaural envolvente (instrumentos delante y detrás del oyente), utilizando el Direction Mixer y el *B*inaural Panner, ambos *plugins* de Logic Pro.

## Creación de los estímulos

Partiendo de tres composiciones seleccionadas en el banco de Apple Loops libres de derechos de autor, se han elegido: 1) un cuarteto de cuerdas, respetando una disposición tradicional; 2) una pieza orquestal, constituida por un violín primero, violín segundo, trompa, flauta, oboe, cuernos inglés, viola, y contrabajo, siguiendo con la misma disposición tradicional; y 3) una pieza de jazz integrada por una guitarra, flauta, saxo y bajo, respectivamente en el plano sonoro.

Los estímulos se han creado mezclando cada fragmento con 20 configuraciones: 8 en estéreo y 12 en biaural. Se han hecho las combinaciones de:

- El parámetro spread (grado de apertura de la imagen estéreo de cada pista, valores 0º y 90º).
- El ángulo de apertura (separación máxima de cada pista) en el plano sonoro que se ha utilizado para las mezclas han sido cuatro opciones: 0º, 90º, 120º y 180º.
- La inversión delante/detrás de las pistas mezcladas en biaural Veamos pues a través de una tabla, la disposición normal del cuarteto y la disposición invirtiendo las voces pares:

**Disposición Cuarteto Solace:** [Violin1, Violin2, Viola Chelo]

| | NORMAL | | | | INVERSIÓN PAR | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **180º** | -90º | -30º | 30º | 90º | -90º | -150º | 30º | 90º |
| **120º** | -60º | -20º | 20º | 60º | -60º | -160º | 20º | 120º |
| **90º** | -45º | -15º | 15º | 45º | -45º | -165º | 15º | 135º |

**Figura 1.** Disposición de voces en el cuarteto

Así pues, se ha utilizado la misma disposición para el fragmento jazz:

**Disposición de Jazz Hustle:** [Guitarra, Flauta, Saxo, Bajo]

| | NORMAL | | | | INVERSIÓN PAR | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **180º** | -90º | -30º | 30º | 90º | -90º | -150º | 30º | 90º |
| **120º** | -60º | -20º | 20º | 60º | -60º | -160º | 20º | 120º |
| **90º** | -45º | -15º | 15º | 45º | -45º | -165º | 15º | 135º |

**Figura 2.** Disposición de voces en el fragmento jazz

Y finalmente se puede observar mediante la siguiente tabla la disposición utilizada para el fragmento orquestal:

**Disposición Orquesta Harbor:**
[Violines1, Violines2, Trompas, Flautas, Oboes, Cuerno inglés, Violas, Contrabajos]

| | NORMAL | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **180º** | -90º | -64º | -38º | -12º | 14º | 40º | 66º | 90º |
| **120º** | -60º | -43º | -26º | -9º | 8º | 25º | 42º | 60º |
| **90º** | -45º | -32º | -19º | -6º | 7º | 20º | 33º | 45º |

**Figura 3.** Disposición de voces en el fragmento orquestal

Lo que se ha procurado en estas disposiciones, es plasmar lo que en un directo escucharía un oyente, siendo fiel a la representación más tradicional. Y analizar si la inversión de voces delante/detrás es capaz de propiciar un efecto de inmersión en el oyente.

| Número de mezcla | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Tipo de mezcla | STEREO | | | | | | | | BIAURAL | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | SIN INVERSIÓN | | | | | | INVERSIÓN DE VOCES PARES | | | | | |
| Tipo de Spread | SPREAD 1 (STEREO) | | | | SPREAD 0 (MONO) | | | | SPREAD 0º | | | SPREAD 90 | | | SPREAD 0º | | | SPREAD 90º | | |
| Angulo (º) | 0º | 90º | 120º | 180º | 0º | 90º | 120º | 180º | 90º | 120º | 180º | 90º | 120º | 180º | 90º | 120º | 180º | 90º | 120º | 180º |
| Color en Logic | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

**Figura 4.** Configuraciones de mezclas

### Pruebas de percepción

El test de percepción anexado al final de este documento muestra el procedimiento que se ha de emplear para la realización del mismo. En resumen, las dos condiciones para hacer el test, son que debe de realizarse con unos auriculares, y con el programa numbers de MAC OS.

Los sujetos (20 estudiantes del máster de postproducción digital de la UPV) han clasificado, utilizando auriculares, los 20 sonidos en grupos por la similitud global (clasificación holística), y luego han evaluado (del 1 al 7) cada grupo según la apreciación, definición, e inmersión.

Se entiende como concepto de definición que se distinga claramente el tipo de voz (instrumento) y se reconoce la disposición en el plano sonoro. Por otro lado la inmersión es la sensación que se produce en el oyente cuando se siente envuelto por las fuentes.

La escucha se ha realizado utilizando los auriculares EH150 de la marca sennheiser, ver figura 9, que son los que cuenta el laboratorio de postproducción (aula 29). Estos auriculares se componen de imanes de neodimio y diafragmas ligeros abarcando una respuesta en frecuencia de 18 Hz hasta 18 kHz.

## Resultados y discusión: evaluación perceptiva

### Análisis de datos cuantitativos

A partir de las respuestas de clasificación, se ha generado una tabla de distancias de similaridad para cada sonido. En un primer análisis de escalamiento multidimensional ALSCAL con 2 dimensiones se observó claramente la diferencia estéreo/biaural (primer eje); y en una segunda dimensión el ángulo de spread:

Se analizan la influencia de los factores biaural/estéreo, spread, ángulo de apertura, e inversión delante/detrás en las respuestas de las variables apreciación, definición e inmersión, utilizando un análisis de varianza de multifactorial.

En la figura 6, se pueden distinguir los tres parámetros analizados, (apreciación, definición e inmersión) separado por los materiales (jazz,

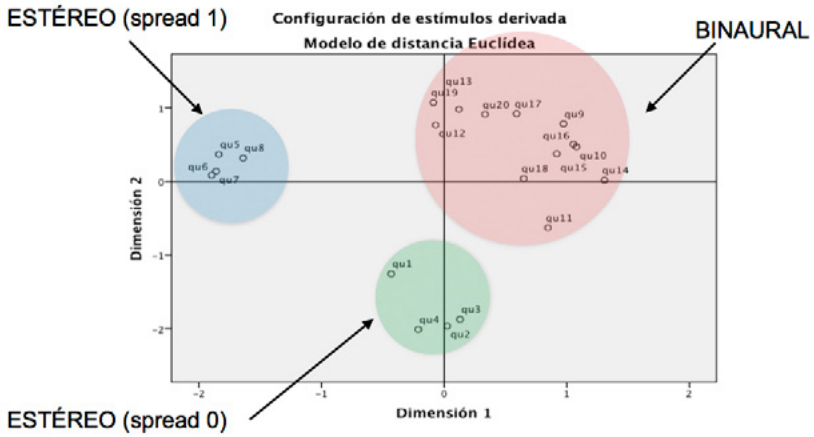



**Figura 5.** Modelo de distancia Euclídea

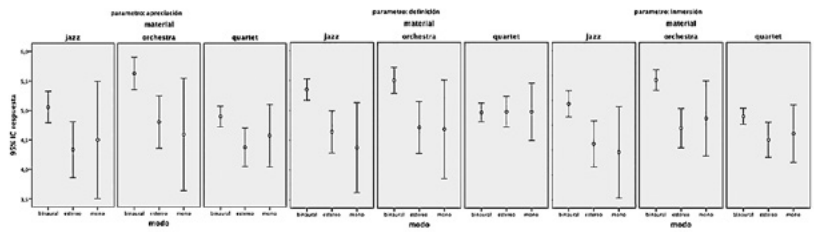



**Figura 6.** Separación parámetros por materiales y modos

orchestra, quartet). De esta forma se distingue que el modo biaural tiene puntuaciones más alta en los parámetros en general.

Mientras que en la figura 7, se distinguen los tres parámetros analizados, y la influencia que tienen en los materiales. Cabe señalar que la pieza orquestal tiene mayor puntuación todos los factores. Sin tener en cuenta este fenómeno, se ha optado por simplificar y tratar todos los materiales por igual; y es en la figura 8, donde se aprecia claramente que el modo biaural es más apreciado, tiene más definición, y es más inmersivo.

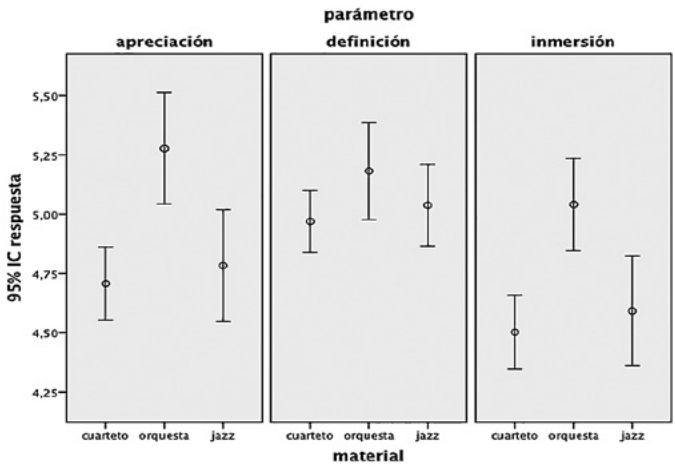



**Figura 7.** Parámetros por materiales

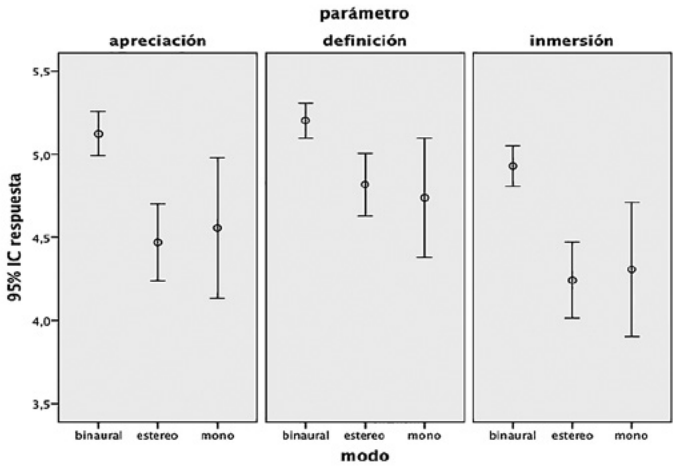



**Figura 8.** Parámetros por modos

En el análisis de varianza univariante se ha procedido a tratar todos los casos y observar que factores intervienen en cada parámetro:

- En la apreciación es significativo el modo con una ($p=0.001$, $\eta^2 =0.25$), mientras que el tipo de material no es influyente significativamente ($p=0.009$, $\eta^2 =0.012$).
- En el parámetro definición influyen los factores de *spread* y modo; y además se producen efectos cruzados como material*modo y modo*spread. el factor *spread* muestra que hay una diferencia muy significativa en el factor de modo con una ($p=0.001$, $\eta^2 =0.022$). Y el factor modo tiene una ($p=0.001$, $\eta^2 =0.022$).

En cuanto a los efectos cruzados de material*modo tiene una significatividad de ($p=0.007$, $\eta^2 =0.012$); y la significatividad de modo*spread tiene $p=0.019$, $\eta^2 =0.007$). Esto demuestra como se puede observar en la figura 14, que el *spread* otorga más definición a la mezcla.

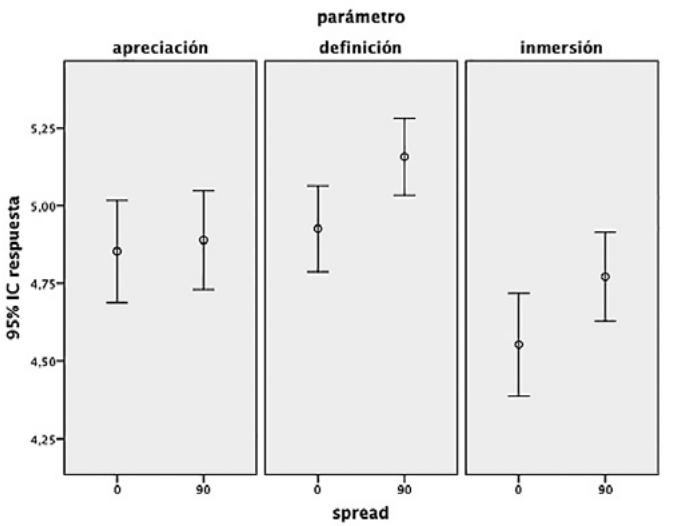



**Figura 9.** Parámetros por modo y spread

Por otro lado si contemplamos el factor spread por modos, tal y como se puede observar en la figura 15, los resultados demuestran que el *spread* solo tiene influencia en el modo estéreo, en biaural la diferencia es muy reducida.

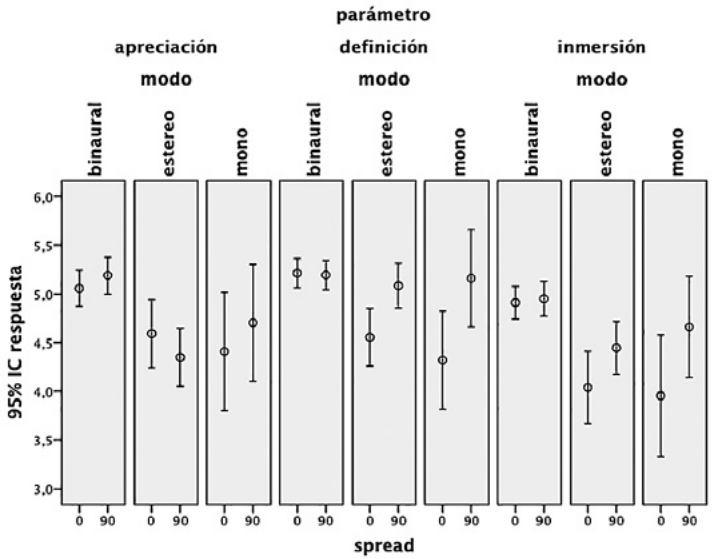



**Figura 10.** Parámetros por spread

En el parámetro de inmersión el factor *spread* añade más inmersión y tiene una influencia significativa de ($p=0.008$, $\eta^2 =0.008$) (ver figura 10). Donde es apreciable este factor de spread es en el estéreo y el modo tal y como se puede comprobar en la figura 9.

Volviendo a la figura 8, si se presta atención al parámetro inmersión, es notorio como el modo influye, siendo el modo biaural el preferido y más inmersivo, y justificando el factor modo con una significatividad de ($p=0.001$, $\eta^2 =0.032$).

Por otra parte el ángulo no juega un papel decisivo en los parámetros, por tanto el biaural envolvente no aporta mayor inmersión.

## Conclusiones

El resultado principal de este estudio es que los oyentes distinguen claramente las mezclas biaurales de las mezclas en estéreo simple. La tarea de clasificación libre por similitud lleva pues de manera clara a agrupar los sonidos procesados biauralmente y de los simples estéreo, y la diferenciación es mucho más evidente que otros parámetros que podrían parecer perceptivamente relevantes como el ángulo de apertura. El spread (separación de los canales izquierdo y derecho de cada grabación estereofónica que entra en la mezcla) se ha mostrado también relevante para la separación perceptiva en los sonidos estereofónicos.

Otro resultado relevante es que la preponderancia de la diferencia entre biaural y estéreo es relevante para los diferentes tipos de orquestación y estilo musical, aunque cabe recordar que hemos utilizado orquestaciones no muy complejas y grabadas en espacios no reverberantes para tener resultados fiables.

Una de las cuestiones que trata esta investigación es la posibilidad que ofrece el sonido binaural de poner virtualmente al oyente en el centro de los instrumentos, colocando a los instrumentos delante y detrás: los oyentes no perciben diferencias significativas entre la distribución binaural con los instrumentos delante versus delante y detrás, que teóricamente debería ser más inmersiva. Esto se debe principalmente a la llamada «confusión delante-detrás» que ocurre en el binaural (Blauert, 1997; Rodríguez Mariño, 2011).

Las evaluaciones de los oyentes muestran que el sonido binaural es muy significativamente preferido al sonido estéreo para la calidad general de la mezcla y también para la sensación de inmersión. Hay una diferencia positiva para la mezcla binaural respecto la definición percibida de las fuentes.

Disponemos pues de unos resultados perceptivamente validados que alientan a utilizar la mezcla binaural para los productos musicales estereofónicos, que pueden ser escuchados con una mejor inmersión y calidad subjetiva cuando se reproducen con auriculares, y que son neutros cuando se reproducen a través de altavoces.

## Referencias bibliográficas

APPLE Inc. *Ayuda de Logic Pro X: Introducción a la panorámica binaural.* [En línea]. [Consulta: 10-4-2014]. Disponible en: http://help.apple.com/logicpro/mac/10/#lgcp8e81655e, 2013a.

APPLE Inc. Panorámica binaural en el mezclador. En: *Logic Pro X: Manual del usuario*, pp. 487-491. [En línea]. [Consulta: 10-4-2014]. Disponible en: http://manuals.info.apple.com/MANUALS/1000/MA1648/es_ES/logic_pro_x_manual_del_usuario.pdf, 2013b.

BLAUERT, Jens. An introduction to binaural technology. En: Gilkey R H, Anderson T R (eds) *Binaural and spatial hearing in real and auditory environments*, 1997, pp. 93–609.

HAMMERSHØI, Dorte y MØLLER, Henrik. Binaural Technique – Basic Methods for Recording, Synthesis, and Reproduction. En: Blauert, J. (Ed.) *Communication Acoustics*, pp. 223-254. Berlin: Springer-Verlag, 2005.

GRIESINGER, David. Binaural Techniques for Music Reproduction. En: *Audio Engineering Society Conference: 8th International Conference: The Sound of Audio*. 1990. [en línea]. [Consulta: 10-4-2014].Disponible en: http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=5415

IRCAM. Spatialisateur: User Manual. 2012. [En línea]. [Consulta: 10-4-2014]. Disponible en: http://forumnet.ircam.fr/wp-content/uploads/2012/10/Spat4-User-Manual1.pdf

NACACH, Samuel. The Duplex Panner: Comparative Testing and Applications of an Enhanced Stereo Panning Technique for Headphone-Reproduced Commercial Music. 2014. En: Audio Engineering Society Convention 137. 2014. [En línea]. [Consulta: 10-4-2014]. Disponible en: http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=17457

PAYRI, Blas. *Espacialización binaural con Logic Pro 9*. http://politube.upv.es/play.php?vid=47148 [Vídeo docente, 13m], 2010.

RODRIGUEZ MARIÑO, Ramón. *Técnicas de sonido binaural en la postproducción audiovisual*. Trabajo de fin de máster. Máster de Postproducción Digital. Universitat Politècnica de València. Dir. Blas Payri, 2011. En: Recursos Sonoros Audiovisuales, 2014 [en línea]. Disponible en: http://riunet.upv.es/handle/10251/14096

20

# Mickey marcando el territorio al son de la música. La banda sonora como límite para el contacto cultural

*Juan Carlos Montoya Rubio*

Universidad de Murcia

juancarlos.montoya@um.es

**Resumen**

El presente texto trata de analizar los sonidos de algunos de los cortometrajes desde la década de los treinta en los cuales el icono de Disney, Mickey Mouse, es protagonista. Nos interesa especialmente descifrar cómo la banda de sonido sirve al plan general que se traza para abordar el contacto cultural. En este sentido, no trataremos de adentrarnos en las hipotéticas manipulaciones o intenciones veladas a que ha sido sometido este mítico personaje, con derivaciones en esferas que pueden llegar hasta lo político, sino más bien constatar hasta qué punto la música que se ensarta en las imágenes transmite, con mayor o menor intencionalidad, una ideología concreta.

**Palabras clave:** Disney; Mickey Mouse; Banda sonora musical.

**Mickey marking the territory to the sound of music. The soundtrack as the deadline for cultural contact**

**Abstract**

This essay tries to analyze the sounds of some of the films from the thirties in which the icon of Disney, Mickey Mouse, is the protagonist. We especially decode how the soundtrack serves the general plan outlined to approach cultural contact. In this sense, try to get into the hypothetical manipulations or veiled intentions that has undergone this mythical character, with branches in areas that can reach political, but rather to how well the music is threaded on images transmitted more or less intentionality, a particular ideology.

**Keywords:** Disney; Mickey Mouse; Musical soundtrack.

## Aspectos introductorios

Que Mickey Mouse es mucho más que un personaje de la factoría Disney es algo evidente. Son variados los estudios y posicionamientos en torno a la manera en que a partir de este ratón, primero delineado con trazos gruesos y luego colorido y en tres dimensiones, se puede entender no solo la historia del desarrollo de la animación cinematográfica sino también, lo que es más atractivo, podemos llegar a planteamientos sociológicos. La música no queda al margen de estas circunstancias y, además, se erige en elemento fundamental.

Orientándonos pues hacia el análisis de esta selección de cortometrajes tan específicos (nos dedicamos con especial énfasis a los generados en la década de los 30) hemos de tener presentes una serie de elementos rescatados en su mayoría de reflexiones de otros autores. Estos serán los axiomas en los que circunscribamos el marco teórico de nuestra aportación:

- El audiovisual dirigido al público infantil puede ser tan formativo (y contraproducente) como cualquier otro formato. La transmisión de un ideario específico puede servirse de diversas caretas variando, esencialmente, en el espesor y la potencia con que el mensaje llega y permanece en el sujeto.
- No siempre se supera la faceta lúdica del audiovisual, con lo cual es común omitir la vertiente modeladora de la realidad circundante (García-Valcárcel Muñoz Repiso, 2003).
- Es frecuente asumir con naturalidad un mensaje unívoco a partir del audiovisual sin reparar en el mecanismo de producción que le ha llevado su forja y estado actual. La conversión de supuestos más o menos frágiles en verdades asimiladas supone una traba contra la que luchar apriorísticamente (Willis, 1998). Por todo ello se torna esencial que, desde el propio audiovisual, se fundamenten las bases sobre las cuales edificar nuevos conocimientos, advirtiendo que este medio puede ser tan susceptible de análisis como cualquier otro (Alonso y Matilla, 1990).

- En todos los productos audiovisuales, y con especial incidencia en aquellos dirigidos al público infantil (como puedan ser los dibujos animados), el espectador otorga consistencia y coherencia a aquello que visiona, completando el círculo de la interpretación (Colón Perales, Infante del Rosal y Lombardo Ortega, 1997).
- El compendio audiovisual precisa de un análisis en su conjunto. El hecho de que el lenguaje audiovisual sea «accesible» para todos no implica que éste sea «comprensible» por todos sin un trabajo de mediación (Sklovski, 1971), por lo que es pertinente explotar las relaciones imagen-sonido, atender a las interacciones con los ruidos y silencios o explorar el porqué de la utilización de diferentes planos visuales.
- Es preciso entender el audiovisual como un conjunto de lenguajes preparado para narrar un punto de vista, más o menos consciente y, en consecuencia, más o menos tácito (Ramos, 1995)
- En ocasiones audiovisuales como los que abordaremos han sido implementados en las aulas. El uso no razonado del audiovisual en el plano educativo, sin una atención específica por parte del docente, menoscaba en dos direcciones el papel del audiovisual. Por un lado, merma la eficacia que un producto atractivo podría ejercer en el discente y, por otro, la falta de reflexión asienta los estereotipos y los perpetúa, haciéndolos más efectivos.

## El primer Mickey Mouse frente al mundo

El uso de músicas que aluden a determinadas sociedades puede servir para afianzar el discurso de la constatación multicultural, el cual, no obstante, no es edificante en términos interculturales, ya que no busca tanto el diálogo entre los dominios culturales sino que se limita a definirlos y estandarizarlos (Bresler, 2004), evitando en todo momento el trasvase por contacto (Juliano, 1993). Así pues, hemos de ser conscientes de que «las sociedades contemporáneas comercializan "la diferencia" y "lo étnico", o más bien, una versión manipulada, empaquetada y etiquetada de esa Otredad» (Santaolalla, 2005: 146). La reflexión en torno al momento en que se produce el rapto de la capacidad dialéctica de la alteridad y las alternativas que se pueden plantear a ello es el punto de

partida para comprender la producción y reproducción de mensajes sesgados que se retroalimentan y crean una burbuja tan real, en cuanto que existe, como imaginaria, en cuanto que inventada.

Mickey Mouse, pionero en tantos aspectos, puede entenderse también como uno de los principales orígenes de esta utilización tan concreta de la música. Si focalizamos nuestra atención hacia ello, la figura de la alteridad puede ser visualizada de manera muy nítida. De manera general e inmediata, todos identificamos el posicionamiento autóctono frente al ajeno al cual, además, somos capaces de poner rostro y rasgos concretos. Sin embargo, sin necesidad de prestar excesiva atención al plano sonoro, este aspecto podría parecer más o menos evidente.

Por este motivo, nos centramos en la que consideramos la verdadera dificultad, la que estriba en hacer visible aquello que se esconde tras el enfoque interesado de la fachada que se visualiza en una primera aproximación informal, esto es, en desmontar la realidad de la que se nos habla para acercarnos a una interpretación alternativa de la misma. En este sentido, para adentrarnos al tratamiento que se hace en estos discursos audiovisuales y extraer de ello conclusiones válidas es preciso atender a la interacción entre todos los agentes que intervienen en el producto final. Así, desde el plano sonoro se tratará de «ver la música» (D'Amico, 2007) que designa personajes y cuyo valor radica no solo (no tanto) en las posibilidades de mostración de elementos etnográficamente fidedignos como en el estudio del propio producto audiovisual como resultado de una visión específica del mundo.

Como venimos señalando, utilizaremos como ejemplo varios cortometrajes clásicos que se enmarcan dentro del contacto cultural entre los Unos (los personajes occidentales a partir de los cuales se insta a la identificación) y los Otros (indistintamente nativos de tribus caribeñas o africanas, indios o árabes, estigmatizados con costumbres y reflejos altamente estereotipados y alejados de la realidad de origen del producto audiovisual). Teniendo en mente precedentes como el cortometraje mudo *Alice Cans The Cannibals* (1925, dir. Walt Disney), partimos pues de *Mickey's Man Friday* (1935, dir. David Hand) y *Trader Mickey* (1932, dir. David Hand). En estos casos, la frontera que se traza es aquella que va entre el personaje que llega a un mundo desconocido (con toda la carga colonizadora que pudiera implicar) y los residentes en el lugar, las

tribus. Estos ejemplos desarrollan uno de los grandes marcos de generación de estereotipos: los poblados indígenas africanos que escondían tras de sí arcaicos y temibles caníbales cuya única misión en la vida era la de dar con alguien ajeno a su tribu para poder cocinarlo.

Kaye (2007) nos aporta algunas claves interpretativas para poder aproximarnos a la inserción musical que se hace a determinados productos audiovisuales anteriores a la década de los cincuenta. Para él, la generación de algunos de los filmes que se produjeron escondían tras de sí una fuerte dosis colonialista, y el papel que la música jugaba en ellos era esencial, en tanto en cuanto daba robustez al discurso general. Tal como muestra, son comunes en la definición de la alteridad africana elementos extramusicales (las estructuras de poder piramidales y en consecuencia la poca enjundia de los personajes, la lejanía física, la aparición de animales salvajes…), aunque aquellos que realmente nos interesan serán los musicales, especialmente un estilo concreto de música (conocido como caníbal o jungla) el cual derivaría en un ambiente sonoro extraño o salvaje y fundamentado, especialmente, en el uso de escalas de tonos enteros o de pentatónicas. Armónicamente sería también relevante observar el uso de disonancias, acordes de quinta vacía, timbres anómalos o registros extremos en los instrumentos los cuales, eso sí, serían de origen occidental aunque su uso los alejaría de la tradición más ortodoxa. Al fin, entre otros aspectos relevantes, observa Kaye como básica la generalización de la percusión como anagrama de la música africana.

*Mickey's Man Friday* cumple a rajatabla con los criterios establecidos en el párrafo anterior, con lo cual se erige en uno de los prototipos de esta aplicación musical. En este sentido, el cortometraje aporta (entre sus muchos paralelismos como es el sonido de la percusión como desencadenante de la tensión) algunas notas más dentro del proceso de designación de la Otredad. Así, es posiblemente más sistemático el uso de sonidos estridentes, disonantes y rasgados para remarcar las situaciones de riesgo y el primitivismo de la estratificada sociedad con la que el ratón Mickey se topa. En este ejemplo es igualmente destacable la inclusión de instrumentos musicales rudimentarios que sirven para identificar un supuesto simplismo organológico.

Por su parte, *Trader Mickey* está dividido claramente en dos partes, de forma que se dedica la segunda al modo en que «la música –de corte

occidental pero admitiendo puntualmente instrumental básico propio supuestamente de los nativos– amansa a la fiera» que el caníbal llevaría dentro. En él, además de la reseñada referencia instrumental, el desencadenamiento de la cuestión que nos ocupa no parte de los sonidos habituales de percusión (los cuales en todo caso no tardan en llegar), sino de los ladridos del perro Pluto sobre un ir y venir de cromatismos acompañados en imagen por una tupida capa de nativos sin identidad individual más allá de la corporeidad que les da su acción coordinada, como un cúmulo de seres que se llevan en volandas al protagonista el cual, para su infortunio, habría llegado a un lugar tan poco hospitalario. Enfatizando las subidas y bajadas melódicas, las risotadas de los indígenas coordinan el ambiente sonoro «tribal» al que hacíamos referencia. Cuando la situación se tensa y Mickey va a ser cocinado, son los tambores los que preludian la seriedad del trance. Tal vez, la antítesis que sintetiza la filosofía sonora del cortometraje se dé entre los sonidos grotescos de los nativos tratando de ejecutar de mala manera con los instrumentos musicales occidentales y el virtuosismo de Mickey, quien se organiza de tal modo que es capaz de hacerlos sonar colocándolos sobre la campana de uno de ellos.

Por otro lado, los créditos iniciales de *Jungle Rhythm* (1929, dir. Walt Disney) da pistas sobre cómo algunos de los postulados señalados anteriormente van tomando cuerpo. En este sentido, el tema musical que enmarca el audiovisual bien podría ser trasladado sin problemas a cualquier producción que quisiera retrotraernos a los años veinte del siglo pasado, si bien la inclusión de elementos percutidos mediada esta introducción y, sobre todo, el uso de sordinas para distorsionar los sonidos finales, nos reconduce al meollo de la temática que se pretende desarrollar a continuación. Por otro lado, aunque este cortometraje no nos retrotrae al contacto con otras sociedades sino al encuentro con el mundo animal de la selva, se intuye otra de las características básicas en que la música tiene capital importancia: el dominio sobre los seres, animales o vegetales que circundan el lugar, de forma que los personajes aguantan estoicamente las acometidas de Mickey produciendo sonidos (normalmente golpeando sus propios cuerpos). El resto de aspectos sumamente interesantes de este audiovisual atañen, sobre todo, al uso de música preexistente integrada en el escenario selvático que se ilustra. Esta última utilización musical es destacable igualmente en *The*

*Castaway* (1931, dir. Wilfred Jackson), donde se constata el dominio organológico occidental que sirve para apuntalar el primitivismo de los personajes de la isla donde llega Mickey, a los cuales, con importante papel de la música como era costumbre, burla con ingenio.

Pasemos ahora a otro ámbito asimilación de la esencia de la alteridad: Oriente. Si bien se puede elucubrar en una u otra dirección acerca de las potencialidades imperialistas de discursos amparados en este escaparate, lo que es innegable desde Said (1990) es el hecho de tener una conciencia más clara acerca de los ámbitos de parcelación (no solo literaria sino también musical) del constructo «Oriente»: mágica sensualidad junto a irreverente irracionalidad y crueldad. Los ejemplos cinematográficos en torno a los cuales se asumen esos criterios acerca de lo oriental son muchos y, por tanto, el trabajo de descifrado y reflexión en este campo puede ser muy valioso. Así, siguiendo la línea de los ejemplos anteriores, el cuarto que proponemos (*Mickey in Arabia*, 1932, dir. Wilfred Jackson) se mueve igualmente entre los dos polos tan aparentemente antagónicos como complementarios que apuntamos con anterioridad: el jolgorio y la vivacidad de un mundo fascinante (al cual se le aplica una música de raíz occidental, como es el caso de la adaptación de *En un mercado persa* de Ketelbey, pero asumida como oriental) seguido por la intransigencia y tiranía del sultán que trata de raptar a Minnie (en cuyo preciso instante la banda sonora comienza a describir la faceta más sombría de este mundo imaginado). Con ello, al margen de los efectos de *mickeymousing* que dan pinceladas grotescas al relato, el intento de forzar a la joven se sirve de gritos y ascensos y descensos melódicos, hasta que la actuación heroica de Mickey, como no podía ser de otro modo, hacer retornar la paz.

Finalmente, en *Pioneer Days* (1930, dir. Burt Guillet), a pesar de referirnos a otro contexto diferente, el mecanismo por el cual se pasa de la jovialidad a la preocupación por medio de la música se repite. Los colonos en territorio indio muestran un bagaje musical que se caracteriza por la organización y la coherencia, mientras que los indios son plasmados musicalmente con sonidos mucho más inquietantes. Todo ello es apoyado por la agresividad de las imágenes asociadas a los indios en contraposición con los casi benévolos disparos de Mickey y sus compañeros. En este caso, la fuerza del marcado rítmico y el baile ritual sirven también para dar forma al carácter del Otro y, a excepción de un

periodo de batalla en el que sonoramente se trata de ilustrar la lucha, las músicas de uno y otro bando quedan claramente definidas.

## Conclusiones: *Mickeymousing* proyectado al futuro ¿un camino sin fin?

La representación e interpretación del contacto cultural es uno de los factores más relevantes e influyentes en el rechazo o la aceptación de la figura del Otro. En nuestros días, el modo en que se filtra toda esta información y llega al conjunto de la sociedad posee unos componentes y características muy particulares, las cuales pasan por la absorción de connotaciones no razonadas adheridas a lo étnico. A través de algunos cortometrajes de animación antiguos en los que Mickey Mouse fuera protagonista, nos planteamos si podríamos dotarnos de herramientas conceptuales para, a partir de la interacción con el producto audiovisual, identificar el modo en que desde la banda de sonido se cercena la capacidad expresiva de la alteridad para erigir un discurso hegemónico que tiende a minorizar la diferencia.

Curiosamente, de los ejemplos aludidos ha surgido una de las pocas convenciones asumidas por todos los teóricos de la música de cine: el concepto de *mickeymousing* para retratar los movimientos milimétricamente coordinados entre la imagen y el sonido. Sin embargo, tal vez esta idea no sea la única noción en la que el ratón Mickey fuera pionero. La diferenciación con respecto a la alteridad a través de la música es otro elemento que, si bien no se puede asegurar que haya nacido con Disney, sin duda ha tenido un protagonismo esencial en las primeras décadas del cine sonoro a través de esta factoría. Este aspecto, lejos de ser un logro remarcable, sí es al menos un hecho contrastable que ha trascendido los años pudiendo argumentarse que, en determinadas producciones audiovisuales posteriores, se reproduce. En este sentido, aquello que no suele plasmarse por medio de las imágenes puede penetrar por los sonidos, lo cual lo hace fructificar de un modo mucho más duradero. La conversión de estos convencionalismos en clichés ha hecho perpetuar determinadas características que sirven para forjar límites entre personajes que tratan de identificarse con el espectador y otros que son el enemigo necesario para la trama argumental. Por tanto, no

sería descabellado hablar de otro tipo de *mickeymousing* tan efectivo como el ya conocido.

Con ello, la «funcionalidad demarcativa» de la música en el audiovisual (Gómez Sánchez, 1983: 124) es una de las características intrínsecas a la propia banda de sonido. Que en las primeras producciones en las que aparece Mickey Mouse esto ya fuera evidente no hace sino redundar en este planteamiento. El uso de música preexistente junto con melodías encaminadas a los fines descritos no puede entenderse simplemente como formas de introducir un color local al producto audiovisual, puesto que, como ha sido expuesto, la carga simbólica que subyace a ella es infinitamente más poderosa que la simple exposición de unas culturas musicales etnográficamente fidedignas, aspecto en todo caso imposible de conseguir con estos medios. Sirva como ejemplo lo difícil que sería implementar este tipo de argucia musical en alguna de las *Silly Symphonies*, como por ejemplo *Egyptian Melodies* (1931, dir. Wilfred Jackson), donde se opta por seleccionar música preexistente alusiva pero, sobre todo, se recurre de nuevo a estrategias ya teorizadas como disonancias, *frullati*, etc.

Por tanto, la semilla que quedó sembrada cuando los cortometrajes de animación sonorizados daban sus primeros pasos se ha instaurado con potencia y efectividad, de modo que son muchos los ejemplos posteriores (de todo tipo: de cualquier duración, dirigidos a un público infantil o adulto, de carácter divulgativo o científico…) que beben de estas fuentes y reproducen las mismas actuaciones a la hora de incluir la música a la banda sonora. En todo caso, hemos de pensar que cuando nos disponemos a adicionar sonidos a las imágenes el responsable de esta tarea hace convivir en un difícil equilibrio criterios venidos de diferentes ámbitos que, al menos, se identifican con los siguientes:

- Criterios ideológicos. En referencia al bagaje o concepción de la dirección del producto audiovisual, lo cual determina que se quiera transmitir uno u otro mensaje. En este sentido, es importante reseñar que las ideas que se plasman en el audiovisual no siempre quedan insertas en él de manera consciente, sino que, en ocasiones, debido a la falta de análisis o reflexión, se opta por incluir sonidos que parecerían lógicos pero que igualmente responden a los parámetros asumidos por aquel que implementa

la música, sin caer en la cuenta de estar reproduciendo clichés cargados de simbolismo.

- Criterios comerciales. Hoy en día el producto audiovisual ha de responder a unas expectativas, generalmente comerciales, aunque también puede incluirse en este ámbito todo aquello que mueva a aquellos que realizan el audiovisual a llevarlo a cabo. El público ha de sentir que entiende aquello que se le ofrece y, en este sentido, recurrir a dicotomías tan primarias como las aludidas supone un punto a favor de esta conexión entre audiencia y generadores del producto audiovisual.
- Criterios operativos. Incluir sonidos a elementos visuales que pueden generarse al mismo tiempo que los primeros –o no– precisa de cierta operatividad. Hacemos referencia pues a los aspectos mecánicos que hacen que el producto funcione y cuadre dentro de los parámetros normalizados de lo que esperamos de un audiovisual del género que se trate.

Teniendo en cuenta lo anterior, si pretendemos hacer de los medios audiovisuales un arma eficaz de entendimiento y cuestionamiento de la sociedad, el punto de vista desde el que enfocarlos ha de variar radicalmente. Entender que el mensaje transmitido no solo reside en la trama argumental sino en el producto en su conjunto y ser capaces de posicionarnos fuera de él para observarlo y analizarlo nos otorgará claves sobre cuán acertado o no ha sido el proceso de plasmación del contacto cultural. Como venimos señalando, este aspecto puede resultar relativamente sencillo al abordar cortometrajes como los descritos, pero su estela puede ser seguida en cualquier formato audiovisual hasta nuestros días.

## Referencias bibliográficas

ALONSO, Manuel y MATILLA, Luis. *Imágenes en acción. Análisis y práctica de la expresión audiovisual en la escuela activa*. 1ª Edición. Madrid: Akal, 1990. ISBN 9788476004982.

BRESLER, Liora. Metodología de investigación cualitativa: prestando atención a la música escolar como género en sus macro y micro contextos. *Revista Electrónica*

*Complutense de Investigación en Educación Musical* [en línea], 2004, vol 1, nº 1 [ref. 28 de enero 2014] Disponible en internet <http://www.ucm.es/info/reciem/v1n1.pdf> ISSN 1678-7454.

CASTILLO ÁLVAREZ, Domingo y PRIETO ALBEROLA, Rafael. Medios audiovisuales: una estrategia para mejorar la motivación. *Música y Educación,* 2003, núm. 56, p. 83–94. ISSN 0214-4786.

COLÓN PERALES, Carlos, INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. 1ª Edición. Sevilla: Alfar, 1997. ISBN 9788478981195

D'AMICO, Leonardo. People and sounds: Filming African music between visual anthropology and television documentary. *Trans* [en línea], 2007, núm. 11 [ref. 28 de enero 2014] Disponible en internet <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art06.htm> ISSN 1697-0101

GARCÍA–VALCÁRCEL MUÑOZ–REPISO, Ana. *Tecnología educativa. Implicaciones educativas del desarrollo tecnológico*. 1ª Edición. Madrid: La Muralla, 2003. ISBN 9788471337304

GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Pedro. *El análisis fílmico. Semiología textual*. 1ª Edición. Murcia: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1983. ISBN 9788472319851.

JULIANO, Dolores. *Educación intercultural. Escuela y minorías étnicas*. 1ª Edición. Madrid: Eudema, 1993. ISBN 9788477541431.

KAYE, Andrew. The Film Score and the African Musical Experience: Some comments on a work in progress. *Trans* [en línea], 2007, núm 11. [ref. 28 de enero de 2014] Disponible en internet <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art09.htm> ISSN 1697-0101.

RAMOS, César. Los medios de comunicación, agentes constructores de lo real. *Comunicar,* 1995, núm. 5, p. 108–112.

SAID, Edward. *Orientalismo*. Traducción de María Luisa Fuentes. 1ª Edición española. Madrid: Libertarias, 1990. ISBN 9788487095528.

SANTAOLALLA, Isabel. *Los otros: etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. 1ª Edición. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2005. ISBN 9788477337539.

SKLOVSKI, Viktor. *Cine y lenguaje*. Traducción de Joaquín Jordá. 1ª Edición española. Barcelona: Anagrama, 1971.

WILLIS, Paul. *Aprendiendo a trabajar*. Traducción de Rafael Feito. 1ª Edición española. Madrid: Akal, 1988. ISBN 9788476002964.

21

# La obra cinematográfica y audiovisual: fronteras reales e imaginarias en el ámbito jurídico

*Francisca Ramón Fernández*

Universitat Politècnica de València

frarafer@urb.upv.es

**Resumen**

Cuando relacionamos la obra cinematográfica y audiovisual con el ámbito jurídico, no siempre podemos hablar, parafraseando a García Berlanga, de «esa pareja (in) feliz». Numerosos interrogantes surgen cuando se trata de aplicar el Derecho a la obra audiovisual (en su concepto más amplio que integra la obra cinematográfica). Y si nos adentramos en el ámbito musical, las dudas se centran, principalmente, en los derechos del intérprete o ejecutante de la obra, así como el director de escena y el director de orquesta.

El marco legislativo actual aplicable a las denominadas obras audiovisuales contempla dentro de la propiedad intelectual los derechos de carácter personal (derechos morales) y los de carácter patrimonial (de explotación o económicos). En la regulación de los mismos se establecen una serie de límites que nos inducen a una reflexión. Veremos que se trata de una frontera real, y no imaginaria y que dicha frontera jurídica aparece como invisible, necesitando una interpretación correcta para su corporeización.

Teniendo en cuenta la peculiaridad de la obra audiovisual y centrándonos en lo sonoro y la música, con los mimbres anteriormente mencionados, en la presente comunicación proponemos establecer el deslinde adecuado entre los derechos y obligaciones de los sujetos, atendiendo a diversos problemas que se pueden plantear.

**Palabras clave:** Obra Cinematográfica; Audiovisual; Derecho; Propiedad Intelectual; Interpretación, Música

**Cinematographic and audiovisual work: real and imaginary borders in the legal field**

**Abstract**

When we relate the cinematographic and audio-visual work to the legal area, we cannot always speak, paraphrasing García Berlanga, of «this (un) happy couple». Numerous questions arise when applying the Law to the audio-visual work (in its widest meaning, which includes cinema). And if we enter the musical area, the doubts focus, principally, on the copyrights of the performers, the theatre director and the conductor.

The legal frame currently applicable to audio-visual works in Spain, i.e. intellectual property, includes personal rights (moral rights) and patrimonial rights (exploitation or economic rights). The applicable Law establishes a series of limits that need to be thought about. We will see that it is a real border, not imaginary, and that the above-mentioned legal border appears as invisible, needing a correct interpretation for its embodiment.

Taking in account the peculiarity of the audio-visual work and focusing on sound thing and music, with the previously mentioned elements, in the present communication we propose to establish a proper demarcation between the rights and obligations of the subjects, considering diverse problems that can appear.

**Keywords:** Film; Audiovisual; Law; Intellectual Property; Performance; Music

## Introducción[1]

El Derecho lejos de ser considerado como un autómata de Maillardet, en el que contestaría a preguntas mediante la construcción de un mecanismo «mágico», se acerca más a la Sibila de Cumas en que nos ofrece una respuesta profética a una consulta formulada.

El fino hilo que pespuntea el marco legislativo actual aplicable a las denominadas obras audiovisuales está constituido por la normativa de propiedad intelectual que estudiaremos en el presente trabajo, con la necesaria distinción entre derechos morales y patrimoniales.

Teniendo en cuenta la peculiaridad de la obra audiovisual y centrándonos en lo sonoro y la música, con los mimbres anteriormente mencionados, en la presente comunicación proponemos establecer el deslinde adecuado entre los derechos y obligaciones de los sujetos, atendiendo a diversos problemas que se pueden plantear. Desde luego son muchas las cuestiones que se plantean en relación a la protección de la obra audiovisual, y que no podemos abordar en su totalidad, como sería nuestro deseo, por superar los límites contemplados: cuestiones tales como el derecho de cita[2] de la obra como límite al derecho de autor, la diferenciación con la copia o plagio y el remake, la copia privada, con especial referencia a la obra musical, así como la última modificación referente a la propiedad intelectual.

---

[1] Trabajo realizado en el marco del Proyecto MINECO (DER2012-37844) siendo el Investigador Principal el Dr. D. Lorenzo Cotino Hueso, Catedrático acreditado de Derecho constitucional, Universitat de València-Estudi General, del Proyecto MINECO (DER2013-4256R), siendo los Investigadores Principales la Dra. Dª. Luz María Martínez Velencoso, Profesora Titular de Derecho civil, Universitat de València-Estudi General, y el Dr. D. Javier Plaza Penadés, Catedrático de Derecho civil, Universitat de València-Estudi General, y del Microcluster «Estudios de Derecho y empresa sobre TICs (Law and business studies on ICT)», dentro del VLC/Campus, Campus de Excelencia Internacional (International Campus of Excellence), coordinado por el Dr. D. Javier Plaza Penadés, Catedrático de Derecho civil, Universitat de València-Estudi General.

[2] Véase: FUCHS, 2001; AYLLÓN, 2011; FERNÁNDEZ, 2011.

Para dar respuesta a algunas de estas cuestiones planteadas vamos a dirigir también nuestra mirada a la postura de la jurisprudencia, que se ha pronunciado sobre la obra audiovisual, para tejer el entramado jurídico adecuado que nos permitirá arrojar un poco más de luz entre tanta tiniebla.

## Algunas referencias sobre el marco legal aplicable

Antes de hacer referencia a las cuestiones referentes a las fronteras reales e imaginarias que se plantean en el ámbito jurídico respecto a la obra cinematográfica y audiovisual[3], es conveniente mencionar el marco legislativo aplicable.

El indicado marco está constituido principalmente por las siguientes normas:

1. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia (en adelante TRLPI) (BOE núm. 97, de 22 de abril de 1996).

2. Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril (BOE núm. 162, de 8 de julio de 2006).

3. Ley 19/2006, de 5 de junio, por la que se amplían los medios de tutela de los derechos de propiedad intelectual e industrial y se establecen normas procesales para facilitar la aplicación de diversos reglamentos comunitarios (BOE núm. 134, de 6 de junio de 2006).

4. Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de

[3] En este sentido: GONZÁLEZ, 2001; AA.VV., 2008; PÉREZ DE CASTRO, 2001 y 2004; PÉREZ DE ONTIVEROS, 2008; O´CALLAGHAN, 2011 y ALONSO, 2013.

7 de enero, de Enjuiciamiento Civil (BOE núm. 268, de 5 de noviembre de 2014).[4]

Dicha legislación actual deroga la anterior normativa que estaba comprendida de:

1. Ley 17/1966, de 31 de mayo, sobre derechos de propiedad intelectual en las obras cinematográficas (BOE núm. 131, de 2 de junio de 1966).
2. Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de propiedad intelectual (BOE núm. 275, de 17 de noviembre de 1987).
3. Ley 20/1992, de 7 de julio, de modificación de la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de propiedad intelectual (BOE núm. 168, de 14 de julio de 1992).
4. Ley 43/1994, de 30 de diciembre, de incorporación al Derecho español de la Directiva 92/100/CEE, de 19 de noviembre de 1992, sobre derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual (BOE núm. 313, de 31 de diciembre de 1994).

La Directiva 2014/26/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 26 de febrero de 2014, relativa a la gestión colectiva de los derechos de autor y derechos afines y a la concesión de licencias multiterritoriales de derechos sobre obras musicales para su utilización en línea en el mercado interior (DO L 84, de 20 de marzo de 2014), es de especial interés.

## Derechos morales y económicos. Algunas consideraciones

Se contemplan dentro de la propiedad intelectual los derechos de carácter personal (derechos morales) y los de carácter patrimonial (de

[4] Sobre la tramitación parlamentaria: Proyecto de Ley por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil (Boletín Oficial de las Cortes Generales, Congreso de los Diputados, Serie A, núm. 81-1, 21 de febrero de 2014).

explotación o económicos). Así lo indica de forma expresa el art. 2 del TRLPI, al indicar que la propiedad intelectual está integrada por los derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyan al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, estando limitado solamente por lo que indica la norma.

El derecho moral tiene un contenido y características especificados en el art. 14 TRLPI, siendo irrenunciables e inalienables:

«1. Decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma.

2. Determinar si tal divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o signo, o anónimamente.

3. Exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra.

4. Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación.

5. Modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural.

6. Retirar la obra del comercio, por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de derechos de explotación.

   Si, posteriormente, el autor decide reemprender la explotación de su obra deberá ofrecer preferentemente los correspondientes derechos al anterior titular de los mismos y en condiciones razonablemente similares a las originarias.

7. Acceder al ejemplar único o raro de la obra cuando se halle en poder de otro, a fin de ejercitar el derecho de divulgación o cualquier otro que le corresponda.

   Este derecho no permitirá exigir el desplazamiento de la obra y el acceso a la misma se llevará a efecto en el lugar y forma que ocasionen menos incomodidades al poseedor, al que se indemnizará, en su caso, por los daños y perjuicios que se le irroguen».

Por lo que se refiere a los derechos de explotación o económicos, el art. 17 TRLPI preceptúa que le corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma y en especial, los siguientes derechos:

a) reproducción.

b) distribución.

c) comunicación pública.

d) transformación.

No podrán ser realizadas sin su autorización, salvo en los supuestos contemplados en el TRLPI.

En la regulación de los mismos se establecen una serie de límites que nos inducen a una reflexión.

Veremos que se trata de una frontera real, y no imaginaria y que dicha frontera jurídica aparece como invisible, necesitando una interpretación correcta para su corporeización.

## El caso de la obra cinematográfica, audiovisual y musical

Hay que tener presente que existirán en este caso derechos de autor[5] como tales, pero también habrá titulares de derechos afines, vecinos o conexos que son personas distintas del autor, tales como artistas, intérpretes y ejecutantes, productores de fonogramas, productores de producciones audiovisuales, entidades de radiodifusión y editoriales.

Se consideran como tales las creaciones expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada que estén destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección o por cualquier otro medio de comunicación pública de la

[5] GONZÁLEZ, 2001 y SÁIZ, 2002.

imagen y del sonido, con independencia de la naturaleza de los soportes materiales de dichas obras, como se ocupa de indicar el art. 86 TRLPI[6].

Es preciso realizar un deslinde adecuado entre los derechos y obligaciones de los sujetos, atendiendo a diversos problemas que se pueden plantear.

La definición del concepto de autor y quiénes pueden considerarse como tales. No siempre son todos los que son, ni son todos los que están. Más allá del concepto puramente legal, debemos acudir a su interpretación.

Son autores de la obra audiovisual:

- El director-realizador.
- Los autores del argumento, la adaptación y los del guion o los diálogos.
- Los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para esta obra.

Algunos de los problemas que nos podemos plantear giran en torno a:

- La cesión de derechos. Espacial referencia a los de reproducción, distribución y comunicación pública, doblaje o subtitulado.
- La reproducción y comunicación pública.
- El contrato de edición musical.
- La cesión de derechos en el caso de transformación de obra preexistente.
- La remuneración de los autores de la obra por la cesión de los derechos.
- La intervención de las entidades de gestión.
- La modificación de la versión definitiva de la obra y las limitaciones establecidas por la norma.

---

[6] GARCÍA, 2001.

Se dedica el título VI, comprendiendo los arts. 86 a 94. En dichos preceptos se contemplan algunos aspectos de aplicación a la obra cinematográfica y demás obras audiovisuales como los siguientes:

1. Presunción de cesión en exclusiva y límites.
2. Presunción de cesión en caso de transformación de obra preexistente.
3. Remuneración de los autores.
4. Aportación insuficiente de un autor.
5. Versión definitiva y sus modificaciones.
6. Derecho moral y destrucción de soporte original.

## El contrato de edición musical

Se regula en el capítulo II, en los arts. 58 a 73 TRLPI.

Mediante este contrato el autor o sus derechohabientes ceden al editor, mediante compensación económica, el derecho de reproducir su obra y el de distribuirla[7].

En el contrato de edición de obras musicales o dramático musicales se conceden además al editor derechos de comunicación pública.

En los indicados preceptos se regulan los siguientes aspectos:

1. Obras futuras, encargo de una obra y colaboraciones en publicaciones periódicas.
2. Formalización y contenido mínimo.
3. Supuestos de nulidad y de subsanación de omisiones.
4. Edición en forma de libro.
5. Excepciones a la formalización y contenido mínimo.
6. Obligaciones del editor.

[7] ENCABO, 2002.

7. Obligaciones del autor.
8. Modificaciones en el contenido de la obra.
9. Derechos de autor en caso de venta en saldo y destrucción de la edición.
10. Resolución del contrato.
11. Causas de extinción del contrato.
12. Efectos de la extinción.
13. Control de tirada.
14. Condiciones generales del contrato.

En el caso del contrato de edición musical, el art. 71 TRLPI establece una serie de normas aplicables al mismo:

«1. Será válido el contrato aunque no se exprese el número de ejemplares. No obstante, el editor deberá confeccionar y distribuir ejemplares de la obra en cantidad suficiente para atender las necesidades normales de la explotación concedida, de acuerdo con el uso habitual en el sector profesional de la edición musical.

2. Para las obras sinfónicas y dramático-musicales el límite de tiempo previsto en el apartado 6º del artículo 60 será de cinco años.

3. No será de aplicación a este contrato lo dispuesto en el apartado 1.c) del artículo 68, y en las cláusulas 2ª., 3ª. y 4ª. del artículo 69».

## Contrato de representación teatral y ejecución musical

Se regula en el capítulo III abarcando los arts. 74 a 84 TRLPI.

Mediante este contrato el autor o sus derechohabientes ceden a una persona natural o jurídica el derecho de representar o ejecutar públicamente una obra literaria, dramática, musical, dramático-musical, pantomímica o coreográfica, mediante compensación económica.

Se regulan en dicho capítulo los siguientes aspectos:

1. Modalidades y duración máxima del contrato.
2. Interpretación restrictiva del contrato.
3. Obligaciones del autor.
4. Obligaciones del cesionario.
5. Garantía del cobro de la remuneración.
6. Ejecución del contrato.
7. Causas de resolución.
8. Causas de extinción.
9. Ejecución pública de composiciones musicales.
10. Disposiciones especiales para la cesión de derecho de comunicación pública mediante radiodifusión.
12. Aplicación de las disposiciones anteriores a las simples autorizaciones.

## Cesión en el caso de transformación de obra preexistente

Mediante el contrato de transformación de una obra preexistente que no esté en el dominio público, se presumirá que el autor de la misma cede al productor de la obra audiovisual los derechos de explotación sobre ella.

Salvo pacto en contrario, el autor de la obra preexistente conservará sus derechos a explotarla en forma de edición gráfica y de representación escénica y, en todo caso, podrá disponer de ella para otra obra audiovisual a los quince años de haber puesto su aportación a disposición del productor.

Las partes podrán contratar la cesión por plazo cierto o por número determinado de comunicaciones al público.

En todo caso, la duración de la cesión en exclusiva no podrá exceder de cinco años.

Por lo que se refiere a las obligaciones del autor:

- Entrega al empresario el texto de la obra con la partitura, en su caso, completamente instrumentada, cuando no se hubiese publicado en forma impresa.
- Responder ante el cesionario de la autoría y originalidad de la obra y del ejercicio pacífico de los derechos que le hubiese cedido.

Por su parte, el cesionario tiene las siguientes obligaciones:

- Llevar a cabo la comunicación pública de la obra.
- Efectuar esa comunicación sin hacer en la obra variaciones, adiciones, cortes o supresiones no consentidas por el autor y en condiciones técnicas que no perjudiquen el derecho moral de éste.
- Satisfacer puntualmente al autor la remuneración.
- Presentar al autor o a sus representantes el programa exacto de los actos de comunicación.

Por lo que respecta a la ejecución del contrato, hay que tener presente que salvo que las partes hubieran convenido otra cosa, se sujetarán en la ejecución del contrato a las siguientes reglas:

- Correrá a cargo del cesionario la obtención de las copias necesarias para la comunicación pública de la obra. Estas deberán ser visadas por el autor.
- El autor y el cesionario elegirán de mutuo acuerdo los intérpretes principales y, tratándose de orquestas, coros, grupos de bailes y conjuntos artísticos análogos, el director.
- El autor y el cesionario convendrán la redacción de la publicidad de los actos de comunicación.

## El contrato de producción de la obra audiovisual

Hay que tener en cuenta que sin perjuicio de los derechos que corresponden a los autores, por el contrato de producción de la obra audiovisual se presumirán cedidos en exclusiva al productor con las limi-

taciones que establece la legislación, los derechos de reproducción, distribución y comunicación pública, así como los de doblaje o subtitulado de la obra.

No obstante, en las obras cinematográficas será siempre necesaria la autorización expresa de los autores para su explotación, mediante la puesta a disposición del público de copias en cualquier sistema o formato, para su utilización en el ámbito doméstico o mediante su comunicación pública a través de la radiodifusión.

## Protección de la obra audiovisual

En cuanto a la protección de la obra audiovisual, hay que mencionar el derecho de cita de la obra como límite al derecho de autor y la copia privada, existiendo una postura de la jurisprudencia sobre la misma.

## Derechos de los artistas, intérpretes y ejecutantes

Se entiende por artista intérprete o ejecutante a la persona que represente, cante, lea, recite, interprete o ejecute en cualquier forma una obra.

El director de escena y el director de orquesta tendrán los derechos reconocidos a los artistas.

Distinguir los derechos de explotación reconocidos a los artistas intérpretes o ejecutantes que tendrán una duración de cincuenta años, computados desde el día 1 de enero del año siguiente al de la interpretación o ejecución, de los derechos morales, ya que el artista intérprete o ejecutante goza del derecho irrenunciable e inalienable al reconocimiento de su nombre sobre sus interpretaciones o ejecuciones, excepto cuando la omisión venga dictada por la manera de utilizarlas, y a oponerse a toda deformación, modificación, mutilación o cualquier atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación.

Será necesaria la autorización expresa del artista, durante toda su vida, para el doblaje de su actuación en su propia lengua.

Fallecido el artista, el ejercicio de los derechos mencionados anteriormente corresponderá sin límite de tiempo a la persona natural o

jurídica a la que el artista se lo haya confiado expresamente por disposición de última voluntad o, en su defecto, a los herederos.

## Conclusiones

Como hemos visto, la obra cinematográfica y audiovisual se incardina dentro de la regulación de la propiedad intelectual. Los derechos de autor, morales y económicos, se aplican a éste último y también nos encontramos con los denominados derechos conexos o afines aplicables a sujetos distintos del autor, entre los que se encuentran los que han sido objeto de tratamiento en el presente trabajo: artistas, intérpretes y ejecutantes, entre otros.

La legislación estudiada y aplicable establece distintas peculiaridades en torno a los contratos que se pueden celebrar en torno a la obra cinematográfica, audiovisual y musical, y también contempla los derechos que ostentan los artistas, intérpretes y ejecutantes.

## Referencias bibliográficas

AA.VV. *Protección de la obra audiovisual*. Madrid: Consejo General del Poder Judicial, 2008.

ALONSO PALMA, Ángel Luis. *Propiedad intelectual y derecho audiovisual*. Madrid: Centro de Estudios Financieros, 2013.

AYLLÓN SANTIAGO, Héctor. La cita como límite al derecho de autor, ¿es posible la cita en el ámbito visual y audiovisual? En: O'CALLAGHAN MUÑOZ, X. (coord.). *Los derechos de propiedad intelectual en la obra audiovisual*, 2011, pp. 469-478.

ENCABO VERA, Miguel A. *Obligaciones del editor musical*. Madrid: Editorial Reus, 2002.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Mª. B. El límite del derecho de cita en la propiedad intelectual. En: O'CALLAGHAN MUÑOZ, X. (coord.). *Los derechos de propiedad intelectual en la obra audiovisual*, 2011, pp. 457-467.

FUCHS, L. Una aproximación al derecho de cita en la obra audiovisual. En: ROGEL VIDE, C. (coord.). *Creaciones audiovisuales y propiedad intelectual: cuestiones puntuales*, 2001, pp. 167-177.

GONZÁLEZ GOZALO, Alonso. *La propiedad intelectual sobre la obra audiovisual*. Granada: Editorial Comares, 2001.

GONZÁLEZ GOZALO, Alonso. La noción de obra audiovisual en el derecho de autor. *PE. I: Revista de propiedad intelectual*, núm. 7, 2001, pp. 9-70.

GARCÍA RUBIO, Mª. Paz. El concepto de obra audiovisual en el artículo 86 y concordantes de la ley de propiedad intelectual. En: ROGEL VIDE, C. (coord.). *Creaciones audiovisuales y propiedad intelectual: cuestiones puntuales*, 2001, pp. 17-29.

O´CALLAGHAN MUÑOZ, Xavier. *Los derechos de propiedad intelectual en la obra audiovisual*. Madrid: Dykinson, 2011.

PÉREZ DE CASTRO, Nazareth. *Las obras audiovisuales. Panorámica jurídica*. Madrid: Editorial Reus, 2001.

PÉREZ DE CASTRO, Nazareth. De la obra cinematográfica a la obra audiovisual. En: GONZÁLEZ PORRAS, J. M. y MÉNDEZ GONZÁLEZ, F. (coords.). *Libro homenaje al profesor Manuel Albaladejo García*, vol. 2, 2004, pp. 3731-3742.

PÉREZ DE ONTIVEROS BAQUERO, Carmen. *La obra audiovisual en la reforma de la Ley de Propiedad Intelectual*. Cizur Menor: Editorial Aranzadi, 2008.

PROYECTO DE LEY POR LA QUE SE MODIFICA EL TEXTO REFUNDIDO DE LA LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000 de 7 de enero, de Enjuiciamiento civil. En Boletín Oficial de las Cortes Generales, Congreso de los Diputados, Serie A, núm. 81-1, 21 de febrero de 2014. Disponible en: http://www.congreso.es/public_oficiales/L10/CONG/BOCG/A/BOCG-10-A-81-1.PDF (Consultado el 14 de julio de 2014).

SÁIZ GARCÍA, Concepción. *Obras audiovisuales y derechos de autor*. Cizur Menor: Editorial Aranzadi, 2002.

22

# Fronteras borrosas. Acercamiento líquido en entornos sinestésicos

*Sylvia Molina*

sy.molina@uclm.es

*Javier Osona*

javier.osona@gmail.com

*Julio Sanz Vázquez*

juliosanzvaz@hotmail.com

**Resumen**

Planteamos este artículo como un intento de acercarnos al concepto de las «Fronteras borrosas. Acercamiento líquido en entornos sinestésicos» con breves propuestas, como una colección de pequeños ingredientes enmarcados en un todo a modo de «cadáver exquisito». Vamos a intentar, como decían Deleuze y Guattari plantearlo como si fuera un libro de canapés, pequeñas aportaciones que establezcan luz, o al menos nos abran caminos para explicar la sinestesia líquida, sus fronteras borrosas y sus metodologías.

> *«Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. (...)*
>
> *En un libro, como en cualquier cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. (...)*
>
> *Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes.»*[1]

La sistemática de la que hablamos es recursiva; es decir, partimos de un punto, de un fragmento, de un momento, de un «canapé», de un peldaño como si de la escalera de Escher se tratara. El artículo está estructurado partiendo de las obras sinestésicas de la artista Sylvia Molina («Brandenburg 3» & «Fuge/Lemoine») para llegar a la obra colectiva, abierta, multidisciplinar y sinestésica: ACuOSO.

**Palabras clave:** Fronteras Borrosas; Modernidad Líquida; Sinestesia; Recursividad; Sylvia Molina; ACuOSO; Panspermia Sonora; Obra Colectiva.

---

**Fuzzy borders. Zoom in synesthetes liquid environments.**

**Abstract**

We raised this article as an attempt to approach us to the concept of «Fuzzy Borders. Liquid Closing to Environments Synesthetes» with brief proposals, such as a collection of small framed ingredients in a whole way of «cadaver exquisité». We will try, as Deleuze and Guattari say, to raise it as if it were a book of canapés, small contributions to establish light, or at least we make way for explaining the liquid synesthesia, its blurred boundaries and methodologies.

> *«A book has neilher object nor subject; it is made of variously formed matters, and very different dates and speeds. To attribute the book to a subjec1 is to overlook this working of matters, and tbe exteriority of their relations. (...)*
>
> *ln a book, as in all things, there are lines of articulation or segmentarity, strata and territories; but also lines of flight, movements of deterritorialization and destratification. (...)*
>
> *Writing has nothing to do with signifying. It has to do with surveying, mapping, even realms that are yet to come.»*[2]

---

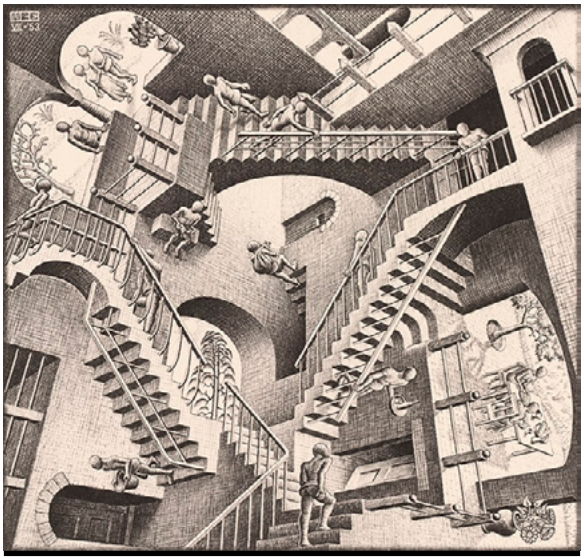
[1] DELEUZE, Gilles y GUATTARI, *Félix. Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-textos, 1997, p. 9. ISBN: 84-85081-02-1

[2] DELEUZE, G. & GUATARI, F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.* London: Paperback. Ed. Athlone Press Ltd., 2003. pp.. 4-5

The systematics of which we speak is recursive; ie, we start from a point, a fragment of a moment, a «couch», a rung of the ladder as if it were Escher. The article is structured based on synaesthetic works of the artist Sylvia Molina («Brandenburg 3» & «Fuge /Lemoine») to reach collective, open, multidisciplinary and synesthetic works: ACuOSO.

**Keywords:** Fuzzy Borders; Liquid Modernity; Synesthesia; Recursion; Sylvia Molina; ACuOSO; Panspermia Sonora; Collective Work.

*La recursividad se basa en que la «misma» cosa aparece en diferentes niveles al mismo tiempo. Pero los hechos ubicados en los diferentes niveles no son exactamente los mismos.*[3]



M.C. Escher. *Relativity*. Litografía, 1953.

Para establecer la estructura y el punto de partida de nuestra exposición hemos escogido una litografía de Escher, *Relativity*[4]. Una escalera de Penrose en donde los personajes parecen subir y bajar ajenos a la gravedad, donde los distintos escenarios, creados-originados por

[3] HOFSTADTER, Douglas Richard. *Gödel, Escher y Bach. Un eterno y grácil bucle.* 2ª ed. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2009. 164 p. ISBN: 978-84-8383-024-6

[4] M.C. Escher [en línea]. [fecha consulta: 25.09.14]- Disponible en: http://www.mcescher.com/gallery/impossible-constructions/relativity/

la elección de diversos puntos de fuga en lugares insospechados, son posibles, aunque la totalidad del espacio no lo es. Distintos planos y lugares desde donde mirar. Escenarios incompatibles donde los objetos de la composición se ven sometidos y obligados a las leyes de la perspectiva aprovechando la habilidad de la mente de ver en tres dimensiones, aunque solo sean dos las representadas.

Otras «construcciones imposibles»[5] de Escher podrían servirnos para ilustrar nuestros argumentos. Es el caso de *Ascending and descending*, donde unos monjes suben y bajan eternamente esta misma escalera, o *Waterfall*, en la que el agua fluye ascendiendo y descendiendo de modo continuo y al mismo tiempo. Lugares imposibles de apariencia posible, donde el espectador está destinado a perderse en un bucle infinito.

Este mismo bucle temporal lo encontramos también en Bach. En los diez cánones de la *Ofrenda Musical*[6], que no fueron escritos en su totalidad y por lo tanto su presentación es deliberadamente incompleta, nos plantea un juego musical, unos acertijos para ser desarrollados por otro jugador con un desarrollo potencialmente infinito. A Bach le gustaba la idea de que este proceso siguiera y siguiera *ad infinitum*, es lo que Hofstadter denomina como «Canon Eternamente Remontante». Eterno caminar también reflejado por Escher en su obra *Möbius Strip II*.

> *… el canon está construido de tal modo que su terminación se enlaza sin la menor violencia con su propio comienzo, de manera que puede uno repetir el proceso…*[7]

Bach en su canon nos remite, por un lado, a la recursividad metodológica a la que nos referimos como estructura, y por otro, a la «obra abierta», a la apertura o «recercar» de la obra.

---

[5] M.C. Escher [en línea]. [fecha consulta: 25.09.14]. Disponible en: http://www.mcescher.com/gallery/impossible-constructions/

[6] LEYS, Jos. *J.S.Bach* – Crab Canon on a Möbius Strip [en línea]. [fecha consulta: 26.09.14]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=xUHQ2ybTejU&index=3&list=RDnlbwxxNrvxw

[7] HOFSTADTER, Douglas Richard. *Gödel, Escher y Bach. Un eterno y grácil bucle.* 2ª ed. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2009. 12 p. ISBN: 978-84-8383-024-6.

Casi como si nos refiriéramos al libro *Obra abierta* de Umberto Eco, donde plantea el término *obra en movimiento* como referencia a las obras donde el espectador (lector) encuentra el sentido de la obra en su intervención activa, lo que no significa una falta de estructura sino un esquema que soporta otras estructuras dentro con una pluralidad de órdenes y sentidos, por lo que la obra posee una pluralidad de significados (polisemia) y una simultaneidad de lo diverso (polifonía), donde cada uno expresa su idea de forma individual, pero formando un todo armónico.[8]

Consecuencia de esta abertura y polisemia, donde el significado no está dado por el autor sino que debe ser creado activamente por el espectador a través de un proceso de análisis, lo que lo convierte en un nuevo autor, nos introduce en *la muerte del autor*, proposición defendida por Barthes.

Toda esta vinculación que hace Hofstadter entre los Canon de Bach, los dibujos de Escher y el Teorema de Incompletitud de Gödel podemos verla reflejada en la película *Origen*.

Toda la estructura que genera la película de Chistopher Nolan, el cómo en el mundo del subconsciente los sueños se meten dentro de los sueños como si fueran muñecas rusas, e incluso el propio guion parecen desarrollar el libro de Hofstadter.[9]

Pero todos estos bucles, toda esta vuelta al inicio, a la auto-referencia, no nos devuelven exactamente al mismo lugar. En esta recursividad, como bucle espacial, la similitud en la diversidad juega un papel central.

> *Todo lenguaje, todo sistema formal, todo programa de ordenador, todo proceso de pensamiento, llegan, tarde o temprano, a la situación límite de la autorreferencia: de querer expresarse sobre sí mismos. Surge entonces la*

[8] Consecuencia de esta abertura y polisemia, dónde el significado no está dado por el autor sino que debe ser creado activamente por el espectador a través de un proceso de análisis, lo que lo convierte en un nuevo autor, nos introduce en la muerte del autor, proposición defendida por Barthes.

[9] NOLAN, Christhopher. *Origen*. [en línea]. [fecha consulta: 26.09.14]. Disponible en: http://wwws.warnerbros.es/inception/

*emoción del infinito, como dos espejos enfrentados y obligados a reflejarse mutua e indefinidamente.*[10]

Un buen ejemplo de recursividad. Cuando la Tierra en su movimiento elíptico de rotación vuelve a estar en la misma posición con respecto al Sol tras 24 horas («misma» cosa) ha viajado con él siguiendo un modelo helicoidal la cantidad de 1.680.000 Km. (diferente nivel).

*El viejo modelo heliocéntrico de nuestro sistema solar… planetas rotando alrededor del Sol… no solo es aburrido, sino también incorrecto. Nuestro Sistema Solar se mueve a través del espacio a 70.000 Km/h. Ahora imagínese este lugar: el Sol es como un cometa, arrastrando los planetas a su paso. ¿Lo podemos llamar vórtice? ¿Por qué esto es importante? Porque el «movimiento de rotación» y el «movimiento vórtice» son dos cosas completamente diferentes. La vida es espiral. La vida es vórtice, no solo rotación. El Sistema Solar es parte de la vida. Piense en esto mientras corremos a través del espacio.*[11]

Todo parece mostrarse en nuestra metodología, y todos nos sirven como referencia y ejemplo de trabajo, como documento de justificación metodológica.

*Sorprendentes paralelismos ocultos entre los grabados de Escher y la música de Bach nos remiten a las paradojas clásicas de los antiguos griegos y a un teorema de la lógica matemática moderna que ha estremecido el pensamiento del siglo XX: el de Kurt Gödel.*[12]

---

[10] GARDNER, Martin. *Palíndromos de Gödel, Escher, Bach y Mozart. Un Eterno y Grácil Bucle… Móvil.* p.5 [en línea]. [fecha consulta: 26.09.14]. Disponible en: http://www.sinewton.org/numeros/numeros/64/historia_02.pdf

[11] DJSADHU (http://www.djsadhu.com/). *The helical model - our solar system is a vortex.* [en línea]. [fecha consulta: 26.09.14]. Traducción de los autores. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=0jHsq36_NTU

[12] GARDNER, Martin. *Palíndromos de Gödel, Escher, Bach y Mozart. Un Eterno y Grácil Bucle… Móvil.* p.5. [en línea]. [fecha consulta: 25.09.14]. Disponible en: http://www.sinewton.org/numeros/numeros/64/historia_02.pdf

Añadir, además, a esta metodología «recursiva», la metodología «líquida» de Bauman y los nuevos paradigmas educativos que nos llevan, en definitiva, a los canapés que les ofrecemos para saborear.

> *Los sólidos conservan su forma y persisten en el tiempo: duran, mientras que los líquidos son informes y se transforman constantemente: fluyen.*[13]

Esta metodología recursiva (Hofstadter), rizomática (Deleuze) y líquida (Bauman) nos ayuda a dibujar diferentes peldaños, como si de la escalera de Escher se tratara, a través de distintas propuestas.

## Peldaño 1: Brandenburg 3 & Fuge/Lemoine

Para podernos ubicar en algunos escalones de esta escalera de Penrose que hemos planteado nos remitiremos a trabajos de Sylvia Molina (co-autora de este artículo) con claro espíritu sinestésico. Comenzaremos por Brandenburg 3.

**Figura 1.** *Voz primera* (1992). *Concierto de Brandemburgo número 3* de J.S. Bach. Autor: Sylvia Molina

El proyecto Brandenburg 3 (Fig.1), realizado en Kassel (Alemania) en 1992, está basado en el estudio de los 9 primeros compases del número 3 de los *Conciertos de Brandemburgo* de J. S. Bach. El resultado es casi una partitura gráfica como consecuencia del estudio de los módulos de las tres voces que aparecen en el arreglo para Piano.

> *En esta partitura podemos estudiar cómo se comporta la melodía 2 y los distintos ritmos que la definen. El marcado ritmo de la melodía va a dar las premisas sobre las que empezar a trabajar, así: sol-fa-sol y, una cuarta*

[13] BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México DF, 2003.

*más abajo re-do-re y se repite sol-fa-sol y una sexta más abajo si-la-si... así sucesivamente, dibujan el módulo principal del que partiremos: un triángulo invertido cuya base marca el tono principal y el vértice dibuja el ritmo tonal.*[14]

La partitura gráfica fue realizada en papel, sin interacción alguna, solo como estudio sinestésico de esta obra. Un año después nace Fuge/Lemoine (Fig. 2).[15]

*La partitura «Fuge/Lemoine» está concebida en el marco de la sinestesia, de la relación existente entre la imagen y el sonido. Dos obras del mismo período: Contrapunto 2 de El Arte de la Fuga de J. S. Bach y el fresco de Lemoine La apoteosis del Hércules. Se asemejan tanto en su estructura circular de desarrollo (en ambas se da un recorrido que parte del tema principal para retornar a él) como en los elementos o temas que los constituyen.*[16]

*Dicha sinestesia define el menú y o paleta de temas sonorovisuales que definirán la Partitura; un interfaz gráfico por medio del cual el usuario puede interactuar con ambos elementos construyendo así una nueva obra que toma de ambas sus temas o figuras fundamentales. Esta partitura no tiene tanta relación con el orden de una partitura tradicional como con el concepto que conlleva: la interpretación. La ventaja de esta nueva partitura radica en que no es necesario saber leer o escribir notas para interpretarla, sino que la relación, la sinestesia entre imagen y sonido que se proponen, pueden ser manipulados de forma fácil e intuitiva.*[17]

---

[14] MOLINA MURO, Sylvia. *Sinestesia y Multifónicos. Procesos creativos en el mundo sonoro-visual del computador*. Director: Juan Millares Alonso. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II. Madrid, 2003, pp. 356-395. ISBN: 84-669-1899-X. Disponible en: http://eprints.ucm.es/4824/

[15] MOLINA MURO, Sylvia. *demoFugeLemoine*. [en línea]. [fecha consulta: 29.09.14]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_2124520605&feature=iv&index=7&list=PL502F45F75F0ADA10&src_vid=ONBoKTm3wZA&v=CjuQZIeOKpE

[16] MOLINA MURO, Sylvia. Sinestesia y Multifónicos. Procesos creativos en el mundo sonoro-visual del computador. Director: Juan Millares Alonso. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II. Madrid, 2003, pp. 396-422. ISBN: 84-669-1899-X. Disponible en: http://eprints.ucm.es/4824/

[17] MOLINA MURO, Sylvia. *Sinestesia y Multifónicos. Procesos creativos en el mundo sonoro-visual del computador*. Director: Juan Millares Alonso. Universidad Complutense

**Figura 2.** Fuge/Lemoine(2003/06). S. Molina 1

El desarrollo de Fuge/Lemoine responde a dos objetivos en concreto. Por un lado presentar una relación sinestésica. Por otro, la premisa principal de este trabajo, que lo difiere rotundamente del proyecto Brandenburg 3, es el concepto de obra abierta. Así, como si de una partitura se tratara, el espectador, inmóvil tradicionalmente, se convierte en intérprete activo, evidenciando así, la necesidad de intervención.

---

de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II. Madrid, 2003, pp. 396-422. ISBN: 84-669-1899-X. Disponible en: http://eprints.ucm.es/4824/

## Peldaño 2: Poliedro Sinestésico & FMoLE

> *La información y el saber son granulados, como el azúcar, y nos llegan en montones, como terrones. La lógica borrosa es computar con palabras y las palabras son etiquetas de los montones.*[18]

Otra propuesta de sinestesia, se genera en torno a la asignatura Creación Multimedia y Arte y Tecnologías Interactivas en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM). En ella se plantea el acercamiento al concepto de sinestesia con la utilización de múltiples medios: imagen, danza, texto, sonido… Es así como nace en noviembre de 2013 el «Taller-Concierto Poliedro Sinestésico[19]. Composición Musical Colectiva Multicanal», bajo la dirección del compositor Julio Sanz y de la profesora Sylvia Molina.

Basándonos en la experiencia de creación colectiva Poliedro on line de Fabian Esteban Luna (Argentina), y gracias a la colaboración del Departamento de Arte y al Convenio firmado entre la UCLM y la Marco de Investigación UNTreF, nace este Taller. Como antecedente ya en 2012 se realizó otro bajo el título «Poliedro».[20]

En Poliedro Sinestésico[21] se generaron 4 tracks por parte de colectivos de alumnos. Cada uno de ellos elaboraba un sonido sobre los

---

[18] *La lógica borrosa*. Planeta Humano, núm. 1, p. 93.

[19] VV.AA. *Poliedro Sinestésico 2013*. [en línea]. [fecha consulta: 29.09.14]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_331575031&feature=iv&src_vid=ONBoKTm3wZA&v=5dvfi_yVP5U

[20] VV.AA. *Poliedro 2012*. [en línea]. [fecha consulta: 29.09.14]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=JciPMPbE63Y. Publicado en la revista digital Mi.MO.:. Mierda.Moderna 2012_ ISSN 1887-5033. Disponible en: http://bellasartes.uclm.es/mimo

[21] VV.AA. *Poliedro Sinestésico 2013*. [en línea]. [fecha consulta: 29.09.14]. Disponible en: http://poliedronline.blogspot.com.ar/p/grupo-g.html
Compositores:
a.- Olfativa. Track 1
Sheila Montaña, Alfredo Spiteri, Laura Villaluenga, Gonzalo López, Adrián Gusano, Elena Casas, Cristina Campos, Cristóbal Piedrabuena, Diego Sánchez, Antonio Zamora, Sandra Bautista e Isabel Lara.
b.- Táctil. Track 2

«dogmas» asignados (olfativo, táctil, visual y gustativo) para después reelaborarlos en un único track correspondiente a cada sentido que servirían de base para su mezcla directa en el concierto.

Posteriormente se presentó en el «XX Festival Internacional de Música Electroacústica. Punto de Encuentro» organizado por la AMEE (Asociación de Música Electroacústica de España) en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia. Esta presentación corrió a cargo del compositor Julio Sanz.[22]

Este proyecto nace en un espacio docente abrigado con conceptos defendidos bajo la propuesta de investigación FMoLE.

Fuzzy Map of Liquid Education (FMoLE) es un proyecto educativo que surge durante la estancia en la primavera del 2013 en Plymouth (Reino Unido) en colaboración con el i-DAT de la Universidad de Plymouth y el College of art de la misma ciudad.[23]

> *FMoLE computará con palabras y estas serán etiquetas (tags) de los montones; es decir, la propuesta es estructurar los contenidos en fragmentos, como si terrones de azúcar se trataran, para que cada uno pueda decidir cuantos*

---

Cristian Jerez, Natalia Oñate, Miriam Freire, Verónica Bernad, Laura Díaz, Cristina Sánchez y Javier Alonso.
c.- Visual. Track 3
Ana Sánchez, Azucena Ledesma, Noelia Martínez, Juan Miguel Collado, David Iglesias, María Díaz, Gema Campayo, Carmen Alcaide, María Fernandez y Jorge Guerrero.
d.- Gustativa. Track 4
Yessica Reyes, Lucía Belinchón, Verónica González, Emmanuel López, Marius Cirja y Laura Ávila.
Edición: Natalia Fariñas
Colaborador: Javier Osona
Publicado en la revista digital Mi.MO.:. Mierda.Moderna 2013_ ISSN 1887-5033.
Disponible en: http://bellasartes.uclm.es/mimo

[22] VV.AA. *Poliedro Sinestésico – Valencia*. Presentado por SANZ VÁZQUEZ, JULIO. [en línea]. [fecha consulta: 03.10.14]. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=00Vf6ogYO7c

[23] Idea y dirección: Sylvia Molina Muro. Universidad de Castilla la Mancha (Spain) con la colaboración de Javier Osona & Daniel del Saz (UCLM); Mike Phillips, Stavros Didakis & Gianni Corino (i-DAT, Universidad de Plymouth -UK); Andrew Brewerton, Martial Bugliolo & Elaine Garcia (Plymouth College of Art -UK). [en línea]. [fecha consulta: 04.10.14]. Disponible en: http://fuzzymapliquideducation.blogspot.co.uk/

*quiere tomar en el café o cuantos necesita. El sistema FMoLE no solo permite la permutación de los contenidos de forma difusa, sino que este acceso será multidireccional (del sistema al usuario, del usuario al sistema, de los distintos usuarios entre sí), multimedial (imágenes, vídeo, sonido, textos…), multitarea (diferentes interfaces vinculadas entre sí y que se retroalimentarán unas de otras tales como games, blogs, apps, vídeos interactivos…) y abierta (el propio sistema estará diseñado para que otros puedan incluir, no solo contenidos, sino distintos modos de acceder al mismo) así como evolucionar en base al usuario (parametrizando a éste en base a sus aficciones, usos, movimientos, formación…).*

*Así, FMoLE se plantea como un espacio de intercambio de conocimiento adaptable a las necesidades del usuario y crece con él. Para ello, FMoLE es más que un sistema de sistemas, es además una plataforma de intercambio de conocimiento. FMoLE es un nuevo sistema educativo.*[24]

Como ejemplificación y puesta en marcha de estos conceptos y experiencias, nace ACuOSO (Asociación en Cuenca de la Orquesta Sinfónica de Ordenadores).

ACuOSO hace referencia a la fluidez en la participación, al consenso como método asambleario, a la estructura líquida (Bauman) alejada de estructuras cerradas, concretas y previamente estructuradas.

ACuOSO es un punto de encuentro que crece, se modifica, evoluciona y está vivo, pulsante, como un nodo del que se bifurcan nuevos y numerosos caminos y posibilidades. ACuOSO es un espacio de encuentro que permite la participación abierta para la creación.

[24] Idea y dirección: Sylvia Molina Muro. Universidad de Castilla la Mancha (Spain) con la colaboración de Javier Osona & Daniel del Saz (UCLM); Mike Phillips, Stavros Didakis & Gianni Corino (i-DAT, Universidad de Plymouth -UK); Andrew Brewerton, Martial Bugliolo & Elaine Garcia (Plymouth College of Art -UK). [en línea]. [fecha consulta: 04.10.14]. Disponible en: http://fuzzymapliquideducation.blogspot.co.uk/

## Peldaño 3: ACuOSO-OSO[25]

¿Qué es ACuOSO?[26]. La Orquesta Sinfónica de Ordenadores o Computer Symphony Orchestra (OSO) es una agrupación musical de músicos/artistas estando tutelada y bajo la dependencia de la Asociación de Amigos en Cuenca de la Orquesta Sinfónica de Ordenadores (ACuOSO) y jurídicamente se rige por los estatutos de ésta.

La asociación ACuOSO es una propuesta abierta a la participación musical, visual e interactiva. Nace en el entorno de la ciudad de Cuenca para construir la Orquesta Sinfónica de Ordenadores o dispositivos digitales que permitan intervenciones performáticas.

ACuOSO es una agrupación creativa que aúna música, imagen, performance y tecnología, apostando por un concepto accesible y abierto a todos, que surge tras la realización del Taller de Composición Musical Colectiva Multi-Canal, Poliedro Sinestésico.[27] (peldaño 2)

La Orquesta Sinfónica de Ordenadores (OSO) es una herramienta de expresión colectiva basada en la transversalidad y el crecimiento horizontal, así como la teoría del caos determinista como sistema de organización no lineal.

Una orquesta donde los músicos, compositores, artistas, investigadores y personas relacionadas con las artes, la tecnología, las telecomunicaciones y las redes sociales, así como toda aquella interesada en formar parte de esta asociación, puedan hacer sus propias creaciones, donde se puedan interpretar y componer obras colectivas respetando unos «dogmas» básicos con acuerdos organizativos consensuados.

Surge con el fin de promocionar sus obras, proyectos e ideas a través de una auténtica «Orquesta de Ordenadores» que permita la inter-

---

[25] Véase Trayectoria . [en línea]. [fecha consulta: 29.09.14]. Disponible en: http://youtu.be/7aEwD49GLN0

[26] ACuOSO. [en línea]. [fecha consulta: 03.10.14]. Disponible en: http://acuoso.tk/

[27] VV.AA. *Poliedro Sinestésico 2013*. [en línea]. [fecha consulta: 29.09.14]. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=5dvfi_yVP5U&index=11&list=PLPYe8Tk9bg-q5eB-mgFqA7hQ0yNBvz3bwc

pretación de la música, sonido, imagen, performance e interacción, su elaboración, síntesis, combinatoria programada, composición, transformación, modulación y difusión espacial.

Los objetivos principales de ACuOSO son:

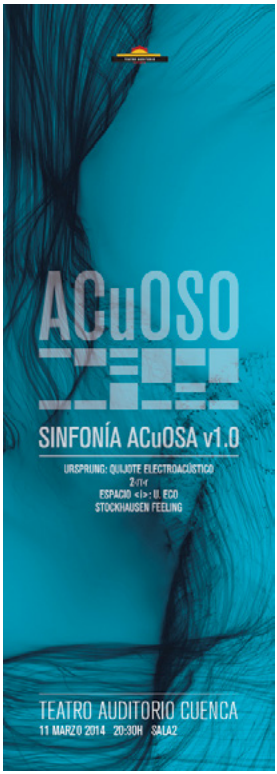
- Ayudar en la formación tecnológico–musical, orquestal y performática de los artistas.
- Fomentar el conocimiento de la música electroacústica entre la población en general.
- Fomentar la convivencia entre los músicos y artistas, promocionando el trabajo en grupo, el esfuerzo colectivo con una ocupación del tiempo libre sana, lúdica y creativa.
- Difundir las ideas, propuestas, composiciones musicales y todos aquellos proyectos vinculados a la idea de OSO y por consiguiente de la asociación ACuOSO.
- Crear obras abiertas centradas en OSO.
- Generar redes de orquestaciones interactivas y multidisciplinares que crean en la idea y defiendan los mismos «dogmas» que ACuOSO.
- Poner en práctica nuevas metodologías de participación y creación colectiva basadas en la horizontalidad, la transversalidad, la multidisciplinariedad así como la fluidez y abertura de sus contornos.

Tras todas estas actividades, y debido al interés surgido, organizamos en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en su sede de Cuenca el «I Seminario de Música Electroacústica. XXX Aniversario Creación del G.M.E.

de Cuenca» bajo la dirección de Julio Sanz Vázquez, la coordinación de Sylvia Molina y la secretaría de Javier Osona.[28]

Hace 30 años se inauguraba el histórico Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca, el primer centro público de enseñanza, investigación y difusión de la Música Electroacústica en España. El seminario fue una cita para todos los compositores, artistas y técnicos que han formado parte de su historia, y se reunieron para compartir y poner en valor lo acontecido desde entonces, así como hacer un homenaje al Maestro Gabriel Brncic por su labor pedagógica y musical.

Durante el seminario, tuvimos la oportunidad de promocionar ACuOSO. Así mismo, se programó parte del repertorio para la próxima temporada de la Computer Symphony Orchestra y la presentación de ACuOSO.




Ponencias, mesas redondas, talleres, presentaciones de las últimas composiciones, *apps*, *sound storming* y conciertos en el aire, con asistencia presencial y on line, aseguraron un lugar de encuentro actual, donde sin duda surgieron iniciativas que gracias a la revista Mi.Mo[29] perdurarán en el imaginario colectivo.

Numerosas experiencias dentro y fuera de nuestras fronteras, permiten a este sistema de colaboración que siga fluyendo. Así, ACuOSO (Cuenca-España) y SALUPOSO (San Luis de Potosí-México), gracias a la colaboración de Joaquín Díaz, realizan un

[28] Coautores de este artículo.

[29] Pendiente de publicación en la revista digital Mi.Mo.: Mierda.Moderna 2014_ ISSN 1887-5033. http://bellasartes.uclm.es/mimo

nuevo concierto en México[30] interpretando la partitura 'U.ECO' de Julio Sanz Vázquez, o la intervención de ACuOSO en el Auditorio de Cuenca.

Así, la Orquesta Sinfónica de Ordenadores realiza su premiere con la realización de un concierto en el Teatro Auditorio Ciudad de Cuenca el día 11 de marzo de 2014 con el programa «Sinfonía ACuOSA v1.0».[31]

Tras este concierto la televisión de Castilla-La Mancha se hace eco del evento, y realiza un reportaje[32] que nos devuelve al inicio de nuestra escalera de Penrose, a la recursividad de la que nos habla Hofstadter.

## Peldaño 4: Panspermia Sonora

Otra nueva experiencia sonora está a punto de salir a la luz. Recuperando los antecedentes de Poliedro (2012) y Poliedro Sinestésico (2013) se realizará Panspermia Sonora: Tacto Electroacústico[33] bajo la

---

[30] LABORATORIO DE MULTIFONÍAS. Concierto de la OSO México-España. [en línea]. [fecha consulta: 13.10.14]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=5U8kRrxdbvU&index=6&list=PLPYe8Tk9bgq4gQjsRZuztR0szBdIIKtr6

[31] Con la colaboración de: Audiovisual y Montaje: Natalia Fariñas. Diseño Gráfico: Javier Alonso. Agradecimientos: Fabián Esteban Luna & Joaquín Díaz. Departamento de Arte -UCLM- Cuenca (España). Revista Mi.MO (http:// bellasartes.uclm.es)
Autores: Juan Miguel Collado (móvil), Sylvia Molina (móvil), Ángel Albaladejo (ordenador), Laura Ávila (ordenador), Verónica Bernad (ordenador), Laura Díaz (ordenador), Alfredo Spiteri (ordenador), Javier Alonso (ordenador y móvil), Elías Picaporte (ordenador y móvil), Javier Osona (proyector), Julio Sanz Vázquez (Tablet, A.R.P.A.A.S. y voz), Carlos Calvo (flauta), Iván García (clarinete), Mario Rubio (cello), Sergio Rubio (contrabajo), María Luisa Rubio (clarinete), Julio Sanz Lozano (trombón). Laboratorio Multifonía Plástica (México) - Ensamble deTheremines: Lupita López, Raúl Valverde, José Juan Gómez, Sophi MaCuac, Diego Rafael Morrison, Federico Ochoa, Luis Fernando Torresvery, Daniel Díaz y Joaquín R. Díaz.

[32] RTVCM. *ACuOSO*. [en línea]. [fecha consulta: 10.10.14]. Reportaje en Televisión Castilla-La Mancha del Concierto realizado en el Teatro-Auditorio de Cuenca entre la Asociación ACuOSO (Amigos en Cuenca de la Orquesta Sinfónica de Ordenadores) y miembros de la JOC (Joven Orquesta de Cuenca). (+info: http://acuoso.tk)
Disponible en: https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_635132921&feature=iv&src_vid=ONBoKTm3wZA&v=joJmMz3taus

[33] *Panspermia Sonora*. [en línea]. [fecha consulta: 23.10.14]. Disponible en: http://symolina.wix.com/panspermia-sonora

dirección de Sylvia Molina y Julio Sanz, con la colaboración de Fabián Esteban Luna (Argentina)[34], Javier Osona, Natalia Fariñas, Joaquín Díaz (México), Javier Alonso y Adrián Langreo. Experiencia que tendrá lugar en la Facultad de Bellas Artes de la UCLM con alumnos de la profesora Sylvia Molina el 10 de diciembre de 2014.

***panspermia***

*(Del gr. πανσπερμία, mezcla de semillas de todas especies).*

***1.*** *f. Doctrina que sostiene hallarse difundidos por todas partes gérmenes de seres organizados que no se desarrollan hasta encontrar circunstancias favorables para ello.*[35]

Panspermia Sonora parte de esta creencia, de que el sonido puede tener lugar en cualquier parte del mundo, y pretende favorecer su desarrollo.

Panspermia Sonora es un espacio de encuentro sonoro para utilizar el sonido como imagen, como olor, como textura... un sonido sinestésico que se inserta de forma natural en propuestas performáticas o intervenciones artísticas.

Continuamos con ella de nuevo el camino, un nuevo escalón, la «misma» cosa en «diferente nivel».

---

[34] Convenio Marco de Colaboración dntre la Universidad de Castilla La Mancha, España, y la Universidad Nacional de Tres de Febrero de Argentina. 27/02/2014

[35] Panspermia, definición de la R.A.E. [en línea]. [fecha consulta: 12.10.14]. Disponible en: http://lema.rae.es/drae/?val=panspermia

## Peldaño 0: Recursividades borrosas

Y de nuevo recomenzamos la escalera de forma helicoidal. Recordemos la cita con la que iniciábamos este artículo:

> *La recursividad se basa en que la 'misma' cosa aparece en diferentes niveles al mismo tiempo. Pero los hechos ubicados en los diferentes niveles no son exactamente los mismos.*[36]

¿Por qué el MNCARS no sabe cómo y dónde ubicar el CD de *Opus 1*[37] («Fuge/Lemoine»), primer CD-ROM artístico publicado en España, y lo expone de modo tradicional en una vitrina?, o, reformulemos la pregunta, ¿por qué FNAC no sabe cómo clasificar esta misma obra en sus estanterías? Si se vende conjuntamente con el libro *Arte en la Era Electrónica*[38] está clasificado como arte, si no, cómo juego o software.

¿Por qué tras el concierto de ACuOSO, mientras la locutora que presenta el reportaje nos dice «Orquesta Sinfónica de Ordenadores, instrumentos tradicionales y pura tecnología… rompiendo fronteras», la voz en *off* del reportaje nos devuelve al principio (peldaño 0) refiriéndose a la Joven Orquesta de Cuenca como aquellos que «dan sonido al espectáculo» mientras «la parte plástica y creativa es tarea de un grupo de alumnos de la Facultad de Bellas Artes, donde surgió el proyecto durante una clase».[39]

---

[36] HOFSTADTER, Douglas Richard. *Gödel, Escher y Bach. Un eterno y grácil bucle.* 2ª ed. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2009. 164 p. ISBN: 978-84-8383-024-6.

[37] Sylvia Molina y Proyecto ß (Daniel Cabez, Robert Desiré, Ricardo Iglesias, Sylvia Molina, Rosa Moral). «Opus 1: Ovum & Fuge/Lemoine». Ed. ACC L'Angelot y Proyecto ß. Barcelona, 1997. ISBN: 84-922265-0-1.

[38] VVAA «Arte en la Era Electrónica. Perspectivas de una nueva estética». Ed. ACC L'Angelot y Goethe Institut. Barcelona, 1997. ISBN: 84-922265-1-X.

[39] RTVCM. *ACuOSO*. [en línea]. [fecha consulta: 10.10.14]. Reportaje en Televisión Castilla-La Mancha del Concierto realizado en el Teatro-Auditorio de Cuenca entre la Asociación ACuOSO (Amigos en Cuenca de la Orquesta Sinfónica de Ordenadores) y miembros de la JOC (Joven Orquesta de Cuenca). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_635132921&feature=iv&src_vid=ONBoKT-m3wZA&v=joJmMz3taus

Una vuelta atrás, el cierre de nuestra escalera, y observamos después de nuestro intento que siguen existiendo fronteras: la creencia de que los músicos solo hacen música y los artistas solamente la parte plástica y visual.

Y nosotros siempre en el empeño de crear fronteras permeables, fronteras líquidas… fronteras borrosas entre las artes. Siempre seguros y cómodos en el «no lugar», en el espacio borroso del multifónico, del *gratwanderung*... del Espacio <i>.

> *Entraré en el concepto espacio entendiendo éste… no como un espacio acústico, físico, lleno de ecos, absorciones o reverberaciones… no como un espacio físico-arquitectónico, dimensional, táctil… sino que hablaré… de un espacio intermedio… de un lugar de interacción… de un espacio reactivo e interactivo… esto es, del Espacio <i>.*
>
> *… Hablaré pues de espacio como sujeto, como un haciéndose y no como hecho; esto es, un espacio como proceso en dónde la relación de sus elementos y de éste con los espacios que le rodean adquiere entidad propia.*[40]

## Referencias bibliográficas

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México DF: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1975. ISBN: 950-557-354-5.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida.* México DF: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2003. ISBN: 950-557-513-0.

BAUMAN, Zygmunt. *Does ethics have a chance in a world of consumers?* Cambridge: Harvard University Press, 2008. ISBN: 9780674033511.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones. El libro de bolsillo. Biblioteca de autor.* Madrid: Alianza Editorial, 1999.

[40] SÁNCHEZ, Ana; ROMERO, Julio; PIZARRO, Esther; PÉREZ GONZÁLEZ, Carmen; PARGA LANDA, Blanca; MOLINA, Sylvia; MARTÍN PRADA, Juan Luis; LARRAÑAGA, Josu, CHAVARRÍA, Javier y ALONSO MOLINA, Óscar. *Entorno: Sobre el espacio y el arte*. Capítulo: MOLINA, Sylvia. *Espacio Intermedio: Visual-Virtual*. 1ª ed. Madrid: Editorial Complutense, 1995. 51 p. ISBN: 84-89365-19-9.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rizoma. Introducción*. Valencia: Ed. Pre-textos, 1997, p. 9. ISBN: 84-85081-02-1.

CHOMSKY, Noam. *La (Des)educación*. Barcelona: Editorial Critica, 2007. ISBN: 9788484328841.

HOFSTADTER, Douglas Richard. *Gödel, Escher y Bach. Un eterno y grácil bucle.* 2ª ed. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2009, p. 164. ISBN: 978-84-8383-024-6.

MOLINA, Sylvia y PROYECTO ß (Daniel Cabeza, Robert Desiré, Ricardo Iglesias, Sylvia Molina, Rosa Moral). *Opus 1: Ovum & Fuge/Lemoine*. Barcelona: Ed. ACC L'Angelot y Proyecto ß, 1997. ISBN: 84-922265-0-1.

MOLINA MURO, Sylvia. Sinestesia y Multifónicos. En MILLARES ALONSO, J. (Dir) *Procesos creativos en el mundo sonoro-visual del computador*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II, 2003. pp. 356-395. ISBN: 84-669-1899-X. Disponible en: http://eprints.ucm.es/4824/

SÁNCHEZ, Ana; ROMERO, Julio; PIZARRO, Esther; PÉREZ GONZÁLEZ, Carmen; PARGA LANDA, Blanca; MOLINA, Sylvia; MARTÍN PRADA, Juan Luis; LARRAÑAGA, Josu, CHAVARRÍA, Javier y MOLINA, Sylvia. Espacio Intermedio: Visual-Virtual. En ALONSO MOLINA, O. Entorno: Sobre el espacio y el arte. Madrid: Editorial Complutense, 1995, p. 51. ISBN: 84-89365-19-9.

STEPHENSON, Neal. *La Era del Diamante.* Barcelona: Ediciones B, 1997. ISBN 84-406-7919-X.

VVAA. *Arte en la Era Electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: Ed. ACC L'Angelot y Goethe Institut, 1997, pp. 38-46. ISBN: 84-922265-1-X.

## Recursos digitales

ACuOSO. [en línea]. [fecha consulta: 03.10.14]. Disponible en: http://acuoso.tk/

DJSADHU (http://www.djsadhu.com/ ). *The helical model - our solar system is a vortex.* [en línea]. [fecha consulta: 26.09.14]. Traducción de los autores. Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=0jHsq36_NTU

ESCHER, M.C. [en línea]. [fecha consulta: 25.09.14]- Disponible en: http://www.mcescher.com/gallery/impossible-constructions/relativity/

ESCHER, M.C. [en línea]. [fecha consulta: 25.09.14]. Disponible en: http://www.mcescher.com/gallery/impossible-constructions/

ESCHER, M.C. [en línea]. [fecha consulta: 25.09.14]. Disponible en: http://www.mcescher.com/wp-content/uploads/2013/10/LW441-MC-Escher-Moebius-Strip-II-1963.jpg

FLUSSER, Vilém. (1988). Interview about technical revolution (intellectual level is lowering). [en línea]. [fecha consulta 13.10.14]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=lyfOcAAcoH8

GARDNER, Martin. *Palíndromos de Gödel, Escher, Bach y Mozart. Un Eterno y Grácil Bucle… Móvil*. p.5 [en línea]. [fecha consulta: 26.09.14]. Disponible en: http://www.sinewton.org/numeros/numeros/64/historia_02.pdf

LABORATORIO DE MULTIFONÍAS. Concierto de la OSO México-España. [en línea]. [fecha consulta: 13.10.14]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=5U8kRrxdbvU&index=6&list=PLPYe8Tk9bgq4gQjsRZuztR0szBdIIKtr6

LEYS, Jos. *J.S.Bach – Crab Canon on a Möbius Strip* [en línea]. [fecha consulta: 26.09.14]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=xUHQ2ybTejU&index=3&list=RDnlbwxxNrvxw

MOLINA MURO, Sylvia. *demoFugeLemoine*. [en línea]. [fecha consulta: 29.09.14]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_2124520605&feature=iv&index=7&list=PL502F45F75F0ADA10&src_vid=ONBoKTm3wZA&v=CjuQZIeOKpE

NOLAN, Christhopher. *Origen*. [en línea]. [fecha consulta: 26.09.14]. Disponible en: http://wwws.warnerbros.es/inception/

*Panspermia Sonora*. [en línea]. [fecha consulta: 23.10.14]. Disponible en: http://symolina.wix.com/panspermia-sonora

RTVCM. *ACuOSO*. [en línea]. [fecha consulta: 10.10.14]. Reportaje en Televisión Castilla-La Mancha del Concierto realizado en el Teatro-Auditorio de Cuenca entre la Asociación ACuOSO (Amigos en Cuenca de la Orquesta Sinfónica de Ordenadores) y miembros de la JOC (Joven Orquesta de Cuenca). (+info: http://acuoso.tk)

Disponible en: https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_635132921&feature=iv&src_vid=ONBoKTm3wZA&v=joJmMz3taus

Deleuze & Guattari. *A Thousand Plateaus. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* London: Paperback. Ed. Athlone Press Ltd., 2003. [en línea]. [fecha consulta: 29.09.14]. Disponible en: https://books.google.es/books?id=B9xLrS6mpGoC

VV.AA. *Poliedro 2012*. [en línea]. [fecha consulta: 29.09.14]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=JciPMPbE63Y

Publicado en la revista digital Mi.MO.:. Mierda.Moderna 2012_ ISSN 1887-5033.

Disponible en: http://bellasartes.uclm.es/mimo

VV.AA. *Poliedro Sinestésico 2013*. [en línea]. [fecha consulta: 29.09.14]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_331575031&feature=iv&src_vid=ONBoKTm3wZA&v=5dvfi_yVP5U

VV.AA. *Poliedro Sinestésico 2013*. [en línea]. [fecha consulta: 29.09.14]. Disponible en: http://poliedronline.blogspot.com.ar/p/grupo-g.html

## Compositores:

a.- Olfativa. Track 1

Sheila Montaña, Alfredo Spiteri, Laura Villaluenga, Gonzalo López, Adrián Gusano, Elena Casas, Cristina Campos, Cristóbal Piedrabuena, Diego Sánchez, Antonio Zamora, Sandra Bautista e Isabel Lara.

b.- Táctil. Track 2

Cristian Jerez, Natalia Oñate, Miriam Freire, Verónica Bernad, Laura Díaz, Cristina Sánchez y Javier Alonso.

c.- Visual. Track 3

Ana Sánchez, Azucena Ledesma, Noelia Martínez, Juan Miguel Collado, David Iglesias, María Díaz, Gema Campayo, Carmen Alcaide, María Fernandez y Jorge Guerrero.

d.- Gustativa. Track 4

Yessica Reyes, Lucía Belinchón, Verónica González, Emmanuel López, Marius Cirja y Laura Ávila.

Edición: Natalia Fariñas

Colaborador: Javier Osona

Publicado en la revista digital Mi.MO.:. Mierda.Moderna 2013_ ISSN 1887-5033.

Disponible en: http://bellasartes.uclm.es/mimo

VV.AA. *Poliedro Sinestésico 2013*. [en línea]. [fecha consulta: 29.09.14]. Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=5dvfi_yVP5U&index=11&list=PLPYe8Tk9b-gq5eB-mgFqA7hQ0yNBvz3bwc

VV.AA. *Poliedro Sinestésico – Valencia*. Presentado por SANZ VÁZQUEZ, JULIO. [en línea]. [fecha consulta: 03.10.14]. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=00Vf6ogYO7c

Idea y dirección: Sylvia Molina Muro. Universidad de Castilla la Mancha (Spain) con la colaboración de Javier Osona & Daniel del Saz (UCLM); Mike Phillips, Stavros Didakis & Gianni Corino (i-DAT, Universidad de Plymouth -UK); Andrew Brewerton, Martial Bugliolo & Elaine Garcia (Plymouth College of Art -UK). [en línea]. [fecha consulta: 04.10.14]. Disponible en: http://fuzzymapliquideducation.blogspot.co.uk/

23

# *Lisbon Story*, de Wim Wenders: el sonido y la música como guion cinematográfico

*Javier Ariza Pomareta*

Departamento de Arte - Facultad de Bellas Artes
Universidad de Castilla-La Mancha

Javier.Ariza@uclm.es

**Resumen**

Transcurridas dos décadas desde que el director alemán Wim Wenders realizara su particular retrato cinematográfico de la capital portuguesa con la película Lisbon Story (1994), este artículo se concibe como una relectura de los elementos significativos –literales y metafóricos– que intervienen en las relaciones transversales entre imagen y sonido presentes en esta obra ejemplar. El objetivo que persigue nuestra investigación es destacar la dimensión poética y el valor creativo de estas relaciones desde un enfoque interdisciplinar, cuyo origen se sitúa en ese otro heterodoxo y heterogéneo ámbito de creación al que identificamos como arte sonoro.

**Palabras clave:** Wim Wenders; Lisboa; Sonido; Imagen; Metáfora.

**Lisbon Story Wim Wenders: sound and music as screenplay**

**Abstract**

In 1994 the German filmmaker Wim Wenders featured his particular cinematographic portrait of the Portuguese capital in his movie Lisbon Story. Now, after two decades, this paper is viewed as a reinterpretation of the significant elements–literal and metaphoric–involved in this exemplary work through its cross relations between image and sound. Thus, the aim of this research is to highlight the poetic dimension and creative value of these relationships from an interdisciplinary approach whose origin is in that heterodox and heterogeneous creation field identified as Sound Art.

**Keywords:** Wim Wenders; Lisbon; Sound; Image; Metaphor.

## Introducción

En su libro *Las ciudades invisibles* (1972) Italo Calvino se preguntaba sobre el significado que presentaba para nosotros la actual ciudad. Su respuesta apuntaba a la complejidad y poesía de un receptáculo poliédrico que englobaba muchas y diferentes cosas como memorias, deseos y signos de un lenguaje combinados en intrincadas relaciones. Estos espacios identificados como ciudades son también para Calvino lugares de intercambio, de trueque, pero no en un sentido simplemente mercantilista sino también, y sobre todo, «de palabras, de deseos, de recuerdos».[1]

Si bien las ciudades que describe Calvino en su obra son ciudades imaginarias, cabría preguntarse, por otra parte, hasta qué punto el intento de descripción de esa otra cualquiera ciudad considerada real –en este caso Lisboa– no deja de ser la imagen-reflejo subjetiva de todos nuestros deseos, recuerdos, memoria y trueques con los que oportunamente la vinculamos y reconocemos. Dicho de otra forma, cabría estimar la razonable posibilidad de que la naturaleza plural, cambiante e inaprensible de una ciudad cualquiera hubiera de encontrar su absoluta descripción en el conjunto de los múltiples enfoques e interpretaciones que de ella se pudieran proponer. Y esa es una labor que apreciamos inagotable –ya que competería al tiempo pasado, presente y futuro– por cuanto las descripciones potencialmente ilimitadas de esa ciudad asemejarían aproximaciones subjetivas parceladas cuyo conjunto, aunque próximo, no terminaría nunca de alcanzar su utópico objetivo: tal es la multiplicidad de los infinitos pequeños matices que la conforman, a los que se suma el declarado enunciado de que la apariencia es una ilusión. Sin embargo, todas y cada una de las descripciones particulares del entorno se muestran significativas. Son relatos de una memoria cuyo conjunto contribuye a conformar una idea más nítida de una ciudad . Es en este contexto donde toma interés una producción cinematográfica como *Lisbon Story*.

---

[1] CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Siruela, 1988, p. 15.

## *Lisbon Story*: el sonido y la música como guion cinematográfico

Algunas propuestas han generado una gran expectativa. Esta obra de Wim Wenders fue, sin duda, una de ellas. Poseer como escenario una ciudad sobre la cual crear una obra cinematográfica donde el protagonista último es la propia ciudad posee su propio riesgo: ninguna descripción de una ciudad es completa, absoluta, definitiva. *Lisbon Story*, como no podía ser de otra forma, tampoco lo es. Consecuencia de ello es el carácter de algunas críticas literarias que, sin obviar la calidad de la obra, han revelado cierta acidez. Las primeras derivan del propio origen de la misma, es decir, en su condición de trabajo por encargo –la realización de un *film* promocional– con motivo de celebrar la capitalidad europea de la ciudad de Lisboa en el año 1994. Las segundas y sucesivas se centran en su planteamiento y resultado: introducción del carácter cómico (punto de ruptura en la obra y declive de su director); consideración de la obra más cercana a una factura documental que cinematográfica; y presentación de un hilo narrativo muy leve. A estas se les añaden aquellas otras que han llegado a observar esta película como un pretexto cinematográfico bajo el cual poner imágenes a la música del grupo Madredeus.

Ciertamente, muchas de estas apreciaciones poseen su fundamento si atendemos a la forma en la que el guion de la película fue desarrollándose. En primera instancia el principal objetivo de Wenders era pintar un retrato de la ciudad teniendo en mente que no pretendía tanto realizar un documental de la misma como una ficción cinematográfica. Inició su proyecto con un guion sin concretar. Sin embargo, este quedaría finalmente determinado por el conocimiento y contacto con el grupo de música portugués Madredeus cuyas obras le permitieron tomar consciencia de la extraordinaria dimensión sonora de la ciudad y de la música como elemento significativo e identificador de la misma. Él mismo lo ha reconocido:

> *Encontré a Madredeus cuando estaba preparando la película y me dieron doce canciones sin publicar y desconocidas. Todas las canciones trataban aspectos distintos de Lisboa: diferentes barrios, el mar, el río. De este modo, la*

> *música de Madredeus comenzó realmente a ser mi guía a través de la ciudad. Mi mapa, podríamos decir. Esas canciones fueron mi guion.*[2]

Wenders lleva a cabo con todos estos ingredientes y conceptos una obra cinematográfica que intenta exponer el paisaje de Lisboa desde esa verosimilitud creativa que combina imaginación, memoria, deseos, recuerdos y trueques. Dado que la tarea de explicar una ciudad no se antoja fácil, para llevar a cabo su objetivo, Wenders construye una alegoría basada en los encuentros y desencuentros entre dos naturalezas tan autónomas como complementarias de lo audiovisual: la imagen y el sonido. La personificación de estas dos naturalezas recaen en sus dos personajes principales: Friedrich Monroe (un director de cine autoexiliado en Lisboa) y Philip Winter (un *sound designer*). Este reparto de caracterizaciones que introduce Wenders encuentra relación directa con este razonamiento enunciado por Deleuze en el que se indica que:

> *Lo que constituye a la imagen audio-visual es una disyunción, una disociación de lo visual y lo sonoro, cada uno heautónomo, pero al mismo tiempo una relación inconmesurable o un «irracional» que los liga entre sí sin formar un todo, sin proponerse el menor todo.*[3]

Bajo este planteamiento, el argumento de *Lisbon Story* se articula en torno al trabajo que un *sound designer* residente en Fráncfort debe realizar en Lisboa con objeto de atender el requerimiento de un director de cine que le solicita sonorizar la película que está filmando en dicha ciudad.[4] Desde su inicio, el guion nos ofrece una dimensión narrativa poéticamente balanceada hacia el contexto sonoro. Esto se evidencia ya en la primera premisa: las imágenes reclaman su sonido. Desde el

---

[2] Entrevista realizada a Wim Wenders publicada en WIM WENDERS: THE OFFICIAL SITE. *These Songs WERE My Script - 'Lisbon Story' Revisited* [en línea]. Septiembre de 2003. [Consulta: 22/9/2014]. Disponible en Web: http://www.wim-wenders.com/news_reel/2003/sept-interview-lisbon.htm

[3] DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2004, p. 338.

[4] La postal recibida muestra una imagen panorámica de Lisboa. En su reverso se advierte un texto muy escueto. En él se puede leer el acrónimo «M. O. S.», el cual hace referencia a un vocablo del contexto cinematográfico que expresa que la película no tiene sonido (*mit out sound*).

arranque de la película reparamos en el sonido como una presencia omnipresente con un valor propio. Asimismo el sonido se traduce en narración visual al establecer la mirada en el personaje de Winter como eje principal.

*Lisbon Story* es por otra parte el relato de un viaje a una introspección desde la cual poder escudriñar con nuevos ojos y oídos una pequeña parcela del mundo circundante. Wenders lo plantea con una estética de *road movie*. Un viaje en coche, no obstante, que se evidencia tortuoso y plagado de contratiempos en ese largo trayecto que separa la ciudad de Fráncfort de la de Lisboa y que en pantalla tiene lugar en un tiempo de ficción de diez minutos. El tiempo y el espacio parecen comprimirse en el interior del vehículo. La cámara no cambia de plano y nos hace ser testigos de la transformación sucesiva del paisaje. Durante ese tiempo el sonido expresa sobremanera esa transformación del paisaje con un mayor valor conceptual. Durante los dos primeros minutos y cuarenta segundos, el sonido omnipresente de la radio del coche se percibe poderoso, transcultural y coherente con las imágenes. Los planos montados a corte provocan un paisaje sonoro radiofónico que cambia de registro abruptamente ofreciendo, no obstante, información significativa del lugar por el que circula. Para ello también se sirve de breves ruidos característicos de interferencias radiofónicas y cambios de emisora. El sonido se antoja entonces como un *collage* sonoro radiofónico que constituye en si mismo una obra no declarada que nos remite a la complejidad del carácter técnico del medio electrónico por el que se propaga. Este intenso *collage* sonoro radiofónico se encuentra hábilmente mezclado con breves inserciones musicales alusivas al nombre que puntualmente aparece en los títulos de crédito en pantalla; esto se da con los nombres de la vocalista Teresa Salgueiro, el grupo Madredeus y el músico Jürgen Knieper. La morfología de este *collage* remite a la consideración de arte sonoro, muy próximo al radiofónico, si atendemos al segundo principio del manifiesto escrito por Robert Adrian X que afirma que «la radio sucede en el lugar en el que es escuchada y no en el estudio de producción».[5]

---

[5] LÓPEZ, Pedro. *Toward a Definition of Radio Art by Robert Adrian X* [en línea]. Radioartnet, 16 de febrero de 2011. [Consulta: 28/9/2014]. Disponible en Web: http://radioartnet.

El sonido acusmático caracteriza el inicio de esta película: música, voz en *off* (o voz sin cuerpo, tal y como la define Chion)[6], y sonidos de radio. Esta voz en *off* vuelve a manifestarse coincidiendo con la aparición en la pantalla del nombre del director en los créditos. No es casual, como tampoco lo es que de forma alegórica, un par de minutos más tarde, suceda a la voz en *off* un fragmento breve de una canción del grupo Héroes del Silencio cuyo título se antoja revelador y elocuente: *La apariencia no es sincera*.

Se percibe desde entonces un cuestionamiento de lo tecnológico que no una renuncia. El carácter utilitario pero falible de la tecnología se destaca en diversos momentos: el coche que conduce es un claro ejemplo, pero existen otros más sutiles como el teléfono estropeado que le impide comunicarse. Sin duda, el coche averiado e inútil simboliza la desaceleración, la obsolescencia tecnológica y el desprendimiento de un medio instrumental al que se está vinculado. Este contratiempo no deja también de ser una metáfora de los imprevistos, problemas y contratiempos que atañen al proceso creativo. La imagen de su pierna escayolada también contribuye a esta idea. El coche averiado, la escayola en la pierna, representan condicionantes –tal vez inevitables– que no dejan de ser obstáculos temporales capaces de ser superados a través de la voluntad propia, constancia y perseverancia en lo que uno cree. Autores como Giovanni Maciocco consideran igualmente que esta escena de *Lisbon Story* representa para el personaje la toma de conciencia de su condición humana y de los límites que le dificultan adaptarse a determinadas situaciones una vez que le ha abandonado la tecnología. Extremo que necesariamente le lleva a descubrir, «no sin esfuerzo, su material existencia».[7]

La imposibilidad de continuar con su coche y tomar contacto con su propio pie en el paisaje que apenas conoce le abre una nueva dimensión y experiencia vital. Los sonidos se manifiestan e inundan el oído como

---

net/11/2011/02/16/toward-a-definition-of-radio-art-by-heidi-gruntmann-and-robert-adrian/

6 CHION, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Ed. Cátedra, 2004, pp. 108-109.

7 MACIOCCO, Giovanni. *The territorial future of the city*. Alguero: Univertiy of Sassari, 2008, p. 1.

la luz en un nuevo amanecer. El tiempo no se detiene sino que adquiere su escala natural, no comprimida por la velocidad. Es entonces cuando el paisaje se revela en su verdadera dimensión pudiendo apreciarse también en sus matices más leves y delicados. Los sonidos se perciben con claridad, la atención y tiempo dedicada a su escucha lo permite. De este modo quedan identificados, señalados, vivenciados. Es el sonido de la naturaleza filtrada por la atención del oyente: sonidos de pájaros, grillos, gallinas, las pisadas en la tierra, un carruaje, una conversación, el tráfico, el río, la gente, la dificultad de expresarse y comprender un lenguaje foráneo…, el mundo. A partir de este momento serán estas dos actitudes, la observación y la escucha –fundamentalmente causal y semántica[8]–, las que se van a producir con mayor insistencia con objeto de llevar a cabo esa construcción sonora que le mantendrá inmerso en la ciudad de Lisboa.

El amplio concepto de memoria es también uno de los aspectos sobre los que redunda esta obra. Wenders ha expuesto en varias ocasiones su preocupación por la condición de continuo cambio de una ciudad como Lisboa y su intención de crear una obra cinematográfica que invitase a conocer el entorno que él mismo había vivenciado antes de que su transformación fuera irreversible.[9] Su inquietud parece traer a la luz algunos terribles sucesos acontecidos en la capital portuguesa que refuerzan el concepto de fragilidad y condición efímera de esta ciudad. Recordemos uno, lejano en el tiempo pero no en la memoria: el catastrófico terremoto acontecido en 1755. El segundo, mucho más cercano a nuestros días, el feroz incendio que devastó en 1988 una de las zonas con más riqueza urbanística y cultural de la capital. Resulta un tanto paradójico asumir que cuando el valor material de una ciudad queda convertido en simple polvo y ruina es el legado intangible, el sonido y la música, lo que parece quedar salvaguardado y protegido a través del pueblo superviviente. Es también la memoria, el deseo y el recuerdo, quien despliega la ciudad nuevamente en una dimensión no aprehensible. No es de extrañar, por tanto, que la UNESCO decidiera en

---

[8] CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993, pp. 33-40.

[9] Íbid.

2011 reconocer el *fado*, canto urbano popular de Portugal, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

De este modo prevalece en la película una pátina de sensación de pérdida, de cierta nostalgia, de acontecimiento que se derrama y que se combate con el anhelo de recuperar lo vivido, hacerlo presente, revelarlo o sacarlo a la luz. Pero esta labor plantea algunos dilemas y aparentes contradicciones metafóricamente expuestas en el *film*. Cabría añadir que Wenders no renuncia a la ocasión que le brinda este encargo para elaborar un doble juego que le permita rendir –al mismo tiempo– un homenaje al nacimiento del cine aprovechando su efeméride. Esta nueva vertiente le permite plasmar algunas de sus principales inquietudes y denuncias desde una estética amable e, incluso en momentos puntuales, humorística. La ciudad se convierte en un escenario natural sobre el cual rendir tributo al primer cine experimental, creativo e imaginativo.[10] Tras él, se vislumbra una desconfianza con una doble crítica al mundo de la imagen que atañe tanto a su tratamiento tecnológico actual como a su carácter mercantilista. Pero este argumento, aquí otra paradoja, se muestra anacrónico en su extremo. Esta observación se encuentra reforzada en la película por esa otra perspectiva positiva de la tecnología que será expuesta de una forma continuada a través de distintas alegorías. Una de las más notables se observa en los procesos de sincronización del sonido que aparecen recurrentemente en distintos pasajes de la película: el foco narrativo se sitúa en el ámbito de las imágenes pero es el contexto sonoro el que le otorga sentido visual.

Imagen y sonido se plantean en esta obra como el producto de una ilusión que enfatiza el carácter de apariencia, más cercana esta a lo verosímil que a la realidad. Este planteamiento subraya el concepto de engaño o falsedad técnica como una alteración intencionada de la realidad vinculada a la subjetividad de quien observa, produce o registra. En esta obra observamos dos perspectivas de este mismo problema

[10] Wenders menciona explícitamente en esta película a espléndidos directores como Serguéi Eisenstein, Dziga Vertov y, principalmente, Buster Keaton. Respecto a Keaton, hay que señalar que *Lisbon Story* es también un particular homenaje a su película *The Cameraman* (1928) con la cual comparte no solo la sencillez del guion, sino también la búsqueda del amor.

relacionado con la apariencia: una de carácter positivo en el ámbito del sonido y otra de carácter negativo en el ámbito de la imagen.

En el ámbito de la imagen, la trama del *film* da un vuelco imprevisto cuando se conoce el abandono de la película pretendida por parte de su director al reconsiderar que todas las imágenes son falsas, ya que atienden a la subjetividad del ojo que filma y son susceptibles de ser mercado. Así lo estima Friedrich en los últimos compases de la película. Sin embargo, este acto de resistencia, aunque razonado, se evidencia como un sinsentido ya que por un lado no termina de erradicar la fascinación que aún siente por la imagen mientras que, por otro, pretende anular el aspecto intrínseco que talla cualquier creación artística, es decir, la subjetividad que acompaña a todo trabajo artístico.

Por su parte, desde la perspectiva sonora, el concepto de apariencia ofrece una cara más positiva ya que la simulación se asume como un recurso creativo propio del lenguaje cinematográfico y no como engaño. Se prescinde por tanto de cualquier connotación peyorativa. Estos recursos habilidosos generadores de ilusionismo sonoro son ampliamente utilizados en ámbito del cine así como en otros medios acusmáticos. Michel Chion lo expresa de este modo:

> *En la radio, el sonido debe permitir identificar fácilmente su fuente, ya que esta es, por definición, invisible. En el cine, sin embargo, a partir del momento en que se oye un ruido en sincronismo con una imagen, este se identifica, reconoce y aplica a lo que se ve, más por el sincronismo que por su verosimilitud o su verdad figurativa.*[11]

El mismo perfil positivo se ofrece en referencia a la grabación directa de la fuente sonora. Sin embargo, no siempre supone la mejor opción. Esto se debe en gran medida a que el sonido grabado de la fuente directa, paradójicamente, no siempre es tan creíble como una representación sonora realizada con otros medios. Así lo señala Casanellas: «No todos los sonidos naturales reproducen la realidad que representan. En ocasiones, con artificios e instrumentos se ofrece más verosimilitud que

[11] CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Madrid: Ed. Cátedra, 1996, p. 369.

con el sonido real».[12] La apariencia encuentra relación directa con la memoria y la imaginación. Así lo expresa en una de las escenas de *Lisbon Story* uno de los directores más importantes del cine portugués, Manoel de Oliveira:

> *La única cosa real es la memoria, pero esa memoria es una invención. La memoria. Todo pasó. Nos imaginamos si aquello pasó realmente. Un mundo que es una suposición que consideramos real, cuando la única cosa verdadera es la memoria.*[13]

El cine en su dimensión visual y sonora constituye una particular memoria técnica de todos los eventos que en ella se ofrecen. Pero, en opinión de Oliveira, queda sin respuesta la pregunta de si aquello ocurrió realmente o si solo es una ilusión que el cine hace creíble mediante la relectura almacenada en esa memoria técnica. Esta es el resultado de un proceso metodológico que implica búsqueda, localización y registro atendiendo a una doble consideración. Por un lado, a la propia intuición y, por otro, a las sutiles referencias visuales y capacidad de evocación que le pueden proporcionar las escasas imágenes que encuentra ya filmadas. Las imágenes y los sonidos de esta película amplían poéticamente el término *cartografía* al apuntar a dos nuevas acepciones: sonidos que revelan espacios, e imágenes que invitan a descubrir el paisaje sonoro. Estas incursiones en el espacio se realizan con un carácter autónomo desde la sensación de quien descubre por primera vez un paisaje nuevo, o de quien saca a la luz la oscuridad de una cotidianeidad desapercibida.

La imagen y el sonido presentan en este sentido un carácter autónomo. Su naturaleza independiente se enfatiza alegóricamente con la circunstancia de que entre Winter y Federico no exista ningún tipo de contacto físico ni verbal durante los primeros setenta y ocho minutos de un *film* cuya duración aproximada es de unos cien minutos. El director, desaparecido e ilocalizable, contribuye con su ausencia enigmática a crear una atmósfera de misterio que se expresa en una falta de directriz inequívoca. Sin embargo, esta indeterminación es obser-

---

[12] CASANELLAS, Alfredo. *La dinámica del lenguaje radioperiodístico: manual de la imagen sonora*. Edit. Xlibris, 2010, p. 110.

[13] En WENDERS, Wim. *Lisbon Story* [DVD] Lisboa: Atalanta Filmes, 1994.

vada inmediatamente por Winter como un lienzo en blanco sobre el cual comenzar a esbozar inmediatamente una nueva obra elaborada con un material sensible, el sonido, tan abundante como escurridizo e intrincado.

De este modo, la ciudad se nos presenta como un torrente de sonidos que se suceden, multiplican y desvanecen fugazmente. Los límites de la condición humana mediante la escucha directa se encuentran compensados por los sistemas de captación y grabación técnica que Winter posee. Sus maletas albergan, además, otro tipo de artificios y recursos. Su condición de *sound designer* lo muestra como una suerte de ilusionista capaz de activar la imaginación y elaborar historias con objetos en apariencia inútiles. Es posible que no exista una imaginación más fértil que la de un niño, y Winter la pone a prueba en un improvisado ejercicio de efectos sonoros que se muestran eficaces a la hora de crear una narración fantástica totalmente creíble para el nutrido grupo de niños que, congregado, ignora la causa del sonido. Nos conmueve su ingenuidad. Tal vez aún no hemos reparado en que nosotros, los espectadores, somos esos mismos niños. El arte y el oficio se conjugan con la imaginación para un bien común que es la simulación del mundo que nos rodea a través de medios artificiosos.

El mundo del cine nos muestra sus entresijos y ese prestidigitador que es Winter, sus trucos. Retazos inconexos de materia física construyen una realidad sonora que se presenta creíble tanto a la vista como al oído; primero por su acusmatización y, segundo, por su sincronización. Nuestra mirada escudriña estos misterios revelados que enlazan a las imágenes y los sonidos con la misma curiosidad y expectación con la que aquellos alumnos contemplaban la lección de anatomía que en 1652 pintara Rembrandt.

Al mismo tiempo, esta condición artificiosa expresa la magia y valor que posee la transmutación del mundo físico en imágenes y sonidos fijados en cuanto perpetuación de una naturaleza tan efímera como la humana pero que, a diferencia de esta última, han de trascender debido a su condición técnica. En este sentido, la película subraya la doble naturaleza de la relación imagen-sonido. Por una parte, autónoma, autorreferencial e independiente (característica del cine mudo, también

del llamado *cine para el oído*).[14] Y, por otra, sincronizada, postsincronizada y simbiótica (característica propia del cine sonoro). La sonoridad de *Lisbon Story* atiende a todas estas consideraciones sin dejar de señalar otras direcciones ya que, tal y como ha señalado Brunetta:

> *Es todo un reflorecimiento de «música cinemática» (definición de David Shea) y de «cine aural» (definición de John Zorn), es decir, de fragmentos que crean sonoridad de película, siendo, no obstante, independientes de la imagen, aunque sigan evidentemente conectados a imágenes específicas o referencias externas.*[15]

*Lisbon Story* ofrece sobremanera un retrato íntimo del laberinto urbano sonoro basado en una exploración personal de su paisaje. En este sentido, algunos críticos como Pedro A. Urbina han llegado a afirmar que la película se convierte «en un festival de sonidos callejeros».[16] El reconocimiento de un lugar urbano como propuesta creativa también encuentra relación directa con el concepto de *deriva* que en 1958 fuera expresado por el situacionista Guy Debord, quien describía este deambular por ambientes variados de este modo:

> *Reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdicoconstructivo, lo que la opone totalmente a las nociones clásicas de viaje o paseo.*[17]

El reconocimiento del paisaje encuentra aliado en una actitud positiva de permanente búsqueda. También supone un alegato para la escucha activa como acto creativo. John Cage lo expresaba de esta manera:

> *En música, deberíamos contentarnos con abrir los oídos. En un oído abierto a todos los sonidos, ¡todo puede entrar musicalmente! No solo las músicas*

---

[14] También podríamos señalar el aspecto autónomo del sonido en su variante «cine para el oído».

[15] BRUNETTA, Gian Piero. *Historia mundial del cine I: Estados Unidos II*. Akal: Madrid, 2012, p. 1209.

[16] URBINA, Pedro Antonio. *Lisboa Story* [en línea]. Aceprensa 1 de mayo de 1996. [Consulta: 27/9/14]. Disponible en Web: http://www.aceprensa.com/articles/1996/may/01/lisboa-story

[17] DEBORD, Guy. Teoría de la Deriva. En *La creación abierta y sus enemigos. Textos Situacionistas sobre Arte y Urbanismo*. Madrid: Ed. La Piqueta, 1977, p. 61.

*que juzgamos hermosas, sino la música hecha por la vida misma. Gracias a la música, la vida tendrá cada vez más sentido.*[18]

Pero esta labor no es solo un acto contemplativo o autocomplaciente. También persigue el objetivo de hallar, recuperar y conservar elementos sonoros cotidianos caracterizados por su condición fútil.

Para conseguir este propósito, Winter se sirve de distintos dispositivos tecnológicos que se convierten en extensiones del hombre. Esta tecnologías amplían el sentido auditivo y consiguen registrar –memorizar electromecánicamente– los sonidos. La grabadora, los auriculares y el micrófono, entre otros, permiten cambiar la escala del sonido natural, conservar, y escuchar amplificado un universo acústico que antes, con la escucha directa, pasaba prácticamente desapercibido: las conversaciones de personas que no están presentes se hacen claras y se simultanean, las conversaciones privadas se tornan públicas en su oído tecnificado, discusiones, chillidos de niños, niños corriendo, batir de alas de palomas, etc. Su micrófono se convierte en la batuta del director de una particular orquesta de sonidos silentes que aguardan pacientemente ser señalados para mostrar su existencia. De este modo, Winter deambula por distintos lugares desvelando esencias sonoras con el mismo ímpetu de aquel entomólogo que busca los insectos que faltan en su colección: sonidos urbanos del tranvía, el tráfico, el puerto, descarga de pasajeros, salida del barco, sonidos de las olas, el río Tajo bajo el puente 25 de abril, etc. El registro en la grabadora del sonido capturado en el recorrido por las distintos barrios, o el testimonio de alguna de las personas que en ellos viven, expone una consideración antropológica en cuanto documento de un entorno social susceptible de desaparecer o cambiar.[19] En esta metodología de indagación sonora observamos el factor determinante que representa su cuerpo en movimiento en aras de un hallazgo que precisa ir en su búsqueda.

De forma complementaria observamos otra variante de deriva sonora que identificamos bajo el aspecto de la percepción aural desde un emplazamiento fijo. De este modo ya no es la persona física la que

---

[18] CAGE, John. *Para los pájaros*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981, p. 65.

[19] Ver: La ciudad y su dimensión acústica en ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido.* Cuenca: Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp.186-196.

se mueve, sino que son los lugares y las imprevistas situaciones las que parecen desplazarse sonoramente ante el micrófono gracias a la reorientación y sensibilidad de este. Esta metodología se observa en varias escenas como aquella en la que registra sonidos desde el acueducto.[20] También en aquella otra donde observamos a Winter y a una niña sentados en una pequeña plaza. La niña porta unos auriculares y Winter apunta su micrófono en distintas direcciones. Esta se afana en dar nombre a los sonidos que reconoce: un pájaro, las campanas de la iglesia, árboles, palomas, tranvía, barco…, el sol.

Algunas imágenes filmadas representan una particular cartografía imaginaria que bien propone un lugar o bien sugiere una situación: claros ejemplos lo representan las escenas de la lavandera y el afilador. En todas ellas, y en cualquier caso, la consecución del logro –el encontrar el sonido esquivo que se encontraba escindido de su imagen– ofrece una particular fascinación y satisfacción. Pero las imágenes no son las únicas cartografías que se proponen para captar la esencia de una ciudad como Lisboa. Existen otras cartografías más sutiles como representan, por ejemplo, los hermosos versos del poeta Fernando Pessoa, en torno al cual Lourdes Monterrubio ha señalado:

> *Leyendo el poema completo queda claro que conocer una ciudad no es para el artista un mero ejercicio de paseante. Es necesario conocer su cultura y sus costumbres (en sus más amplios sentidos) para poder desvelar la verdad que la realidad esconde. Y Friedrich ha encontrado en Pessoa, como es lógico, no solo una gran inspiración sino también, por qué no decirlo, un perfecto guionista.*[21]

Los poemas de Pessoa aparecen en *Lisbon Story* como un particular *leitmotiv*. Pero también podemos percibir otros como, por ejemplo: el desempeño profesional de Winter, las referencias y guiños a un pionero del cine en Portugal como es Manoel Oliveira, y, sobremanera, la

---

[20] El registro de los sonidos provenientes de las viejas barriadas constituyen un documento de la memoria urbanística y social una vez que estas hayan desaparecido o cambiado significativamente.

[21] MONTERRUBIO, Lourdes. Lisboa Story de Wim Wenders. El descubrimiento de la ciudad como metáfora del arte cinematográfico. A la búsqueda de sus identidades. *Revista de Filología Románica*. 2008, Anejo VI (II), p. 129.

música diegética que proporciona el grupo Madredeus acompañado de la espléndida voz de su vocalista femenina, Teresa Salgueiro, en cuanto principal referente poético.[22] Otros *leitmotiv* presentes en esta película apuntan al concepto de interferencia. En diversos momentos de la película se produce la misma circunstancia recurrente: el molesto zumbido de un mosquito que perturba la lectura placentera de Winter antes de acostarse. Esta situación se repite con otros elementos de origen artificial como es el ruido que produce el despertador del reloj.[23] La escena nos recuerda que el sonido no se puede confinar en ningún espacio ni resulta posible privarlo al oído a decisión propia, condición que nos remite a este enunciado de Pascal Quignard en el que afirma: «las orejas no tienen párpados».[24] Ambos elementos, reloj y mosquito, son ejemplos contrapuestos del origen diverso que ofrece el ruido: la más común, a través de artificios creados por el hombre; la más inquietante, en la perspectiva de que la naturaleza y el paisaje no siempre se manifiestan en esa dimensión bucólica con la que solemos caracterizarla. Por otro lado, junto a estas interferencias sensoriales captamos otras de carácter conceptual. Las representa ese niño (Ricardo) cuya presencia fugaz e imprevista llamará siempre la atención de Winter. El niño generará un *leitmotiv* visual –una nueva metáfora del cine sin sonido– enfatizado por la circunstancia (desvelada al final de la película) de que se trata de

---

[22] Su voz se insinúa como el sonido más puro y excelso, razón por la cual Winter sentirá de inmediato una atracción platónica hacia la cantante. Durante unos pocos segundos, en la pantalla se nos remite una vez más a esa dimensión metafórica que es la voz sin cuerpo. Un breve plano nos muestra la sombra proyectada de Teresa sobre la pared con el sonido de su voz flotando en el aire junto al acompañamiento musical. Ese plano determinará, por otra parte, el carácter puro e intangible de la voz mediante la metáfora de Teresa en cuanto belleza inaprensible que se manifiesta fugazmente para volver a desaparecer dejando la expectativa de en qué nuevo momento volverá a resurgir. Un juego especular en el que se ve reflejada de manera igualmente enigmática la ciudad de Lisboa.

[23] Schafer distinguía dos tipos de *leitmotiv* sonoros: mayores y menores. El sonido del reloj correspondería a un ejemplo de *leitmotiv* menor. Ver en SCHAFER, R. Murray. *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno.* Buenos Aires: Ricordi, 1969, p. 75.

[24] QUIGNARD, Pascal. *El odio a la música: diez pequeños tratados.* Santiago de Chile: Andrés Bello, 1998, p. 106.

un niño mudo. Esta metáfora refuerza la idea del misterio que esconden las imágenes que carecen de sonido.

En *Lisbon Story* imágenes y sonidos se encuentran abocados a un acuerdo simbiótico. Los conflictos quedan resueltos en las escenas finales. En estas se produce el abandono de la quijotesca idea enquistada en Friedrich. Esta recapacitación es provocada por la imaginativa e ingeniosa intervención del aspecto sonoro, es decir, de Winter, cuyas palabras registradas en una cinta de vídeo sin imágenes actúan como un eficaz revulsivo. La metáfora continúa y se perpetúa la estrecha relación entre imagen y sonido.

## Conclusión

A modo de conclusión señalaremos que los personajes que aparecen en la película permiten ser interpretados como metáforas del propio cine. Winter, el sonido y el ruido; el grupo Madredeus, la música; Teresa, la voz; Federico, la imagen cinematográfica; Zoe, el niño que graba con una cámara de video, el cine futuro; y el grupo de niños, el público. Todos ellos, actores improvisados de una película por hacer. La ciudad de Lisboa se erige en principal protagonista e incomparable plató natural. El guion de *Lisbon Story* no deja de ser una metáfora de la relación imagen-sonido en el cine. En ella tiene lugar una personal trama de relaciones simbólicas entre todos los personajes que permite valorar, por una parte, su riqueza como elementos autónomos e independientes y, por otra, su capacidad de interrelación en un proyecto común. Expresa de una forma muy nítida cómo la voluntad y la convicción personal en lo que uno hace es el principal motor para superar cualquier tipo de adversidad: creativa, económica, técnica o existencial.

La ciudad descrita por Wenders sintetiza –haciendo uso de señas de identidad de origen interdisciplinar con origen en el cine, la poesía, o la música, entre otras– una experiencia de Lisboa de marcado contenido sensorial. La capital portuguesa se muestra como una ciudad cambiante, colmada de ricos matices inaprehensibles pero perceptibles en nuestro deseo, no todos visibles. Es por ello que esta obra también representa una invitación para que puedan ser experimentados en primera persona cada uno con su propio filtro emocional. Queda dispuesta Lisboa, por

tanto, como un espacio de ensueño disponible a futuras indagaciones que permitan rememorar, a través de la vivencia propia, la memoria y la imaginación. Una ciudad mágica en la que, como dice Pessoa, «a plena luz del día incluso los sonidos brillan».[25]

## Referencias bibliográficas

ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido.* Cuenca: Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 262. ISBN: 978-84-8427-651-7.

BRUNETTA, Gian Piero. *Historia mundial del cine I: Estados Unidos II*. Hernández Rodilla, Itziar (trad.). Akal: Madrid, 2012, p. 1209. ISBN: 978-84-460-2753-9.

CAGE, John. *Para los pájaros*. Justo, Luis (trad.). Caracas: Monte Avila Editores. 1981, p. 65. No consta ISBN.

CALVINO, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. Bernárdez, Arurora (trad.). Barcelona: Siruela, 1994, p. 15. ISBN: 84-7844-212-X.

CASANELLAS, Alfredo. *La dinámica del lenguaje radioperiodístico: manual de la imagen sonora*. Edit. Xlibris, 2010, p. 110. ISBN: 978-1-4535-5765-5.

CHION, Michel. *La voz en el cine.* Villarino, Maribel (trad.). Madrid: Ed. Cátedra, 2004, pp. 108-109. ISBN: 84-376-2121-6.

CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Amador de los Ríos, Lourdes (trad.). Madrid: Ed. Cátedra, 1996, p. 369. ISBN: 84-376-1073-7.

CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.* López Ruiz, Antonio (trad.) Barcelona: Paidós, 1993, p. 33-40. ISBN: 84-7509-859-2.

DEBORD, Guy. Teoría de la Deriva. En *La creación abierta y sus enemigos. Textos Situacionistas sobre Arte y Urbanismo*. González del Río, Julio (trad.). Madrid: Ed. La Piqueta, 1977, p. 61. ISBN: 978-84-7443-004-2.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Agoff, Irene (trad.) Barcelona: Paidós Comunicación, 2004, p. 338. ISBN: 978-84-7509-414-4.

[25] PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa I-IV.* Oxford: Carcanet Press Ltd., 1971, p. 21.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa I-IV.* Griffin, Jonathan (trad.). Oxford: Carcanet Press Ltd., 1971, p. 21. ISBN: 978-0-902145-33-7.

MACIOCCO, Giovanni. *The territorial future of the city*. Alguero: Univertiy of Sassari, 2008, p. 1. ISBN: 978-3-540-77513-3.

MONTERRUBIO, Lourdes. Lisboa Story de Wim Wenders. El descubrimiento de la ciudad como metáfora del arte cinematográfico. A la búsqueda de sus identidades. *Revista de Filología Románica*. 2008, Anejo VI (II), pp. 127-138. ISSN: 0212-999X.

QUIGNARD, Pascal. *El odio a la música: diez pequeños tratados.* Jacomet, Pierre (trad.). Santiago de Chile: Andres Bello, 1998, p. 106. ISBN: 84-89691-48-7.

SCHAFER, R. Murray. *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno.* Schultis, Juan (trad.). Buenos Aires: Ricordi, 1969, p. 75. ISBN: 950-22-0242-2.

## Textos electrónicos

WIM WENDERS: THE OFFICIAL SITE. *These Songs WERE My Script - 'Lisbon Story' Revisited* [en línea]. Septiembre de 2003. [Consulta: 22/9/2014]. Disponible en Web: http://www.wim-wenders.com/news_reel/2003/sept-interview-lisbon.htm

LÓPEZ, *Pedro. Toward a Definition of Radio Art by Robert Adrian X* [en línea]. Radioartnet, 16 de febrero de 2011. [Consulta: 28/9/2014]. Disponible en Web: http://radioartnet.net/11/2011/02/16/toward-a-definition-of-radio-art-by-heidi-gruntmann-and-robert-adrian/

URBINA, Pedro Antonio. *Lisboa Story* [en línea]. Aceprensa 1 de mayo de 1996. [Consulta: 27/9/14]. Disponible en Web: http://www.aceprensa.com/articles/1996/may/01/lisboa-story

## Documentos audiovisuales

WENDERS, Wim. *Lisbon Story* [DVD] Lisboa: Atalanta Filmes, 1994.

24

# Ecos de la «glocalización» de la música popular: la identidad mestiza del cancionero cinematográfico de Pedro Almodóvar

*Mónica Tovar-Vicente*

Becaria FPU Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad II
Universidad Complutense de Madrid

monica.tovar.vicente@gmail.com

**Resumen**

La filmografía de Pedro Almodóvar, uno de los cineastas españoles con mayor reconocimiento mundial, se caracteriza, entre otros aspectos, por la relevancia de su componente musical. Con una naturaleza moldeada por el incremento del número de películas constituyentes y, al mismo tiempo, por la maduración autoral de quien las firma, se inicia con la presencia predominante del bolero, uno de los géneros melódicos latinoamericanos por antonomasia, pasando por un período sustentado en el diálogo *chanson française*-música popular (entendiendo que el primer concepto agrupa, a grandes rasgos, a las composiciones con letra interpretadas a un *tempo* lento o medio y cuya temática es amorosa; mientras que el segundo acoge a las partituras calificadas por los géneros pop, rock y, al mismo tiempo, a las prototípicamente españolas) y llegando a otro en el que el sello *indie* es su máximo representante. Un ejercicio combinatorio que refleja, desde y entre múltiples perspectivas, la realidad de la música fílmica contemporánea (Inglis, 2003; Reay, 2004), el establecimiento de la misma como uno de los estilemas autorales del realizador manchego (Allinson, 2006; Sotinel, 2010; Strauss, 2004), la constitución de sonidos, tendencias y géneros populares identificados bajo el distintivo de «geográficos» (Fraile, 2010; Gértrudix, 2003) y el mantenimiento de las sinergias establecidas entre las industrias disco y cinematográficas (Frith, 2006), evidencia de un *feedback* de influencias que se manifiesta en acciones promocionales.

Este trabajo profundiza en los 19 largometrajes de Almodóvar estrenados hasta la actualidad tomando como referente analítico al concepto de «glocalización» propuesto por Sonia Fernández (2001) y mediante el que se reconoce el doble flujo de aceptación y aplicación, puesto que lo local se globaliza, supera sus barreras primigenias de conocimiento, mientras que, del mismo modo, se produce el efecto inverso: lo mundial, lo general se asume dentro del perímetro de un escenario de menores dimensiones. Un vencimiento de límites efectuado en diferentes direcciones y a partir de diversos orígenes que denota lo difuso de las fronteras músico-culturales para un ámbito artístico concreto como este del séptimo arte.

**Palabras clave:** Almodóvar; Bolero; *Indie*; Flamenco; Director-Autor

**Echoes of «glocalization» of popular music: the mestizo identity of film songs of Pedro Almodóvar**

**Abstract**

Pedro Almodóvar's films, one of the most important Spanish filmmakers from a worldwide recognition, are characterized, among other aspects, by the relevance of their musical component. With a nature moulded by the increment of the number of the constituent productions and, equally, by the authorial maturation of who sign them, his work begins with the predominant presence of the bolero, one of the Latin American melodic styles par excellence, continues throughout a period based on the dialogue *chanson française*-popular music (considering that the first concept gathers, more or less, all the songs interpreted with a slow or *medium tempo* and a romantic thematic; while the second refers to the musical creations qualified as pop, rock and, at the same time, these other typically Spanish) and achieves a status where the indie is the principal model. A combinatory exercise that reflects, from and between multiples perspectives, the reality of the contemporary cinematographic music (Inglis, 2003; Reay, 2004), her establishment as one of the fundamental *manchego*'s authorial landmark (Allinson, 2006; Sotinel, 2010; Strauss, 2004), the constitution of sounds, tendencies and popular genres identified as «geographic» (Fraile, 2010; Gértrudix, 2003) and the maintenance of synergies established among the disco and filmic industries (Frith, 2006), evidence of a *feedback* of influences that denotes the promotional actions.

This article delves into the 19 Almodóvar's films released until nowadays taking as analytic referent the concept of «glocalization» proposed by Sonia Fernández (2001) and through which it can recognize the double flow of acceptation and application, because the local is globalizated, exceeds

its original barriers of knowledge; while, in the same manner, the inverse effect takes place: the worldwide, the general is assumed in the perimeter of a less dimensions scene. A reduction which denotes the diffused category of the music-cultural frontiers in a specific artistic field as this one of the seventh art.

**Keywords:** Almodóvar; Bolero; Indie; Flamenco; Director-Author

La banda sonora de Pedro Almodóvar, entendida de forma global (suma de las 19 individuales correspondientes a los diferentes largometrajes de su filmografía) y bajo una perspectiva reduccionista para este caso concreto al considerarla exclusivamente como el conjunto de canciones (composiciones con recurso textual), plantea un caso destacable al reconocerse en ella no solo el mestizaje que aparece en el título de este trabajo, también, la expresión de la difusión de múltiples fronteras y que manifiesta, en cierta medida, la realidad de la obra cinematográfica. Pero, ¿afecta esta pluralidad a la obra del realizador manchego? ¿Se erige como distintivo de la misma? Dado su reconocimiento como cineasta-autor, ¿se percibe una evolución en la constitución del cancionero paralela a la personal y artística? Todas estas preguntas conducen a la realización de esta propuesta analítica y mediante la que se desea profundizar en la creación fílmica del director español con el objetivo de desvelar lo que se intuye apriorísticamente: que ese universo elimina las diferenciaciones melódicas propiciando su integración y consecuente cohabitación referencial y significativa en cada una de sus películas constituyentes.

Uno de los detalles mantenidos en la práctica totalidad de los trabajos que abordan la obra de este autor del séptimo arte es el relativo a las repercusiones que determinados artistas han experimentado como consecuencia de la integración de una o varias de sus canciones en sus bandas sonoras, pudiéndose citar, entre otros, a Chavela Vargas, Luz Casal, Miguel Poveda o Concha Buika. De hecho, algunos como Manuel de la Calva y Ramón Arcusa, integrantes de El Dúo Dinámico e intérpretes de *Resistiré* (tema con letra incluido en *¡Átame!*, 1990), reconocieron que, efectivamente, esa presencia supuso una revalorización de su carrera. También Luz manifestó el efecto directo que tuvo la presencia de su voz en *Tacones lejanos* (1991), colaboración que reforzó su éxito en Francia y Latinoamérica y que se extendió a su material discográfico al incluir *Piensa en mí* y *Un año de amor,* las dos partituras interpretadas en *playback* en la ficción almodovariana, en su disco *A contraluz* (mismo año de publicación que el de la película).

Pero este tipo de efecto, en su origen, referencial, de reconocimiento, ocasiona un *background* económico dual característico, por otro lado, de la obra del realizador manchego. Mientras que las bandas sonoras originales disfrutan de la proyección popular que imprimen las canciones de artistas específicos de ese ámbito, atrayendo a su público consumidor y ocasionando la adquisición del disco recopilatorio; estos mismos nombres nutren a sus propias carreras de esas composiciones que, aun adaptadas a los rasgos compositivos e instrumentales dominantes en la columna musical general (especialmente notable para el caso de la zambra *A ciegas* compuesta por Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga que Alberto Iglesias adapta para Poveda en *Los abrazos rotos* –2009–), acaban formando parte de sus CDs. Alimentación también perceptible a un nivel de conocimiento al experimentar estos cantantes un aumento del consumo y entendimiento de su trabajo por parte de un colectivo, originariamente, difícil de alcanzar, sobre todo, por determinismos lingüísticos. Aristas influyentes de doble sentido que también participan en la reinserción de intérpretes en la escena musical, acción potenciada por el mismo cineasta, como le confiesa a Frédéric Strauss, al indicarle que, ante el trato injusto que considera que Los Panchos, Lucho Gatica o Chavela han recibido en España, sus películas no solo han facilitado su recuperación en el imaginario musical, también, la reducción de un cierto prejuicio hacia ese tipo de composiciones (*cfr.* 2006: 112). Modelos de escritura e instrumentales que, por ende, se han reflejado en las corrientes melódicas nacionales superando tanto las barreras y distancias geográficas, como la naturaleza presumiblemente inmodificable de unas tradiciones etno-musicológicas establecidas y mantenidas a lo largo del tiempo.

Ahora bien, la ausencia de recepción favorable de los nombres latinoamericanos identificada durante las primeras décadas de la actividad cinematográfica de Almodóvar (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980; *Carne trémula*, 1997) revierte sus horizontes conforme la filmografía incrementa su número de integrantes activando la defensa y promoción de artistas jóvenes nacionales y ligados al ámbito flamenco (Estrella Morente: *Volver*, 2006; Poveda: *Los abrazos rotos* y Buika*: La piel que habito*, 2011). Modificación que, sin embargo, aboga por el mismo fin: relanzar a un cantante o conjunto concreto y que, en esa secuencia de efectos consecutivos referida líneas atrás, también bene-

ficia a la pieza cinematográfica. La diferencia entre ambos ejercicios se expresa en términos geográficos y de popularidad interrelacionándose entre sí: con el primer caso, el realizador introduce en la cultura musical española a representantes provenientes de otra concreta y sujeta a géneros con rasgos instrumentales y compositivos específicos. Es decir, los extrae de un ámbito en el que ya tienen un consumo y conocimiento adherido para incorporarlos a otro en el que, como él mismo matiza, no lo han obtenido de la manera que considera justa o adecuada. Sujetas a esa misma función de contribuir al desarrollo narrativo y expresión de su biblioteca particular (porque, como explican Thomas Sotinel y Strauss, los temas con letra que aparecen en las películas almodovarianas responden a sus criterios personales de selección y ubicación –*cfr.* 2010: 25 y 2004: 69, respectivamente–), las últimas colaboraciones ejecutan el proceso contrario en tanto que los cantantes españoles comprueban la internacionalización de su auditorio.

Reside en este tipo de decisiones un flujo de influencias musicales que, si bien de forma soterrada, ya se ha señalado anteriormente. La integración de esquemas compositivos específicos de escenarios melódico y socio-culturales diferentes al español y, como se viene indicando, su movimiento contrario (esa aceptación de lo nacional en ámbitos extranjeros) implica una contaminación positiva de la denominada «música geográfica». Según Manuel Gértrudix, se define con este sintagma a todas aquellas partituras que trasladan al oyente-espectador a un territorio geográfico determinado porque responden a un código sonoro y estilístico conocido y reconocible ejerciendo, por tanto, una función referencial (*cfr.* 2003: 178). Perspectiva compartida por Teresa Fraile quien, asimismo, enuncia la posibilidad de una negación interpretativa para aquel receptor no competente que desconozca esos atributos significativos ocasionándose la reducción de la valoración comunicativa al ámbito local (*cfr.* 2010: 106). De misma forma, esta autora retrata al modelo musical nacional estableciendo el nacimiento y adopción de múltiples géneros articulados en un mismo discurso melódico genérico (copla, zarzuela, flamenco, etc.) que se manifiestan sonoramente a través de referentes con una identidad estereotipada (guitarras, castañuelas, percusión) y a los que se suman influencias rítmicas de bailes folklóricos y «el ritmo sincopado, los cambios de tiempo y las hemiolias, el vibrato, floreos e interpretación vocal del cante jondo, y en el aspecto armónico

la escala andaluza» (2010: 105), además de la alternancia de las escalas mayores y menores. De esta manera, ese marco tópico, acotado por estos rasgos, entre muchos otros, acoge a tendencias provenientes de otros escenarios, como se viene defendiendo, ocasionando el surgimiento de nuevos esquemas melódicos que, a la par que enriquecen la tradición del escenario español, suponen una constitución-renovación de su imaginario compositivo-instrumental estableciendo uniones con ámbitos distanciados espacialmente y que, por el contrario, se aproximan desde diferentes niveles remarcando, al mismo tiempo, la realidad del lenguaje musical: poseedor de una identidad multidisciplinar, gracias a su capacidad moldeadora, puede expresar sus especificidades en mensajes producidos por emisores con rasgos definidores concretos y, al mismo tiempo, diferenciadores, sin perder por ello su universalidad.

Se descubre en este diálogo al eje sobre el que se desarrolla este trabajo y que es la sucesión entre lo local y lo global, una conversación que ha asumido su conceptualización bajo el término «glocalización». Atendiendo a lo expuesto, es perceptible cómo aquello de menores dimensiones, lo localizado y localizable para un área concreta, acaba erigiéndose como integrante de su opuesto dimensionalmente. Se reconoce en esta actuación, sin embargo, una cierta desnaturalización, principalmente, para el caso de los temas con letra procedentes de culturas musicales diferentes a la española. El universo diegético, ficcional de Almodóvar es entendido como una muestra fiable y fiel de la sociedad contemporánea a la que pertenece. Distintivo potenciado por los autores francófonos quienes lo interpretan como el principal motivo de aceptación en las cinematografías que no le son propias al manchego, también supone una problemática, ya que, en el caso de los elementos musicales se les considera, siempre desde una perspectiva superficial y que no aborda a la película desde una posición analítica, como específicos de la identidad española. Esto es: especialmente para el espectador extranjero, Almodóvar y lo que muestra son entendidos como un espejo perfecto de la España actual; por ello, todo lo que presentan y representan es asumido como específico del país y, en consecuencia, esas canciones que, aun interpretadas en dialectos o con rasgos fonéticos específicos de determinados conjuntos socio-nacionales, son consideradas como tales. Sin embargo, esta interpretación errónea viene a reforzar la hipótesis que guía al propio cineasta a hacer uso de esos temas transnacionales:

la ya indicada propulsión de artistas poco conocidos o perdidos en el olvido y, de igual forma, la consecuente asunción de algo ajeno como propio, rasgo distintivo de la glocalización. Una defensa no encubierta de que lo musicalmente impropio puede desprenderse de su negación y a la que, de hecho, Mark Allinson también apunta cuando defiende que, en muchas ocasiones, la selección de las canciones almodovarianas no responde tanto a parámetros de calidad, como sí a unos relativos a la cultura popular o a la identidad nacional; remarcando las cuestiones que se plantea acerca de esta última en sus primeras narraciones (*cfr.* 2006: 197) y que se manifiestan con el predominio de uno de los géneros latinoamericanos por excelencia y que, en realidad, asume varios de sus distintivos de la tradición musical española: el bolero.

La explicación a este fenómeno fundamental para la constitución identitaria de la obra del realizador manchego se perfila en la misma figura del cineasta y en su entendimiento de la música popular: en esa tendencia selectiva de géneros específicos como el citado bolero o temas concretos coexisten, por un lado, que esas fórmulas músico-rítmicas y textuales responden adecuadamente a la historia que narra, características de los personajes que las protagonizan y/o concuerdan con el contenido informativo que se quiere comunicar; mientras que, por el otro, ejercen el rol de manifestantes de momentos específicos de su discurrir existencial. Una melomanía de expresada recurrencia que, de acuerdo a Núria Triana-Toribio, por su naturaleza de indiscriminada heterogeneidad genérico-nacional, participa de la ruptura con la concepción dominante de la musicalización de la narración cinematográfica y en la que las referencias clásicas y la unicidad o pureza etnográfica son sus principales señas de identidad (*cfr*. 2003: 140). De este planteamiento se deriva que, si se entiende a la glocalización de acuerdo a los parámetros y postulados desarrollados, esta se enuncia de manera desdibujada. Tomando como referencia a la definición genérica que Sonia Fernández atribuye a este término en su artículo «La glocalización de la comunicación», se reconoce en esta a la capacidad de constituir «complejas interconexiones entre sociedades, culturas, instituciones e individuos a escala mundial» (2001: 151); mientras que para la especificidad de los medios de comunicación establece que conectan a «telespectadores, oyentes, lectores y usuarios locales con una inmediatez y flexibilidad novedosas y, quizás, impredecibles (…) constituyen herramientas del

doble proceso de globalización de lo local y de localización de lo global que se está dando a nivel mundial» (2001: 159). De esta forma, se reconoce una retroalimentación para el caso del recurso melódico con letra almodovariano puesto que, al mismo tiempo que composiciones y cantantes nacionales que, en este caso, serían entendidos como lo local, se integran en esa ficción española que, posteriormente y gracias a esa internacionalización y eliminación de fronteras, accede a un público universal; esos otros externos se nacionalizan formando parte de un universo específico y acotado que, como se ha defendido, acomete la función de paradigma de lo fílmicamente español cumpliendo, en consecuencia, con la conceptualización de Fernández.

En cuanto a esa identidad nacional difusa que se ha percibido a raíz de la glocalización efectuada por y en Almodóvar (en cuanto creador y sustantivo calificativo de su propio ejercicio fílmico) se explica a un nivel narrativo: si se entiende al discurso fílmico como una entidad propia, determinada, esta puede equipararse, al menos, en términos referenciales y enunciativos, al escenario local. Todos esos elementos que forman parte de él absorben sus rasgos y, partiendo de esa premisa de lo nacional como distintivo de la obra almodovariana, se españolizan. Como primera consecuencia, esa adopción de los ritmos y géneros latinos como propios; aceptación que se debe, en gran parte, a la propia Historia y en la que esas colonias del continente americano estaban dominadas por el Imperio español. Como segunda y en la que prima lo local sobre lo global, tanto las modificaciones lingüísticas (es decir, la traducción de las letras originales de las canciones al idioma nacional –sucede, por ejemplo, con *Por el amor de amar*, la versión de Buika del tema brasileño *Pelo amor de amar* incluida en *La piel que habito*–) como las adaptaciones del mismo contenido textual e, incluso, la feminización o masculinización de la voz del intérprete. Todos estos cambios responden a esa glocalización encubierta y lo es porque, aunque parte de su premisa primigenia, la desvirtúa para potenciar la identidad de la producción cinematográfica; es decir, que acaba imperando la localización diegética sobre su combinatoria con lo global. Por el contrario, esto no puede establecerse como imperante en la filmografía del realizador objeto de estudio puesto que se estructura en períodos aproximativamente estancos que revelan que, para las producciones iniciadas en el año 1999 (*Todo sobre mi madre*), lo glocal

se establece como distintivo fundamental. Por contra, este fenómeno se entiende como expresado en su completa magnitud en el campo músico-cultural al comprenderse que, como parte de esa estrategia integradora desarrollada por el director, la intertextualidad residente en los temas con letra no españoles afecta a las tendencias y estilos melódicos del área nacional. Con esto lo que se defiende es que, aunque a modo de homenaje en numerosos casos, la citación de voces como las de Chavela (costarricense con nacionalidad mexicana en el momento de su defunción), Caetano Veloso (brasileño), La Lupe (cubana) o, más recientemente, Ismaël Lô (senegalés), entre otros, también evidencia el deseo de que se erijan como modelos al identificarlos como artistas determinantes para una etnomusicología e, igualmente, para un género o esquema compositivo concretos. Referencia que parafrasea a una de las constantes de su producción y que es, precisamente, la alusión directa o maquillada a creaciones artísticas pertenecientes a diversas ramas y que le sirven como inspiración a la hora de concebir sus relatos o, en el caso de que no se produzcan las dos presencias, como elemento integrador determinante de los mismos.

Finalmente, y como se señala en el título de este texto, ese interés por partituras concebidas y/o interpretadas por artistas internacionales ocasiona el mestizaje reconocido en el cancionero almodovariano. Una diversidad de géneros, estilos, épocas, instrumentalizaciones e, incluso, lenguas que establece una nueva distribución de la obra de la que nace y que se erige, de mismo modo, como un parámetro divisorio hasta ahora no aplicado. Así, se propone una filmografía tripartita que, sin embargo y como se ha hecho patente más arriba, no presenta unidades fuertemente acotadas remitiendo a lo difuso de sus extensiones:

1. «Miscelánea musical»: se corresponde con *Pepi, Luci, Bom* y *Laberinto de pasiones* (1982). Equiparándose con la etapa de la Movida, se establece como un fragmento de acceso y selección de aquellas corrientes melódicas que mejor se amoldan a la narrativa del manchego. Inexistente la figura del compositor específico, las columnas musicales aglutinan creaciones diversas e, incluso, distanciadas entre sí, detalle que no impide el establecimiento de los géneros que, en los largometrajes sucesivos, orientan la constitución de la masa sonora.

2. «Ritmos latinos y sonidos españoles emocionales»: segunda etapa que abarca los títulos comprendidos entre el estrenado en 1983 (*Entre tinieblas*) y *Carne trémula*, punto de inflexión que encuentra a su origen en el relato anterior, *La flor de mi secreto* (1995). Este período se caracteriza, en primer lugar, por el dominio del género popular y, en segundo, por la evolución que sufre lo clásico, ya que, el trabajo continuado con el músico Bernardo Bonezzi durante gran parte de los años 80 se ve seguido por las contribuciones puntuales de Ennio Morricone para la película de 1990, la de Ryuichi Sakamoto para la de 1991, la combinación de partituras preexistentes de diversa naturaleza para la de 1993 (*Kika*) y la llegada y mantenimiento de Alberto Iglesias como compositor de cabecera con el largometraje del 95. Se identifica, asimismo, cierta equiparación referencial entre ambas denominaciones: si bien los sonidos latinos y españoles permanecen, el bolero se presenta en la práctica totalidad de las columnas sonoras independientes trazando una línea manifestante inalterada paralela a la constitución de la filmografía del realizador. Sin embargo, el final de esta etapa supone la desaparición abrupta de este género reconociéndose una justificación, en cierto modo, en esa modificación que experimenta la obra y que se deriva de un nuevo período vital del cineasta.

3. «El binomio Almodóvar-Iglesias: una creatividad bicéfala»: el tercer segmento distributivo queda sujeto a la colaboración con el autor musical vasco, una que implica el predominio de las partituras originales concebidas expresamente para cada una de las narraciones y en las que cohabitan con otras preexistentes adaptadas. Pero, en este período también se incluyen sonidos nacionales, puesto que, a partir de *Carne trémula*, los géneros flamenco, tradicionalmente español, y el de la canción sentimental (*chanson française*) se expresan, mayoritariamente, en castellano. Sin embargo, lo más relevante del mismo es que, desde su origen y hasta la actualidad, se aglutinan partituras de naturaleza *indie*. A excepción de *Hable con ella* (2002) y *La mala educación* (2004), todas las producciones incluyen algún corte identificado según los rasgos de este patrón compositivo y sonoro ampliándose su

número conforme se avanza en el universo cinematográfico analizado hasta la actualidad.

En definitiva, se propone concebir a la banda sonora de Almodóvar (en la acepción propuesta al principio) como un universo definido que, actuando como unidad local, acoge a integrantes externos, con personalidades propias que asumen una nueva identidad compartida superando fronteras de diversa índole (geográficas, sonoras, culturales, sociales, etc.) para, posteriormente y como resultado de su exhibición, volver a ampliar su marco manifestante. Un ejercicio que, en realidad, ya se produce cuando el recurso musical se adentra en el texto cinematográfico, puesto que, aun tratándose de dos manifestaciones artísticas con lenguajes y normas de codificación y transmisión concretas, el primero se desprende relativamente de las mismas para participar en la concepción de un todo global comunicativo en el que, por el contrario, esas diferenciaciones no solo participan de su significación específica, también, de la propia pieza fílmica en la que lo melódico ejerce diferentes funciones y asume una posición constituyente que, ausente, alteraría el resultado artístico-expresivo final.

## Referencias bibliográficas

ALLINSON, Mark. *A Spanish labyrinth: the* film*s of Pedro Almodóvar*. Londres, Nueva York: I.B. Tauris, 2006.

FERNÁNDEZ, Sonia. La glocalización de la comunicación. *Ámbitos. Revista andaluza de Comunicación*. Sevilla: Departamento de Periodismo II, Universidad de Sevilla, 2001, núm. 7-8, pp. 151-163.

FRAILE, Teresa. *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, Festival Ibérico de Cine, 2010.

FRITH, Simon. La industria de la música popular. En: FRITH, S. STRAW, W. y STREET, J. (eds). *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2006.

GÉRTRUDIX, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.

INGLIS, Ian (Ed.). *Popular music and film*. Londres: Wallflower Press, 2003.

REAY, Pauline. *Music in film. Soundtracks and synergy*. Londres: Wallflower Press, 2004.

SOTINEL, Thomas. *Pedro Almodóvar*. París: Cahiers du Cinéma, 2010.

STRAUSS, Frédéric. *Conversations avec Pedro Almodóvar*. París: Cahiers du Cinéma, 2004.

STRAUSS, Frédéric (Ed.). *Almodóvar on Almodóvar*. Londres: Faber and Faber, 2006.

TRIANA-TORIBIO, Núria. *Spanish national cinema*. Londres, Nueva York: Routledge, 2003.

25

# Ana Satrova y la composición musical para el *western* español

*Virginia Sánchez Rodríguez*

Universidad Alfonso X el Sabio

virginiasanchezrodriguez@gmail.com

**Resumen**

En el presente artículo ofrecemos un acercamiento a una figura femenina inmersa en la composición musical para el cine español: Ana Satrova. A pesar de la escasez de mujeres dentro del mundo compositivo, el caso de Ana Satrova destaca por su presencia en el cine de los años sesenta, setenta y ochenta y por su adscripción a géneros habitualmente considerados de hombres, como es el caso del cine de terror o del *western*. De acuerdo con éste último, en esta ocasión proponemos el estudio de algunas de sus composiciones para películas del oeste de los años setenta.

**Palabras clave:** Cine español; Franquismo; Western; Música de cine; Ana Satrova.

**Ana Satrova and musical composition the Spanish western**

**Abstract**

In this paper we offer an approach to a female figure immersed in musical compositions for Spanish cinema: Ana Satrova. Despite the scarcity of women in the musical composition world, the case of Ana Satrova is significant thanks to her presence in the cinema of the 1960's, 1970's and 1980's. Even she sometimes worked in the traditionally called «male's films», such as terror or western cinema. According to that fact, in this article we propose the study of some of her compositions for western movies of the 1970's.

**Keywords:** Spanish cinema; Franco's dictatorship; Western; Film music; Ana Satrova.

La composición musical para el cine había sido una tarea relegada, de forma mayoritaria, a los hombres, que solían ocuparse de la mayor parte de las labores vinculadas a los proyectos cinematográficos, especialmente los de responsabilidad. Sin embargo la historia del cine también cuenta con nombres de mujer en tareas desarrolladas detrás de las cámaras, como la dirección, la producción o el guion, incluso en el cine elaborado durante el régimen de Franco (1939-1975). Cabe destacar a Rosario Pi (1899-1967) y Ana Mariscal (1921-1995) como directoras o a Carmen Rico Godoy (1939-2001) y Lola Salvador (1938) como guionistas, entre otras personalidades. En relación con el ámbito musical podemos apuntar que, a pesar de las escasas alusiones femeninas en la historiografía, la mujer también se ha ocupado de la composición de música de cine.

Aunque los trabajos de mujeres inmersas en el panorama musical no siempre han trascendido, en las últimas décadas se están desarrollando acciones encaminadas a la recuperación de la memoria femenina. Esa escasez de nombres de compositoras fue uno de los temas en los que Josep Martí profundizó en una investigación presentada en el II Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología ya en el año 1996, publicada posteriormente en la revista *Horizontes Antropológicos* en 1999[1]. En su artículo, titulado «Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona», Martí recoge los resultados de un trabajo de campo llevado a cabo durante 1995 en la ciudad condal en relación con los gustos musicales de los jóvenes y las diferenciaciones de género. Uno de los aspectos más relevantes de su investigación comprende las opiniones de los jóvenes sobre la escasez de mujeres en el ámbito de la composición musical. Martí solicitaba en su encuesta, entre otras cuestiones, la reflexión sobre las razones que

[1] MARTÍ, Josep. Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 5, núm. 11, 1999, pp. 29-51.

explicaran la escasa presencia femenina en el contexto compositivo, cuyos resultados eran comentados del siguiente modo:

> *Prácticamente la mitad de los encuestados masculinos responden a esta pregunta con un sencillo «no lo sé» o bien, en casi la misma proporción, con la pregunta dejada en blanco. De este gran número de «no-respuesta» se deduce la falta de reflexión sobre este hecho particular, o el poco interés en esta reflexión, quizá en muy buena parte porque se considera la débil representación femenina en el mundo de la composición musical como un «hecho objetivo y natural» que no merece discusión. Junto al «no lo sé» menudean también los comentarios en los que se refleja un cierto desconcierto ante el hecho de que haya muchas menos compositoras que compositores, así como de los jóvenes que abiertamente decían que «nunca se habían planteado esta pregunta».*
>
> *(…)*
>
> *La mayor parte de las respuestas de este grupo constituye un reflejo de actitudes claramente sexistas en las que, explicando el fenómeno por causas enteramente naturales, se basan en la naturaleza del hombre en términos de superioridad a la mujer. Así encontramos respuestas como «los hombres son más inteligentes y más creativos», «Las mujeres no sirven o no entienden tanto para hacer música», «El hombre tiene más vocación» o «Los hombres tienen un don especial para componer música». Expresadas de ésta o de similar manera, nos encontramos con un porcentaje elevado de este tipo de respuestas (15,6% del total) sin olvidar un pequeño número de ellas expresadas de forma más burda y sexista como «el lugar de las mujeres es la cocina» (Martí, 1999:45-46).*

El estudio de Josep Martí se centra mayoritariamente en aspectos sociales puesto que, desde el punto de vista formal, la música no presenta diferencias objetivas dependiendo del sexo de su autor y hoy en día se opta por la valoración de los objetos musicales *per se*, independientemente del sexo de su creador. En ese sentido Laura Viñuela, en «La construcción de las identidades de género en la música popular»[2], afirma la inexistencia de diferencias propiamente sonoras dependiendo

[2] VIÑUELA SUAREZ, Laura. La construcción de las identidades de género en la música popular, p. 22. En: *Dossiers feministes, 7. No me arrepiento de nada: mujeres y música*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2003, pp. 11-31.

del sexo de su compositor, aplicado al contexto de las músicas populares urbanas:

> *Las mujeres músicas, al igual que los hombres, se apropian de los medios musicales a su alcance y los utilizan como mejor les conviene. En consecuencia, podemos afirmar que no existe una «música popular femenina» ya que esta noción se basa en una concepción esencialista de «lo femenino». Las características femeninas o masculinas de la música no son, entonces, inherentes, sino que proceden de significados delineados adscritos a unas determinadas estructuras musicales. Por lo tanto, cuando las mujeres músicas hacen uso de estructuras que tradicionalmente han obtenido su significación de los presupuestos patriarcales marcan una diferencia que deconstruye su significado tradicional. Negar la existencia de una «música femenina» no implica negar las posibilidades de las mujeres músicas de ser subversivas a través de su trabajo (Suárez, 2003: 11-31).*

La inexistencia de diferencias formales en la música popular de la que habla Viñuela también sería susceptible de extensión al ámbito de las Bandas Sonoras Musicales compuestas por hombres y por mujeres. A simple vista resultaría imposible determinar el sexo del autor de la música inserta en un *film* por razones meramente sonoras y únicamente podríamos conocer ese dato a través de los títulos de crédito. Si bien es cierto que, de forma mayoritaria, la música de cine ha sido creada principalmente por compositores masculinos, también contamos con mujeres que abordaron la composición musical para el cine, incluso en el contexto español del franquismo. Tal es el caso de Ana Satrova.

## Ana Satrova: una mujer inmersa en la composición musical para el cine español

Ana Martha Satr Torres, conocida profesionalmente como Ana Satrova, es una compositora argentina que abordó la música de cine en el contexto español durante los años sesenta, setenta y ochenta. A día de hoy se conoce escasa información sobre su vida, lo que sí se sabe es que estuvo casada con el director José María Zabalza (1928-1985) y probablemente su incursión en el cine se debió a esta circunstancia personal. Zabalza se introdujo en el cine como medio de búsqueda de una salida profesional, hasta el punto de abandonar sus estudios de Ciencias Económicas

y crear la productora Haz Films en 1955, con la que rodó su primera película, *También hay cielo sobre el mar*. Sin embargo, la censura lo alejó de las subvenciones estatales y finalmente su productora quebró. Sus ansias de renovación del medio fílmico comenzaron a desvanecerse ante las dificultades y, con la intención de continuar adelante y solucionar sus problemas económicos, durante los años setenta y ochenta utilizó la industria como un medio de subsistencia, más que de creación artística. Durante los años setenta José María Zabalza abarcó géneros diversos como el *western*, el cine negro o el de terror y, a pesar de firmar más de veinte film*s* como director, su figura ha recibido cierto olvido a lo largo de las décadas[3].

Ahora bien, si son escasos los datos que localizamos sobre José María Zabalza, aún más compleja resulta la investigación sobre su esposa, Ana Satrova. Más allá de cuestiones personales, que resultan difíciles de acceso y de escaso interés de acuerdo con el presente estudio, en esta ocasión tratamos de abordar algunos de los trabajos audiovisuales para los que compuso música. A día de hoy hay constancia de la vinculación de Ana Satrova a las Bandas Sonoras Musicales de diez películas[4] realizadas entre 1969 y 1985, fecha de la muerte de Zabalza. De hecho, la vinculación profesional de Satrova comprende en exclusiva los trabajos dirigidos por su esposo, de temática diversa puesto que las películas en las que la compositora trabaja pertenecen a la etapa de diversidad estilística y dificultades económicas del director irunés.

Las composiciones cinematográficas de Ana Satrova presentan unos rasgos musicales caracterizados por la variedad estilística, lo que demuestra el conocimiento de diversos lenguajes musicales a partir de la convivencia de secuencias tonales y atonales. En relación con la instrumentación, se advierte la diversidad al utilizar también instrumentos electrónicos, como el sintetizador, un rasgo que habla del pro-

---

[3] Para solucionar esa situación de olvido en torno a Zabalza, en los últimos años se han llevado a cabo algunas acciones encaminadas a recuperar su figura y su legado, la mayor parte de ellas desarrolladas en Irún, la ciudad en la que nació, en forma de exposición o de publicación. Cfr. ALBISU, Gurutz. *José María Zabalza: cine, bohemia y supervivencia*. Irún: Adimedia, 2011.

[4] Cfr. http://www.imdb.com/name/nm0766359/?ref_=fn_al_nm_1 [Última consulta: 10 de mayo de 2014].

| Nº | AÑO | TÍTULO |
|---|---|---|
| 1 | 1969 | *Homicidios en Chicago* |
| 2 | 1969 | *El regreso de Al Capone* |
| 3 | 1970 | *Los rebeldes de Arizona* |
| 4 | 1970 | *20.000 dólares por un cadáver* |
| 5 | 1970 | *Plomo sobre Dallas* |
| 6 | 1971 | *El vendedor de ilusiones* |
| 7 | 1972 | *La furia del hombre lobo* |
| 8 | 1974 | *Un torero para la historia* |
| 9 | 1983 | *Al oeste de Río Grande* |
| 10 | 1985 | *El retorno de los vampiros (El misterio de Cynthia Baird)* |

**Figura 1.** Tabla de las películas con música compuesta por Ana Satrova

tagonismo del citado instrumento en el contexto sonoro de los años setenta. En relación con la temática de las películas en las que trabaja, tal como hemos anticipado, cabe señalar la pluralidad, determinada por la adscripción profesional de Zabalza, ya que Ana Satrova trabaja en exclusiva para las películas dirigidas por su marido. En ese sentido cabe señalar la ruptura de prejuicios a partir de algunos de los géneros para los que la mujer compone música, como es el caso del cine de terror o del *western*. De hecho este último fue un género relevante durante los años sesenta y setenta en el contexto hispano debido al papel de España como productora y como escenario cinematográfico.

A pesar de que el *western* se convirtió en uno de los motores de la industria fílmica de consumo y supuso un nuevo modo de narración a partir de temas como la libertad, la conquista o la justicia, éste no ha sido siempre un género apreciado y en numerosas ocasiones también se ha visto rodeado por estereotipos de género. Probablemente esta circunstancia tenga que ver, en parte, con el hecho de que la mujer aparezca habitualmente como un ser sumiso al hombre, que se comporta como héroe. Independientemente de cuestiones femeninas y masculinas, la realidad es que Satrova fue la encargada de componer la música para las películas del oeste dirigidas por Zabalza. Algunas de esas composiciones musicales serán objeto de estudio de esta investigación por sus

rasgos musicales, sus características particulares y su visibilidad, pues el legado de Ana Satrova comprende la composición musical de seis películas *western*, del total de la decena de películas en las que trabajó.

## Satrova y el *western*

Desde finales de los años sesenta José María Zabalza participa en proyectos de bajo coste, en ocasiones coproducciones hispano-italianas de películas del oeste, un hecho que explica la inserción de Ana Satrova en películas como *Homicidios en Chicago* (1969), *El regreso de Al Capone* (1969), *Los rebeldes de Arizona* (1970), *Plomo sobre Dallas* (1970), *20.000 dólares por un cadáver* (1970) y *Al oeste de Río grande* (1983). En estas muestras la compositora aborda la escritura musical repitiendo unos rasgos similares que comprenden la variedad en el lenguaje musical, la convivencia de tonalidad y atonalidad, la diversidad estilística y la escasez cuantitativa del elemento sonoro a través de la inserción de un número de bloques musicales escaso en comparación con otras películas de la época, además de otras características. Pero, por su particularidad musical, de entre todos sus trabajos cabe destacar la participación de Ana Satrova en tres películas estrenadas en 1970.

En 1969 José María Zabalza acepta un proyecto de la productora Procensa que consiste en la filmación de tres *spaghetti western* de manera simultánea, en coproducción con la italiana Cinemec Produzione. Así surgen *Los rebeldes de Arizona*, *20.000 dólares por un cadáver* y *Plomo sobre Dallas*. Estas tres muestras contaron con escaso éxito y una recaudación de entre diez y trece millones de pesetas, algo escasa frente a otras películas de la época, especialmente si nos referimos a títulos comerciales[5]. Independientemente de la factura de estas películas, estos tres títulos destacan por el modo en que se emplea la música, así como por los temas musicales insertos.

[5] Frente a la recaudación de estos tres títulos, véase la cuantía alcanzada por otras muestras en el mismo año, como es el caso de *Don Erre que erre* (1970, José Luis Sáenz de Heredia), que recaudó más de treinta y un millones de pesetas, casi el triple que *20.000 dólares por un cadáver*, que apenas superó los diez millones de pesetas. *Cfr*. http://www.imdb.com/ [Última consulta: 12 de julio de 2014].

Las tres muestras presentan unas características formales y tímbricas similares, como se observa a través de la combinación de intervenciones tonales y atonales, éstas últimas destinadas de forma mayoritaria a secuencias de misterio o intriga, y la convivencia de instrumentos clásicos de la orquesta con el sintetizador. Cabe señalar, igualmente, la escasez de bloques musicales: frente a los cuarenta bloques musicales de media presentes en la mayor parte de películas españolas producidas entre los años sesenta y setenta[6], las películas del oeste dirigidas por Zabalza con música de Satrova presentan unos veinte bloques musicales de media, en los que predomina la música inserta de forma no diegética, con ausencia de números musicales de *show* con la única excepción de *Plomo sobre Dallas*, en la que se interpretan fragmentos de canciones en el salón del pueblo como parte del ocio de la localidad.

En cuanto a las funciones de la música, en estas tres muestras cabe señalar el predominio de la función expresiva de recepción, concretamente como marco para contextualizar la historia de acuerdo con las funciones establecidas por Teresa Fraile[7]. Para ello Satrova recurre a sonoridades estereotipadas a partir del ritmo y del estilo de la música. Sin embargo, en ocasiones, no se observa ninguna función significativa y, en esos casos, la música se comporta como un relleno temporal y espacial que parece luchar contra el *horror vacui* sonoro. Por otra parte, y en relación con el comportamiento de la música de acuerdo con el resto de elementos audiovisuales, no existe sincronía, como se observa en el escaso tratamiento estético del elemento musical, que suele cortar la composición si ésta no se adecúa a la duración de una secuencia. Esto demuestra un escaso interés esteticista de la música, un rasgo que suele

---

[6] El establecimiento de cuarenta bloques musicales como número habitual en el cine español de 1960 y 1970 se ha realizado en base a la tesis doctoral de Sofía López, *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: análisis musical y estilo compositivo*, un trabajo en el que predomina dicha cifra a través del análisis de las películas abordadas por el citado compositor, y a la tesis doctoral de mi propia autoría, *La Banda Sonora Musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine de la* filmo*grafía española de los años sesenta*, cuyas películas analizadas, casi el centenar, también ronda tal cifra de forma mayoritaria.

[7] FRAILE PRIETO, Teresa. *La Creación Musical en el Cine Español Contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 48. http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/18374 [Última consulta: 14 de mayo de 2014].

ser más habitual en aquellas secuencias que cuentan con el empleo de música preexistente, más que en la composición original. Así, y frente a otros *western* de 1960 y 1970[8], en las películas del oeste de Zabalza no existe rítmica narrativa entre la música y la acción, que es, por otra parte, un signo de identidad del *western* americano.

Sin embargo lo más característico de la música de Ana Satrova en estas películas de 1970 tiene que ver con el empleo de los mismos temas musicales en los film*s*. Es decir, *Los rebeldes de Arizona*, *20.000 dólares por un cadáver* y *Plomo sobre Dallas* están ambientadas con el mismo material musical, aunque éste aparece organizado de forma distinta en cada una de las muestras, de tal forma que los tres temas tonales más característicos aparecen todas las películas, bien como Tema Musical Principal, bien como otros temas musicales, siempre de forma alterna. De tal modo, cada uno de los temas ha sido seleccionado como Tema Musical Principal para una de las muestras del siguiente modo.

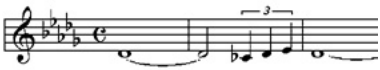


**Figura 2.** «Tema épico». Tema Musical Principal de *Los rebeldes de Arizona*. Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez

*Los rebeldes de Arizona* presenta una Banda Sonora Musical determinada por la variedad estilística, la exclusividad de intervenciones no diegéticas y la escasez de temas musicales. En esta muestra el Tema Musical Principal es el que hemos denominado «Tema épico». Compuesto en la tonalidad de Re bemol Mayor, su íncipit se caracteriza por un floreo sobre la tónica con la intervención de la subtónica y la supertónica, interpretado por un sintetizador con sonoridad vocal. El citado tema es el más repetido a lo largo del largometraje, por no hablar de su presencia en el primer y último bloque musical, otorgando una estructura musical circular a la muestra.

[8] Cfr. *El bueno, el feo y el malo* (1966, Sergio Leone), cuya música de Ennio Morricone ejerce como un elemento fundamental para el funcionamiento formal y semántico del *film*.

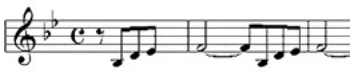


**Figura 3.** «Tema de Marcha». Tema principal de *20.000 dólares por un cadáver*. Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez

*20.000 dólares por un cadáver* destaca por el protagonismo del que hemos denominado «Tema de marcha». Continuando los rasgos generales señalados y contenidos en estas tres películas de 1970, este tema, en la tonalidad de Si bemol Mayor, se caracteriza por su ritmo vivo y sus reminiscencias rítmico-melódicas a obras musicales preexistentes vinculadas con el *jazz*, como el popular estándar *Oh When the Saints Go Marching in*. Este motivo ya aparece en el primer bloque musical mientras que, por el contrario, la muestra concluye con el tercer tema que expondremos en nuestro estudio, evitando una estructura circular de acuerdo con la evolución de la trama.

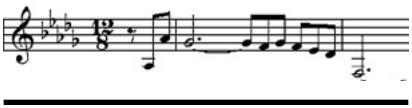


**Figura 4.** «Tema del silbido». Tema principal de *Plomo sobre Dallas*. Transcripción y fuente: Virginia Sánchez Rodríguez

Por otra parte, Ana Satrova eligió como Tema Principal de *Plomo sobre Dallas* un tema más melódico denominado «Tema del silbido» en relación con su sonoridad más habitual. Este tema es el que más modificaciones sufre a lo largo de los tres films, tanto variaciones rítmicas como instrumentales, puesto que en las escenas más románticas se opta por una agrupación musical más íntima, de cámara o únicamente pianística. *Plomo sobre Dallas* comienza y concluye con este mismo tema que, al igual que ocurre con el resto de motivos, también aparece en los dos títulos ya citados, aunque con un protagonismo menor.

Llegados a este punto cabe plantearse a qué puede deberse la utilización de la misma música en estos tres films. La imposibilidad de contacto con la compositora determina que únicamente podamos ofrecer elucubraciones a este respecto. No obstante, lo más seguro es que esta reiteración musical tenga que ver con circunstancias económicas, pues recordemos que las películas en las que Zabalza trabaja en los años setenta son títulos de bajo presupuesto, una circunstancia que podría determinar la reutilización de temas. Asimismo, en el caso de la música el escaso tiempo de encargo, puesto que es una de las últimas tareas en incorporarse, también podría ser otro de los factores que, finalmente, determinó la presencia de los mismos temas en las tres películas. Además, cabe señalar que estas tres composiciones aparecen también en una película posterior, *Al oeste de Río Grande* (1983), en la que podemos escuchar el denominado «Tema épico» protagonista de *Los rebeldes de Arizona* en el segundo bloque musical y el «Tema del silbido» protagonista de *Plomo sobre Dallas* como colofón, además del «Tema de marcha» durante los bloques musicales intermedios.

## Conclusiones

En este estudio hemos pretendido demostrar la inexistencia de diferencias formales entre obras musicales compuestas por hombres y por mujeres, en este caso en el contexto cinematográfico. Asimismo, podemos afirmar que la composición musical para el cine, aunque de forma minoritaria, también estuvo abordada por mujeres, incluso en el contexto español de tiempos pretéritos. En este caso hemos tratado de ofrecer una aproximación al legado de Ana Satrova a partir del análisis de algunas películas en las que participó, dirigidas por su marido, José María Zabalza. Como hemos apuntado, resulta difícil establecer unos rasgos musicales generales en su legado debido a la diversidad de géneros fílmicos en los que participó. Lo cierto es que en las películas *western* de 1970 para la productora Procensa su música presenta diversidad estilística y demuestra el conocimiento de diversos lenguajes, aunque se observa el empleo de un escaso número de temas musicales que utiliza alternativamente en todas ellas, probablemente por razones económicas y temporales. En cualquier caso el principal objetivo de este estudio era demostrar que la composición musical para el cine

también fue abordada por mujeres en el contexto español elaborado durante el franquismo, algo que hemos conseguido a través de la figura de Ana Satrova, cuyo nombre hemos rescatado del olvido a través de este trabajo.

## Referencias bibliográficas

ALBISU, Gurutz. *José María Zabalza: cine, bohemia y supervivencia*. Irún: Adimedia, 2011.

FRAILE PRIETO, Teresa. *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea.* Badajoz: Diputación de Badajoz, 2010.

HEREDERO, Carlos F.; RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (coords.). *Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores, Fundación Autor, 2011.

LLUÍS i FALCÓ, Josep. *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959*). Barcelona: Raval Edicions, 2009.

MARTÍ, Josep. Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 5, núm. 11, 1999, pp. 29-51.

OLARTE MARTINEZ, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones.* Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

Olarte Martínez, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia. Cine, mujer y música: una lectura femenina de la filmografía española de los años sesenta a través de sus bloques musicales. En: *Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante: Ediciones Letra de Palo, 2013, pp. 75–92.

VIÑUELA SUAREZ, Eduardo; FRAILE PRIETO, Teresa. (Eds.). *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, 2012.

VIÑUELA SUAREZ, Laura. La construcción de las identidades de género en la música popular. En *Dossiers feministes, 7. No me arrepiento de nada: mujeres y música.* Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I., 2003, pp. 11-31.

26

# Copla y memoria. La canción popular urbana en la realización audiovisual de Carlos Saura (1967-1981)

*Eladio Mateos Miera*

Universidad de Granada

Radio Televisión de Andalucía

emateos@ugr.es; emateos@rtva.es

**Resumen**

La importancia del elemento musical en la realización audiovisual de Carlos Saura es indiscutible. Aunque la relación se deduce a menudo de los personalísimos musicales que realiza a partir de 1981, la música ha sido desde el principio de su carrera componente sustancial de su puesta en escena, y uno de los objetivos de este artículo es señalar su importancia en algunas películas dirigidas por el cineasta entre 1967 y 1981: *Peppermint frappé* (1967), *El jardín de las delicias* (1970), *La prima Angélica* (1973), *Cría cuervos* (1975), *Mamá cumple cien años* (1979) y *Dulces horas* (1981). Estos filmes se caracterizan por una gran densidad musical, y además de música original escrita para las películas y composiciones de la tradición culta antigua y clásica, utilizan a menudo canciones populares urbanas que juegan destacadas funciones dramáticas y narrativas más allá de su mera utilización estética o plástica. La reiteración en estas películas de géneros concretos de la canción urbana, en particular de aquéllos de raíz folclórica o muy marcados geográficamente (coplas, pasodobles, sevillanas, canciones de revistas y comedias musicales entre las más destacables), de intérpretes e incluso de temas concretos permite suponer la existencia de un sistema musical que asigna a elementos determinados funciones similares que se reiteran de una película a otra, dando unidad y continuidad a este periodo de la filmografía de Carlos Saura.

Este trabajo indaga en las funciones que dentro de la realización audiovisual se asignan a la canción popular urbana para ir desglosando las complejas utilidades que ésta tiene en los filmes estudiados, y que delimitan una etapa del trabajo del director, que en adelante no volverá a usar los procedimientos musicales característicos de estos filmes.

**Palabras clave:** Copla; Canción popular urbana; Carlos Saura.

---

**_Copla_ and memory. Popular music and songs in the audiovisual production of Carlos Saura (1967-1981)**

**Abstract**

There can be no doubt about the importance of the music in the audiovisual production of Carlos Saura. Despite the fact that this relationship is shown in the very personal musical films he has produced since 1981, music has been, from the beginning of his career, a substantial element of the staging in his films. One of the aims of this article is to point out its importance in some of the films directed by this filmmaker between 1967 and 1981: *Peppermint frappe* (1967), *El jardín de las delicias* (1970), *La prima Angélica* (1973), *Cría cuervos* (1975), *Mamá cumple cien años* (1979) and *Dulces horas* (1981). These films are characterized by a great musical density and for having original music, composed especially for them and for compositions of classical and ancient cultural tradition, they also often use popular music and songs that play an important dramatic and narrative part, beyond its mere aesthetic use.

The reiteration of specific genres of the popular songs in these films, particularly those with folk roots, or well known in some parts of the country (coplas, pasodobles, sevillanas, songs of revistas and comedias musicales) among the most notable, as well as the repetition of interpreters or even specific topics, suggests the existence of a musical system that assigns to some elements similar functions that are repeated from one film to another, giving unity and continuity to this period of the filmography of Carlos Saura.

This article investigates the functions assigned to the popular song in audiovisual production, with the idea of breaking down the complex utilities that this has in the films studied. These functions also determine the end of a period in the director's work that, henceforth who will not use again the distinctive musical procedures of these films.

**Keywords:** Cuplet; Urban folk song; Carlos Saura.

*«Yo digo siempre que mis películas son todas musicales»*
**Carlos Saura**

Conversación pública con Seatiel Alatriste y Armando Casas
23 de septiembre de 2011 en la UNAM de México

Entre las complejas, y a menudo difíciles de objetivar, relaciones entre música e imagen en movimiento, la utilización de canciones ya existentes antes de la película dentro de su banda sonora musical agudiza las dificultades del análisis. Dentro de los Modos de Representación Institucional (MRI) instaurados por el modelo clásico de raíz hollywoodiense la música, sobre todo la incidental, es el elemento más invisible de la puesta en escena, que puede aparecer en cualquier momento de la nada con la función infinita de caracterizar social, histórica o geográficamente, pero también de marcar la intensidad de una secuencia, un gesto, una acción o la aparición de un personaje o decorado. La segunda premisa del uso musical en este modelo hegemónico es la ideología romántica última que sustenta la función del elemento sonoro, considerado como una vía de comunicación afectiva directa que «resuena fácilmente como voz que se eleva allá donde no alcanza la palabra, o bien como grito interior contenido»[1], lo que dado el carácter arbitrario de la relación entre música e imagen no deja de ser una ilusión, por más que resulte, como dice Chion, «una ilusión conmovedora».

Esta convención general de los modos clásicos, que se suspende en géneros como el musical o el melodrama con canciones, es también cuestionada por el uso de canciones, que al presentar la singularidad de contener un texto resulta inevitable que dejen plasmada en el filme la huella semántica de sus palabras, sea de manera polifónica, es decir como una voz que comenta y refuerza el sentido de las imágenes, sea de manera contrapuntística, esto es, como voz que contradice o parece

[1] CHION, Michel. *La música en el cine*, Barcelona: Paidós, 1997, p. 284.

ajena a lo que acontece en pantalla, aunque resulte inevitable para el espectador establecer algún tipo de relación y continuidad entre música cantada e imagen. Si además se trata de una composición muy conocida, ese carácter a la vez íntimo y colectivo de la canción, ligada a experiencias personales y colectivas muy intensas pero siempre disponible cualquiera que sea su origen para nuevas configuraciones a través de lo camp, lo retro, el *revival* o ahora lo vintage, y capaz de evocar por tanto un amplio abanico de significaciones, añade nuevos niveles de complejidad al análisis. Finalmente señalar, dentro de esta esquemática contextualización al tema propuesto, que esta práctica de incluir canciones preexistentes en películas está casi ausente del periodo clásico y solo a partir de los años 70 del siglo XX se incorpora a la producción cinematográfica estandarizada.

Puede que sean estas circunstancias las que han hecho que esta parcela de los estudios de la música cinematográfica resulte poco frecuentada hasta los años 90 de la pasada centuria, y que las incorporaciones españolas a esta perspectiva sean aún más recientes, como muy bien señala Kiko Mora[2] al trazar hace muy poco el estado de la cuestión. En concreto respecto al cine español, solo ahora empezamos a disponer de algunos estudios, centrados, más que en ejemplos históricos de nuestra cinematografía, en películas recientes y actuales donde la canción se usa a menudo desde una perspectiva nostálgica, como parte de un proceso cultural que la convierte en una vía de «aproximación al pasado estilizado»[3] sin corresponderse al momento histórico de la película, al estilo de la utilización de temas pretéritos que hace en su cine Pedro Almodóvar, por citar un ejemplo emblemático de este uso de la canción. En el mismo sentido resulta también llamativo que, según el citado recuento de Mora de 2014, una gran parte de los estudios realizados en nuestro país sobre las relaciones entre el cine y la canción popular urbana se refieran a los estilos más internacionales de estas composiciones musicales cantadas (rock, blues, jazz y pop), mientras se incide en menor medida en los estilos más marcados por peculiaridades regionales, en el contexto español

---

[2] MORA, Kiko. El estudio de las músicas populares en el cine, *Quaderns de Cine*, 9, Alicante, 2014, pp. 7-12.

[3] FRAILE PRIETO, Teresa. Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español, *Quaderns de Cine*, 9, Alicante, 2014, p. 107.

en concreto materiales sonoros de corte tradicional reelaborados por la cultura popular urbana (copla es el mejor exponente, también revista, opereta…), claramente distintos del producto internacionalizado de la cultura de masas: rock, jazz, pop, etc.

Será este tipo de canciones que mezclan estructuras y componentes de la cultura tradicional con otros actuales y utilizan para su difusión los canales usuales de la cultura masiva, aunque a menudo su consumo queda reducido a circuitos internos y poco globales, el tema de este trabajo, que indaga sobre el uso que de ellas ha hecho uno de los cineastas españoles más vinculados al cine musical.

Carlos Saura y cine musical son dos conceptos íntimamente unidos, dos tópicos críticos incluso se podría decir, a partir esencialmente del lustro 1981-86 y su colaboración con el bailarín y coreógrafo Antonio Gades en su conocida *Trilogía Trágica*, un quiebro en la filmografía sauriana que llevaría al director a la creación de una personalísima forma del género musical completamente singular y propia. Pero esta vertiente del cineasta, que ha generado una abultada bibliografía, no es objeto de estas páginas, centradas en varias obras de Saura anteriores a esa fecha, para investigar el papel que la música popular urbana juega en la puesta en escena audiovisual del director, lo que permitirá comprobar que el cine musical sauriano cuyo origen se suele situar en *Bodas de sangre*, no es desde esta perspectiva un nuevo camino para el director, sino consecuencia lógica del intenso trabajo musical que el cineasta ha llevado a cabo en su filmografía anterior.

En efecto, la música es elemento esencial de la puesta en escena de Carlos Saura: bandas sonoras originales compuestas para las películas, música antigua, composiciones clásicas, etc. También en muchos casos piezas preexistentes incorporadas a las creaciones cinematográficas, procedentes bien de los diversos géneros adoptados por la música urbana como coplas, pasodobles, o canciones melódicas y pop, bien de la escena musical popular y géneros como operetas, comedias musicales o revistas, bien del propio cine. La investigación pretende poner en evidencia la importancia del nivel musical en ciertas películas de Saura, tan determinante para la semántica de los filmes que en ellos lo sonoro deviene verdaderamente audiovisual y esencial para la comprensión de las obras. Las películas que, en mayor o menor medida, se tendrán en

cuenta en esta indagación son *Peppermint frappé* (1967), *El jardín de las delicias* (1970), *La prima Angélica* (1973), *Cría cuervos* (1975), *Mamá cumple cien años* (1979) y *Dulces horas* (1981).

Aunque el número de obras no es alto, en relación a la filmografía completa del cineasta, merece ser estudiada con cierto detalle la acumulación en ellas de canciones populares urbanas, y en particular de aquéllas de raíz folclórica o nutridas de la tradición española y españolista (coplas, pasodobles, sevillanas, canciones de revistas y comedias musicales entre las más destacables). El importante número de canciones usadas y las destacadas funciones que se les asigna en la puesta en escena cinematográfica, dotan a estos filmes de una continuidad y densidad musical que sin duda caracterizan desde una perspectiva sonora el trabajo del cineasta en este periodo. La simple enumeración sinóptica de las canciones utilizadas en esas películas permitirá obtener algunas conclusiones:

***Peppermint frappé***: *Peppermint Frappé*, de Eduardo Bautista García, Teddy Bautista, editada por el sello Sonoplay en 1967 interpretada por el grupo Los Canarios, que la grabó en junio de ese mismo año en los Estudios Lansdowne de Londres, constituyendo el primer single publicado por el conjunto. Tema realizado expresamente para el filme y a veces recogido con el título alternativo de *The Incredible Miss Perryman*.

***El jardín de las delicias***: *Recordar*: vals con letra española de José Luis Salado, sobre original de Charles Borel-Clerc, y música de Richard A. Whiting, interpretado por Imperio Argentina, editado discográficamente por el sello Parlophon en Barcelona en 1932. La canción forma parte de la banda sonora de la película *Su noche de bodas*[4] (1931), donde la artista la interpreta a dúo con Manuel Russell, aunque Saura elige para su película la grabación que realizó en solitario.

[4] Película dirigida por Louis Mercanton y Florián Rey, y grabada a primeros de 1931 en los Paramount Studios de Joinville, versión en español del filme *Her Wedding Night*, dirigido por Frank Tuttle en 1930 con actuación estelar de Clara Bow, basado a su vez en una obra teatral.

*Dime por qué*: No aparece en los créditos de la película otro tema que se usa fragmentariamente: el foxtrot *Dime por qué*, interpretado por Celia Gámez, de la comedia musical en dos actos *Fin de semana*. (Libro de Francisco Ramos de Castro y música de Jorge Halpern. Estrenada el 19 de abril de 1944 en el Teatro Reina Victoria de Madrid).

***La prima Angélica***: *Rocío*: copla con letra de Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga de 1934, según la partitura reeditada en 2004 por Ediciones Quiroga, que atribuye a Imperio Argentina el estreno de la pieza al indicar en portada bajo una fotografía de la artista que se trata de una «creación» suya. Primera grabación sin embargo a cargo de Rosarillo de Triana con orquesta dirigida por el maestro Godés (Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1935).

*Change it all*: de J. Fishman y A. Baldan Bembo, interpretada por The Friends Band Co., y compuesta para la película. El tema no tuvo distribución comercial y solo se editaron algunos singles destinados a promoción.

*Cara al sol*: No aparece en los créditos de la película esta canción marcha, interpretada al piano en la película por el personaje de la tía, que Juan Tellería compuso en 1934 y que se convertiría en himno oficial de Falange.

*The Carioca*: tampoco mencionada en créditos, esta popularísima canción con música de Vincent Youmans y letra de Gus Kahn y Edward Eliscu fue compuesta para la película *Flying Down to Rio* (Thornton Freeland, 1933), donde la interpretaban a trío Alice Gentle, Movita Castaneda y Etta Moten, bajo la dirección de Max Steiner. El tema musical es la médula de la banda sonora del filme, reiterándose en diversas modalidades y variantes. En *La prima Angélica*, este personaje canta un par de veces fragmentos de *The Carioca* con letra en español, en una de las secuencias más importantes para entender su relación con el protagonista Luis.

***Cría cuervos***: *Por qué te vas*: Letra y música de José Luis Perales, que la compuso en 1974. Ese mismo año se publica en disco sencillo por Hispavox interpretada por Janette, con una pobre

repercusión, pues como es sabido su éxito fulgurante se debió a su posterior inclusión en la película.

¡*Ay, Maricruz!*: canción pasodoble con letra de Salvador Valverde y Rafael de León, música de Manuel López-Quiroga, publicado en Madrid por Ediciones Quiroga en 1935, en partitura que incluye fotografía de Imperio Argentina, lo que indica la profunda identificación del tema con la intérprete.

***Mamá cumple cien años***: *Dos de mayo*: El conocido pasodoble que Federico Chueca compuso en 1908 por encargo del Círculo de Bellas Artes de Madrid para evocar la lucha contra los franceses es pieza musical fundamental en la dramaturgia tanto de esta película como de su antecesora *Ana y los lobos*.

*Sevillanas de Colores*: obra de Manuel Garrido y Manuel García, miembros del conjunto Amigos de Ginés, que la grabó para el sello Hispavox en 1987, convirtiéndose en uno de los temas más populares y tempranos del movimiento que acabaría convirtiendo una canción bailada tan localista como las sevillanas en la música de masas que hoy es.

***Dulces horas***:[5] *Recordar*: la misma canción que ya había usado el director en *El jardín de las delicias*, en la misma versión por la misma intérprete. Su importancia en el argumento y la puesta en escena es tanta que un verso de este vals con letra de Salado, «las dulces horas del ayer», da título a la película.

¡Mírame!: Marchiña de la zarzuela cómica *Yola*, con libreto del también cineasta José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando y música de Juan Quintero y J. Mª Irueste Germán, estrenada el 14 de marzo de 1941 en el Teatro Eslava de Madrid. Sus números musicales como esta canción que utiliza Saura se hicieron enormemente populares, «repetidos hasta la saciedad

[5] Se menciona además en los créditos unas sevillanas interpretadas por el guitarrista Emilio de Diego, que realmente no aparecen en la película, aunque el dato incide una vez en la debilidad del director por este género popular, como demuestra su uso en alguna de las películas que se analizan y posteriormente su filme *Sevillanas*.

por la radio y un eficaz aparato publicitario»[6], y convirtieron a *Yola* en el primer gran éxito teatral de la postguerra.

La densidad musical de estas películas aumenta porque no son las únicas músicas presentes, ya que este amplio muestrario de variados géneros de la canción urbana, muchos de ellos autóctonos, conviven en estos filmes a menudo con música clásica y antigua, himnos militares y religiosos, canciones populares de la tradición oral e incluso otros formatos sonoros de la sociedad de consumo y los medios de masas, por ejemplo las caretas y sintonía radiofónicas que podemos oír en varias de las películas seleccionadas. Tratar de comparar las funciones de estas músicas y sus relaciones con la canción popular urbana permitirá ir desglosando también las complejas utilidades que ésta tiene en estos filmes.

Amplia presencia sonora en ellos tiene la música llamada clásica con la que el género estudiado establece a veces una relación de oposición. En efecto, tanto la canción popular como la música culta se vinculan en estas películas a ciertos personajes que a veces aparecen enfrentados, siendo tal vez en este aspecto *Peppermint Frappé* el caso donde más claramente se ejerce este mecanismo de oposición sonora, utilizando las posibilidades musicales de la puesta en escena para establecer los dos polos de la tensión dramática entre los personajes. En la cinta el contraste entre ambas músicas no puede ser más acentuado, ni su capacidad para caracterizar los mundos que se enfrentan más profunda: frente a las rígidas y antiquísimas estructuras musicales, repetitivas y simétricas y por tanto fuertemente temporalizadas, del *Misteri d' Elx*, cristalizadas en la historia y recompuestas con criterios historicistas por el compositor Óscar Esplá, como muy bien se cuidan de indicar los créditos iniciales, que acompañan las apariciones en pantalla del protagonista Julián, el matrimonio que forman Elena y Pablo aparece marcado, especialmente ella, por la canción de Los Canarios, estilo musical que defienden y promocionan ante la reprobación de Julián. El *Misteri* juega desde el punto de vista de la puesta en escena un papel similar al ruinoso edificio familiar que Julián se niega a vender: son el viejo mundo del que el protagonista se niega a desprenderse, frente a la libertad casi nómada

[6] MONTIJANO RUIZ, Juan José. *Historia del teatro olvidado: la Revista. (1864-2009)*. Tesis doctoral presentada en 2009 en la Universidad de Granada, p. 472.

que representan Elena y Pablo y su desorden pop, mucho más libre y moderno. Las músicas adquieren así una función dramática y narrativa que trasciende la mera utilización estética o plástica.

En otras ocasiones la música clásica y la canción urbana no se enfrentan sino que aparecen como elementos caracterizadores, sin tanta trascendencia dramática en su relación. Así en *Dulces horas* las piezas de Ravel y Scarlatti se vinculan a la presencia o evocación de la madre, que es pianista, pero también la canción *Recordar* se refiere a ella, con un matiz entre ambas músicas: mientras la clásica parece representar a la madre y solo a ella, en una especie de retrato musical de su intimidad profunda, la canción interpretada por Imperio Argentina se vincula además al entorno maternal, al ambiente familiar incluso, como si estas canciones modernas tuvieran más capacidad para captar y evocar las circunstancias donde se desarrollan las emociones de los personajes, con un valor casi documental e histórico. En *Cría cuervos* la madre, que también es pianista, aparece caracterizada por la *Canción y Danza nº 5* de Federico Mompou, la abuela por la copla ¡Ay, Maricruz! y las niñas por la canción de Janette, pero las relaciones entre estas piezas no son de oposición, simplemente retratan sonoramente a los personajes, aunque además ejerzan otras importantes funciones en la película.

Respecto a la relación de estas canciones con una partitura escrita para el filme, cabe resaltar el progresivo abandono de la banda sonora original por parte del cineasta durante el periodo elegido, ya que solo está presente en las dos primeras películas que se analizan, a pesar de que había sido un procedimiento sistemático en la filmografía anterior de Saura, salvo en *Los golfos*, donde la música que suena es una petenera a la guitarra y un romance tremendista sobre el crimen cometido por Jarabo que cantan dos mujeres en el Rastro. Manuel Hidalgo, que documentó el rodaje de *Dulces horas* en un libro, señala varias circunstancias que pueden haber determinado esta decisión, en primer lugar la propia insatisfacción de Saura tanto con los autores de temas clásicos como con los de música comercial, ya que en el primer caso a menudo «los compositores no acaban de entender las necesidades del cine, mientras que los segundos hacen un trabajo excesivamente standarizado»[7], lo

[7] HIDALGO, Manuel. *Carlos Saura*, Madrid: Ediciones JC, 1981, p. 78.

que inclina al cineasta a seleccionar temas ya preexistentes en un paso más «hacia el control total de la película, hacia la plena responsabilidad y autoría». Sin duda el método permite al director ajustar mucho más la música a sus intenciones por lo que la reiteración de estilos, de intérpretes e incluso de temas concretos debe responder indudablemente a finalidades específicas para el cineasta.

Si volvemos a la densidad musical de los filmes analizados, hay en estas películas un grupo importante de himnos religiosos y algunas marchas militares, que a veces funcionan autónomamente como elementos caracterizadores de algún personaje o alguna situación, pero otras veces juegan roles similares al de las canciones urbanas. En *La prima Angélica* el elemento sonoro más importante, la copla *Rocío*, es conmutador temporal, llave entre presente y pasado, además de adjetivar ese pasado, ya que su aparición sitúa al protagonista en el ayer y lo reintegra al entorno de sus experiencias más intensas y traumáticas. Las músicas religiosas de la cofradía de Los Romanos y Rosario de la Aurora de Huesca juegan ese mismo papel y de hecho es el primer conmutador sonoro que aparece en el filme y siguiendo sus notas el protagonista bajará los primeros peldaños de la escalera temporal que lo conducirá a su infancia, en la que él mismo fue miembro de la cofradía. Entre las marchas militares solo se incluye en nuestro listado *Cara al sol*, porque su presencia es muy viva en *La prima Angélica* y aparece, tocada al piano diegéticamente por el personaje de la tía, como una figura casi corpórea que aconseja tenerla en cuenta, pero además en *Dulces horas* el personaje del tío vestido de nazi que participa en la cena familiar tararea *Yo tenía un camarada*, letra anónima que cantaban los ejércitos franquistas sobre música de una marcha fúnebre militar alemana, que con el vestuario constituyen signos de identificación que sitúan y enmarcan al personaje, que por su carácter episódico debe aparecer ante el espectador adjetivado por signos muy obvios de la puesta en escena. Función similar juega *Cara al sol* en la otra película, y ambas piezas, muy determinadas histórica e ideológicamente, traspasan inevitablemente su simbolismo a los personajes que las interpretan o simplemente a los que aparecen en pantalla mientras suenan.

Otro tipo de relaciones establecerá la canción urbana con la lírica de tradición oral, como la nana infantil *Pajarito que cantas* y el romance *San Antonio y los pájaros*, piezas con numerosas versiones en los diversos

folclores ibéricos, que suenan en *Mamá cumple cien años*, y cuya función principal se agrupa en torno a la obra musical clave de la película, el pasodoble *Dos de mayo*. La pieza de Chueca juega un papel de primer orden en la película, a la que abre y cierra circularmente, enmarcando todo el desarrollo dramático y las peripecias de los personajes y marcando una frontera imaginaria que delimita el espacio de la diégesis. Pero aunque su delimitación resulte imaginaria, se trata sin duda de una música muy marcada geográfica y socialmente: la música popular española por excelencia durante la época que precede al reinado de la canción popular urbana, y hasta cierto punto puede resultar discutible incluir en ésta un género como el pasodoble, que aunque siguió muy vivo y utilizó para su difusión los canales (radio, disco, televisión…) de la música de masas, procede realmente de un tiempo anterior. Sin embargo Saura elige una de las piezas más conocidas del género, perfectamente integrada en la música urbana gracias a su popularidad, y le otorga un poder alegórico que ilustra perfectamente la idea de Chion de que «Antes que servir al filme, la música lo simboliza, expresa sucintamente el universo que le es propio» actuando «como un significante, un microcosmos de dicho mundo»[8]. *Dos de mayo* representa el universo de la película tanto en *Mamá cumple cien años* como de forma mucho más clara en *Ana y los lobos*, donde el pasodoble abre la cinta sobre planos del espacio total que aparecerá en el filme: la casa y el paisaje rural que la rodea. Del mismo modo que decorado y localizaciones delimitan el espacio del filme, la música determina aún más esos lugares connotándolos de unas características históricas y temporales. La aportación de significados del pasodoble es fundamental para la película y para la lectura de su nivel metafórico: trasunto de un país y de sus encrucijadas (estrenada en 1979 la cinta puede ser entendida como comentario de la realidad política española del momento) es la música la que establece esta dimensión simbólica en íntima unión con el espacio, formando ambas instancias de la puesta en escena la gran alegoría en la que se desarrolla el relato.

La casa y el pasodoble se vinculan de manera muy expresa con el personaje de la madre, nexo de unión de esta familia tradicional española. Es su espacio, que permanecerá mientras ella viva y logre impe-

[8] CHION: *Op. cit.*, p. 207-8.

dir que sus hijos derriben la vivienda para especular con el terreno, y también su música, la que vendrá como un tornado a rescatarla de la muerte tras ser envenenada por sus vástagos, en una prodigiosa secuencia donde el componente sonoro introduce una dimensión fantástica e irreal que trastorna los demás elementos de la escenografía. Es en torno a la madre también donde se agrupan las otras canciones populares de la película, tanto las urbanas, como las *Sevillanas de Colores* que la acompañan en la también casi irreal secuencia de su descenso desde el techo hasta su fiesta de cumpleaños, como las de tradición oral, caso del romance citado que canta el personaje mientras es transportada en su sillón, y también la tradicional *Pajarito que cantas*, que aunque interpretan Ana y las dos nietas queda bajo el ámbito matriarcal: «Yo entonces era tan maternal», dice Ana cuando explica a su pareja Antonio que la cantaban cuando Carola y Natalia eran niñas y ella su institutriz. Todas estas músicas por tanto son aspectos de la misma caracterización y se agrupan en torno a la figura de la España castiza simbolizada por la madre, que aparece como continuadora y unificadora de varios estadios de la canción popular, lo que permite a Saura incluso sugerir una continuidad entre la tradición oral campesina y algunos géneros de la canción urbana industrial.

En *Dulces horas* en cambio la canción tradicional que aparece, de forma muy breve y difusa, ya que ni se identifica en los créditos ni resulta plenamente comprensible en el visionado de la cinta, parece tener una funcionalidad dramática de oposición con la canción urbana. Si *Recordar* interpretado por Imperio Argentina es el símbolo, más que de la figura de la madre en sí de la relación de dependencia enfermiza que establece con ella Juan, la aparición de esta canción tradicional abre una grieta en el compacto mundo sonoro de recuerdos en el que Juan se ha encerrado. Frente a la artificiosidad camp del vals cinematográfico, la canción popular humaniza con espontaneidad y frescura el personaje de Teresa, la mujer de la que Juan se enamora por identificarla con su madre. Por oposición a la canción de Imperio Argentina y la presencia materna, Teresa intenta afirmarse con una música propia pero con un genial detalle de realización Saura deja ver al espectador que se trata de un intento frustrado: la canción tradicional resulta apenas audible por el punto de escucha al estar los intérpretes muy alejados de la cámara y no haber colocado el director un micrófono cerca de los actores. El

espectador intuye así que esa música apenas imperceptible y en absoluto comprensible no va a jugar un papel importante en la trama, y en efecto, al final de la película comprobaremos que muy al contrario es Teresa la que se identifica con el añejo vals de la madre, que acaba interpretando en play-back en una prueba de su completa interiorización.

Como podemos ver, la funcionalidad de la canción popular urbana en estas películas es muy polivalente, pero sin duda destaca esa capacidad de conmutación temporal que coincide con uno de los papeles básico que Chion asigna en el cine a la música, que «puntúa sin cesar, destaca, subraya». El elemento sonoro marca tiempos y bloques en el continuo de la película, y «sirve para desglosar el *film* en partes»[9] y establecer sus diferentes tiempos. En Saura la aparición de estas canciones cuando se trata de estos géneros autóctonos y algo añejos, marca un desglose temporal, una división: generalmente es la señal de un retorno al pasado. De modo general, la mezcla de temas antiguos y fuera de moda en contraposición a músicas urbanas actuales, a menudo expresamente escritas para la película, contextualiza el marco temporal en el que se desarrolla la acción: las segundas implican el tiempo presente de la diégesis, las primeras el tiempo revivido que la memoria reconstruye. Este pasado se organiza musicalmente según asociaciones subjetivas y no a partir de datos históricos concretos lo que permite al cineasta una reflexión sobre el status de la música, la imagen y su equívoca relación con la memoria. Saura utilizará el poder de las músicas populares de masas como transportadores de la memoria y depósito de experiencias colectivas, y elegirá siempre por eso piezas muy populares e intérpretes determinadas que se vinculan a simbologías muy conocidas para el público habitual de esas canciones. El director artístico e íntimo colaborador del cineasta durante el periodo Emilio Sanz de Soto señala que el vals *Recordar* usado dos veces por Saura en estas películas quedaría vinculado en la memoria social a un hecho clave, ya que el filme *Su noche de bodas* de la que forma parte se estrenó en Madrid «el 14 abril de 1931, o sea el mismo día de la llegada -electoral- de la República»[10]. También con la cultura popular republicana está muy asociada la copla

[9] CHION: *Op. cit*, p. 220.

[10] BRASÓ, Enrique. *Carlos Saura*, Madrid: Taller ediciones JB, 1974, p. 22.

*Rocío*, y la propia intérprete Imperio Argentina, sin duda la figura más popular de la época y primera estrella del sonoro en España.

Tal vez sea *La prima Angélica* la película donde con más claridad se manifieste este procedimiento, que es común al grupo de películas analizadas. Si durante sus primeros quince minutos apenas escuchamos música, será la de la cofradía de Los Romanos en la secuencia ya citada la que desencadenará la regresión del protagonista, que se ira profundizando conforme avanza el filme. La aparición de la copla *Rocío*, vinculada a la experiencia sensorial gustativa de una taza del mismo chocolate que el protagonista tomaba en su infancia, ahondará ese retorno al pasado y enfrentará al protagonista con la fragilidad de la memoria y los recuerdos, porque a veces las cosas olvidadas vuelven en confusión. En el universo sauriano la música, y concretamente estas canciones urbanas durante este periodo de su filmografía, juega un papel preponderante para retrotraernos al pasado:

*LUIS, hablando más para sí mismo que para ellas*

*LUIS. Nada… Montañas de papeles se han escrito sobre la magdalena de Proust…*

*La hija y la madre lo están mirando sin comprender. LUIS se siente obligado a explicar, siempre con cierta ironía.*

*LUIS. …Proust, un escritor, moja un día una magdalena en un té… Y, de repente, la boca se le llena de olor a geranios y flor de naranjo… El jardín de su abuelo…*

*TÍA PILAR. Bueno, ya está aquí el chocolate.*

*Entra la TÍA PILAR, precediendo a MARUJA, las dos cargadas con las bandejas de la merienda. Mientras se disponen a sentarse, ANGÉLICA comenta, muy convencida:*

*ANGÉLICA. Es verdad, muchas veces pasa eso… Un olor…, no sé…, la música.*[11]

[11] SAURA, Carlos y AZCONA, Rafael. *La prima Angélica. Guion cinematográfico*, Madrid: Elías Querejeta Ediciones, 1976, pp. 61-61.

No resulta por ello extraño que al recordar su infancia para el crítico Enrique Brasó el cineasta afirme refiriéndose a la guerra: «recuerdo con precisión un sinfín de cosas: las canciones de la guerra, los juegos de los chicos, los bombardeos, las luces apagadas, el hambre, los muertos...»[12], dándole a este elemento musical un papel predominante en la construcción del recuerdo. En *La prima Angélica* es la canción la que propicia el retorno del personaje a su infancia, indisolublemente unido a ella, es la canción la que permite aunar pasado y presente. Por el canal de la memoria, la copla es capaz de llevar al personaje a lo más profundo de su psique y sus traumas más escondidos.

*El jardín de las delicias* es la primera obra en que Saura lleva a cabo este procedimiento, no solo con el vals cinematográfico *Recordar*, también con otra composición no citada en los créditos y cuya relación con la imagen no se manifiesta a primera vista. Se trata del foxtrot de la escena musical ligera *Dime por qué* y de una intérprete que al igual que Imperio Argentina se reitera en estas películas, Celia Gámez. En el argumento del filme, el protagonista Antonio, al que sabemos un hombre poderoso y rico, ha perdido la memoria y por tanto la clave de sus cuentas bancarias, y su familia trata de que las recupere con la escenificación por actores de momentos de su vida en una especie de psicodrama. La inmersión en el ayer no viene del clásico procedimiento cinematográfico del flash-back sino con este interesante planteamiento de poner en escena pasado y presente por medio de un artificio argumental. Las dos canciones urbanas usadas sin embargo acompañan un auténtico flash-back y otra secuencia que podemos considerar tal. Esta última es una parodia del estilo Paramount de los principios del sonoro, como indica su director artístico Sanz de Soto[13], a quien el cineasta quiso rendir homenaje en la secuencia, el momento en que el personaje parece rememorar una escena infantil ligeramente incestuosa con su tía mientras suena *Recordar* en la voz de Imperio Argentina. El status en la diégesis de esta secuencia es equívoco: podría ser una de las escenificaciones que su familia prepara al protagonista para que recupere la memoria, y sin embargo el hecho de que todos los elementos de la

[12] BRASÓ. *Op. cit*., p. 23.

[13] BRASÓ. *Op. cit*., p. 21

puesta en escena, particularmente iluminación y color pero también los decorados e incluso la actuación de Lina Canalejas, se pongan al servicio de la música, a la que sirven de ilustración, lleva a pensar que se trata de una ensoñación de Antonio, y por tanto de un auténtico flash-back donde la semántica de la canción simboliza de manera transparente el pasado feliz, «las dulces horas del ayer».

Bastante menos clara desde el punto de vista de la transferencia de significado es la utilización de la otra canción urbana que escuchamos en *El jardín de las delicias*, el foxtrot *Dime por qué* que acompaña el único flash-back indiscutible de la película, la secuencia de la fábrica con su padre, donde Antonio antes de su enfermedad se muestra autoritario e incluso despótico con su entorno. La semántica de la canción en nada aparenta relacionarse con la acción:

*Amar la vida con intensidad*
*es la suprema ilusión.*
*Saberse amada con sinceridad*
*es deliciosa emoción.*
*Quiero alegrar en flor mi juventud*
*pero ha de ser cuando me quieras tú,*
*solo así seré feliz si me lo dices tú.*
*Dímelo, por favor,*
*dime por qué*
*la vida es bella.*
*Dime por qué*
*lucen estrella.*
*Dime por qué*
*el cielo es tan azul.*
*Ha de mentir*
*mi dulce encanto*
*y es tal mi fe*
*te quiero tanto,*
*que creeré*
*si me lo dice tú.*
*Si me lo dice tú*
*todo será verdad.*
*Risa veré en el dolor,*
*luz en la oscuridad.*

*Todo será verdad*
*cuando me lo digas tú.*[14]

No resulta fácil encajar esta letra sentimental con las imágenes que acompaña, aunque hay una afirmación en la canción que podría adecuarse al personaje: la credibilidad, la creencia ciega de la voz que canta en su amante y en el poder de éste para instaurar la verdad con solo su palabra. Es la única secuencia en la que vemos al protagonista en su estado natural, sin la discapacidad sobrevenida, y en ella se rememora el momento en la fábrica familiar de material de construcción en el que Antonio disputa a su padre la dirección de las instalaciones y detalla sus planes de futuro en la especulación urbanística, el momento de su acceso al poder. La canción, aunque no se refiera directamente a la situación representada, gravita sobre ella transfiriendo las características del personaje cantado al cinematográfico para retratar la segunda generación de empresarios bajo el franquismo. Este contexto histórico viene sugerido por la intérprete, Celia Gámez, como es sabido plenamente identificada con la dictadura no solo en su vida personal sino como cantante de algunos de los temas emblemáticos del régimen durante la primera postguerra, entre los que basta citar el chotis *Ya hemos pasao*. El comportamiento y las palabras de Antonio, la letra del foxtrot y la intérprete vienen a coincidir en la configuración de un personaje autoritario, plenamente identificable con el prototipo del arribista económico propio de aquellos años en España.

La misma artista suena en otra de las películas analizadas, *Dulces horas*, donde de nuevo su voz aparece asociada con aspectos oscuros y sórdidos. Durante un flash-back el protagonista es llevado por su tío Pepe para su iniciación sexual a un burdel donde algunas prostitutas bailan mientras suena en un tocadiscos ¡Mírame!, como ya hemos indicado uno de los primeros éxitos masivos del franquismo, fácilmente identificable con Celia Gámez. La adversa experiencia del personaje, el sórdido ambiente prostibulario, vuelven a asociar a la cantante con aspectos negativos tanto de la realidad social como de las experiencias personales de los personajes, imagen desfavorable que se acrecienta por la inevitable comparación con la otra artista que el cineasta reitera en

[14] MONTIJANO RUIZ, Juan José. *Op. cit*., p. 1493.

estas películas, Imperio Argentina, asociada siempre por el contrario a aspectos felices sobre todo de las vivencias personales de los personajes: por supuesto el tiempo ido pero feliz, «las dulces horas del ayer» por medio de *Recordar* en *El jardín de las delicias* y *Dulces horas*, *Rocío* en *La prima Angélica* y *¡Ay, Maricruz!* en *Cría cuervos*, pero también el despertar amoroso y sexual de los personajes, la protección del entorno materno, el paraíso infantil… Diera la impresión de que el cineasta ha establecido un riguroso sistema musical, asignando a elementos determinados funciones similares que se reiteran de una película a otra, por lo que siguiendo a Sánchez Vidal podemos considerarlos «elementos de transición»[15] que se reproducen en ciertas películas dando unidad y continuidad a la filmografía de Carlos Saura.

Esta impresión se refuerza si la comparación se establece entre el papel que en este ciclo juegan las canciones digamos históricas y sus estilos pasados de moda y el que tienen las canciones más actuales, situadas en el tiempo histórico real de la acción de la película y no en el tiempo imaginario o pasado en el que transcurre parte del argumento en casi todos los filmes analizados. Tanto la canción de Los Canarios en *Peppermint frappé*, como *Change it all* en *La prima Angélica* y *Por qué te vas* en *Cría cuervos* son músicas del presente que, sobre todo en la primera y la última de las tres películas citadas, introducen principios de animación dinámica que representan la modernidad, el futuro, la liberación y el reverso de un mundo pasado que aparece como ficticio refugio para los personajes. A tal punto parece el cineasta consciente del formalismo del sistema musical establecido en torno a la canción popular urbana que en la última de las películas de lo que podemos considerar desde el punto de vista musical casi un ciclo hará una relectura irónica y distanciada del procedimiento, poniendo al descubierto el artificio para convertir finalmente la música, como dice Marianne Bloch-Robin en su magnífico estudio sobre *Dulces horas*, en la «distancia irónica de la instancia narrativa superior»[16] con un papel claramente metanarrativo.

---

[15] SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El Cine de Carlos Saura*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988, p. 75.

[16] BLOCH-ROBIN, Marianne. Música y narración en *Dulces horas*: de la inmersión nostálgica en la vorágine del pasado a la distancia irónica de la instancia narrativa

En adelante la función de estas canciones urbanas cambiará casi por completo en el cine sauriano. Durante un tiempo estarán casi ausentes por adentrarse el cineasta en su periodo considerado propiamente musical y ser reclamado por las músicas específicas de estos filmes coreográficos, y cuando vuelvan serán siempre canciones correspondientes al tiempo real de la película (el grupo rock Santa en *Los zancos*, Mano Negra y Manu Chao en *Pajarico*, con alguna concesión a la nostalgia con la canción melódica italiana *Sinno Me Moro* en *Dispara*). Salvo en *¡Ay, Carmela!* por obvios motivos argumentales, el repertorio más castizo de coplas, canciones arrevistadas y otros géneros de la canción urbana autóctona estudiados en estas páginas no volverá a aparecer en el cine de Carlos Saura.

## Referencias bibliográficas

BLOCH-ROBIN, Marianne. Música y narración en *Dulces horas*: de la inmersión nostálgica en la vorágine del pasado a la distancia irónica de la instancia narrativa superior, Robin Lefere (ed.) *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Madrid: Visor, 2010, pp. 47-66.

BRASÓ, Enrique. *Carlos Saura*, Madrid: Taller ediciones JB, 1974.

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

CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona: Paidós, 1993.

FRAILE PRIET, Teresa. Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español, *Quaderns de Cine*, 2014, núm. 9, pp. 107-116.

FRAILE PRIETO, Teresa. Libertad provisional: la convulsión musical del cine español en los años 70, *Musiker*, 2013, núm. 20, pp. 187-205.

GALÁN, Diego. Un psicodrama de la historia: El jardín de las delicias. *Triunfo*, 1970, vol. 441, núm. 25, pp. 39-40. Disponible en: http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXV&num=441&imagen=39&fecha=1970-11-14

---

superior, Robin Lefere (ed.) *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Madrid: Visor, 2010, p. 47

GALÁN, Diego y LARA, Fernando. La muerte en este jardín, *Triunfo*, 1970, vol. 442, núm. 25. Disponible en: http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXV&num=442&imagen=27&fecha=1970-11-21

HIDALGO, Manuel. *Carlos Saura*, Madrid: Ediciones JC, 1981.

LLUÍS i FALCÓ, Josep. Coto de música. La caza, De Pablo y la música de vanguardia en el cine español de los años sesenta. En CUETO, R. (ed.) *La Caza de Carlos Saura... 42 anys després*. València: IVAC (Institut Valencià de Cinematografia), 2008, pp. 205-236.

MONTIJANO RUIZ, Juan José. Historia del teatro olvidado: la Revista. (1864-2009). Directora: Concepción Argente del Castillo Ocaña. Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 2009. Disponible en: http://digibug.ugr.es/handle/10481/2735#.VS1BEma2CLs

MORA, Kiko. El estudio de las músicas populares en el cine. *Quaderns de Cine,* 2014, núm. 9, pp. 7-14.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El Cine de Carlos Saura*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988.

SAURA, Carlos y AZCONA, Rafael. *La prima Angélica. Guion cinematográfico*, Madrid: Elías Querejeta Ediciones, 1976, pp. 61-61.

VERNON, Kathleen & EISEN, Cliff. Contemporary Spanish *film* music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar, MERA, M. & BURNAND, D. (ed.) *European Film Music Anthology*. Ashgate, 2006. pp. 41-59.

# **FRONTERAS** reales, fronteras **IMAGINADAS**

La música, el sonido, la palabra, son elementos esencialmente cinéticos que desde siempre se han nutrido de sus interdependencias con la visión, los gestos... construyendo una secuencia temporal que se hace infinita en manos de la imaginación inconsciente durante el sueño. También ocurre lo mismo en los ensueños de vigilia, cuando impelidos por el motor de los anhelos, protagonizamos futuros fraccionados en los que deseamos/tememos vivir. O en los recuerdos que son la cara y la cruz de nuestro consciente más estático.

Qué es sino eso, el mundo de la industria audiovisual, con las historias cinematográficas, los documentales, las manifestaciones teatrales, las series de TV, los video-clips, las artes escénicas... ¿Una ficción de la realidad o una realidad de ficción? Apenas torpes piruetas tecnológicas, políticas, comerciales, industriales, creativas... donde imagen y sonido describen una situación transversal o se comprometen con sus dilemas. Apostaría a que ese mundo está vacío, a que es pura nada hasta que lo transitamos rompiendo el cliché de sus fronteras de tan reales, imaginadas.

Escuela Politécnica Superior · AMTA · Curset d'Alacant SEU UNIVERSITÀRIA Universitat d'Alacant · UNIVERSITAS Miguel Hernández · LO SONORO EN EL AUDIOVISUAL

letradepalo ediciones

www.letradepalo.es

ISBN 978-84-15794-24-0