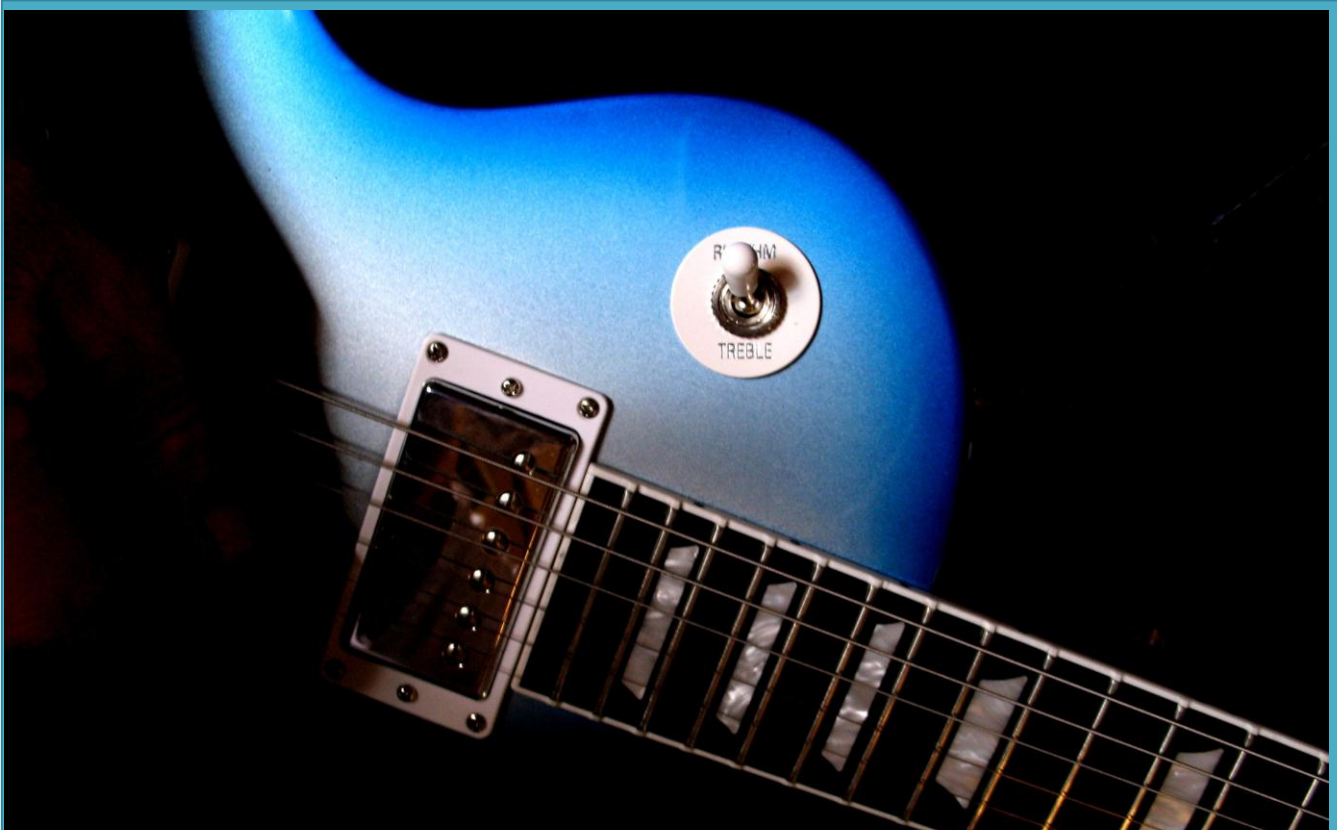


Cuadernos de Etnomusicología nº3

Marzo 2013
ISSN: 2014-4660

SIBE  Sociedad de
Etnomusicología



- © “Músicas de la ciudad imaginada: modernidad, identidad y europeísmo en el videoclip y spot de rock andaluz para la campaña Córdoba 2016: Ciudad Europea de la Cultura”. Diego García Peinazo
- © “Música y política. El flamenco como seña de identidad nacional en TVE. La serie Rito y geografía del cante”. Juan Pedro Escudero Díaz
- © “Judas de Lady Gaga. María Magdalena como reintento de provocación”. Elena Monzón Pertejo
- © “El sonido como disciplina del orden: fenomenología e identidades sonoras en La Residencia”. Marcos Sapró Babiloni
- © “Etnomusicología y Cine. Investigaciones recientes en Asturias”. Héctor Braga Corral
- © “Funciones propagandísticas de la música cinematográfica en períodos bélicos. Una propuesta metodológica”. Lidia López Gómez
- © “La Voz del Fantasma de la ópera”. Alba Montoya Rubio
- © “Musicología, didáctica y audiovisuales: querer y poder”. Juan Carlos Montoya Rubio
- © “Las Silly Symphonies de Walt Disney: una introducción desde una perspectiva didáctica y motivacional”. Beatriz Hernández Polo
- © “Análisis cuantitativo de un programa musical infantil de TV2: El club del pizzicato”. Santiago Pérez Aldeguer
- © “Programas musicales en televisión: Imagen e impacto en la Opinión Pública”. Alicia Álvarez Vaquero
- © “La inserción del número musical en las series de televisión: el papel de la música en Scrubs”. Judith Helvia García Martín
- © “Música e imagen en la obra y el pensamiento de Ramón Barce”. Miriam Mancheño Delgado
- © Facundo de la Viña y sus Seis impresiones para piano en los inicios del cine sonoro. Sheila Martínez Díaz
- © “La música de Chopin, un personaje más en la obra de Bergman”. Marie Quilly y Eloy Ramos Cívico
- © “Bresson y su circunstancia”. Marcos Azzam Gómez
- © “Biografía y estética de Pedro Iturralde a través del análisis general de su filmografía”. Juan F. García Vinuesa
- © Edición Cuadernos de Etnomusicología. SIBE-Sociedad de Etnomusicología.

Coordinadora Nº3: Teresa Fraile Prieto

Equipo Editorial

Rubén Gómez Muns (Universitat Rovira i Virgili)

Teresa Fraile Prieto (Universidad de Extremadura)

María Salicrú-Maltas (Universitat Autònoma de Barcelona)

Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo)

Edita: **SIBE**  **Sociedad de Etnomusicología**



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
MÚSICA E IDENTIDADES	
<i>Músicas de la ciudad imaginada. Modernidad, identidad y europeísmo en el videoclip y spot de rock andaluz para la campaña Córdoba 2016: Ciudad Europea de la Cultura.</i> Diego García Peinazo	6
<i>Música y política. El flamenco como seña de identidad nacional en TVE. La serie Rito y geografía del cante.</i> Juan Pedro Escudero Díaz	29
<i>Judas de Lady Gaga. María Magdalena como reintento de provocación.</i> Elena Monzón Pertejo	50
<i>El sonido como disciplina del orden: fenomenología e identidades sonoras en La Residencia.</i> Marcos Sapró Babiloni	67
METODOLOGÍA	
<i>Etnomusicología y Cine. Investigaciones recientes en Asturias.</i> Héctor Braga Corral	86
<i>Funciones propagandísticas de la música cinematográfica en períodos bélicos. Una propuesta metodológica.</i> Lidia López Gómez	98
<i>La voz del Fantasma de la Ópera.</i> Alba Montoya Rubio	112
MÚSICA DE AUDIOVISUALES Y DIDÁCTICA	
<i>Musicología, didáctica y audiovisuales: querer y poder.</i> Juan Carlos Montoya Rubio	130
<i>Las Silly Symphonies de Walt Disney: una introducción desde una perspectiva didáctica y motivacional.</i> Beatriz Hernández Polo	151
<i>Análisis cuantitativo de un programa musical infantil de TV2: El club del pizzicato.</i> Santiago Pérez Aldeguer	177
MÚSICA Y TELEVISIÓN	
<i>Programas musicales en televisión: Imagen e impacto en la Opinión Pública.</i> Alicia Álvarez Vaquero	188
<i>La inserción del número musical en las series de televisión: el papel de la música en Scrubs.</i> Judith Helvia García Martín	204

CINE, MÚSICA Y AUTORES

Música e imagen en la obra y el pensamiento de Ramón Barce. Miriam Mancheño Delgado 220

Facundo de la Viña y sus Seis impresiones para piano en los inicios del cine sonoro. Sheila Martínez Díaz 232

La música de Chopin, un personaje más en la obra de Bergman. Marie Quilly y Eloy Ramos Cívico 250

Bresson y su circunstancia. Marcos Azzam Gómez 263

Biografía y estética de Pedro Iturralde a través del análisis general de su filmografía. Juan F. García Vinuesa 301

AUTORES 318

Presentación

Dedicamos este tercer número de la revista *Cuadernos de Etnomusicología* a la relación de la música con los medios audiovisuales. En este volumen se recogen casi una veintena de artículos y trabajos de investigación que, en su mayor parte desde el ámbito académico, se han realizado a propósito de la inclusión de la música en el lenguaje audiovisual. Diferentes géneros tanto musicales como audiovisuales conviven en estas páginas y son analizados desde diferentes perspectivas de estudio.

La música ha estado presente en los medios audiovisuales desde el momento mismo del nacimiento del cine, acompañándolo en su evolución y en su desarrollo. Por eso hasta hace un par de décadas resultaba paradójico que los estudios sobre comunicación obviarán el estudio de la música por considerarlo ajeno a la estructura narrativa. Afortunadamente, desde hace un tiempo los estudios de música de audiovisual se están haciendo un hueco en el campo académico y comienza a entenderse y tomarse conciencia del esencial papel del elemento musical en la construcción mediática. Al mismo tiempo, la música en los medios, a menudo postergada, empieza a ocupar el lugar que merece en los estudios de etnomusicología, proverbialmente más volcados en la música de tradición oral, aumentando su valoración, y siendo tratada como objeto de estudio musicológico, sociológico y antropológico de primer orden.

El presente número de *Cuadernos de Etnomusicología* sirve como muestra del panorama académico y de las últimas tendencias de la investigación en la disciplina, correspondientes a los cinco ejes temáticos en los que se enmarcan los trabajos: “Música e identidades”, “Metodologías” de investigación, “Música de audiovisuales y didáctica”, “Música y televisión” y una última sección consagrada a “Cine, música y autores”. Muchos de estos artículos son el resultado de estudios presentados en el VI Simposio *La creación musical en la banda sonora* (Salamanca 2011), si bien han seguido el correspondiente proceso de selección, revisión de pares ciegos y posterior reelaboración para ser publicados.

Confiamos en que la aportación que el campo de las músicas insertas en los medios audiovisuales realiza al ámbito de la etnomusicología siga dando frutos que permitan continuar indagando en los aspectos culturales de la música en las sociedades contemporáneas.

El equipo editorial

MÚSICAS DE LA CIUDAD IMAGINADA. MODERNIDAD, IDENTIDAD Y EUROPEÍSMO EN EL VIDEOCLIP Y SPOT DE ROCK ANDALUZ PARA LA CAMPAÑA CÓRDOBA 2016: CIUDAD EUROPEA DE LA CULTURA.

Diego García Peinazo¹

Resumen

La música ocupa un lugar destacado en la articulación de significados relativos a los imaginarios sobre las ciudades. Dimensiones como la política, la identidad o las concepciones de tradición y modernidad son re-significadas en el discurso audiovisual, adquiriendo una relevancia especial en el contexto urbano. Este artículo plantea un acercamiento a estas realidades a través del estudio de un videoclip y un spot utilizados para la campaña publicitaria del Proyecto *Córdoba 2016: Ciudad Europea de la Cultura*. Por medio del análisis semiótico, puede observarse cómo el rock andaluz logra articular y crear sentido en torno a temas como la juventud, la innovación tecnológica y el europeísmo. Así, actúa como delimitador territorial a la vez que plantea dialécticas entre lo local y lo global: de un lado, las dimensiones cordobesa y andaluza, y del otro, la dimensión europea. De esta forma, el análisis musicológico ofrece herramientas valiosas para analizar los procesos de significación de lo andaluz en los productos audiovisuales.

Palabras clave: ciudad, tradición y modernidad, rock andaluz, europeísmos, identidad.

Abstract

The music occupies a prominent place in the articulation of meanings around city imaginaries. Concepts such as politics, identity or tradition and modernity led to new meanings in audiovisual discourse, and this question is accentuated in the urban context. This paper presents an approach to these realities through the study of a music video and a spot (audiovisual advertisement) used for the for the promotion of the project *Cordoba 2016 Ciudad Europea de la Cultura*. Through semiotic analysis, we observe how Andalusian rock is able to articulate and generate sense around youth, technological innovations and Europeanism. The Andalusian Rock operates as territorial delimitator and it develops a debate between local and global discourse. On the one hand, Cordoba (and Andalusian) dimension; and in the other hand, European dimension. So, musicological analysis offers various tools to analyze the processes of meaning of Andalusian identity in audiovisual products

Keywords: city, tradition and modernity, Andalusian rock, Europeanism, identity.

¹ El presente artículo está inscrito en el proyecto de investigación "Música y cultura en la España del siglo XX: dialéctica de la modernidad y diálogos con Hispanoamérica" (HAR2009-10865), coordinado por la Universidad de Oviedo. Forma parte, asimismo, del programa de Formación del Profesorado Universitario FPU-MECD, del que es beneficiario el autor.

Consideraciones iniciales

El presente artículo analiza la significación musical, política, estética e identitaria de la ciudad de Córdoba a través de productos audiovisuales empleados para el proyecto *Córdoba 2016: Capital Europea de la Cultura*. Estudiaremos, mediante el análisis de dos propuestas audiovisuales –un videoclip y un spot de la campaña publicitaria– cómo el rock andaluz es utilizado para fomentar la articulación de discursos culturales de diverso signo y potenciar una imagen concreta de la ciudad en el que unos elementos son destacados y otros excluidos. De esta forma, videoclip y spot entran a formar parte de una amalgama en la que políticas, identidades, tradiciones y modernidades configuran un boceto de la ciudad como espacio para la creación de sentido.

Que las dimensiones musical y política están fuertemente unidas es algo ampliamente aceptado. La aparición del visionario *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música* de J. Attali (1995) marca un punto de inflexión y un empuje para los estudios desde esta perspectiva, que en las dos últimas décadas del s.XX y primera del s.XXI se han visto enriquecidos por las aportaciones como *antidisciplina* de los Estudios Culturales. De esta forma,

Los “usos políticos” de la música abarcan, pues, desde la apropiación, el rechazo y la exclusión, hasta la difusión, apoyo o uso institucionalizados. Por ello se ha demostrado primordial para comprender las implicaciones políticas de la música contemplar aquellos aspectos que la vinculan con diferentes nociones de identidad; desde el nacionalismo al separatismo, desde la resistencia a la imposición cultural; desde la adscripción a determinados grupos o “tribus” urbanas representadas por su música, hasta el rechazo a géneros musicales concretos que representan realidades culturales que también censuramos (Asensio 2011: 814).

Asimismo, la dimensión identitaria es de profundo interés en nuestro estudio, en concreto las diferentes relaciones analíticas entre música e identidad. Los estudios a este respecto, al igual que en el caso anterior, han tenido una provechosa producción en los últimos años. Sara Revilla pasa revista a los diferentes paradigmas de la identidad en música, definiendo los modelos de homología, interpelación y narratividad y proponiendo nuevos enfoques derivados de éstos (Revilla 2011). Nuestra investigación, en tanto análisis de fenómenos audiovisuales desde la perspectiva de la creación pero también de la recepción y la re-significación, intenta conciliar dichos modelos.

De las metodologías de análisis semiótico musical tomaremos en consideración fundamentalmente los conceptos de icono indexical e índice indexical propuestos por Raymond Monelle (2000), como formas de alusión en música. El primero, icono indexical, es una alusión icónica, una mención a sonidos específicos. Por su parte, el índice indexical actúa fundamentalmente como marca o alusión estilística (Ogas 2011: 242). Asimismo, para el análisis de las relaciones entre el texto literario y la voz cantada y hablada en las canciones

seguiremos las aportaciones de Luiz Tatit. Este autor clasifica procesos de tematización, pasionalización y figurativización en las canciones a través del estudio de las inflexiones melódicas de la voz y la rítmica asociada y su relación con la voz hablada (Tatit 2002, 2003).

Por otro lado, entenderemos la ciudad desde la perspectiva de la representación, es decir, como un conjunto de imaginarios que generan diferentes discursos en torno a la vida cotidiana, ya que “en lo que se refiere a la ciudad, imaginación y realidad no son categorías opuestas, sino que lo imaginario es una parte fundamental de lo real” (Menéndez 2010: 159-160). Así,

Desde el punto de vista sociológico la música y la ciudad [...] comparten un flujo ininterrumpido de identidades e identificaciones mutuas. La globalización aproxima sus contenidos y dependencias, en la medida en que el espacio, en el sentido físico y social aspira a la condición evanescente de este privilegio (Martínez 2008: 1).

Néstor García Canclini destaca la importancia de los imaginarios en la ciudad como significantes de gran valor, prueba de una forma distinta de entender los estudios clásicos sobre la ciudad. El investigador se expresa en los siguientes términos:

Actualmente, damos mucha importancia a lo cultural, a lo simbólico, a la complejidad y la heterogeneidad de lo social en la ciudad. Es entonces cuando lo imaginario aparece como un componente importantísimo. Una ciudad siempre es heterogénea, entre otras razones, porque hay muchos imaginarios que la habitan. Estos imaginarios no corresponden mecánicamente ni a las condiciones de clase, ni al barrio en el que se vive, ni a otras determinadas objetivables (García Canclini y Lindón 2007: sp).

De esta forma, en el artículo se pretende demostrar cómo el spot y el videoclip analizados adoptan una posición privilegiada en la conformación de espacios imaginados de la ciudad de Córdoba.

El rock andaluz y la ciudad de Córdoba

El proyecto *Córdoba 2016: Capital Europea de la Cultura*, cuyo fin último era ser la ciudad elegida para el proyecto *Ciudad Europea de la Cultura* en 2016, remonta sus orígenes a 2002. Adentrándonos en los documentos oficiales facilitados por el Ayuntamiento de Córdoba² encontramos cuatro fundamentos principales del proyecto: la interculturalidad; la tradición en la participación política de la ciudadanía; la innovación, tecnología y creatividad; y la sostenibilidad. A través del *slogan* “el futuro tiene raíces”³, la promoción cultural de la ciudad se llevó a cabo a través de una multiplicidad de formas, como jornadas, charlas

² Todos los documentos referentes al *Proyecto Ciudad Europea de la Cultura* han sido consultados en *Resumen del programa cultural de Córdoba 2016. Córdoba, Europa: el futuro tiene raíces*, Fundación Córdoba Ciudad Cultural, en http://www.cordoba2016.es/files/enlaces_dossieres.html [Consulta: 1 de septiembre de 2011].

³ El término *raíces* es recurrente en toda la trayectoria del rock andaluz, generándose todo un constructo cultural asociado a la idea de lo tradicional.

informativas o actividades de difusión artística, así como mensajes publicitarios de diversa índole. De esta red de promoción tomaremos nuestras fuentes principales para el análisis, un videoclip y un spot, que han tenido diversos cauces de difusión. El videoclip, *De Guitarra y Flor*⁴, del grupo cordobés de rock Estirpe, fue ofrecido en una descarga gratuita en la página oficial de la Universidad de Córdoba, así como en la página web del grupo, y fue difundido a través de las redes sociales. Tanto el videoclip como el spot escogido, *Gloria Bendita*⁵, con música de Mario Díaz –basado a su vez en un videoclip homónimo del artista– pertenecen a la misma productora, *3 Visual Comunicación*⁶. Si bien la difusión del videoclip y el spot no ha sido constante ni excesivamente masiva, es importante destacarla ya que ha tenido un impacto mediático considerable en la ciudad.

El uso del apelativo rock andaluz para designar las músicas de ambos productos audiovisuales puede plantear ciertas controversias, ya que no existe unanimidad a la hora de definir este género. Entendemos el rock andaluz, en sentido estricto, como una manifestación musical acaecida a finales de los sesenta en Andalucía, que en el plano musical tomó elementos del rock y el flamenco, fundamentalmente, y que tuvo su “lustró de oro en 1975-1980” (Clemente 2006: 3). De manera más amplia, consideramos al rock andaluz como un conglomerado heterogéneo de prácticas musicales, políticas e ideológicas cuyo común denominador es la referencia más o menos explícita a símbolos culturales relacionados con Andalucía y los andalucismos y la adopción de sonoridades que se acercan al rock (y en menor medida al pop) y a la música tradicional andaluza (especialmente el flamenco).

Vemos adecuado, para el caso que nos ocupa, considerar que las canciones “De Guitarra y Flor” de Estirpe y “Gloria Bendita” de Mario Díaz se engloban dentro de esa segunda definición propuesta para el rock andaluz. Además, el grupo y el solista referenciados, pueden estudiarse como herederos musicales de bandas del rock andaluz de los setenta. En el caso de Estirpe, cabe destacar la presencia en su formación del cantante M. Ángel Mart, hijo del vocalista del grupo de rock andaluz Medina Azahara, Manuel Martínez, con todo el poder de referencialidad que este hecho supone. Aun así, su uso de la voz es distinto al de su padre, ya que se centra en la experimentación sonora de otras tendencias tímbricas procedentes de sub-géneros dentro del metal y no utilizando el acento andaluz en la mayoría de sus canciones. Por su parte, Mario Díaz, autor de la banda sonora del spot que analizamos, basa su música en sonoridades de lo que se ha tildado en ciertos circuitos comerciales como flamenco-fusión, con claros

⁴ El enlace al videoclip es: http://www.youtube.com/watch?v=M_mqKlqx6IU [Consulta: 14 de enero de 2012].

⁵ El enlace al spot es: <http://www.youtube.com/watch?v=PELf3KK05D8> [Consulta: 14 de enero de 2012].

⁶ La confirmación de la autoría de la producción del spot y del videoclip fue llevada a cabo por la propia productora a través de una consulta personal. Su web es <http://www.3visual.es/> [Consulta: 1 de septiembre de 2011].

precedentes en grupos como Los Delinquentes -que veneraron y homenajearon recientemente el rock andaluz a través del disco *Los Hombres de las praderas y sus bordones calientes*, publicado en 2010⁷. Por todo ello, incluimos estas canciones dentro de las estéticas del rock andaluz, ya que “estos jóvenes flamencos que hoy hacen música popular han tenido como antecesores a otras bandas como Alameda y Triana” (Bethencourt 2005: 129).

La ciudad de Córdoba fue, desde la transición española, objeto de referencia por parte de diferentes bandas de rock andaluz. Así, encontramos referencias a la ciudad desde diversos textos. A través de lo iconográfico, grupos como Mezquita presentan la Torre Campanario de la Mezquita de Córdoba en la portada de su LP *Recuerdos de mi Tierra* (1979). En lo poético-musical, un ejemplo claro es la canción “Paseando por la Mezquita” (1980) de Medina Azahara, todo un himno dentro de la estética musical del rock andaluz. Es asimismo el grupo Mezquita en su canción “Cuentos Árabes” (1981) el que alude a Córdoba en su cierre: en esta sección se trae al recuerdo, mediante la tipología intertextual de la parodia⁸ la melodía del reloj de la Plaza de las Tendillas de Córdoba, melodía compuesta originalmente para guitarra por Juan Serrano. Otras formas de representación más recientes las encontramos en ejemplos como el de la canción “Córdoba” (2003) de Medina Azahara o la también llamada “Córdoba” (1998) de Sefarad. Sin embargo, estas canciones no poseían un carácter marcadamente publicitario, por lo que existen ciertas diferencias con respecto al spot y videoclip que nos ocupan.

El estudio de ambos productos audiovisuales desde ópticas como el análisis del discurso, la semiótica audiovisual o el imaginario social nos ha permitido trazar tres ejes temáticos principales que articulan el discurso publicitario: la juventud, la innovación tecnológica de la ciudad y el europeísmo. Además de la clara relación entre estos parámetros, procederemos al análisis del videoclip *De Guitarra y Flor* y el spot *Gloria Bendita* como productos audiovisuales interdependientes, ya que ambos productos audiovisuales guardan mecanismos de significación y “seducción” parecidos (Sedeño 2002:39).

⁷ El título alude claramente al *Manifiesto de lo borde*, proclama realizada por el grupo Smash dentro de la estética *underground* sevillana: los “hombres de las praderas” representan a los seres humanos fieles a sus principios, no corrompidos y en cierto modo salvajes, y “los bordones” es una alusión a lo borde. Si observamos el spot promocional oficial del disco de Los Delinquentes, podemos comprobar cómo se reafirma la corporalidad y el desnudo como símbolo de pureza, con tintes rousseauianos del buen salvaje, de “hombre de las praderas”. Véase http://www.youtube.com/watch?v=_ipBjIQ82WY [Consulta: 3 de Julio de 2011].

⁸ Tomamos aquí el concepto de parodia en música propuesta por Julio Ogas, dentro de su clasificación de las tipologías intertextuales en música. Para el autor la parodia forma parte del subgrupo de la derivación por transformación, y puede entenderse como una caricaturización de los elementos representativos de un texto, normalmente canonizado, al ser llevado a otro texto, moderno (Ogas 2011: 243).

Imaginario de la juventud

El imaginario de la juventud es uno de los temas de mayor recurrencia en el spot y videoclip analizados. Este colectivo es un referente continuado para el ámbito publicitario, siendo el *target* juvenil uno de los más prometedores (Méndiz 2005: 105). Si bien no existe un nicho de mercado claramente delimitado en la campaña objeto de nuestro estudio, los y las jóvenes representan una parte importante de su proceso de promoción. En torno a este colectivo se asocian valores como la sinceridad, la autenticidad, el desarrollo cultural, la organización colectiva y los ideales de interculturalidad, que sirven para legitimar los fundamentos del proyecto. De esta forma, tres factores pueden

contribuir a definir el espacio simbólico en relación con la posición específica que ocupan: el significado que otorgan a la juventud como hecho diferencial, las disposiciones hacia la emancipación y ciertos elementos de la cultura política (Fernández y Morente 2002: 512).

En el videoclip, el género del rock duro funciona simbólicamente como un estandarte de lo joven y lo auténtico que ayuda a sustentar estos valores. Así, se plantea una autenticidad vivida desde lo romántico, como valoración del Yo del artista, y otra autenticidad moderna (Keightley 2006: 187-188), exaltando el poder de la tecnología, aspecto que se conecta con el segundo eje temático señalado.

El rol del discurso audiovisual en este marcador publicitario se plasma de diferentes maneras. En el videoclip *De Guitarra y Flor* observamos cómo el desarrollo de la cultura es conducido por los jóvenes universitarios cordobeses. Uno de los artistas colaboradores en la canción, el vocalista Manuel Martínez, expresa “llevas el futuro en tu corazón”, mientras se ofrecen imágenes de una biblioteca de la Universidad de Córdoba. En el ámbito del *cómo se dice*, el tono declamado de los dos vocalistas de Los Adslánticos que colaboran en la canción, emplea recursos sonoros del hip-hop (como la prosodia rítmica con pequeñas inflexiones interválicas a distancia de tono o tono y medio) y nos ofrece una voz de la sinceridad colectiva, que se intensifica en el verso “no es que yo me lo invente”. Este momento de la canción representa para nosotros la figurativización, dentro de las tipologías de análisis texto literario-música propuesta por Luiz Tatit (2003). La figurativización “está ligada al habla como sustrato del gesto oral de la voz que canta” (Ogas 2006: 95-96). En el fragmento señalado dicha figurativización se produce a través del uso de una nota de recitado, un *parlato* y la utilización de inflexiones melódicas cercanas al habla como el intervalo de tercera menor.

Vemos asimismo cómo es común en esta sección el uso del contrapicado en primer plano, característico para representar el hip-hop, ya que

se han llegado a crear auténticos clichés en los vídeos de algunos géneros musicales con respecto a la disposición de la cámara y el gesto de los personajes, como los primeros planos contrapicados del cantante en los vídeos de rap y hip-hop (Viñuela 2009: 87).

El factor juventud es si cabe de mayor impacto en el spot *Gloria Bendita*. En el mismo, la sorprendente presencia de grupos de adolescentes y jóvenes se plasma como una realidad latente. El anuncio muestra una ciudad en la que la juventud se canaliza a través del descanso y la creación artística en las calles. Las visiones de la juventud en el videoclip –jóvenes como portadores de la cultura y el estudio– y el spot son diferentes. En referencia a esta cuestión, el estudio sobre la juventud andaluza de Manuel Fernández y Felipe Morente, manifiesta que “la cultura juvenil posiblemente consista en un predominio de identidades basadas en un estilo de vida que oscila entre el ocio y las limitaciones al ocio impuestas por el estudio o el trabajo eventual” (Fernández y Morente 2002: 519).

Innovación tecnológica: Córdoba “veloz”

La promoción de Córdoba implica una consideración por parte de la campaña publicitaria de qué modelo de ciudad quiere representarse a través de lo audiovisual. Así, es en este eje temático en el que encontramos mayores mecanismos de inclusión y exclusión cultural, en consonancia con la definición de patrimonio propuesta por Gerhard Steingress (2002: 55-56), ya que existen realidades silenciadas en la campaña publicitaria y otras que son enarboladas para cumplir los objetivos de marketing. El hecho de practicar la omisión de ciertas realidades de la ciudad, en cierto modo comprensible desde el punto de vista de la promoción publicitaria, nos da una valiosa información sobre lo que se nos dice, pero las consideraciones ideológicas se potencian también a través de los silencios, de lo que no se dice.

Una de las facetas a destacar es la representación de Córdoba como un espacio de continuo devenir tecnológico e innovación tecnológica. Hemos usado en el título del eje temático el adjetivo “veloz”, en referencia a “la idea de la ciudad veloz que subyace en el imaginario de la metrópoli moderna” (Oliva 2011: 34). Jesús Oliva desarrolla un análisis sociológico de un área metropolitana dilucidando relaciones entre la metrópoli y los conceptos de velocidad y modernidad, por lo que sus postulados entroncan sobremanera con los productos audiovisuales que estudiamos. La “ciudad veloz” es mostrada a través de diferentes recursos audiovisuales en el videoclip *De Guitarra y Flor*. En la parte instrumental conductora⁹ se nos muestran imágenes de la ciudad en un continuo cambio visual¹⁰ que muta con el pulso de negra. Así, se recurre al enfoque borroso y a la transición no gradual de planos para favorecer un ritmo acelerado, que se refuerza por un pivotaje continuo de los grados de tónica y dominante con un ritmo armónico de blanca. Si bien la letra no hace alusión alguna a tal

⁹ Entendemos por parte instrumental conductora el fragmento melódico recurrente y con fuerte entidad en una canción, que suele presentarse al inicio de la misma, en la música popular. Aunque puede asemejarse a la idea del *riff*, consideramos este último de manera más reducida a ciertos géneros como el rock, mientras que la parte instrumental conductora suele tener una presencia más destacada en el pop. En el videoclip aparece desde el inicio.

¹⁰ Usamos aquí este concepto tomado de Ana M^a Sedeño en sustitución del de cambio de plano, de poca utilidad para el videoclip en opinión de la investigadora (Sedeño 2002: 55-56).

desarrollo tecnológico, las imágenes ofrecidas por el videoclip sí ponen el acento en este hecho. Musicalmente, el *flanger*, efecto procesado de guitarra eléctrica, actúa como un icono indexical, representando tránsitos espacio-temporales y temáticos y favoreciendo a su vez la idea de la ensoñación: cada vez que este efecto procesado se presenta en la canción se produce una disminución de la velocidad del cambio visual y se recurre al flash de luz para generar una imagen de renovación¹¹.

El spot *Gloria Bendita* también pretende resaltar esta imagen de ciudad, pero canalizada, sobre todo, a través de la alusión a los medios de transporte, que actúan como mediadores de la idea de progreso tecnológico. De esta forma, el tren de alta velocidad o un avión conviven con imágenes del carril bici y ciudadanos montados en bicicleta, para potenciar la idea de la sostenibilidad, uno de los cuatro fundamentos del proyecto. Cabe destacar el recurrente uso del anclaje (Rodríguez y Mora 2002: 92-98) entre la imagen y el texto literario en el spot, en el que se muestra el *slogan* “Córdoba 2016 Ciudad Europea de la Cultura” reforzado en diferentes imágenes. Si bien este texto aparece durante todo el spot en camisetas, banderas enarboladas o sujetas a balcones y otros espacios característicos de Córdoba, llama la atención su aparición en dos medios de transporte, el avión y el autobús.

Europeísmos

Al tratarse de una campaña destinada a convertir a Córdoba en ciudad europea de la cultura, son precisos mecanismos de diversa índole para generar discursos sobre el europeísmo. Hemos de resaltar que el grupo Estirpe llevó a cabo en junio de 2010 una gira por Francia y Bélgica para promocionar la capitalidad, en la que se ofrecía *merchandising* y se proyectaban audiovisuales sobre el proyecto cordobés. Los principales valores asociados a este europeísmo en el spot y el videoclip son la idea de una cultura común, la confluencia entre diferentes pueblos o una apuesta de ciudadanía activa democráticamente.

En el videoclip encontramos un pequeño hilo narrativo¹², representado por una mujer que porta un pañuelo gigante de color azul y que va recorriendo algunos lugares emblemáticos de la ciudad. En el videoclip se utiliza este elemento como un *gancho*, según la aplicación de esta idea de Keigh Negus. El autor resalta el poder de sugestión al recordar de forma reiterada un elemento que incorpora inmediatamente al espectador en el videoclip:

¹¹ Dos ejemplos de este uso los encontramos en torno a la franja de tiempo 0:31-0:36 y 1:25-1:29 del videoclip http://www.youtube.com/watch?v=M_mqKlqx6IU [Consulta: 2 de septiembre de 2011].

¹² Aunque consideramos este videoclip de tipo descriptivo o a-narrativo (Sedeño 2002: 51).

Estos ganchos se repiten durante el video; por eso, aunque el visionado del videoclip no se produzca en su totalidad o no se realice prestando toda la atención, la presencia de los ganchos nos hará recordar el vídeo, la música y el artista que se está promocionando. Negus mantiene que esta condición del vídeo musical es conocida por los programadores de las cadenas dedicadas a la emisión de videoclips, que organizan sus programaciones teniendo en cuenta este factor con la finalidad de “enganchar” al espectador y conseguir que no cambie de canal (Viñuela 2009: 46).

Así, en el vídeo musical una mujer lleva un pañuelo azul por las calles de Córdoba hasta llegar al escenario donde actúa el grupo, el Gran Teatro de Córdoba. El grupo de rock está siempre situado en el escenario de este teatro, re-significando un espacio que suele estar destinado a otras músicas ¹³. Consideramos en primer lugar que el pañuelo representa a Europa, ya que el azul es el color oficial de la campaña, un color que funciona como icono del europeísmo, también en el spot, en el que se observa claramente cómo es la gama de color preferida. Por otro lado, entendemos que el hecho de elegir a una mujer para portar el pañuelo entronca directamente con la personificación de Córdoba con el cuerpo de mujer a través de la idea de la madre tierra; el texto literario de la canción también refuerza esta idea con versos como: “el Guadalquivir, tu sonrisa; la Sierra en tus ojos, Morena”. Es por tanto, Córdoba-madre tierra la que guía a Europa-pañuelo azul. Está presente además la referencialidad a lo deportivo, canalizado en la competición y los juegos olímpicos, ya que un pañuelo que se lleva hasta un lugar en el contexto de un concurso es como una antorcha encendida que se porta en unas olimpiadas. En el plano sonoro, consideramos que tanto los elementos armónicos –una continua reiteración de la tónica y la dominante- como los melódicos –el perfil descendente y por grados conjuntos del teclado en la parte instrumental conductora- funcionan como índices indexicales de las marchas e himnos nacionales, sustentados por un discurso rock que se proclama como europeo.



Ejemplo 1. Transcripción de la frase inicial de la parte instrumental conductora, en la canción “De guitarra y flor” del grupo Estirpe.

¹³ Dentro de esta alusión simbólica, hemos de destacar también que el grupo Estirpe ofreció un concierto acústico en el Gran Teatro de Córdoba el 27 de enero de 2007 que fue clave para el desarrollo profesional de la banda. El 25 de febrero de 2012 actuarán de nuevo en este espacio para la grabación de un DVD.

Algunos componentes del grupo Estirpe se manifiestan a este respecto de la siguiente forma:

Este tema siempre tuvo vocación de himno (...) es un orgullo adaptarlo a nuestra ciudad y hacerlo crecer compartiéndolo con grandes músicos-Loren Gómez/Estirpe (...) siempre nos pareció muy himno y le dimos el sentido perfecto para dedicarla a la ciudad donde actualmente vivimos y amamos... Córdoba 2016-M. Ángel Mart/Estirpe.¹⁴

Mención especial tienen para nosotros los referentes “aflamencados” tomados en consideración. Así, aparecen índices indexicales del flamenco como el remate¹⁵ que conduce a la sección final de la canción o el acompañamiento con disonancias de segunda menor y giros aumentados para la parte que anteriormente hemos nombrado como figurativización. Estos elementos pretenden conectar una realidad cultural Patrimonio de la Humanidad, el flamenco, como un producto autóctono, pero que a su vez, expande su discurso a toda Europa, como un producto globalizado y que se inserta en la dinámica de lo glocal¹⁶.

La confluencia respetuosa entre diferentes culturas es otro de los referentes del europeísmo, presentada como una realidad inherente a las políticas europeas, por lo que opera en base al fundamento intercultural¹⁷ promulgado por la campaña publicitaria. En este sentido, encontramos en el videoclip dos planos de significación diferentes: la referencia a un pasado intercultural, por un lado, y un presente y futuro de interculturalidad, por otro.

Así, la principal vía de representación del pasado es, al igual que en el rock andaluz de los setenta, la exaltación del pasado de al-Ándalus. Considerando este discurso como práctica del orientalismo, es decir, como forma de exterioridad a través de la representación (Said: 2009), cabe destacar el uso de imágenes de monumentos como la Mezquita o barrios como el de la judería. El texto literario de la canción incide asimismo en esta idea (“puentes, murallas, mi libertad/ ruinas, tesoros, al caminar/ y es que la historia te da la razón”), por lo que Córdoba es

¹⁴ Estas declaraciones están recogidas en las notas de prensa relacionadas con la canción, que pueden encontrarse en <http://www.estirpeweb.com/web/index.php> [Consulta: 1 de septiembre de 2011].

¹⁵ Tomamos este concepto de los estudios sobre flamenco, como “cadencia rítmica, melódica o armónica. El cierre, el punto final de una obra o de cada una de las partes que la componen” (Gamboa y Núñez 2007: 480).

¹⁶ Usamos aquí el término en la acepción que le otorga Robert Robertson, como “creciente integración e intercambio de las culturas locales, que se producen en el marco de la progresiva conciencia de su relación con lo global como referente general de los acontecimientos sociales” (Cit. en Steingress 2004: 5) <http://www.sibetrans.com/trans/p7/trans-8-2004> [Consulta: 3 de enero de 2012].

¹⁷ Debido al alto grado de controversia existente en torno al uso de términos como intercultural, transcultural, pluricultural, multicultural y sus ismos (Trujillo 2005), vemos preciso detenernos un instante para matizar su utilización en este artículo. Usamos el término intercultural para definir prácticas comunicativas que se insertan en el intercambio entre dos o más culturas; por otro lado, entendemos el multiculturalismo como discurso y acción ideológica de carácter reduccionista, hegemónico y hermético que fosiliza la diversidad cultural y tiende al etnocentrismo, y que implica “el rechazo absoluto de la alteridad y postula la negación radical para sí de la cultura del otro, su apartamiento territorial y su extirpación de la sociedad y la mente propia” (Gómez 2006: sp).

promocionada como un crisol de culturas. Las alusiones a esta simbología neo-identitaria, que tuvo preponderancia en el rock andaluz de la transición andaluza, fue asimismo difundida en 2003 a través de un videoclip del grupo Medina Azahara, *Córdoba*, en el que los referentes de al-Ándalus y su caracterización poético-musical orientalista son la tónica general para describir la ciudad. En lo que se refiere a la interculturalidad vivida en el presente y el futuro, se produce un refuerzo por medio de imágenes de ciudadanos de diversas culturas, como ciudadanos asiáticos, musulmanes o latinos. Como vemos, la apuesta por la interculturalidad es común en la descripción de Córdoba, sin embargo, hay que tener presente que

incluso en las ciudades que celebran su diversidad cultural como uno de sus rasgos distintivos –a menudo promocionándola como parte de su atractivo turístico- es frecuente que, en el imaginario urbano, la cultura dominante se sitúe al margen, o por encima, de esa diversidad cultural (Menéndez 2010: 137).

Lamentablemente, la visión idílica sobre la interculturalidad europea por la que apuestan ambos productos choca rotundamente con las políticas migratorias llevadas a cabo en los últimos años en Europa, ya que “la integración europea tiende, desde el punto de vista político, cultural e institucional, a homogeneizar las diferencias internas marcando una separación entre los europeos y el resto del mundo” (Rea 2006: 168). Por tanto, se produce un conflicto latente entre la propuesta intercultural de la campaña –en ciertas ocasiones tendente al reduccionismo multiculturalista- y el multiculturalismo subyacente en las políticas europeas.

El último discurso señalado para el europeísmo, la idea de la participación colectiva de la ciudadanía, se aprecia con claridad en el spot analizado, en el que la imagen final nos muestra el Puente de San Rafael de Córdoba repleto de personas que hablan entre sí, a la manera de una concentración asamblearia o manifestación¹⁸. Es preciso recordar que Córdoba fue pionera en la gestión democrática ciudadana a través de mecanismos como los presupuestos participativos (Ganuza 2003; Acosta 2003), por lo que esta manera de representar la toma de decisiones es en cierta forma acorde con las prácticas democráticas recientes de la ciudad. No obstante, la propuesta del spot es reduccionista ya que silencia otras formas de producción del pensamiento democrático en la ciudad, como la creciente tendencia a usar el espacio privado –hogar- por parte de los ciudadanos para este cometido, gracias a las nuevas tecnologías.

¹⁸ La forma de participación asamblearia del movimiento 15-M, estudiada recientemente por Carlos Taibo (Taibo 2011), ha sido representada de forma paródica e incluso ridiculizada en spots televisivos de compañías telefónicas como *Movistar* <http://www.youtube.com/watch?v=EnheSUdO21M> [Consulta: 20 de enero de 2012]. No obstante, el spot que analizamos es anterior al Movimiento 15-M.

Distintos autores coinciden en señalar que las fronteras entre espacio público y espacio privado son cada vez más difusas. Lo público irrumpe cada vez con más fuerza en los espacios privados. Esta situación es peligrosa en el momento en el que también la privacidad empieza a vivirse como una nueva forma de participación pública (Portillo 2006: 222).

La música de todo el spot propicia la idea de la colectividad, que se plasma en torno a un canto responsorial a la manera del *call & response*: el solista añade nuevos contenidos temáticos y el coro contesta detrás de cada verso la expresión reiterativa “gloria bendita”, por lo que estaríamos ante un índice indexical que representaría lo colectivo.



Ejemplo 2. Transcripción de la respuesta coral del canto responsorial en la canción “Gloria Bendita” de Mario Díaz.

A modo de síntesis de estos ejes temáticos, es importante destacar la recurrencia constante a mostrar elementos relacionados con el avance tecnológico y la “ciudad veloz” en oposición a otros discursos que tienen un peso quizá menos explícito en el spot y el videoclip analizado. Así, el patrimonio histórico y artístico del pasado de Córdoba no es el eje principal en torno al que gira la campaña, aunque sí sea quizás uno de los intereses vitales de la ciudad. Sin embargo, se intenta mostrar una imagen de la ciudad no muy común en otras publicidades sobre Córdoba, a través de una reiteración del elemento del progreso tecnológico. Esta intención puede conectarse, a nuestro juicio, con ciertos déficits de la ciudad de Córdoba para el proyecto. En una ponencia del ciclo *Diálogos con la Cultura*, celebrada en noviembre de 2010, Carlota Álvarez, Gerente de la Fundación Córdoba Ciudad Cultural, explica que una de las críticas más duras del jurado sobre la capitalidad ha sido la ausencia de planteamientos contemporáneos en el proyecto. Incluimos aquí una transcripción de diversos fragmentos de la ponencia que ha sido consultada a través de una grabación subida a la plataforma YouTube:

Hay dos críticas, una muy grave y ustedes van a decir, es extraña, aunque yo he mantenido ese discurso desde que llegué y algunas personas lo sentían como una agresión a la ciudad, pero de alguna forma las críticas del jurado han confirmado esta teoría, que yo defendía y ahora definiendo con más vehemencia también y es que les ha sobrado el excesivo peso del pasado del patrimonio en el dossier. Quieren un proyecto de cultura contemporánea, no quieren un proyecto patrimonial y no quieren un proyecto hablando del pasado (...) las Capitalidades de la Cultura son proyectos eminentemente europeos (...) en

ese dossier estamos intentando actualizar esos mensajes y eliminar aquellos proyectos que son meramente historicistas.¹⁹

Si bien no ha podido constatarse la voluntad o el conocimiento de estas críticas por parte de los grupos musicales y la productora a la hora de la elaboración de canciones y propuestas audiovisuales, lo cierto es que la coincidencia de la crítica con respecto a la orientación tecnológica de la ciudad que plantean el vídeo musical y el spot es muy significativa. De esta forma, vemos cómo los procesos políticos e ideológicos, las maneras de pensar la ciudad, tienen su traducción y representación en la creación audiovisual de rock andaluz. Esta realidad que constatamos a través de las fuentes no pretende cerrar los significados del videoclip y el spot. Si bien existe una estructuración y significación en los audiovisuales analizados -estructura y significado inconsciente o no por parte de artistas y productores audiovisuales-, la ciudadanía articula nuevas formas discursivas sobre los signos contenidos en música, y por supuesto nuestra propuesta es una aportación más dentro del proceso de re-significación y re-interpretación semiótica.

¿Qué música? ¿Para qué Europa? Identidades, tradiciones y modernidades a debate

La campaña publicitaria presenta un discurso audiovisual en el que se produce una dicotomía entre valores de modernidad y de tradición. De esta manera, la ciudad se convierte en un espacio imaginado en el que tienen cabida desde la perspectiva de un progreso tecnológico hasta elementos más relacionados con el pasado patrimonial.

En su estudio sobre la cultura tradicional, moderna y posmoderna en Andalucía, Eduardo Bericat resalta los ejes tradición-modernidad y modernidad-posmodernidad en Andalucía en referencia a una serie de valores como la familia, la permisividad moral, la religiosidad o la implicación política. Analizando el fenómeno en contraste con el resto de España, demuestra a través de índices valorativos que la sociedad andaluza presenta una tendencia mayor a valores tradicionales y “mantiene vivas en mayor medida las pautas valorativas tradicionales” (Bericat 2002: 63). Para el investigador existe un grado inferior de posmodernidad en las valoraciones andaluzas respecto a las de España, concluyendo que “la cultura andaluza es un poco menos moderna y un poco menos posmoderna que la española” (2002: 63). Argumenta que se dan pasos desde la tradición a la posmodernidad, pero a su vez sostiene que desde la teoría de la modernización “sólo se percibe la dinámica cultural y social en el puro contraste entre la tradición y la modernidad” (2002: 64).

¹⁹ Ésta ha sido consultada a través de una grabación subida a la plataforma YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=krKwTFOBGBI> [Consulta: 14 de enero de 2012].

La lectura que proponemos con respecto a los dos productos audiovisuales es la de un pulso constante entre la valoración de lo moderno y lo tradicional que se articula a través de la música. A nuestro juicio, los géneros musicales usados para la campaña publicitaria actúan como fuertes delimitadores de estos dos posicionamientos: la modernidad, asumida por el rock, como música “de” la ciudad²⁰, y la tradición, a través de las estéticas sonoras del flamenco, imagen transfigurada que contrasta con las prácticas culturales de este género musical, ya que “a principios del siglo XXI la dicotomía existente entre el flamenco tradicional y el renovador se está diluyendo” (Bethencourt 2005: 130). Conviene señalar que la visión del flamenco como tradición ancestral ha sido ampliamente difundida y defendida, como también lo han sido las voces críticas a este hecho. La mitificación temporal como garante de la autenticidad ha sido a veces resaltada, así como también lo han sido las teorías que primaban sobremanera el elemento gitano, árabe o la procedencia exclusiva de las clases populares en su génesis. Podemos afirmar que investigaciones como las de Gerhard Steingress han marcado un antes y un después en este ámbito de estudio, ya que desde su enfoque “pierde buena parte de su fuerza el discurso que defiende la pureza y la autenticidad como los rasgos distintivos del flamenco” (Moreno 2008: sp). Celsa Alonso destaca que

“para Steingress el flamenco es consecuencia de una hibridación transcultural, un producto artístico urbano, moderno, basado en la fusión de distintos elementos musicales, poéticos y coreográficos procedentes de diversas regiones, con varios perfiles étnicos, sociales y culturales, estando su origen indisolublemente unido al embrión de la moderna cultura de masas” (Alonso 2011: 86-87).

Esta problemática ha sido estudiada por Rolf Bäcker (2008) desde el ámbito de los estudios sobre nacionalismo. Para el investigador existe un impacto internacional del flamenco “desde el principio de su historia documentada, tanto dentro como fuera del país, y, por lo menos visto desde fuera, representa un género musical fuerte y exclusivamente asociado con España” (Bäcker 2008: 8).

Asimismo no debemos perder de vista que, si tratamos el flamenco como música folklórica, popular o tradicional, debería considerarse la existencia de otros folklores musicales en Andalucía, por lo que esa supuesta tradición es en sí misma fragmentaria e implica de nuevo una negación de otras tradiciones.

De esta forma, en el spot y el video musical se aglutinan dos perspectivas de marketing, la dimensión de Córdoba (también la dimensión andaluza) como ciudad en la que el flamenco actúa como tradición, frente a la dimensión europea, en la que el rock ejerce su función de lenguaje europeísta y moderno.

²⁰ Usamos aquí la preposición “de” porque la ciudad es el eje temático común, señalando la distinción propuesta por Francisco Cruces entre análisis de músicas en y de la ciudad (Cruces 2004).

ROCK ANDALUZ



Ejemplo 3.

En el videoclip analizado la sección dominada por la figurativización y que es acompañada por índices indexicales que rememoran al flamenco, presenta imágenes de una bailaora de flamenco²¹. Nos parece adecuado tratar este fragmento como “gesto audiovisual” (Viñuela 2009: 81), con toda una intencionalidad en el movimiento, en el que se combina la tradición y la vanguardia. Asimismo, a lo largo del vídeo musical aparecen elementos como las caballerizas y la doma de caballos, otro posible marcador identitario de lo cordobés-andaluz; a este respecto el sociólogo Gerhard Steingress señala que

como demuestran las repetidas campañas publicitario-identitarias en la televisión andaluza, el flamenco, el vino, los paisajes, los pueblos blancos, la arquitectura morisca, los caballos, etc. son utilizados conscientemente para evocar el amor a lo suyo, a su tierra, a lo nuestro (Steingress 2002: 55).

A su vez, y en estricta relación con los discursos de la tradición y la modernidad, entra en juego la caracterización de las supuestas identidades cordobesa, andaluza y europea. Al analizar conjuntamente la dimensión identitaria de una ciudad con las concepciones de lo tradicional y lo moderno, las dificultades que se presentan son notables. Así, la maraña constituida por una caleidoscópica proyección de la(s) identidad(es) andaluza(s), nacional(es) y europea(s) debe entenderse en profunda relación de complementariedad. De un lado, los estereotipos en torno a Andalucía han derivado en que “lo andaluz popular, [sea]

²¹ Inicio de la sección en torno al minuto 2:43 http://www.youtube.com/watch?v=M_mqKlqx6IU [Consulta: 2 de septiembre de 2011].

símbolo de lo nacional” (Berlanga 2009), pero no podemos generalizar la identidad andaluza como única ni asumir que la homogeneización de costumbres y “esencias” es una realidad en Andalucía. Si existen rasgos definitorios de una identidad en Andalucía, está es altamente fragmentaria y centrada en el espacio cercano, por lo que hablar de una identidad cordobesa, o más bien de una identidad de la ciudad de Córdoba, quizá tendría más sentido que hablar de una identidad andaluza, aunque estaríamos de nuevo ante una fuerte generalización. Esto, por otro lado, conecta con la ruptura de pensamiento que consideraba a las ciudades como destructoras de la identidad, si bien la identidad en la ciudad presenta complejas significaciones.

En su estudio sobre medios de comunicación e identidad en Andalucía, Bernardo Díaz señala que el exceso de localismo en los medios de comunicación andaluces, tendentes a la fragmentación, ha frenado la construcción de un discurso homogéneo, concluyendo que “la visión localista está en la base de la crisis de un proyecto andaluz más amplio y actúa como freno ideológico para la construcción del imaginario regenerado y sostenible (Díaz 2002: 160-161).

De las aproximaciones que remarcan la similitud identitaria entre Andalucía y Córdoba, destacamos el estudio de Luis Palacios, que propone que las señas de identidad de Córdoba son las propias andaluzas aunque “matizadas, complementadas e incluso diferenciadas (...) los rasgos que identifican Andalucía y lo andaluz son, en esencia, válidos para Córdoba y lo cordobés” (Palacios 2005: 15). El marcado carácter divulgativo e historicista del tratamiento de la identidad de este estudio no resuelve de forma definitiva la posibilidad de articulación de una identidad común. Cabe destacar que en el apartado dedicado a la música cordobesa Palacios recalca como señas de identidad ciertos aspectos que encontramos en nuestro estudio audiovisual, ya según el autor todas las canciones populares “nos hablan de la Mezquita y de elementos árabes, de las calles, plazas y patios cordobeses, de la mujer cordobesa” (2005: 82).

La tercera pieza del puzzle identitario que nos ocupa, la idea de una identidad europea, ha sido objeto de una creciente investigación en los últimos años. Así, en la segunda mitad del siglo XX, con la llegada de la Comunidad Europea,

el concepto de Europa y la identidad europea adquieren una nueva dimensión: pasan a tener un marco geopolítico determinado. Hablar de identidad europea en dicho marco supone hacer referencia a una realidad compleja con dimensiones económicas, jurídicas, políticas, culturales y sociales (Lasaga 2005: 117).

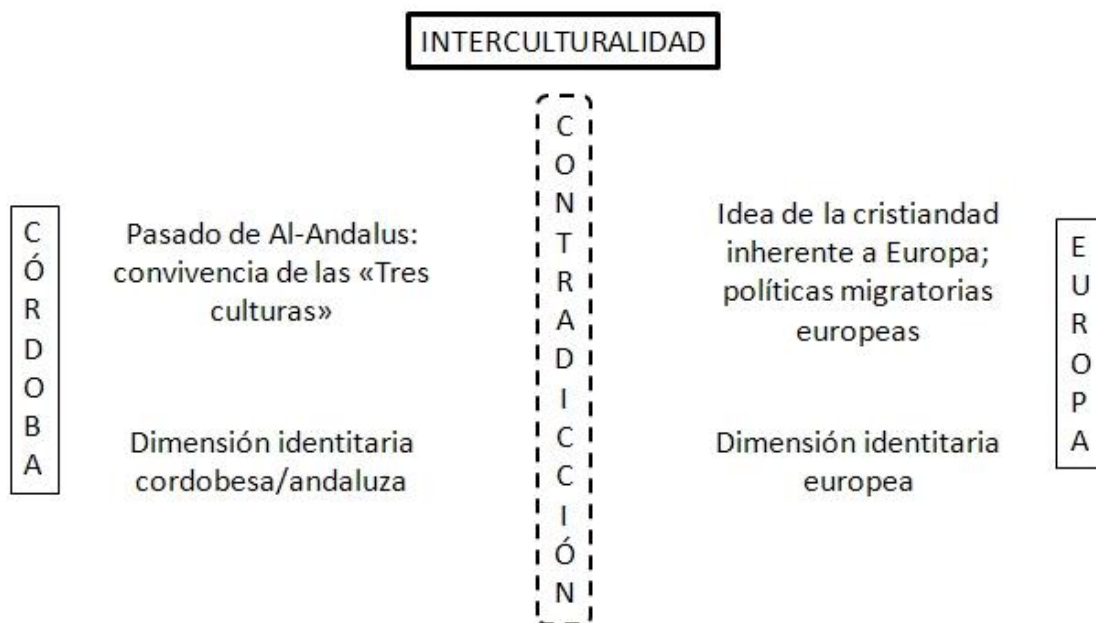
Es significativo que una de las posturas dominantes de esta construcción de la identidad europea ha sido el sustento por parte de las instituciones de la idea de cristiandad como esencia de los valores europeístas. De esta manera,

una parte del debate actual acerca de la identidad cultural europea se ha centrado en la exigencia de recoger en el proyecto de Constitución, siquiera sea en su preámbulo, una mención expresa a la identidad cristiana (...) un debate al que no es ajena la inquietud acerca del Islam en Europa, la cuestión del Islam como antagonista de Europa, o, al contrario, la cuestión acerca de cómo el Islam, lejos de constituir nuestro antagonista (...) se encuentra en el corazón mismo de Europa (Lucas 2003: 20).

Así, “la génesis de una identidad europea no debería crear conflictos con las identidades nacionales (...) Erróneamente (...) se ha tendido a tratar las identidades como incompatibles y mutuamente excluyentes” (Solé y Parella 2004: 60). Por tanto, pensamos que el tratamiento de estas identidades generadas de nuestro estudio audiovisual –cordobesa, andaluza y europea- generan ciertas problemáticas a señalar.

El principal conflicto surge al posicionar a Córdoba como ciudad cuya dimensión europea radica en la interculturalidad, una interculturalidad vivida a través de una aceptación e integración de los ciudadanos extranjeros y de una valoración del pasado histórico de al-Ándalus como fuente para el entendimiento transcultural y como ejemplo de convivencia pacífica. Esta idea choca frontalmente con uno de los postulados antes mencionados en torno al multiculturalismo y a la idea de la cristiandad inherente a Europa –y por extensión la negación del islam-. ¿Podría ser Córdoba una Ciudad Europea de la Cultura posicionándose a favor de la integración de la interculturalidad de Al Andalus como discurso europeísta? ¿Serían capaces las instituciones europeas de aceptar esta premisa cuando se intenta legitimar la dimensión exclusivamente cristiana de Europa? Lamentablemente, consideramos que en el marco de una Europa cada vez más dominada por la exclusión social y la segregación, se produce una “construcción de categorías y clasificaciones identitarias que subyacen a las nuevas formas de exclusión e inclusión que se pueden encontrar en el contexto de una Europa que emerge como entidad política, legal y cultural” (Rea 2006: 157). De esta forma, “la transición del racismo a la islamofobia, del miedo a los inmigrantes al miedo a los musulmanes, debe ser vista como la expresión del rechazo del Otro” (2006: 168).

Conflictos identitarios en el discurso audiovisual analizado

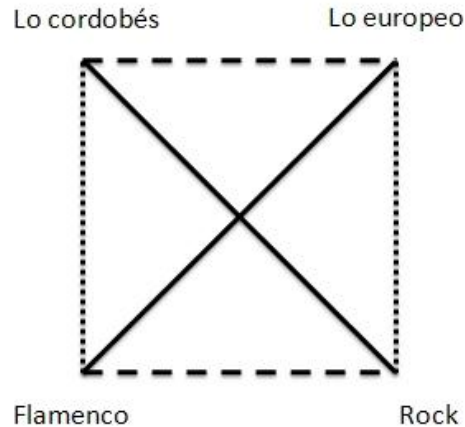


Ejemplo 4.

Consideraciones finales

Toca preguntarnos ahora cuál es el papel que juega la música en todo el entramado ideológico, político e identitario descrito. La ausencia de unos supuestos marcadores de identidad delimitados en lo social hace que sea preciso buscar en la cultura popular formas de simplificar realidades que son ciertamente complejas y controvertidas. Así, presentar al rock y al flamenco como marcadores de lo europeo y lo cordobés, si bien es una clasificación estereotipada, implica operar con constructos potencialmente significantes de las expectativas e intereses de las instituciones. Nos servimos a continuación del cuadrado semiótico propuesto por Algirdas Greimas²² para la representación de este postulado primigenio:

²² Las líneas diagonales representan contradicción, las horizontales oposición y las verticales complementariedad.



Ejemplo 5.

No obstante, la oposición entre flamenco/tradición/identidad cordobesa o andaluza y rock/modernidad/identidad europea plantea unas características complejas y ambivalentes. Por un lado, el tratamiento local del flamenco convive con una importante globalización del género. Por otro, si bien el lenguaje musical del rock sigue vendiéndose como lenguaje musical universal –entiéndase europeo–, este constructo ha perdido fuerza desde finales de los ochenta ante la emergencia de los procesos de globalización cultural y la eclosión de la world music. Así, la juventud cordobesa que es portadora de los avances tecnológicos en la campaña publicitaria también lo es de la tradición, canalizada a través del flamenco, que es interpretado por jóvenes, como se recrea en el spot. De esta forma, el uso de los géneros flamenco y rock, lejos de ser aleatorio, constituye en esencia una imagen de dos lenguajes musicales dotados de universalismo: el rock como música paneuropea y el flamenco como música cordobesa-andaluza pero con capacidad de expandirse fuera de sus fronteras.

Puede comprobarse por tanto cómo la música popular urbana andaluza, el rock andaluz, en el sentido amplio del término, opera como un género musical con capacidad para construir discursos identitarios relacionados con procesos culturales de muy diverso signo. Cuanto más acusado es el silencio denotativo y descriptivo del texto musical, literario y visual de las canciones, mayor es su potencial para aglutinar significados culturales y políticos contradictorios. Por esta razón, imaginar la ciudad a través de productos audiovisuales como el spot o el videoclip es un acto dotado de ideología, que constituye en síntesis un entramado intertextual con capacidad plena de articulación identitaria y política por compositores, intérpretes, instituciones y audiencias.

Bibliografía

Acosta, Eloísa. 2003. "Los presupuestos participativos: el caso de Córdoba". En *Ciudadanía, ciudadanos y democracia participativa*, coord. Julio Alguacil, 231-252. Lanzarote: Fundación César Manrique.

Alonso, Celsa et al. 2011. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.

Asensio, Susana. 2011. "Sobre la música en la política y la política en la música". *Arbor: Ciencia Pensamiento y Cultura*, 751 (187): 811-816 <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1352/1361> [Consulta: 29 de noviembre de 2011].

Bäcker, Rolf. "El flamenco y los nacionalismos: una enciclopedia semiótica y su uso ideológico en el siglo XX". En *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*, ed. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano, 1-15. Salamanca: Sibe-Obra Social Caja Duero.

Attali, Jacques. 1995. *Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI de México Editores.

Bericat, Eduardo. 2002. "Valores tradicionales, modernos y posmodernos en la sociedad andaluza". En *La sociedad andaluza: 2000*, coord. Eduardo Moyano Estrada y Manuel Pérez Yruela. Córdoba: Instituto de Estudios Sociales de Andalucía.

Berlanga, Miguel Ángel (coord. y ed.). 2009. *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*. Granada: Universidad de Granada.

Bethencourt, Francisco. 2005. "El flamenco como música popular. Encontrando un lugar en la popular music". *Nasarre: Revista aragonesa de musicología, Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC).

Clemente, Luis. 2006. *Rock Andaluz: una discografía*. Sevilla: Asociación cultural "La Abuela Rock"-Ayuntamiento de Montilla.

Cruces, Francisco. 2004. "Música y Ciudad: definiciones, procesos y perspectivas", en *Revista Transcultural de Música, TRANS 8*, <http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas> [Consulta: el 28 de agosto de 2011].

Díaz, Bernardo. 2002. "Los medios de comunicación en Andalucía". En *La sociedad andaluza: 2000*, coord. Moyano Estrada, Eduardo y Pérez Yruela, Manuel. Córdoba: Instituto de Estudios Sociales de Andalucía.

Fernández, Manuel y Morente, Felipe. 2002. "La juventud andaluza". En *La sociedad andaluza: 2000*, coord. Moyano Estrada, Eduardo y Pérez Yruela, Manuel. Córdoba: Instituto de Estudios Sociales de Andalucía.

Gamboa, José Manuel y Núñez, Faustino. 2007. *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.

Ganuzá, Ernesto. 2003. "Los presupuestos participativos en Córdoba". En *Democracia y presupuestos participativos*, ed. Ernesto Ganuzá y Carlos Álvarez, 115-134. Barcelona: Icaria.

García Canclini, Néstor y Lindón, Alicia. 2007. "¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad? Alicia Lindón: diálogo con Néstor García Canclini". *Revista Eure*, Vol. XXXIII, Nº 99, Santiago de Chile <http://nestorgarciacanclini.net/cultura-e-imaginarios-urbanos/66-entrevista-lindon-alicia> [Consulta: 23 de diciembre de 2012].

Gómez, Pedro. 2006. "La identidad étnica, la manía nacionalista y el multiculturalismo como rebrotes racistas y amenazas contra la humanidad". *Gazeta de Antropología*, 22, artículo 2 <http://digibug.ugr.es/handle/10481/7083> [Consulta: 21 de diciembre de 2011].

Keightley, Keir. 2006. "Reconsiderar el rock". En *La otra historia del rock*, S. Frith, W. Straw, y J. Street, 155-194. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Lasaga, Olga. 2005. *Identidad europea como construcción social compleja: Análisis de la borrosidad en el discurso de la identidad europea generado mediante escenarios de futuro*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona. Barcelona: Departament de Psicologia Social. <http://hdl.handle.net/10803/2665> [Consulta: 28 de noviembre de 2011].

Lucas, Francisco Javier de. 2003. "Identidad y Constitución europea. ¿Es la identidad cultural europea la clave del proyecto europeo?". *Cuadernos electrónicos de Filosofía del Derecho*, 8: 1-26. Valencia <http://www.uv.es/CEFD/8/Delucas.pdf> [Consulta: 28 de noviembre de 2011].

Martínez, Sagrario. 2008. "La música en la ciudad sin límites. Transformaciones urbanas y musicales en la ciudad global". En *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*, ed. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano, 1-15. Salamanca: Sibe-Obra Social Caja Duero.

Méndiz, Alfonso. 2005. "La juventud en la publicidad". *Revista de Estudios de Juventud*, 68: 104-114

<http://www.injuve.es/contenidos.downloadatt.action?id=1409670707> [Consulta: 30 de agosto de 2011].

Menéndez, Alicia. 2010. *Teoría urbana postcolonial y de género: la ciudad global y su representación*. Oviedo: KRK Ediciones.

Monelle, Raymond. 2000. *The sense of music: semiotics essays*. Princeton: Princeton University Press.

Moreno, Luis. 2008. Reseña de "Gerhard Steingress: Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico. Escritos (1989-2006)". *Trans*, 12. <http://www.sibetrans.com/trans/p3/trans-12-2008> [Consulta: 10 de noviembre de 2011].

Ogas, Julio. 2006. "Rock, gritos y realidad: una aproximación a la música de Los Beatniks y Los Abuelos de la Nada". *Revista Argentina de Musicología*, n°7, Buenos Aires.

_____. 2011. "El texto inacabado: Tipologías intertextuales, música española y cultura". En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et al., 233-252. Madrid: ICCMU.

Oliva, Jesús. 2011. "La ciudad autoflexible. Narrativas de la prisa y la exclusión". *Revista Internacional de Sociología*, 69 (1): 33-57. Córdoba: CSIC.

Palacios, Luis. 2005. *Córdoba y lo cordobés: señas de identidad*. Córdoba: Almuzara.

Portillo, Maricela. 2006. "Juventud, identidad y ciudad: algunos apuntes para la reflexión". *Andamios: Revista de Investigación social*, 2 (4): 219-238. <http://www.uacm.edu.mx/sitios/andamios/num4/articulo%204.pdf> [Consulta: 29 de agosto de 2011].

Rea, Andrea. 2006. "La europeización de la política migratoria y la transformación de la otredad". *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 116: 157-184. <http://www.reis.cis.es/REIS/html/index.html> [Consulta: 21 de diciembre de 2011].

Revilla, Sara. 2011. "Música e identidad. Adaptación de un modelo teórico". *Cuadernos de Etnomusicología*, 1: 5-28. SIbE Sociedad de Etnomusicología, <http://www.sibetrans.com/obrir_arxiu.php?arxiu=/publicacions/Cuadernos_de_Etnomusicologia_N_1.pdf> [Consulta: 10 de noviembre de 2011].

Rodríguez, Raúl y Mora, Kiko. 2002. *Frankenstein y el cirujano plástico. Una guía multimedia de semiótica de la publicidad*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Said, Edward. 2009. *Orientalismo*. Barcelona: Editorial DeBolsillo.

Sedeño, Ana María. 2002. *Lenguaje del videoclip*. Málaga: Servicios de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga.

Solé, Luisa Carlota y Parella, Sònia. 2004. "Identidad colectiva y ciudadanía europea". *Sociológica: Revista de pensamiento social*, 5: 55-80. Universidade da Coruña, <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/2724> [Consulta: 29 de noviembre de 2011].

Steingress, Gerhard. 2002. "El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la cultura andaluza". *Anduli, Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 1: 43-64.

_____. 2004. "La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)". En *TRANS, Revista Transcultural de Música*, 8, <http://www.sibetrans.com/trans/p7/trans-8-2004> [Consulta: 3 de enero de 2012].

Taibo, Carlos. 2011. *Nada será como antes. Sobre el movimiento 15-M*. Madrid: Catarata.

Tatit, Luiz. 2002. "Analysing popular songs". En *Popular music studies*, ed. David Hesmondhalgh y Keith Negus. New York: Oxford University Press.

_____. 2003. "Elementos para a análise da canção popular". *CASA: Cuadernos de semiótica aplicada*, 1(2): 7-24.

Trujillo, Fernando. 2005. "En torno a la interculturalidad: reflexiones sobre cultura y comunicación para la didáctica de la lengua". *Porta Linguarum: Revista internacional de didáctica de las lenguas extranjeras*, 4: 23-40. Universidad de Granada.

Viñuela, Eduardo. 2009. *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU, Música Hispana, Textos, Estudios.

MÚSICA Y POLÍTICA. EL FLAMENCO COMO SEÑA DE IDENTIDAD NACIONAL EN TVE. LA SERIE *RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE*

Juan Pedro Escudero Díaz

Resumen

La música, como cualquier otro tipo de manifestación cultural, lleva implícitos en algunas ocasiones significados políticos. En nuestro caso, será objeto de estudio la serie de contenido flamenco *Rito y geografía del Cante*, emitida por TVE a principios de la década de los setenta, que influyó en la creación de un nuevo discurso sobre este género musical, sirviendo de apoyo a la corriente teórica de la flamencología que desde mediados de los años cincuenta regía los estudios e investigaciones sobre el flamenco, y que coincidió con la llamada “etapa de revalorización del arte flamenco”.

El flamenco fue utilizado para crear una identidad nacional única a través de la representación de España como un conjunto unificado de diversidades culturales. Se recurrió al folklore y los medios audiovisuales (en este caso la televisión pública) como herramientas para promover el llamado *nacionalflamenquismo*. El lenguaje visual y estético empleado por esta serie poco tenía que ver con otras producciones musicales que TVE realizó por esos años, sino que los contenidos, la estética, el guion utilizado en las grabaciones, etc., respondían a una voluntad de utilizar la serie por el régimen como instrumento para mostrar una unidad cultural y promover el flamenco fuera de nuestras fronteras.

Por otra parte, el discurso utilizado en la serie estaba en consonancia con los postulados que la flamencología de la segunda mitad de siglo XX venía promoviendo. Corrientes teóricas como la “gitanista” estuvieron presentes, defendiendo concepciones de pureza y tradición en el cante, y obviando la participación de artistas que por aquellos años empezaban a innovar en el flamenco experimentando y fusionando con otros tipos y estilos de música (Nuevo Flamenco).

Palabras clave: Flamenco, *nacionalflamenquismo*, medios audiovisuales, TVE.

Abstract

Music, like any other cultural event, sometimes involves political meanings. In this case, the series with flamenco content *Rito y Geografía del Cante* will be studied. It was broadcasted by TVE in the early seventies, and influenced the creation of a new discourse on this genre, serving to support the predominant theoretical trend in flamencology since the mid-fifties and coincided with the so called "Revaluation stage of flamenco".

Flamenco was used to create a single national identity through the representation of Spain as a unified set of cultural diversities. The folklore and audiovisual media (in this case public television) were used as tools to promote *nacionalflamenquismo*. The visual and aesthetic language used by this series had little to do with other musical productions made in those years. On the contrary, the contents, aesthetics, the script used in the recordings, and so on, matched with the regime will to use the series as an instrument to show cultural unity and promote flamenco outside Spain.

Moreover, the discourse used in the series was in line with the principles promoted by flamencology in the second half of the twentieth century. Theoretical currents as *gitanista* were present, defending conceptions of purity and tradition, and ignoring the participation of innovative artists, who at that time were experimenting with other musical styles.

Keywords: Flamenco, *nacionalflamenquismo*, media, TVE.

Introducción

Los medios audiovisuales son uno de los elementos con más presencia en la sociedad actual, difundándose a través de una gran cantidad de plataformas, formatos y géneros (cine, televisión, radio, videoclip, documental, Internet, productos multimedia, etc.), cada uno con unas características concretas que utilizan la música de manera diversa. Sus funciones también difieren de una plataforma a otra, pero todas persiguen un mismo fin: la comunicación mediante imágenes y sonidos. Entre estos medios, si hay uno que ha despuntado al igual que el medio cinematográfico, ése ha sido el televisivo. Su poder de difusión, su presencia en la mayoría de los hogares y la progresiva oferta de contenidos que ofrece (en el caso español, sobre todo a partir de la privatización las cadenas) hacen de este soporte un elemento de una gran capacidad comunicativa.

Asimismo, el flamenco, como elemento musical, artístico y cultural, no se ha mantenido ajeno al influjo de los medios audiovisuales; es más, han contribuido a formar un imaginario flamenco que ha traspasado nuestras fronteras. El mismo arte flamenco se ha servido de los medios audiovisuales para su difusión y expansión, llevando a cabo un desarrollo paralelo. Tras una breve observación de ambos universos (flamenco – audiovisuales) se puede deducir que contienen una serie de elementos comunes sobre los que basar un análisis: la música, su evolución, su presencia en la actualidad, la relación con el mercado, etc. Además, el flamenco, como unidad musical, posee unas características definidas que interactúan con los medios audiovisuales de manera desigual a como lo harían otros estilos musicales como el rock, el pop o el heavy metal.

Habiendo observado la innegable presencia del flamenco en el mundo televisivo, el presente artículo intenta abordar desde la Musicología un análisis del flamenco emitido en televisión, concretamente en la serie *Rito y geografía del cante* (TVE 1971-1973), que no sólo contribuyó a la construcción de un nuevo discurso flamenco, a la transformación del imaginario flamenco y a un nuevo tratamiento de lo visual y los espacios del género flamenco, sino donde el aspecto político tuvo una gran importancia, demostrando así la influencia de lo audiovisual en la identidad musical.

Contextualización histórica de la serie

La televisión en la década de los 60

En las siguientes líneas intentamos ofrecer una visión reducida de la historia y la evolución de la televisión durante los años sesenta en España hasta principios de los años setenta. Nuestra intención es mostrar los antecedentes y el contexto donde se desarrollará la serie *Rito y geografía del cante*, cuál era el estado de la televisión en esos años.

Por ofrecer unos datos que pueden aclarar la situación, cabe señalar que a finales de 1963 la cobertura de TVE rondaba el 75% del territorio peninsular y en los dos años siguientes se contabilizaban cerca del millón y medio de televisores (Rueda y Chincharro 2006: 87). A pesar de la progresiva presencia en los hogares españoles de los aparatos de recepción de imágenes, éstos no llegaron a destronar a su medio de comunicación competidor: la radio. Su bajo coste era una de las causas de la popularidad del medio radiofónico, que, ante la llegada de la televisión, no vio mermada su aceptación como medio de entretenimiento.

Durante los años sesenta, la mayor parte de los contenidos, teniendo en cuenta el tipo de audiencia, estaban centrados en programas informativos, divulgativos o pedagógicos. El período se inicia con la creación de los estudios Prado del Rey, lo que trae automáticamente dos consecuencias: “aumenta el número de horas de programación y desaparece la improvisación de otros tiempos” (Díaz 1994: 302). Además, se establece una dotación técnica para la producción de programas y aparecen las primeras unidades móviles.

Es también en esta época, cuando se inician en España las primeras pruebas de emisión en color¹, utilizando los sistemas SECAM y PAL (Gavilán Estelat 2005: 37-41). Si bien dichos ensayos comenzaron a finales de 1965, no es hasta 1975 cuando encontramos una retransmisión prolongada en color. Por Decreto, se decide adoptar el sistema PAL para las emisiones, buscando la máxima difusión y la heterogeneidad en los receptores.

También es notable durante estos años la presencia de publicidad en TVE, que se vio poco a poco acrecentada dando lugar al ingreso de cuantiosos beneficios para la emisora y a cubrir los gastos de, entre otros, el mantenimiento corriente del servicio, el primer establecimiento del canal UHF y el déficit de explotación de RNE (Rueda y Chincharro 2006: 94). Conscientes de la importancia y el beneficio que podía retribuir la publicidad en televisión, a finales de 1968 se crea un servicio propio de TVE dedicado a ello, que con el paso del tiempo se convertirá en la Gerencia de Publicidad. Entre otras tareas, se encarga de establecer las tarifas por la publicidad en televisión, realizar el esquema del horario de los diferentes *spots* o controlar el contenido de los mensajes.

Otro de los hechos significativos de este periodo es la aparición de la Segunda Cadena o UHF, como también se la conocía. Comenzó sus emisiones en noviembre de 1965 siendo dirigida por Salvador Pons y nació con unos fines marcadamente divulgativos y culturales, siguiendo los ejemplos de la República Federal Alemana, Francia y Gran Bretaña.

Uno de los acontecimientos sociales que surgieron a partir de la segunda mitad de los años sesenta fue el visionado colectivo de televisión en *tele-clubs*.

¹ Las primeras demostraciones de televisión color fueron llevadas a cabo por Baird en 1928.

Entre las causas que motivaron el inicio de esta práctica destaca la escasa presencia de televisores en el ambiente rural, por lo que para acceder al medio tenían que acudir a algún centro cultural o social². Esta práctica tampoco tuvo mucha duración pues el aumento de ventas de televisores provocó un cada vez mayor consumo privado de televisión.

La música y su presencia en TVE

La presencia de la música en Televisión Española fue aumentando y ocupando cada vez más tiempo de la programación diaria, pues se pasó de momentos musicales de escasa duración a programas específicamente musicales. A finales de los años cincuenta ya encontramos en la programación varios espacios musicales con diversa temática: *Cita en el Estudio*, presentado por Ramsay Ames y Jesús Álvarez, *Primer Aplauso*, con Ángel de Echenique, *Música a medianoche*, *Café Cantante* (espacio destinado a las viejas melodías) y *Cita con la Música*, presentado por Roy Martino. Por último, *Gran Salón* a cargo de Enrique Franco se ocupó de la divulgación musical (Montes Fernández 2006: 651). Es también por estos años, finales de los cincuenta, cuando se emiten algunos programas específicamente flamencos, con actuaciones de los cantaores Antonio Ranchal y Roque Montoya "Jarrito", siendo los guiones de José Carlos de Luna (Espín 1994: 19).

Con la llegada de los años sesenta aparecen nuevos programas musicales, con diversa temática. *La aventura de la música* y *Primer Aplauso* fueron dos novedosos espacios, concretamente el segundo de ellos estuvo orientado al concurso de artistas noveles que empezaban su carrera musical: una de las ganadoras en la modalidad de canción ligera fue Rocío Dúrcal. Algunos de los programas musicales que iniciaron su andadura en TVE en estos años contaron con algunos actores y directores de películas pop como autores de los programas (Viñuela Suárez 2009: 52). El primero de ellos fue *Escala en hi-fi*, en antena hasta el año 1967 a pesar de la discontinuidad en la parrilla. El programa fue ideado por Fernando García de la Vega y en él se presentaban los éxitos musicales del momento. Además, fue el primero que en España utilizó la técnica del *playback*. Además, aunque no fuese estrictamente musical, en 1968 se inicia la emisión de *Galas del sábado*, con una duración de dos temporadas. Fue un programa de variedades con una estética más tradicional donde se intercalaban actuaciones musicales tanto de grupos nacionales como del extranjero.

La llegada de la Segunda Cadena supuso la creación de un espacio propicio para la experimentación y la vanguardia. Entre los programas incluidos en esta corriente podrían señalarse *Especial pop* y *Último grito*. Sin duda, el lenguaje audiovisual utilizado por ambos espacios era muy llamativo y novedoso,

² El impulso y difusión de este tipo de clubs vino motivado por el interés del Ministerio de Información y Turismo, que pretendía hacer llegar la televisión a todos los rincones del país, llegándose a crear una Red Nacional de Teleclubs.

adelantado a su época y con claras influencias de la cultura anglosajona, dado que eran programas dedicados a un público joven. *Último grito* (1968-1970) de Pedro Olea, Iván Zulueta y Ramón Gómez Redondo, es un programa estructurado en distintas secciones como entrevistas, videoclips, novedades discográficas, etc., que intentó acercarse a la estética anglosajona en el lenguaje televisivo. El espacio destacó tanto por presentar las novedades discográficas, principalmente del pop y el *beat*, tan en boga por aquella época, como por la producción propia de los primeros videos musicales (los posteriores videoclips) basados en el montaje de imágenes que acompañaban a las canciones de éxito (Viñuela 2009: 53). Ese mismo año, el realizador rumano Valerio Lazarov dirige actuaciones musicales para los programas *El irreal Madrid* (1968) o *Especial pop* (1969-70) con los éxitos musicales del momento.

En los años setenta siguen los programas de variedades. Entre ellos, *Estudio Abierto* (1970-1985) fue un programa de entrevistas, actualidad y actuaciones musicales. También en 1970 aparece otro concurso musical, *Pasaporte a Dublín*, de Valerio Lazarov, programa dedicado a buscar el representante español para el Festival de Eurovisión del año siguiente. Aunque la ganadora fue la cantante Karina, encontramos dos artistas participantes relacionadas con el mundo del flamenco: Rocío Jurado y Conchita Márquez Piquer. Siguiendo su línea de programas musicales, Lazarov dirigirá *A la española* (1971) y *360° en torno a...* (1972)³ obteniendo ambos varios premios en el extranjero (Viñuela 2009: 53). Este último programa se centraba en alguno de los artistas más importantes del momento e interpretaba sus mayores éxitos. Por último, *La Gran Ocasión* (1972-1974) era otro concurso musical que intentaba descubrir a los nuevos talentos de la canción, puesto que en el desarrollo del programa se mezclaban actuaciones de éstos y de algunos de los artistas consagrados.

A modo de resumen, cabe destacar que a principios de la década de los setenta (1970-1973) el espacio del entretenimiento de TVE está formado por cuatro tipos de contenidos (Gonzales y Barceló 2009: 16-7): los formatos dramáticos y las series, los telefilmes estadounidenses, los concursos, y los espacios de variedades, dedicados a un público más concreto y joven, donde pueden incluirse muchos de los programas musicales mencionados.

Como puede verse, la presencia de la música en TVE ha sido constante desde sus inicios. Los espacios dedicados a ella han sufrido multitud de cambios en cuanto a duración, presupuesto, horarios, etc., al igual que su estética, tanto musical como visual. Podemos destacar dos hechos que influyeron drásticamente en el tratamiento audiovisual y musical de estos espacios: la popularidad que alcanzaron el *beat* y el pop, y las realizaciones de Valerio Lazarov. A pesar de

³ Este programa contó con la presencia de artistas relacionados con el flamenco como Carmen Sevilla, Peret o Lola Flores, entre otros.

ello, los espacios flamencos no se vieron muy afectados por ambos acontecimientos.

Dejando de lado algunas apariciones esporádicas flamencas en los concursos y programas musicales, como la del cantaor Antonio Mairena en *Galas del sábado*, durante los años que hemos analizado (finales de los cincuenta hasta principios de los setenta) Televisión Española sólo produjo cuatro obras de contenido específicamente flamenco: *Flamenco*, *A través del flamenco*, *Gran Especial* y *Rito y geografía del cante*. Estos programas resultaron casi impermeables a la estética y tratamiento visual del resto de producciones musicales. La mayoría de directores y guionistas habían realizado trabajos previos en la televisión y el cine, teniendo una actitud mucho más “tradicional” o “clásica”, poco abierta y receptiva a las influencias y novedades que procedían del extranjero, principalmente del mundo anglosajón.

El tratamiento de estos programas, que en su mayoría tenían una intención divulgativa, apenas innovó o evolucionó a pesar del desarrollo de las técnicas y medios. Sí fue aprovechada, sin embargo, la implantación del color (la primera serie flamenca que se grabó en color y en 35mm fue *Gran Especial*). Las novedosas técnicas como el *croma-key* y el *luma-key* no fueron empleadas en las series de temática flamenca, si acaso se utilizó el *zoom* y un grafismo sobrepresionando en la imagen los rótulos con los nombres de los artistas, los estilos, etc. De igual manera, el *playback*, tan utilizado para la grabación de las actuaciones en los diferentes programas musicales, en las series flamencas se desechó completamente, realizando en casi la totalidad de los casos la toma del sonido directo. Podemos concluir afirmando que, si bien los programas musicales de la época respondían a la temática y la estética contemporánea, tanto visual como musicalmente, las series flamencas no mostraron tan nítidamente dicho influjo.

Presencia del flamenco en televisión

“La televisión pública nacional ha manifestado una repudiable inconstancia hacia el flamenco y los flamencos; y, desde luego, nunca se les ha entregado sinceramente” (Espín 1994: 19). Estas duras pero esclarecedoras palabras de Miguel Espín resumen la relación que han tenido el mundo televisivo y el flamenco.

A continuación vamos a destacar las principales producciones para la televisión en donde el flamenco ha sido su protagonista. Para la contextualización de nuestro objeto de estudio solamente haremos referencia a las series y programas emitidos hasta principios de los años setenta en Televisión Española, quedando excluidos los realizados tanto por cadenas privadas como autonómicas. En ellos se aprecia una clara evolución en cuanto a la estética del lenguaje audiovisual utilizado y si por algo destaca la presencia del flamenco en televisión

es porque, en mayor o menor medida, la totalidad de los artistas (tanto en el cante, toque y baile) con un mínimo de reconocimiento y la mayoría de los ambientes donde se desarrollaba el flamenco tuvieron su espacio dentro de la programación. A pesar de eso, se le ha criticado la “realización demasiado fría y estática cuando se realiza en un plató y un tanto tópico si se transmite desde algún escenario natural (patios típicos, monumentos históricos, barrios antiguos, fraguas, cortijos, etc.) o desde teatros y tablaos” (Blas Vega y Ríos Ruiz 1988: 781).

Ya en las emisiones de prueba de la televisión estatal en 1953 hubo presencia flamenca: el grupo La Gitana Blanca fue uno de los que actuó; hacia finales de esta década también encontramos algunas actuaciones aisladas en televisión, pero habrá que esperar hasta 1964 para que se inicien los principales programas específicamente flamencos, producidos y emitidos por Televisión Española. El primero de ellos data de ese año y lleva por título *Flamenco*. Producido por José Luis Monter, fue emitido también en los Estados Unidos y como anécdota, anotar que la serie tuvo como asesor a Francisco Sánchez Pecina, padre de Paco de Lucía, aunque no aparecía en los créditos (Espín 1994: 19).

En el año 1972 aparecen dos grandes series de flamenco. La primera se tituló *A través del flamenco* (desechando el título original *¡Totá, ná!*), fue rodada en color y en 35 mm y promovida por el realizador Claudio Guerín Hill. Ese mismo año, y a través de la Segunda Cadena, comienza la emisión de la serie documental *Rito y geografía del cante*, donde participaron José María Velázquez Gaztelu en la flamencología y Romualdo Molina en la coordinación. Asimismo, su lograda y completa ambientación, filmando ámbitos familiares e íntimos (cuartos de tabernas, viviendas gitanas, etc.) es uno de los logros más reconocidos de la serie. La producción de *Rito y geografía del cante* fue la continuación lógica del anterior programa. Su principal objetivo fue el recoger para la posteridad el baile flamenco, algo que logró a través de su recorrido por la historia y evolución del mismo, además de convertirse en “la primera recopilación audiovisual sistemática de esta especialidad” (Espín 1994: 21).

A partir de estos programas, vinieron otros que, con mayor o menor acierto, intentaron mostrar la esencia y el arte flamenco, destacando *La Gran Ocasión*, *Ayer y hoy del flamenco*, *Flamenco al oído*, *Arte y artistas flamencos*, etc. Es digno de mención que este tipo de programas no sólo ofrecían actuaciones: se intercalaban tanto entrevistas a los artistas como debates y charlas con los principales flamencólogos de la época (José Blas Vega, Manuel Ríos Ruiz, Juan de la Plata, Fernando Quiñones, José Manuel Caballero Bonald, Manuel Barrios, José Luque Navajas, etc.) por lo que su valor como material historiográfico queda patente.

Como puede observarse, la evolución y el desarrollo de los medios audiovisuales han servido al flamenco para amoldarse a las diferentes plataformas que han ido surgiendo gracias a los avances tecnológicos y del multimedia. Tan sólo se ha ofrecido una pequeña lista para dibujar una línea cronológica en el proceso evolutivo de ambos mundos, aunque sin duda la lista se puede engrosar con otros productos representativos que también han ayudado a la difusión del flamenco a través de los medios audiovisuales.

La serie *Rito y geografía del Cante*

Rito y geografía del cante fue una serie documental sobre el flamenco producida y emitida en UHF por la Segunda Cadena de TVE entre los años 1971 a 1973. La serie fue rodada en 16 milímetros, en blanco y negro y se insertaron en los subtítulos los nombres de los artistas que aparecían. Los programas tenían una duración de media hora y se emitieron semanalmente. La grabación se llevó a cabo en localizaciones con demostrada trayectoria flamenca (Sevilla, Jerez, Cádiz...) y en interiores “naturales”, evitando filmar en plató o estudio. Los máximos responsables de la serie fueron Mario Gómez, Pedro Turbica y José María Velázquez Gaztelu, junto a un equipo formado por el director de fotografía, cámaras, ingenieros de sonido, etc.

En cuanto a los contenidos, incluyen actuaciones musicales, comentarios explicativos y entrevistas a los artistas, puesto que los números musicales se continuaban con la entrevista al artista. Todos los programas siguen la misma estructura:

- Títulos iniciales (cabecera).
- Presentación de los contenidos del programa.
- Entrevista con el/los protagonistas del programa.
- Sucesión de actuaciones.
- Títulos de crédito finales.

Entre actuación y actuación (número musical) se continuaba con la entrevista al artista.

La distribución temática por capítulos es la siguiente (Washabaugh 1994: 75-6):

- Actuaciones musicales, comentarios explicativos y entrevistas a los artistas.
- Cerca del 50% de los programas dedicados a artistas individuales (la mayoría cantaores).
- Catorce se centran en las formas específicas del flamenco.
- Siete se centran en regiones específicas.

El contexto histórico de la serie marcó inevitablemente su formato y contenido. En cuanto a los antecedentes históricos y sociales en los que se enmarcó la serie *Rito y geografía del cante*, no puede olvidarse que en 1966 el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, había aprobado una ley de prensa más abierta y liberal, teniendo como consecuencia inmediata la creación de la Segunda Cadena (dependiente de TVE). Pero la lenta implantación de receptores hizo que en las fechas de emisión de la serie, a un gran número de ciudades no llegase la señal ni se visualizase la serie⁴.

Los profesionales que formaron los primeros equipos técnicos de la serie ya habían producido programas de alta calidad. Llama la atención que el director de la Segunda Cadena durante estos años, Salvador Pons, solicitase la presencia de intelectuales sevillanos como Claudio Guerín, Romualdo Molina y Josefina Molina, entre otros (Washabaugh 2005: 202). Ellos son los que motivaron la renovación en el tratamiento propagandístico del flamenco en TVE, proponiendo la realización de la serie *Rito y geografía del cante* como un proyecto documental serio. Para ello, tomaron como modelo el trabajo discográfico que había realizado el flamencólogo José Manuel Caballero Bonald y que se titularía *Archivo del Cante Flamenco*, donde tuvieron cabida un gran número de cantaores desconocidos y casi todos gitanos. Al trasladarlo a soporte televisivo, el objetivo era realizar una “rigurosa serie documental sobre las circunstancias concretas del cante y sobre los cantaores desconocidos que vivían vidas anodinas en los pueblos de Andalucía” (Washabaugh 2005: 203). Con todo ello, se contrató inicialmente la grabación de trece programas, iniciando sus emisiones en octubre de 1971, y alcanzando la centena en octubre de 1973.

Si por algo se caracteriza la nueva concepción televisiva de estos años es por la imposición de los criterios comerciales como reglas del juego (Gonzales y Barceló 2009: 17). Pero además se produce la hibridación y mezclas de estilos y géneros en televisión, como el caso del citado *Estudio Abierto*, en donde tienen cabida las entrevistas y los números musicales. Este tipo de concepción audiovisual híbrida es en la que podría englobarse *Rito y geografía del cante*, pues si estéticamente puede ser tratado como un documental, también se incluyen en él los números musicales. Así pues, a pesar de ser un programa de contenido musical, la serie *Rito y geografía del cante* no sigue los modelos de programas musicales anteriormente citados como *Especial pop*, sino que pese a su temática se acerca al lenguaje audiovisual del documental.

⁴ “Aún son recordados los viajes que aficionados malagueños hacían a Jerez o Sevilla para poder ver este programa, porque la señal no alcanzaba a Málaga, Jaén ni Granada” (Espín 1994: 20).

¿Documental o videoclip?

La serie *Rito y geografía del cante* fue presentada, a nuestro entender, como un documental, al coincidir con la definición de Barroso García:

Se incluye en esta categoría el conjunto de programas basados en la realidad, en su estilo o vinculación más próxima a la tradición documentalista cinematográfica, se definirán como “una interpretación creativa de la realidad”, y en un sentido más amplio, incorporarían las producciones informativas de relato directo tales como reportajes, entrevistas, etc. (Barroso García 2002: 52).

Por lo tanto, se puede analizar la serie desde la perspectiva de Barroso García sobre el documental en televisión, pero también desde las propuestas de Eduardo Viñuela y Ana María Sedeño sobre el videoclip musical, al contener los capítulos de la serie diversas “actuaciones” musicales.

Documental

La serie *Rito y geografía del cante* podría definirse como un “documental con contenido musical” ya que posee un gran número de semejanzas con este género de realización televisiva. Nos parece adecuado citar las definiciones de Jaime Barroso García porque sus teorías están fundamentadas en la práctica: sus trabajos en TVE como periodista y realizador desde 1995 así como guionista y redactor en servicios informativos o en dirección de programas justifican la elección⁵.

Una de las características que diferencia al documental de otro tipo de producciones es que intenta ofrecer un conocimiento con una intención divulgadora. Para ello, utiliza un lenguaje accesible, evita la ficción e incluye narraciones con finalidad informativa. Es lo que ocurre en el capítulo 32: *Evolución del cante*, de la serie *Rito y geografía del cante*, emitido el 5 de junio de 1972⁶. En la primera secuencia aparece una tertulia donde se habla de la problemática de la evolución del cante flamenco en un tono distendido. Lo mismo ocurre con el capítulo 63: *Melchor de Marchena*, emitido el 29 de enero de 1973. En sus primeros minutos aparecen imágenes de la construcción de la guitarra, pasando después a escenas grabadas en las calles de Mairena (Sevilla), con la voz en off del propio guitarrista contando sus años de niñez.

⁵ Datos obtenidos de su página web como Profesor Titular de Teoría y Técnica de la Realización Televisiva y Videográfica de la Universidad Complutense de Madrid. Su currículum está disponible en <http://www.ucm.es/centros/webs/d167/index.php?tp=Curricula%20de%20los%20Profesores%20del%20Departamento&a=profs&d=6008.php> [Consulta: 30 de enero de 2012].

⁶ Para establecer la cronología de los programas, se ha escogido la propuesta por Washabaugh 2005: 184-7.

La siguiente definición de Barroso García también resume lo esencial de la serie *Rito y geografía del cante*:

El concepto de serie documental se identifica con (...) la presentación de un conjunto de documentales (un número de emisiones determinado) relacionados entre sí (en general con un contenido temático monográfico) y que se suceden unos a otros (son programados con una constante –diaria o semanal-) (Barroso García 2002: 504).

En el caso de la serie objeto de estudio, se podría completar el término llamándola “serie documental artístico”, por el contenido que se emite (flamenco-música-arte) y por una intención claramente divulgativa e informativa. En otros documentales de tipo científico (piénsese en documentales sobre la naturaleza o históricos) el trabajo de documentación previo al rodaje suele ser uno de los puntos fuertes de la producción, pues dicho conocimiento va a ser trasladado al espectador a través de la voz en off. A diferencia de ellos, en el caso de la serie *Rito y geografía del cante* también se observa ese trabajo de documentación, pero en menor medida que en otro tipo de documentales. Estas narraciones, dependiendo del contenido del programa, se resumen en una introducción sobre la vida del cantaor o las características del estilo flamenco que se va a visionar a continuación.

Igualmente es característico de esta serie, así como de otros documentales, la inclusión de entrevistas a diferentes personajes entre las actuaciones. La mayoría de ellas se centran en artistas flamencos (del cante, toque y baile) pero también en estudiosos y flamencólogos. Muchos de los programas de la serie no se entenderían sin la presencia de los entrevistados, pues la temática que se trata es difícilmente trasladable al plano musical. Sirvan de ejemplo títulos de algunos capítulos como *Del café-cantante al tablao*, *Evolución del cante*, *Difusión del flamenco*, *El vino y el flamenco* o *Los flamencólogos*.

Aunque en otro tipo de documentales están muy presentes los “fotomontajes” (secuencias donde aparecen planos, mapas, fotografías antiguas, etc.) (Barroso García 2002: 517), en el caso de *Rito y geografía del cante* son inexistentes. Esta técnica que puede servir para contextualizar o definir los contenidos, en la serie es sustituida por escenas reales tomadas expresamente para ello. Si bien en algunos casos son empleadas secuencias filmadas con anterioridad⁷, en ningún caso se emplean mapas o imágenes como fotografías, esquemas, etc. Además la serie se ajusta a la perfección a los pilares fundamentales sobre los que se debe asentar los documentales según Barroso (2002: 519):

⁷ Como en el capítulo 53: *Manolo Caracol I*, emitido el 20 de noviembre de 1972, en donde los primeros segundos aparecen una imágenes de una actuación del cantaor en su *estampa escenificada*.

1. Testimonio de la realidad, anteponiendo sobre todas las cosas el registro fiel, riguroso y veraz de la realidad.
2. La preparación intensa, profunda y rigurosa, que prolonga los plazos de disponibilidad pero facilita una mayor identificación y comprensión de la realidad.
3. El compromiso social.

Justificando el punto primero, la grabación de la serie se llevó a cabo en los lugares “naturales y habituales” del flamenco: tabernas, casas, reuniones de gitanos, etc. y no en platós de televisión, que hubiesen podido desvirtuar la percepción de la imagen del flamenco. En cuanto al punto segundo, la preparación fue trabajosa y nada desdeñable, tanto en la tarea de documentación, como de rodaje y postproducción, lo que hizo que los programas no tuvieran en la mayoría de los casos una emisión homogénea y definida en cuanto a los horarios. El punto tercero, que hace referencia al compromiso social, no es fácilmente identificable en la serie pero sí en un análisis posterior a su visionado. Determinados detalles pueden darnos una idea del compromiso social con el andalucismo y la oposición a la política centralista franquista, pues como explica Washabaugh “los programas de *Rito* promovieron este localismo cultural contra el centralismo franquista” (Washabaugh 2005: 220).

En general, los directores, autores y supervisores de esta serie documental se mantuvieron unidos en su oposición a la política cultural de Franco (...). Tenían la intención de eclipsar el nacionalflamenquismo que estaba asociado con el franquismo (Washabaugh 2005: 207).

En cuanto al sonido, los documentales buscan el directo y original, sin manipulaciones, con los ruidos ambientales y con todo el valor expresivo que ello conlleva, al no enmascarar tras músicas difusas o efectos de reverberación todo el contenido sonoro que se está produciendo. Lo mismo ocurre con *Rito y geografía del cante*. Todos los sonidos que se producen en escena son registrados sin ningún tipo de modificación. No se utiliza nada de música incidental o de acompañamiento, exceptuando la cabecera y los títulos de crédito finales, que siempre llevan la misma música. Por regla general, las entrevistas a los diferentes artistas, o no llevan acompañamiento musical de fondo, o están montadas con el propio ruido ambiental (de una casa, de una taberna, etc.).

Muy cercano a este tipo de creación audiovisual, William Washabaugh identifica la serie *Rito y geografía del cante* con el “cine representacional” realista, donde se encuentran una serie de características que se corresponden con la serie (Washabaugh 2005: 207-8): las largas secuencias musicales sin la interrupción de comentarios; la sensibilidad y genuino interés por parte de los comentaristas y entrevistadores; el hecho de que rara vez promueven una sola línea política o una determinada postura flamencológica, sino que proporcionan

claros ejemplos de opiniones que permiten a los espectadores reflexionar; y por último que ofrece una presentación equilibrada del arte de las diferentes provincias de Andalucía y de más allá de sus fronteras.

Todas estas premisas llevan a pensar en la serie como un documental. Sin embargo, en este caso el contenido es musical, por lo que entra en juego una nueva tipología de realización audiovisual: el videoclip.

Videoclip musical

A pesar de la escasa bibliografía existente sobre el videoclip musical, destacamos las propuestas de Eduardo Viñuela y Ana María Sedeño, quienes han trabajado el videoclip desde disciplinas distintas: la Musicología y la Comunicación Audiovisual. En este caso se intentará aunar ambas para obtener lo más funcional y práctico de cara a nuestro objeto de estudio: el flamenco en televisión.

El trabajo de Ana María Sedeño (2003) debe tomarse con algunas consideraciones. Su autora pertenece al ámbito de la Comunicación Audiovisual, por lo que sus propuestas analíticas centran el interés de los videoclips más en los aspectos visuales que en los musicales. Se centra en conceptos como la realización, planificación, angulación, montaje, etc. relegando a la música a capítulos históricos y no como parte principal analítica del videoclip musical. El tema central de su tesis hace referencia al Nuevo Flamenco, concepto que se aleja cronológicamente de nuestro objeto de estudio. Además, el videoclip se puede entender como un producto, con una elaboración determinada y una finalidad claramente definida: aumentar el número de ventas del trabajo discográfico donde se inserta. Es por ello que debe tomarse con cautela la relación entre este tipo de creación audiovisual y la serie *Rito y geografía del cante*.

Primeramente conviene definir el concepto de videoclip musical. Esta definición entraña no pocos problemas, pues a lo largo de su historia ha habido un buen número de autores que se han acercado a él como manifestación sociocultural de la época postmoderna. Por lo tanto, dependiendo del centro de interés que se quiera recalcar del videoclip, la definición se tornará variada. Ana María Sedeño establece una tipología donde se destacan los aspectos más identificables de cada modelo (Sedeño 2003: 105-9):

1. El video musical como producto: se entiende el videoclip como una elaboración de una industria, en este caso la discográfica que tiene como fin el aumento de beneficios gracias al número de ventas de los álbumes.
2. El video musical como texto: se entiende el videoclip como un texto (mensaje o discurso) con una serie de componentes (tema musical, repertorio visual y texto escrito).

3. El video musical como formato: se entiende el videoclip como un formato (con una serie de características específicas de realización, montaje, planificación, etc.) de producción audiovisual que puede desarrollarse aisladamente del lenguaje idiomático propio de la televisión.

4. El video musical como género-modo audiovisual: se entiende como un

Modo diferenciado de gestionar las materias expresivas de la imagen y el sonido (...) y con las siguientes características: tiene fines publicitarios, es una combinación de música, imagen y lenguaje verbal y constituye un discurso específico y particularizado (Sedeño 2003: 109).

De acuerdo con estas definiciones, la serie *Rito y geografía del cante* no podría clasificarse dentro de ninguno de estos tipos. Principalmente el videoclip tiene un fin y una intencionalidad (la publicitaria, la venta, la industria) que los números musicales de la serie no persiguen. Además, el lenguaje visual y estético que emplean los videoclips raramente coincide con los empleados en *Rito y geografía del cante*: la escenografía, la ambientación, los decorados, el grafismo, etc. que son habituales en los videoclips, en la serie se reduce a una toma de imágenes de las actuaciones. Los decorados son naturales (por supuesto, no están filmados en estudio o plató de televisión), la escenografía apenas está preparada (en algunos casos cuando son interpretados palos de fiesta –bulerías, rumbas- se levanta algún asistente para bailar al ritmo de la guitarra) y no existe cambios de escenarios durante un número. Por lo tanto, para un análisis de este tipo de actuaciones musicales, el estudio no puede centrarse en los aspectos visuales y de la imagen. El relegar a la música a un plano secundario en este tipo de producciones condena al análisis a una mera descripción y enumeración de número de planos, movimientos de cámara, efectos y recursos utilizados para enfatizar algún componente, etc.). Además, como la propia autora afirma, el modelo de análisis audiovisual en el que se ha basado ha sido tomado de “Francesco Casetti y Federico Di Chio en su libro *Cómo analizar un film* (1990), adaptándolo a la singularidad del presente estudio” (Sedeño 2003: 22). Ese tipo de decisiones acerca de cómo analizar el videoclip basándose en un film puede conllevar ciertas incongruencias y carencias que pueden restar eficacia al trabajo. El resultado final es más un análisis visual que audiovisual.

En contraposición a este tipo de planteamiento centrado en la imagen, el profesor Eduardo Viñuela propone un nuevo enfoque sobre el videoclip. Centra su atención en dos elementos presentes en el videoclip, como son el gesto y el significado (Viñuela Suárez 2009: 81). El primero viene dado por el movimiento de alguna parte del cuerpo con la intención de expresar algo. En el videoclip, es el director quien controla los movimientos que van a aparecer en pantalla, es decir, no son espontáneos ni a capricho de los cantantes/actores. Ello se traduce en un discurso narrativo plenamente planificado y estudiado. En la serie *Rito y geografía del cante*, sin embargo, los cantaores gozan de mayor libertad en cuanto a sus

gentos y movimientos. La mayoría de ellos vienen dados por espasmos intensos dentro de la interpretación de alguno de los cantes. Los ayes de los asistentes tampoco obedecen a ningún guión, surgen del sentimiento de admiración ante lo que están escuchando.

A pesar de ello, hay otros aspectos del videoclip que comparte con la serie, como es el trabajo de postproducción y montaje. Si bien en los videoclips ese trabajo es una de las partes esenciales (seleccionar las tomas, grafismo, etc.) en la serie también se observa un laborioso, aunque en menor medida, trabajo de montaje. Fueron filmadas muchas horas y ante un rodaje que apenas tenía guión, es normal que surgiesen los problemas de afinación en el cante, los fallos en las falseas de la guitarra, etc. No hay que olvidar que se rodaba “la música en directo” y no en *playback* como en los videoclips, por lo que este tipo de eventualidades eran habituales.

A modo de síntesis, podemos afirmar que la serie *Rito y geografía del cante* es un género híbrido, pues comparte características con el documental, con el cine realista y el videoclip, aunque no todas: como documental, la serie tiene una intención divulgativa e informativa, previamente existe un trabajo de documentación, su sonido es directo y original y sus filmaciones intentan ser fieles, veraces y reales. Sin embargo, no encontramos fotomontajes ni un gran trabajo de postproducción. Como cine representacional realista, encontramos números musicales sin interrupción y se da pie a que los espectadores reflexionen ante el abanico de opiniones y posturas que aparecen en el programa. Como videoclip, en la serie se entrevé un trabajo de montaje y puede considerarse como “producto audiovisual que puede desarrollarse aisladamente del lenguaje idiomático propio de la televisión” (Sedeño 2003: 107); sin embargo, a diferencia del videoclip, la serie no tiene intención publicitaria directa, su ambientación es natural, el discurso narrativo no es tan planificado y estudiado, y no se utiliza el *playback*.

Identidad y gitanismo

Uno de los puntos más estudiados por los diferentes autores que se han acercado al flamenco ha sido el de la identidad y el gitanismo. La corriente gitanista, que tiene sus orígenes en las teorías y escritos de Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” y de Federico García Lorca, estuvo claramente presente a lo largo de la serie *Rito y geografía del cante*, gracias a la aceptación que tenían estas teorías en la flamencología de la época. Por otra parte, la etapa de revalorización del flamenco que se inició a mediados de los años cincuenta, alimentada principalmente por el cantaor Antonio Mairena, se sirvió de la plataforma comunicativa de la televisión y de la serie *Rito y geografía del cante* para defender el flamenco puro y tradicional, alejado de la mistificación, la experimentación y la innovación. Obviamente, para el mairenismo (corriente promovida por Mairena), los gitanos eran los poseedores de la pureza, entendida

ésta como algo intrínseco al nacimiento del cante y ausente en su desarrollo, de ahí el rechazo a toda innovación, que en esta época venía marcada por los diversos experimentos que algunos artistas empezaban a hacer, principalmente fusionando el flamenco con otros estilos musicales (el rock y el jazz): éste será el germen del Nuevo Flamenco.

Sin embargo, esta corriente gitanista ha topado con estudios que ponen en tela de juicio sus presupuestos acerca del papel del gitano como creador y heredero de la esencia flamenca. García Gómez sitúa la creación de la etnicidad gitana (o gitanismo) en el romanticismo francés. Los románticos franceses pretendiendo gozar de la pasión individual, buscaron el gitanismo español, potenciando la gitanización de los cantos y bailes populares del sur de España (García Gómez 1993: 78). Ese gitanismo no hace referencia a la característica de los gitanos, sino a un modo de ser relacionado con el hampa y la delincuencia (Steingress 1993: 332). Dicha relación ha llegado hasta nuestros días, manteniéndose la animadversión en muchos casos hacia los gitanos por sus comportamientos delincuentes o transgresores. Por lo tanto, la invención del cante gitano no deja de ser un fraude: la etnicidad gitana es un invento, y este invento fue presentado como heredado (Washabaugh 2005: 113). Si bien *Rito y geografía del Cante* puede ser entendido como plataforma para propagar los postulados de las corrientes gitanistas,

Los creadores de *Rito y Geografía del Cante* tuvieron intención de priorizar la documentación artística y geográfica (...) y más que servir a los propósitos de Antonio Mairena en esta pieza suprema del mairenismo que es la serie televisiva, pretendían promover los intereses de Andalucía (Molina 1998: 237).

A pesar de ser un documental “realista” (por las razones expuestas anteriormente) en *Rito y geografía del cante* se ignoró otro tipo de flamenco que por esos años empezaba a tener fuerza: el flamenco-fusión o el Nuevo Flamenco, por ejemplo. Sin duda esta actitud responde a los ideales de la serie de querer mostrar el flamenco “puro”, “tradicional”, “el verdadero”.

Nacionalflamenquismo

En el caso de la serie *Rito y geografía del Cante*, la identidad también se relaciona con el nacionalismo, por el hecho de vincular identidad cultural con arte popular (español-flamenco). La identidad flamenca puede relacionarse con el “espíritu nacional”, con el “sentimiento andaluz” o con la “razón incorpórea”, y dentro de cada uno de esos adjetivos se encuentran implícitos determinados intereses. La idea del flamenco como reclamo turístico o como “alma musical de los gitanos”, necesita un soporte que le de difusión: tal es el fin de los medios audiovisuales. En este sentido, se puede comprobar en numerosas películas de mitad del siglo XX cómo abundaban los estereotipos que tenían que ver con el flamenco: castañuelas, jolgorios, guitarras, etc., pues como apunta Luís Miguel Carmona haciendo referencia al género cinematográfico,

El baile flamenco siempre ha estado relacionado con una cierta imagen folklórica que identifica a España con el vestido de lunares, las castañuelas, sevillanas y zapateados. Algo en lo que ha tenido mucho que ver su representación en el cine (Carmona 2007: 103).

Eso en cuanto al cine. La televisión y su programación se vieron irremediadamente afectados por los cambios políticos y la crisis de la televisión pública acaecidos a finales de los años sesenta y principios de los setenta. A mediados de la década de los sesenta se aprueba la anteriormente citada *Ley Fraga* (Washabaugh 2005: 201) y se crea la Segunda Cadena en 1966 donde, como ya se ha explicado, se emiten contenidos culturales mucho más abiertos e innovadores. Estos hechos, unidos al desarrollo económico que provocaba el aumento de los espectadores, dieron como resultado una época conocida como la “edad de oro” (Viñuela Suárez 2009: 53). No es de extrañar, por tanto, la amplia libertad de maniobra que se le dio, por ejemplo, a Valerio Lazarov a la hora de realizar sus producciones audiovisuales para televisión: presupuesto, medios técnicos, experimentación, etc. Pero este período de bonanza se vio interrumpido con el cambio de gobierno que se produjo a finales de los años sesenta. La entrada en el gobierno de miembros del Opus Dei endureció y fomentó el conservadurismo, rompiendo la tónica anterior mucho más abierta. Como afirma Cebrián Herreros,

Televisión Española (...) fue la imagen de la dictadura franquista, la cual empapó la información y programación con su ideología y la usó como exaltación del Régimen y ocultación de la realidad concreta de la sociedad, además de los contextos extranjeros desfavorables (Cebrián Herreros 2007: 1).

Además, en lo referente a la política cultural, los ministros franquistas se empeñaron en crear una identidad nacional única a través de la representación de España como un conjunto unificado de diversidades culturales (Washabaugh 2005: 44). De ahí la utilización del folklore y los medios audiovisuales (en este caso la televisión pública) como instrumentos y herramientas para llevar a cabo el llamado *nacionalfloamenquismo* (Washabaugh 2005: 45). Éste ha sido definido como “una forma de negar al flamenco la condición de voz característica de Andalucía, reelaborándolo como símbolo de la total identidad hispana” (Molina 1998: 240) o como “la promoción franquista de ampulosos espectáculos que celebraban la riqueza del arte español a la par que ocultaban la pobreza tanto como las lealtades regionales de los artistas” (Washabaugh 2005: 143).

Ahora bien, al mismo tiempo algunos autores defienden que ese flamenco fue utilizado por los creadores y artistas de *Rito y geografía del cante* para fomentar una visión andalucista del flamenco como alternativa y oposición cultural al régimen de Franco. William Washabaugh ha sido quien más férreamente ha defendido los contenidos políticos que pueden entreverse en la serie. Entiende que la realización del programa no se llevó a cabo por unos sentimientos románticos de añoranza del flamenco puro que estaba perdiéndose en aras de las nuevas experimentaciones musicales, y que por tanto debía rescatarse

filmándose y grabándose. Ni mucho menos: se trataba de una estrategia de oposición política al régimen centralista de Franco, y utilizando el regionalismo y folklorismo del flamenco, deseaban despertar las conciencias de los espectadores andaluces para que se rebelasen en una especie de batalla entre Madrid y Andalucía (Washabaugh 1998: 65).

Así pues, la importancia de la serie *Rito y geografía del cante* reside en los objetivos y funciones que intentó cumplir: por un lado, sirvió al régimen para crear una identidad cultural centralista basándose en las diversidades culturales y se utilizó como reclamo publicitario al presentar el flamenco como algo típicamente español, afianzando la imagen en el extranjero del *Spain is different*. Las connotaciones de la serie, de una manera u otra, intentaron reforzar un discurso identitario al mostrar un tipo de flamenco: el de los gitanos, el de las reuniones familiares con bebida y comida, el de cantaor y guitarrista, etc. Por otro lado, sirvió a los sectores andalucistas y regionalistas para rescatar viejos conceptos como identidad andaluza frente al centralismo propuesto por el régimen. Para ello utilizaron uno de los elementos más característicos y diferenciadores de Andalucía: el flamenco. En referencia a esta utilización pragmática de la serie, uno de sus responsables, Romualdo Molina, afirma,

Casi desde el comienzo del uso del término flamenco para el género que consideramos, éste ha sido visto con parcialidad, ignorando ciertos aspectos que desagradaba al observador; por consiguiente, luego ha sido presentado con más imaginación que verismo; y ha sido definido por versiones fuertemente distorsionadas de su realidad. Estas descripciones, pocas veces casuales, y en la mayoría de los casos sesgadas a propósito y con intención sectaria, han contribuido a los intereses de unos y perjudicado a los intereses de los demás (Molina 2005: 214).

Por tanto el mairenismo comporta un componente político porque promueve la oposición al régimen del Franco, pretende respaldar los intereses regionalistas de los andaluces y la reivindicación de la etnicidad gitana por parte de Mairena.

Conclusiones

El flamenco y los medios audiovisuales son dos conceptos que han sido tratados ampliamente por separado y desde casi todas las disciplinas. Sin embargo, unidos han dado lugar a la formación de identidades y discursos diversos dependiendo de la plataforma (cine, televisión, Internet, etc.) que merece la pena investigar. Al mismo tiempo, cada vez son más abundantes los estudios sobre la música que emplea la televisión, pero debido a la amplia tipología de contenidos que ofrece (informativos, concursos, documentales, etc.) aún queda mucho por hacer (y analizar).

El presente artículo ha sido una aproximación al flamenco en televisión, a través de una de las series más valorada por flamencólogos y profesionales del

audiovisual⁸, *Rito y geografía del cante*, la cual nos ha servido para realizar un análisis destacando los contenidos identitarios y políticos. También se ha tratado su género audiovisual, diferenciado de otros productos como el documental o el videoclip, a pesar de compartir algunas características, algunas técnicas y elementos formales que forman parte del discurso audiovisual. La estética visual bastante austera y recatada demuestra la intención de alejarse de producciones musicales televisivas que incluían tratamientos visuales mucho más espectaculares (como los programas *Último grito* o *360° en torno a...*). Además, los escenarios realistas se corresponden con la hipótesis que defiende la utilización de esta serie como reivindicación de los rasgos de diferencia de cada región, frente al centralismo del régimen.

Por otra parte, nuestra televisión se ha visto inmersa en un desarrollo diferenciado del resto de televisiones europeas y mundiales. Desde el primer momento estuvo controlada por el régimen franquista, por lo que los contenidos emitidos debían pasar un exhaustivo examen. Los mensajes expuestos llevaban implícita una gran carga ideológica, pero a pesar de ello, hubo profesionales que retaron a este sistema y utilizaron la televisión como herramienta de protesta social y política. En concreto esta serie fue utilizada por el régimen como herramienta para mostrar una unidad cultural y promover el flamenco fuera de nuestras fronteras. Además, el lenguaje visual y estético empleado poco tenía que ver con otras producciones musicales que TVE realizó por esos años.

El discurso utilizado en la serie *Rito y geografía del cante* estaba en consonancia con los postulados que la flamencología de la segunda mitad de siglo XX venía promoviendo. Corrientes teóricas como la “gitanista” estuvieron presentes en la serie, defendiendo concepciones de pureza y tradición en el cante, y obviando la participación de artistas que por aquellos años empezaban a innovar en el flamenco experimentando y fusionando con otros tipos y estilos de música (el Nuevo Flamenco). William Washabaugh resume rotundamente la esencia de la serie:

Los autores y colaboradores de *Rito* reafirmaron una visión andalucista de la música flamenca como una alternativa a la política cultural de Franco. Disfrazaron esa reafirmación con el gitanismo de Mairena para, por una parte, pasar la censura española, que, de lo contrario, podría haber silenciado la totalidad del proyecto, y, por otra parte, para sintonizar con la audiencia gitanófila, tanto española como americana (Washabaugh 2005: 122).

Por lo tanto, queda demostrada la relación de la serie con su contexto social, político y cultural. Dichas implicaciones deben estudiarse más pormenorizadamente, pues conceptos como identidad, etnicidad y gitanismo son fruto de la simbiosis entre cultura y sociedad y necesitan de una revisión a través del prisma televisivo. La serie *Rito y geografía del cante* puede ser un magnífico

⁸ La serie obtuvo el Premio Nacional de la *Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez*.

objeto de estudio para este tipo de cuestiones, pero lo que es innegable, es que en la filmación real de actuaciones demuestra la fuerza del cante flamenco y la musicalidad de la guitarra (amén de otros entes, como la expresividad del baile). En ellas quedan registrados sentimientos, tensiones, esfuerzos, sufrimientos y pasiones de aquellos que sienten el arte flamenco, cuya presencia aporta realismo y humanidad a la música.

Bibliografía

Barroso García, Jaime. 2002. *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Editorial Síntesis.

Blas Vega, José y Ríos Ruíz, Manuel. 1988. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2 v.). Madrid: Cinterco.

Carmona, Luís Miguel. 2007. *La música en el cine español*. Madrid: Cacitel.

Cebrián Herreros, Mariano. 2007. "50 años de Televisión Española". *Telos* 70. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2264378&orden=134708&info=link>> [Consulta: 30 de enero de 2012]

Díaz, Lorenzo. 1994. *La televisión en España 1949-1995*. Madrid: Alianza Editorial.

Espín, Miguel. 1994. "El flamenco y la televisión. Crónica de infidelidades". *La Caña del flamenco* 7: 19-23.

García Gómez, Génesis. 1993. *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos.

Gavilán Estelat, Eduardo. 2004. "Notas sobre la historia de la radiodifusión sonora y la televisión". *BIT* 150: 37-41. <<http://www.coit.es/publicaciones/bit/bit150/37-41.pdf>> [Consulta: 30 de enero de 2012].

González Conde, María Julia y Barceló Ugarte, Teresa. 2009. *La Televisión. Estrategia audiovisual*. Madrid: Editorial Fragua.

Molina, Romualdo. 2005. "De la eficacia y transcendencia del flamenco en TV. 30 años de experiencia". *Música oral del sur* 6 <<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/export/sites/default/publicaciones/pdfs/flamenco-tv.pdf>> [Consulta: 30 de enero de 2012].

_____. 1998. "Flamenco. Passion, politics and popular culture, de William Washabaugh". En *La bibliografía flamenco, a debate*, ed. Cristina Cruces Roldán, 217-265. Sevilla: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Flamenco.

Montes Fernández, Francisco José. 2006. "Historia de Televisión Española". *Anuario Jurídico y Económico Escurialense* 39: 637-96. <<http://www.rcumariacristina.com/ficheros/20%20FRANCISCO%20JOSE%20MONTES.pdf>> [Consulta: 30 de enero de 2012].

Rueda Laffond, José Carlos y Chicharro Merayo, M^a del Mar. 2006. *La televisión en España (1956-2006). Política, consumo y cultura televisiva*. Madrid: Editorial Fragua.

Sedeño Valdellós, Ana María. 2003. *Realización audiovisual y creación de sentido en la música: el caso del videoclip musical de Nuevo Flamenco*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Málaga. <<http://www.sci.uma.es/bbl/doc/tesisuma/16698496.pdf>> [Consulta: 30 de enero de 2012].

Steingress, Gerhard. 1993. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura.

Viñuela, Eduardo. 2009. *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU, Música Hispana, Textos, Estudios.

Washabaugh, William. 2005. *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós. (1^a ed. 1996. *Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford: Berg).

_____. 1998. "La invención del cante gitano: la serie Rito y geografía del cante". En *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*, ed. y coord. Gerhard Steingress y Enrique Baltanás, 59-70. Sevilla: Signatura.

_____. 1994. "The Flamenco Body". *Popular Music* XIII (1): 75-6. <<http://www.jstor.org/stable/852901>> [Consulta: 30 de enero de 2012].

JUDAS DE LADY GAGA: MARÍA MAGDALENA COMO REINTENTO DE PROVOCACIÓN

Elena Monzón Pertejo

Resumen

Desde las fuentes patrísticas, la figura de María Magdalena siempre ha estado rodeada de una aureola de confusión. En la cultura audiovisual de masas, este personaje ha alcanzado un notable protagonismo entre todas las figuras bíblicas. Hace unos meses su presencia saltó al videoclip con el vídeo *Judas* de Lady Gaga. Su imagen ha ido frecuentemente asociada a la controversia, y la obra de Lady Gaga no ha sido una excepción. En el presente artículo se analiza el videoclip *Judas* y la figura de María Magdalena como elemento de provocación. Así, en la primera parte del trabajo se muestran los distintos elementos utilizados en el vídeo para la elaboración del personaje, mostrando cómo se ha recurrido fundamentalmente a la mezcla y reciclaje de tradiciones. En la segunda parte del texto, se reflexiona sobre la figura de María Magdalena como elemento de provocación que en ocasiones ha conducido a la transgresión.

Palabras clave: videoclip, religión, transgresión, cine, María Magdalena

Abstract

Since the patristic texts, Mary Magdalene's character has been surrounded by an aura of confusion. In the mass media culture, this character has achieved a remarkable prominence among all the biblical characters. Some months ago, her presence jumped to the music video with Lady Gaga's video *Judas*. Her image has been frequently identified as an element of provocation. Thus, in the first part of this paper the different resources used in the video for the character's construction are shown. The second part of the text reflects on Mary Magdalene as a provocation element that sometimes leads to transgression.

Keywords: video clip, religion, transgression, movies, Mary Magdalene

Desde hace unos años, María Magdalena se ha consolidado como un personaje en alza en el panorama artístico, sufriendo multitud de reinterpretaciones y diversificación de usos que la han puesto al frente de las figuras bíblicas femeninas. Ha sido caracterizada como santa, pecadora, prostituta, esposa de Jesús... creándose así un personaje con mil caras. Desde las últimas décadas del siglo XX, su uso en el audiovisual ha conllevado frecuentemente motivos de escándalo entre diversos sectores de la sociedad. Desde *Jesucristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, 1973), pasando por *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) y hasta llegar a *El código Da Vinci* (*The Da Vinci Code*, 2006) su presencia siempre ha ido unida a la controversia. Hace unos meses, le llegó el turno al videoclip: *Judas*, de Lady Gaga, ha sido la última manifestación audiovisual que pone en escena una reactualización de este personaje. En muchas de estas obras, así como en tantas otras del cine, la literatura, la escultura, la música o la pintura, María Magdalena ha sido utilizada

como elemento catalizador de la provocación que en ocasiones ha conducido a la transgresión.

En el presente artículo se analiza la construcción que de este personaje se elabora en el videoclip *Judas* de Lady Gaga, teniendo como objetivos principales de la investigación dos aspectos que darán lugar a los dos grandes bloques en los que se divide este trabajo. En primer lugar, se pretende analizar la elaboración que de la figura de María Magdalena se hace en la obra, averiguando de dónde vienen los distintos elementos utilizados para su configuración. Tomando como base los elementos analizados en el primer punto, se podrá demostrar cómo este videoclip se inserta en una corriente que viene utilizando a esta figura bíblica como elemento catalizador de la provocación, para luego reflexionar sobre si su utilización en el caso de la obra objeto de análisis conduce a la transgresión. En este segundo bloque, también se pondrá en conexión esta obra con una corriente que viene dándose desde hace algunas décadas y que se refiere a las controvertidas relaciones entre el audiovisual y los sectores católicos del mundo occidental.

Antes de adentrarnos en el análisis de la obra propiamente dicho, es necesario hacer una breve aclaración respecto al personaje objeto de estudio. La imagen que se presenta de María Magdalena responde a una construcción cultural que se ha ido elaborando a lo largo del tiempo. Se trata de una Magdalena mítica, creada mediante la simbiosis, que tiene su origen en la misógina mentalidad eclesiástica del Medievo. Es precisamente a partir de los siglos centrales de la Edad Media, cuando el híbrido creado por Gregorio Magno es aceptado como figura oficial de María Magdalena por parte de la comunidad eclesiástica:

A esta mujer, Lucas la llama una pecadora, Juan la nombra como María, y nosotros creemos que se trata de esa María de la que Marcos asegura que habían sido expulsados siete demonios. (Gregorius. *Homilia XXXIII, LECTIO S. EVANG. SEC. LUC. VII, 36-50; PL LXXVI, 1593*) (Guinot 2008: 24).

Esta afirmación de Gregorio Magno es el origen de la mítica Magdalena, y responde a la fusión de tres mujeres de los Evangelios en la figura de María: la pecadora del evangelio de Lucas (Lc 7,36ss) que se arrodilla ante Jesús y le lava los pies con sus lágrimas; María de Betania, hermana de Lázaro, que derramó un caro perfume sobre los pies de Jesús levantando las críticas de Judas (Jn 12,1-8), y la propia María Magdalena que gracias a la acción sanadora de Jesús fue curada de los siete demonios que la poseían (Lc 8,2). Es de esta (con)fusión de personajes de donde procede la figura mítica, de connotaciones negativas, que hemos heredado y que seguimos moldeando en la actualidad. Una Magdalena mítica que actúa en detrimento de la Magdalena evangélica, de características positivas, que ha sido olvidada por las manifestaciones culturales. Es precisamente esta figura mítica la que reutiliza Lady Gaga en su videoclip *Judas*.

La construcción del personaje: mezcla y reciclaje de tradiciones

Dos de los aspectos que utiliza Lady Gaga para caracterizar al personaje son la larga cabellera rubia y el hecho de arrodillarse a los pies de Jesús. En los primeros planos del videoclip, en los que aparece la banda de moteros en la carretera, el elemento que más destaca visualmente es el cabello largo y rubio de la mujer [fig. 1]. Más adelante, se muestra a María Magdalena arrodillada ante Jesús [fig. 2], y en una escena posterior aparece lavando los pies de los dos protagonistas masculinos, Jesús y Judas [fig. 3].



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Estos elementos visuales están ligados a la letra de la canción, en la que la cantante afirma: «Cuando él viene hacia mí estoy preparada. Lavaré sus pies con mi cabello si lo necesita». Así, los primeros elementos utilizados para la construcción del personaje tienen el centro de atención en el largo cabello de la mujer y en la acción de postrarse ante Jesús. Estos dos aspectos están vinculados y tienen un origen compartido: desde el nacimiento de la Magdalena mítica, ésta viene siendo caracterizada por su cabello largo y rubio, y es éste el primer elemento que destaca de su figura en la representación que de ella hace Lady Gaga. Estos atributos tienen su génesis en la confusión de María Magdalena con la pecadora del evangelio de Lucas, aquella mujer que se postra ante Jesús, le lava los pies con sus lágrimas y se los seca con sus cabellos:

Un fariseo le rogó que comiera con él, y, entrando en la casa del fariseo, se puso a la mesa. Había en la ciudad una mujer pecadora pública. Al enterarse de que estaba comiendo en casa del fariseo, llevó un frasco de alabastro de perfume y, poniéndose detrás, a los pies de él, comenzó a llorar, y con sus lágrimas le mojaba los pies y con los cabellos de su cabeza se los secaba; besaba sus pies y los ungía con el perfume (Lc 7,36-38).

El largo cabello ha caracterizado a María Magdalena desde hace siglos y así puede verse en distintas representaciones artísticas ya sean medievales [fig. 4], renacentistas [fig. 5], barrocas [fig. 6], decimonónicas [fig. 7] o de nuestra época, en donde este atributo de la santa ha llegado a tal extremo en algunas representaciones que ha terminado dominando toda la composición [fig. 8].



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9

Se ha indicado que otro de los elementos utilizados para la composición del personaje es el hecho de arrodillarse ante Jesús. Este aspecto deriva fundamentalmente, al igual que el largo cabello, del pasaje de la pecadora del evangelio de Lucas. Este modo de representar a la Magdalena también puede apreciarse a lo largo de toda su trayectoria en el arte. De este modo, se encuentran este tipo de escenas desde los siglos medievales hasta el cine de los siglos XX y XXI [fig. 9]. Por lo tanto, Lady Gaga utiliza como primeros elementos caracterizadores del personaje el cabello y el hecho de arrodillarse ante Jesús, algo que como se ha visto viene dándose desde hace siglos y siempre ha tenido especial relevancia. Así, se muestran ya dos elementos sujetos al reciclaje de tradiciones anteriores.

En esta primera parte del videoclip, se presenta también otro de los rasgos utilizados para caracterizar a la Magdalena mítica: su relación amorosa con Jesús. En las últimas décadas, son numerosas las obras de distintos ámbitos artísticos que han tratado este tema, siendo la literatura y el cine los que más

impacto han causado. El videoclip comienza con una banda de moteros configurada por los apóstoles y Jesús, el cual comparte su moto con María Magdalena. Por las imágenes, se da a entender que María Magdalena tiene una relación con Jesús, pero a la vez la letra de la canción afirma que la mujer está enamorada de Judas. El tema de la relación entre Jesús y María Magdalena ha recobrado vigencia desde hace algunos años, especialmente a partir del éxito de la película *El código Da Vinci*, adaptación de la novela homónima de Dan Brown (2003). En ambas obras se plantea la tesis de que María Magdalena fue la esposa de Jesús y la madre de sus hijos. Tanto la película como la novela tuvieron un gran éxito y difusión, y, consecuentemente, levantaron las críticas de la Iglesia católica. Esta teoría se presentó como revolucionaria y novedosa, pero la hipótesis de una posible relación de amantes entre Jesús y la Magdalena cuenta con una tradición que viene de tiempo atrás. Es a partir del siglo XIX cuando esta postura de entender a María Magdalena y a Jesús como amantes empieza a ser representada en el arte. En el Ochocientos, comienzan a surgir las primeras alusiones a una relación física entre María Magdalena y Jesús, teniendo su inicio, aunque de forma muy tímida, en un poema de Théophile Gautier dedicado a la Magdalena (Gautier, 1838: 173). Rodin retoma esta idea y la presenta de forma más explícita en su escultura *Cristo y la Magdalena* [fig. 10], en la que se muestra el vínculo físico de los amantes con un aire tierno a la vez que erótico. Rainer Maria Rilke escribió una descripción poética sobre esta pieza:

Cristo, con su gesto de crucificado, extendiendo sus brazos como un indicador en la encrucijada de todos los dolores, muere abrumado bajo el peso de su suerte que, como esta piedra (cruz pesada y petrificada), se acumula sobre él. Es precisamente esta mujer que perfumaba sus pies infatigables quien se ha acercado, ahora que la pasión ya se ha consumado, para perfumar con la ternura tardía y vana de sus carnes este cuerpo exagüe y abandonado¹.



Figura 10

¹ Recurso electrónico disponible en http://www.lookenter.com/web/art/thyssen/ColeccionCTB/esp_accesible/cv_rodin01.html
[Consulta: 11 de noviembre de 2011]

En sus *Visiones de Cristo* de 1897, Rilke no sólo reivindica la relación de amantes entre Jesús y María Magdalena, sino que se aventura a proponer la teoría de que Jesús es el padre del hijo de la Magdalena (Graff, 1956: 61). La relación física entre Jesús y la Magdalena fue llevada al teatro en 1888 con la obra en un acto *La amante de Cristo*, escrita por Rodolphe Darzens (Darzens, 1888). El texto fue ilustrado con grabados de Félicien Rops, en una serie de obras en la que se hacen patentes los elementos eróticos de la relación entre ambos personajes [fig. 11].

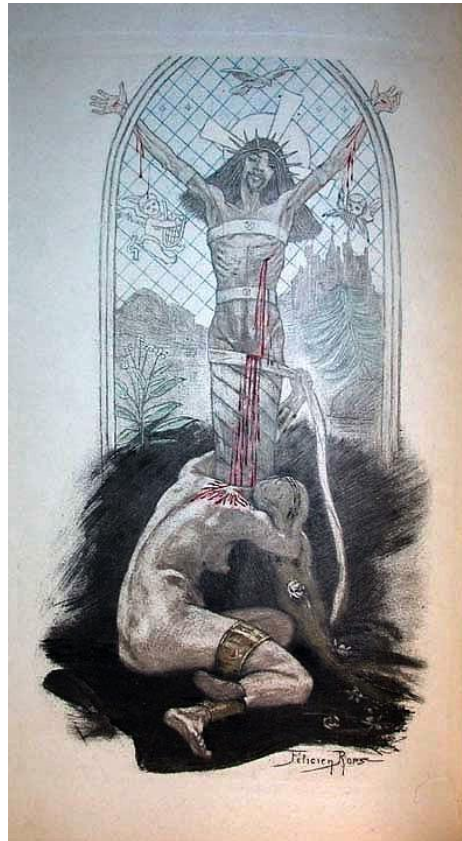


Figura 11

Ya en el siglo XX, aparecen más producciones en las que se insiste explícitamente en la relación de amantes entre Jesús y la Magdalena. Un ejemplo es el film *Jesucristo Superstar*, en donde María Magdalena confiesa abiertamente en un solo musical (“I don’t know how to love him”) que está enamorada de Jesús, aunque la relación sexual en ningún momento de la obra se pone de manifiesto. Es la película de Martin Scorsese, *La última tentación de Cristo*, basada en la novela homónima de Nikos Kazantzakis (1951), la que más controversia creó por reflejar esta relación de amantes y el matrimonio entre ambos personajes. Tres años después del estreno de la película de Scorsese, José Saramago publica su libro *El evangelio según Jesucristo*, en el que también se describe de forma explícita la relación sexual entre ambos:

Entonces sintió que una parte de su cuerpo, ésa, se había hundido en el cuerpo de ella, que un anillo de fuego lo envolvía, yendo y viniendo, que un estremecimiento lo sacudía por dentro, como un pez agitándose, y que de súbito se escapaba gritando, imposible, no puede ser, los peces no gritan, él, sí, era él quien gritaba, al mismo tiempo que María, gimiendo, dejaba caer su cuerpo sobre el de él, yendo a beberle en la boca el grito, en un ávido y ansioso beso que desencadenó en el cuerpo de Jesús un segundo e interminable estremecimiento (Saramago 1998: 324).

Con estos ejemplos se pone de relieve, al igual que sucedía al abordar la caracterización del personaje como una mujer de largos cabellos, la reutilización de tradiciones en el videoclip para dar lugar a una actualización de la figura protagonista. En este caso, se trata de recuperar una tradición que, como se comentaba anteriormente, generó gran cantidad de ingresos a los creadores de *El código Da Vinci*. No sólo el escritor de la novela y el director del film se vieron favorecidos por el éxito de las obras, sino que el *merchandising* elaborado alrededor de la historia llegó a extenderse hasta tal punto que se realizó un itinerario turístico por la ciudad de París siguiendo las huellas de los protagonistas de la trama.

Como se apuntaba líneas atrás, además de la relación con Jesús, en el videoclip María Magdalena se presenta enamorada de Judas, afirmándolo expresamente a través de la letra de la canción: «Estoy enamorada de Judas», «Sigo enamorada de Judas» o «Jesús es mi virtud y Judas es el demonio al que me aferro». Este elemento, aunque menos conocido que los anteriores, también forma parte de la tradición cultural de María Magdalena, habiendo sido utilizado en otras obras. Tomemos como ejemplo la película *Rey de Reyes (The King of kings, 1927)* de Cecil B. DeMille, en la que María Magdalena aparece como una mujer desechada a raíz del abandono sufrido por su amado Judas. Otro caso en el que se ve reflejada esta tradición es la película mexicana *María Magdalena, pecadora de Magdala (1946)*, en la que la mujer bíblica es presentada como una rica cortesana, con multitud de amantes entre los que destaca Judas. Así, en el videoclip se está recuperando otra tradición que aunque menos explotada que las anteriores sí que cuenta con algunos precedentes.

Otro de los elementos que utiliza Lady Gaga en el vídeo para caracterizar a su particular Magdalena es el hecho de calificarla como prostituta. Este aspecto se pone de relieve mediante la letra de la canción: «En el sentido más bíblico, estoy más allá del arrepentimiento. Famosa furcia, prostituta que vomita su mente». La adhesión del carácter de prostituta a la figura de la Magdalena es uno de los elementos que más se han difundido desde la configuración de la vertiente mítica de esta mujer. De nuevo, el origen de esta caracterización se encuentra en las palabras de Gregorio Magno, quien realiza una interpretación de las palabras del evangelio en las que se indica que María Magdalena había sido curada de siete demonios:

¿Qué designan los siete demonios sino el conjunto de los vicios? De igual manera que todo el tiempo está encerrado en siete días, la cifra siete representa la universalidad. Así pues, María había tenido siete demonios porque estaba llena de todos los vicios (Gregorius. *Homilia XXXIII, LECTIO S. EVANG. SEC. LUC. VII, 36-50; PL LXXVI, 1593*) (Guinot 2008, 24).

Este Padre de la Iglesia interpreta los siete demonios como los siete vicios o los siete pecados capitales. A medida que van pasando los siglos, es el pecado sexual el que más relevancia adquiere debido a la tradicional asociación judeocristiana del pecado femenino con el sexo. Es de este modo como el apelativo de prostituta queda ligado a esta figura del Evangelio.

El videoclip termina con una Magdalena que muere lapidada por la multitud. Lady Gaga, co-directora del vídeo, afirma que decidió terminar de esta forma el vídeo ya que si iba a ser apedreada por las críticas de algunos, prefería lapidarse ella primero. Pero de nuevo, la escena de la lapidación remite a la Magdalena mítica, ya que junto a los personajes bíblicos anteriormente comentados que dieron lugar al híbrido de la mítica Magdalena, existe otro personaje del evangelio que también fue confundido con María Magdalena: la mujer adúltera que Jesús salva de morir lapidada. Esta confusión de personajes ha sido recogida por diversos cineastas, como es el caso de Nicholas Ray en su película *Rey de Reyes* (*King of kings*, 1961) en la que Carmen Sevilla, en el papel de la Magdalena, es salvada por Jesús de la lapidación. Del mismo modo, Mel Gibson también recoge esta confusión en *La pasión de Cristo* (*The passion of the Christ*, 2004), en la que Monica Belluci deja su vida pecaminosa a raíz del mismo acontecimiento. En el videoclip, la protagonista se debate entre el amor por Jesús y el amor por Judas, siendo esta duda interior el núcleo del argumento. Al final del vídeo, en el momento de la lapidación, la mujer no es salvada por nadie, lo cual da a entender que la mujer ha tomado una decisión: se ha decantado por el amor de Judas, por lo que no obtiene el perdón y muere lapidada.

Hasta aquí se ha mostrado el primer punto que se anunciaba al principio del presente trabajo: se ha puesto en evidencia la forma en la que ha sido construida la figura de María Magdalena en el videoclip, mostrándose esa mezcla de tradiciones y ese reciclaje de elementos propios de la tradición de dicho personaje. Todo ello demuestra que la afirmación de Raúl Durá sobre la remodelación de los temas clásicos en el lenguaje de los medios de masas sigue vigente:

Evidentemente, no parece lícito pensar en una fidelidad absoluta a los modelos sino más bien de citas *permanentes*, a veces *caprichosas*, a menudo *eficientes* [la cursiva es nuestra]. Cabe hablar pues de integración y reinterpretación de los temas clásicos dentro de un contexto de asombrosa densidad icónico-auditiva [...]. La permanente reutilización de los temas clásicos, que de hecho ha sido una constante desde el nacimiento de los medios de masas [...], está sometida a transformaciones intensas. Una de las más llamativas es la simplificación constante de los atributos (Durá 1989).

Este videoclip es un paso más en esa continua reinterpretación de la Magdalena mítica. Una figura que resulta muy cómoda en el panorama actual debido a la gran presencia que tiene en el audiovisual y por lo familiar que es para el público, aunque esa cercanía se deba en la mayoría de ocasiones a esas *citas permanentes, a veces caprichosas* y, por lo visto, siempre *eficientes*. Al igual que en otras obras, se pone de relieve cómo «la existencia de elementos convencionales a los que el espectador ya está habituado supone un cierto grado de complicidad» (Durá 1989). Precisamente este grado de complicidad con la figura de María Magdalena es el que utiliza Lady Gaga para crear una obra que logró en pocos días más de 10 millones de visitas en el portal de Internet YouTube.

María Magdalena como provocación

Hasta aquí se han mostrado las líneas generales utilizadas para la construcción del personaje de María Magdalena en la obra objeto de análisis. Al inicio del presente trabajo, se indicaba que otro de los objetivos planteados consistía en demostrar cómo este videoclip se inserta en una corriente que utiliza a María Magdalena como elemento catalizador de la provocación. Para comenzar con este punto, es necesario hacer una distinción importante entre el verbo *provocar*, que según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española es definido como «Irritar o estimular a alguien con palabras u obras para que se enoje», y el verbo *transgredir*, que etimológicamente significa «pasar a través», es decir, superar los límites o fronteras. En esta obra, Lady Gaga provoca pero no transgrede, ya que cada transgresión crea nuevos límites. En este caso lo único que hace es recoger antiguas fórmulas, siendo prácticamente la única novedad el formato de la obra, el hecho de que se trate de un videoclip, ya que todas estas cuestiones habían sido anteriormente tratadas en otro tipo de formatos artísticos, como pueden ser la pintura, la literatura, el cine, la escultura...

En los puntos anteriores, se han mostrado algunas de las obras en las que María Magdalena aparecía también como elemento que podía suponer una provocación para los sectores católicos. Este videoclip se diferencia de algunas de esas obras por el hecho de que en algunas de ellas existe un contenido más profundo que la simple cita provocadora o la mezcla de tradiciones. Tómese como ejemplo *La última tentación de Cristo*, película que generó una notable controversia y sufrió toda una serie de sabotajes por parte de grupos ultra católicos. En este film se presentaba una relación sexual entre Jesús y la Magdalena, pero no se limitaba a mostrar ese hecho, sino que ello conllevaba toda una contradicción interior de Jesús, entre su naturaleza humana y su naturaleza divina, estando en el centro de ese debate la figura de la Magdalena. En el libro de Saramago, obra que también fue condenada por el Vaticano, se presenta una relación sexual explícita, como se ha visto en líneas anteriores. Al igual que en la obra de Scorsese, la relación que plantea José Saramago también va más lejos

del puro encuentro sexual, ya que es el inicio de una relación profunda entre Jesús y María Magdalena, la cual se convierte no sólo en su amante, sino también en su amiga y confidente, configurándose como un elemento decisivo en el destino del protagonista. Por lo tanto, estas dos obras, la de Scorsese y la de Saramago, pueden resultar provocadoras por los elementos que presentan, pero también se convierten en transgresoras al abrir nuevos caminos y profundizar en distintos temas, alejándose así del mero escándalo y la simple irreverencia.

Ese no es el caso del videoclip de Lady Gaga, que no propone nuevas fórmulas ni abre nuevas vías, sino que concentra en unos pocos minutos algunas de las vertientes más controvertidas de la Magdalena mítica. Tanto es así, que Bill Donohue, presidente de la Liga Católica, hizo el siguiente comentario el 5 de mayo de 2011 tras el visionado del videoclip:

En su vídeo Judas, Lady Gaga juega a la ligera con la iconografía católica, y genera diversas declaraciones desfavorables, pero por lo general se mueve sobre las fronteras sin llegar a cruzarlas. Quizás esto se deba a que el vídeo es un desastre. Incoherente, deja al espectador más perplejo que conmovido².

Esta declaración del presidente de la Liga Católica remite directamente a la definición, que ha sido apuntada anteriormente, del verbo *transgredir* del que indicábamos que su etimología venía a significar “pasar a través de”. Bill Donohue escribe que «Lady Gaga [...] se mueve sobre las fronteras sin llegar a cruzarlas». Así, se pone de relieve un primer indicio de que la obra de Lady Gaga no es tan transgresora como pretende. En el mismo texto, la antedicha Liga advierte que no va a colaborar en el escándalo del vídeo, ya que realmente es tan desastroso que no es capaz ni de rozar el anticatolicismo. Esta declaración es buena muestra de cómo la figura de María Magdalena como elemento de provocación está quedando obsoleta si continúa por los derroteros de la reiteración vacía de nuevos de significados. Es relevante el hecho de que ni siquiera esta organización se preocupe excesivamente, aún incluso cuando en sus estatutos declara que una de sus principales misiones consiste en que «cuando los católicos son víctimas de una imagen intolerante por parte de los medios de comunicación, la Liga Católica emite comunicados para atraer la atención del público. También puede alentar a un boicot contra los patrocinadores del programa»³.

Esta misión de boicotear determinados productos no es sólo una declaración de intenciones, sino que dicha organización la ha llevado en numerosas ocasiones a la práctica. Así lo hicieron con *La última tentación de Cristo*, calificada por la Liga como «una de las películas más blasfemas jamás producidas»⁴. El boicot contra el film de Scorsese continuó incluso después de su estreno en los

² Catholic League For Religious and Civil Rights, *Lady Gaga “Judas” Video is a Mess*, 2011. <http://catholicleague.com/release.php?id=2146> [Consulta: 13 de noviembre de 2011]

³ <http://www.catholicleague.org/our-mission/> [Consulta: 13 de noviembre de 2011]

⁴ <http://www.catholicleague.com/printer.php?p=Catalyst&id=608> [Consulta: 13 de enero de 2011]

cines, ya que en un comunicado⁵ público de la Liga Católica, se instaba a la población a que escribiera al máximo dirigente de una cadena de televisión norteamericana con la petición de que no emitiera dicho film, ya que éste era tan ofensivo por su anticatolicismo como la obra de D. W. Griffith *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) por sus alusiones al Ku Kux Klan. Las medidas de boicot no terminaron ahí, ya que en otro comunicado⁶ se solicitaba a los norteamericanos que se dirigieran a la cadena de alquiler de vídeos Blockbuster para reclamar que de sus estanterías fuera retirada dicha película además de otros films como *La vida de Brian* (*Life of Brian*, 1979). Conociendo estos antecedentes de la Liga Católica, se pone de manifiesto cómo la figura de María Magdalena, por el abuso sufrido en su vertiente controvertida, ha llegado a tal punto de banalización que hasta una de las organizaciones más conservadoras le resta importancia. Al negar al videoclip un aluvión de críticas, por entender que no profundiza en ningún aspecto serio tocante a la religión, se le está negando también una valiosa publicidad gratuita. Desde el punto de vista del catolicismo, puede que el elemento más irreverente del vídeo, y que no ha sido nombrado explícitamente por dicha organización, sea la vestimenta de Lady Gaga en algunas escenas. Tal y como se aprecia en algunos momentos del vídeo [fig. 12], María Magdalena aparece vestida de rojo y azul, con el sagrado corazón en el pecho, adjudicándose así una vestimenta y una simbología tradicionalmente reservada a la Virgen. Por ello, entendemos que esta apropiación de dicho elemento es un capricho visual, ya que se pierde el significado original del sagrado corazón sin adjudicarle otro nuevo.



Figura 12

Lady Gaga, en diversas entrevistas que ha concedido⁷, al preguntarle por este videoclip, se ha centrado fundamentalmente en hablar sobre el personaje de Judas y no el de María Magdalena. Así sucede en un programa especial dedicado

⁵ <http://www.catholicleague.com/printer.php?p=Catalyst&id=608> [Consulta: 13 de noviembre de 2011]

⁶ <http://www.catholicleague.com/printer.php?p=Catalyst&id=311> [Consulta: 13 de noviembre de 2011]

⁷ Véase por ejemplo la siguiente entrevista: <http://www.youtube.com/watch?v=ygFrEK0jd50>

a la artista en la cadena MTV cuando le preguntan sobre qué es lo que le inspiró a la hora de escribir su canción *Judas*:

Tuve muchos ex-novios que me traicionaron y en particular hubo uno que era fanático de *Judas Priest*, y la canción, cuando empecé a componerla, trata sobre un ex-novio que me traicionó que le encantaba el *heavy metal*. Cuando empecé a escribir la letra, pensé en la definición bíblica de la palabra "Judas", donde Judas era el traidor. Cuando terminé la canción volví a pensarla para diseñar el vídeo y en ese momento me dije: en realidad la historia de Judas, él no traicionó a Cristo. Él formó parte de una profecía y Jesús sabía que él lo iba a traicionar y todo fue parte del destino de la vida. Entonces pensé que una forma más bella y liberadora para transmitir el mensaje de la canción sería decir que mi ex-novio me traicionó o tal persona en mi vida me acecha pero yo los perdono y voy a seguir adelante para abrirle paso a lo bueno.⁸

De sus comentarios no se desprende ninguna explicación acerca de la elección de María Magdalena como figura protagonista, que se configuraría como el *alter ego* de la cantante. Con la inclusión de personajes bíblicos y de elementos visuales propios de sus tradiciones, Lady Gaga se inserta en esa corriente que apuntábamos al inicio y que responde a las controvertidas relaciones entre el audiovisual y los sectores católicos del mundo occidental. De este modo, la introducción de elementos propios de la visualidad católica son utilizados como conectores con un público acostumbrado, en mayor o menor medida, a este tipo de símbolos, generando así un puente de familiaridad con el espectador. El servir de reclamo publicitario para un artista o una canción es una de las funciones primarias del videoclip. Con la introducción de este tipo de símbolos se genera esa conexión directa con los espectadores a la vez que se crea la polémica y, de esta forma, se eleva la audiencia y la expansión de la obra. La inclusión de estos elementos sacros en contextos profanos ayuda también a incrementar la aureola de la artista como transgresora. Aunque anteriormente se ha fundamentado el porqué María Magdalena no aparece en este caso como elemento transgresor, gran parte del público sí que ha tomado este videoclip como tal y, probablemente, esa era la intención de Lady Gaga. La afirmación anterior responde a las distintas facetas en las que la cantante ha procurado ser enarbolada como un icono de masas transgresor, en el que María Magdalena es sólo uno más de los distintos disfraces que utiliza la artista para seguir construyendo esa aura transgresora. Para la construcción de esta imagen de la artista se ha utilizado, aparte de su poco convencional vestuario, maquillaje y puesta en escena, el tema de su «supuesto hermafroditismo [que] formaría parte de su performance "transgresora"» (Enguix, 2001: 28). Así, al igual que el hermafroditismo, los elementos de la religión cristiana ayudan a enarbolar la bandera de una supuesta transgresión.

La introducción de los elementos de la religión cristiana responden en este caso a un reclamo publicitario, a una estrategia de marketing que anunció que el vídeo iba a ser estrenado coincidiendo con el inicio de la Semana Santa,

⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=xAe743flbrw> [Consulta: 10 diciembre 2011]

poniendo de este modo en boca de todos una canción que quizás, si hubiese estado liberada de la controversia, habría quedado como una creación más de traiciones sentimentales y desengaños personales. Las relaciones controvertidas entre la religión y el audiovisual son un hecho frecuente desde hace algunos años, tal y como se ha recordado en algunas de las obras comentadas en líneas anteriores. En lo que se refiere al videoclip de manera concreta, son diversos los casos en los que se ha producido la polémica. Por consiguiente, se puede considerar que el videoclip de Lady Gaga se inserta en una línea que viene utilizando los elementos de la iconografía cristiana para generar una serie de obras que destacan por la provocación. No es la primera vez que Lady Gaga se sumerge en este tipo de controversias, ya lo hizo con el vídeo *Alejandro*⁹, en el que aparece caracterizada como una sensual monja vestida con un ceñido traje de vinilo rojo. En él se muestran una serie de escenas, con un alto componente sexual, en las que Lady Gaga aparece con un grupo de hombres con claras alusiones eróticas. En otras escenas se apela directamente a elementos católicos, así sucede en el momento del vídeo en el que la cantante aparece tragándose un rosario, por comentar tan sólo algunos de los elementos que más escándalo provocaron. De nuevo, la introducción de este tipo de símbolos «aportan al producto final un toque publicitario ficticiamente rupturista y siempre eficiente, considerado como el más adecuado en vistas a la previsible ampliación de su mercado de venta» (Sánchez 1992: 370).

Esta apropiación de referentes religiosos no es algo novedoso de Lady Gaga. Son diversos los videoclips en los que se recurre a este tipo de elementos. Puede que uno de los ejemplos más conocidos sea el vídeo *Like a prayer*¹⁰ de Madonna. En esta obra, Madonna incluye un amplio repertorio de referencias religiosas explícitas y otras más crípticas que sabrán ser leídas tan sólo por una parte de los espectadores, tómese como ejemplo la inclusión de la rosa como símbolo de la virginidad. Este vídeo levantó también gran polémica, de lo cual ya se hizo eco la Liga Católica en su momento. Más cercanas en el tiempo están las fotografías de Britney Spears que se publicaron junto al lanzamiento de su álbum *Blakout*, en las que aparece en un confesionario eróticamente sentada sobre las piernas de un sacerdote [fig. 13].

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=nigrrmev4mA>

¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=79fzeNUqQbQ>



Figura 13

Llegados a este punto, se puede afirmar que Lady Gaga realiza una mezcla de tradiciones para construir su Magdalena particular, haciendo especial hincapié en los elementos más controvertidos de la tradición de esta figura. Así, se produce un binomio María Magdalena – Lady Gaga, ya que la cantante encuentra en la mujer bíblica un personaje perfecto para continuar su estética de provocación. En consecuencia, el videoclip *Judas* se inserta en esa corriente que enfatiza las controvertidas relaciones entre la religión y el audiovisual. En este reciclaje de tradiciones se incluye como novedad, además de otorgar a los personajes una indumentaria y unos ambientes moteros, el debate interior que tiene la protagonista a lo largo del vídeo. Anteriormente se ha afirmado que Lady Gaga no plantea nuevos caminos en esta obra que den lugar a nuevas reflexiones de la figura femenina protagonista. Consideramos que aunque no se llega a una verdadera reflexión sí que se inicia, aunque superficialmente, una nueva senda que podría ampliar las facetas de la Magdalena. Así, se plantea el debate interior de la mujer entre el hombre bueno y el hombre que le hará sufrir, aunque sin embargo no llega a explotarse más profundamente (ni siquiera todo lo profundamente que permiten los pocos minutos del vídeo) ya que, por lo dicho en las entrevistas concedidas por la cantante, la canción no trata tanto sobre la mujer bíblica sino sobre Judas, la traición y el perdón. Este hecho refuerza la idea de que María Magdalena ha sido incluida en la obra debido a su fama en la coyuntura actual, ya que aún insinuando la posibilidad de una nueva reflexión sobre esta figura no se llega a abordar, quedando en un plano secundario.

María Magdalena se configura como un personaje extremadamente maleable: de prostituta a santa, de pecadora a esposa, de adúltera a penitente... Muchos de estos elementos han sido creados por la mentalidad misógina que viene desde el Medievo, perpetuados por los artistas de todas las épocas y Lady Gaga los continúa enarbolando en su obra con la intención de crear un vídeo

transgresor. Son difíciles de encontrar manifestaciones artísticas que muestren no a la Magdalena mítica sino a la Magdalena evangélica, y desde aquí nos preguntamos si no será más transgresor adaptar a esta última figura en lugar del personaje mítico extremadamente utilizado. Es necesario destacar que esto no ocurre sólo en el panorama artístico actual, ya que por parte de las instituciones religiosas - como la Liga Católica- que se auto-declaran defensoras del catolicismo, es llamativo el hecho de que en ningún momento se alcen voces que exijan la puesta en escena de la Magdalena evangélica, quizás por su interés en continuar esa tradición misógina de definir a la mujer según su posicionamiento sexual con los hombres (esposa de, prostituta, adúltera) en lugar de por su propio valor. Así, la presencia de la Magdalena evangélica sólo es reclamada por parte de las voces provenientes de la teología feminista que, por lo dicho, parecen no tener cabida entre los sectores ultra-católicos del mundo occidental ni en la industria audiovisual.

Para finalizar, resulta pertinente recordar las palabras de Anthony Julius respecto a la transgresión en el arte: «Lo transgresor desafía las ideas comúnmente aceptadas; rompe con todo lo que está *petrificado, arraigado*; conduce a invenciones y a descubrimientos nuevos [la cursiva es nuestra]» (Julius 2002: 20). Si se parte de esta afirmación, Lady Gaga no ha creado una obra transgresora ya que sigue *petrificando* esa imagen mítica de María Magdalena, esa imagen *arraigada* desde hace unas décadas en el audiovisual, sin explorar nuevos caminos ni reflexiones. Lo que hace Lady Gaga es la utilización de un personaje de moda para llegar a la provocación, un personaje del que se viene abusando tanto que ni siquiera los sectores más radicales del catolicismo le han dado ya importancia. En definitiva, se está creando otra cara, de dudosa novedad, de un personaje al que la historia viene adjudicando numerosos rostros.

Bibliografía

Brown, Dan. 2003. *El código Da Vinci*. Barcelona: Random House.

Darzens, Rodolphe. 1888. *L'amante du Christ: scène évangélique en vers représentée au Théâtre-Libre le 19 octobre 1888*. París: Alphonse Lemerre.

Durá, Raúl. 1989. "Remodelación de los temas clásicos en los medios de masas". *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo II – 4: 303-309.

Gautier, Théophile. 1838. *La comédie de la mort*. Bruselas: E. Laurent.

Graff, Willem Laurens. 1956. *Rainer Maria Rilke: Creative Anguish of a Modern Poet*. Princeton: Princeton University Press.

Guinot, Jean-Noël. 2008. "La tradición patristica". En *Figuras de María Magdalena*, 15-50. Estella: Verbo Divino.

Julius, Anthony. 2002. *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona: Destino.

Kazantzakis, Nikos. 1975. *The Last Temptation of Christ*. Faber & Faber.

Sánchez, Juan Antonio. "Medios de masas e iconografía: la 'imagen' religiosa al servicio del videoclip". *Boletín de Arte* 13-14: 369-387.

Saramago, José. 1998. *El Evangelio según Jesucristo*. Madrid: Alfaguara.

Obras audiovisuales

Alejandro. 2010. Lady Gaga y Red One. Interscope Records.

Black Out. 2007.

Jesus Christ Superstar. 1973. Dir. Norman Jewison.

Judas. 2011. Lady Gaga y Laurieann Gibson. Interscope Records.

King of kings. 1961. Dir. Nicholas Ray.

Life of Brian. 1979. Dir. Terry Jones.

Like a prayer. 1989. Madonna y Patrick Leonard. Sire Records.

María Magdalena, pecadora de Magdala. 1945. Dir. Miguel Contreras Torres.

The Birth of a Nation. 1915. Dir. D. W. Griffith.

The Da Vinci Code. 2006. Dir. Ron Howard.

The King of kings. 1927. Dir. Cecil B. DeMille.

The Last Temptation of Christ. 1988. Dir. Martin Scorsese.

The passion of the Christ. 2004. Dir. Mel Gibson.

EL SONIDO COMO DISCIPLINA DEL ORDEN: FENOMENOLOGÍA E IDENTIDADES SONORAS EN LA RESIDENCIA

Marcos Sapró Babiloni

Resumen

Las particulares condiciones políticas que precedieron el estreno de *La Residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) ofrecen diversos puntos de unión con la ambición del proyecto, su búsqueda de una estética internacional y el principal objetivo de la exportabilidad. Estas mismas circunstancias pudieron condicionar tanto la realización en sí como la recepción crítica contemporánea, de forma que a menudo se ha llamado la atención sobre la notable diferencia existente entre la negativa valoración de ésta y la amplia repercusión comercial obtenida por la película dentro de España. La banda sonora siempre se ha mantenido alejada de esta evaluación. Sin embargo, un análisis preliminar de su implicación narrativa a través de la construcción fenomenológica de identidades sonoras muestra el grado de integración alcanzado por este componente en los ideales teóricos perseguidos por el film. El resultado ofrece un primer punto de partida para destacar esta dimensión del conjunto técnico de la representación e intentar recuperar de la evaluación crítica de la película la labor realizada tanto en el diseño de sonido como en la composición musical.

Palabras clave: *La Residencia*, cine fantástico español, fenomenología del sonido, identidad sonora.

Abstract

The particular political conditions that preceded the premiere of *La Residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) offer diverse linking points with the ambition of the project, its search for an international aesthetics and the main objective of exportability. These circumstances could condition the making of the film itself as much as reception from contemporary criticism, so that attention has often been called about the notable difference that exists between the negative valuation it had and the ample commercial repercussion obtained inside Spain. The soundtrack has always been kept away from this evaluation. However, a preliminary analysis of its narrative implication through phenomenological construction of sound identities shows the degree of integration achieved by this component within the theoretical ideals pursued by the film. The result offers a primary starting point to outline this dimension of the technical assembly of the representation and to attempt a recovery of the labor made in sound design and musical composition from the critical evaluation of the film.

Keywords: *La Residencia*, Spanish horror film, phenomenology of sound, sound identity.

Introducción

La década de 1960 ofrece un particular panorama para el desarrollo del arte y la cultura en España, sumergido el país en un contexto histórico marcado por la combinación entre la delicada situación económica y la iniciativa política de apertura al exterior ideada por el gobierno del régimen franquista. El cine sería uno de los ámbitos especialmente influidos por esta situación, ya que una parte importante de esta iniciativa y la renovación legislativa consecuente afectarían directamente a las condiciones de producción y exhibición de películas. La posición que ocupa *La Residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969)¹ en el seno de estas circunstancias es especialmente destacada desde varios puntos de vista. Por un lado, el deseo aperturista dirigido a las relaciones internacionales precisaba el respaldo coherente de la industria cultural, diseñando unas condiciones que promovieran un estilo distanciante respecto a la producción anterior, que resultara innovador y más próximo a un estándar europeo, el cual era observado cualitativamente por encima de los términos medios nacionales. En este sentido, la ambición mostrada por *La Residencia* le haría ser observada en su momento como uno de los representantes destacados del llamado Nuevo Cine Español al participar de estos criterios de innovación y proyección internacional. Paradójicamente, las mismas críticas contemporáneas la convertirían al mismo tiempo en espejo del fracaso artístico y económico de esta iniciativa cultural. Por otro lado, el film de Ibáñez Serrador se sitúa históricamente como una de las películas que consolidan el naciente género fantástico nacional, que respaldan la incursión de la industria en este estilo narrativo y marcan el inicio de su etapa más prolífica, referida a menudo como la edad dorada del cine fantástico español (Aguilar 1999: 30; Cordero 2001: 4; Sala 2010: 71).

La posición clave de *La Residencia* dentro de la filmografía española en términos de receptividad popular y repercusión contemporánea no ha sido a su vez equivalente a un tratamiento extenso en el análisis crítico, posiblemente lastrada su imagen por la negativa valoración simultánea desde parte de la prensa especializada, los tradicionales prejuicios que se mantenían vigentes en este entorno contra las producciones de terror o la limitada acogida de su estreno internacional. La película se nutre narrativamente de numerosos lugares comunes del género, algunos muy recientes en ese momento, tanto en el desarrollo dramático como en la construcción de personajes, por lo que el propósito de innovación respecto a los estándares nacionales se circunscribiría más al aspecto técnico de la producción. En esta presencia comparativa respecto a otras realizaciones contemporáneas, uno de los elementos destacables dentro del conjunto audiovisual es la implicación significativa del sonido, desde el efecto estudiado del diseño ambiental hasta la intervención de la banda sonora musical. La dimensión sonora de *La Residencia* merece esta atención dado su carácter

¹ Se ofrece aquí la fecha de producción y registro estatal. La película fue estrenada en el cine Roxy B de Madrid el 12 de Enero de 1970.

altamente participativo en la caracterización del espacio, confiriendo un ambiente distintivo a cada entorno al mismo tiempo que consigue reunirlos alrededor de una misma unidad articulada de acuerdo con la profunda atmósfera de rigidez, orden y disciplina que dirige el drama. Más importante aún es la forma en que a través de la expresión sonora el propio entorno, parte esencial de los personajes que intervienen en la narración, es capaz de actuar sobre sus ocupantes y comunicarse con el espectador sobre las intenciones y la identidad real de cada individuo. Si bien este aspecto funcional de la banda sonora puede resultar habitual en el conjunto de la producción cinematográfica, en *La Residencia* adquiere ese grado fundamental de importancia debido a que el espacio, la edificación, la residencia que da título al film se convierte, a pesar de la jerarquía subjetiva presentada al espectador, en el principal personaje de la trama, aquél que marca la conducta y el destino de sus ocupantes. Por este motivo, el sonido se convierte en el único medio de que dispone para evidenciarse y permitir su expresión en la representación, a la vez que encarna la conexión entre el deseo de proyección exterior diseñado desde la realización con algunos casos destacados de la práctica cinematográfica internacional, tal como se alentaba desde el sistema de la nueva política cultural.

***La Residencia* en el contexto sociopolítico de su época**

Antes de sumergirnos en los detalles de la propia película y profundizar de forma crítica sobre sus componentes, es necesario situar el film en el contexto de su tiempo, realizar una breve alusión a las particulares condiciones sociopolíticas de su época en torno a la producción cinematográfica, las cuales resultan esenciales en la conformación del film. A través de esta visión será posible comprender el lugar que ocupa *La Residencia* en la filmografía española y la iniciativa que se sitúa tras la cuidada planificación de muchas de sus características formales, donde en última instancia queda incluido el diseño y la participación de los elementos sonoros. Desde esta perspectiva, podremos situarnos en un punto más próximo a entender en su completa medida la posible pretensión del proyecto, su deseo de incurrir en un producto innovador y el modo en que la música y el dibujo sonoro llegan a formar parte de este propósito. Las condiciones que favorecieron esta empresa en un momento preciso de la historia determinan unas propiedades que ensalzarían el impulso de un género y que podrían haber marcado un modelo de continuidad en la producción posterior. Sin embargo, la notable diferencia entre la recepción popular y la valoración crítica contemporánea oscurecerían la propuesta y evidenciarían en cierto modo el propio contraste entre las bases teóricas de la política de reforma y su alcance real en la ideología cultural de la que se deseaba participar.

España había reiniciado tímidamente sus contactos internacionales a finales de los años cuarenta con algunos hechos significativos como la apertura en 1948 de la frontera con Francia. No obstante, sería durante la década siguiente cuando

el interés por formar parte de una comunidad internacional se incrementaría de manera relevante, con la firma en 1953 del acuerdo bilateral de colaboración con Estados Unidos y del Concordato con el Vaticano, el ingreso en las Naciones Unidas en 1955 o la incorporación en 1958 a diversas instituciones como la Organización Europea para la Cooperación Económica, el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial. En 1962 se llegaría a solicitar formar parte de la Comunidad Económica Europea, aunque sin éxito debido a la exclusión de su programa de los órdenes no democráticos. Tras la progresiva apertura al exterior y la creación de estos contactos globales se encontraba en última instancia la intención de “seguir dando una imagen occidental, abierta, colaboradora, que mitigue las posibles críticas al Régimen y, a su vez, intentar sacar el mayor beneficio económico posible” (Mondelo 1995: 6-7). O, expresado en otros términos, se trataba de intentar ofrecer una percepción distinta de la realidad política del país con la visión puesta en el rendimiento mercantil derivado de la pertenencia global. Este último rechazo frenaba los necesarios planes de integración en la incipiente política económica de Europa y amenazaba con hacer efectivos los riesgos adquiridos durante la etapa de autarquía. Con el objeto de continuar exportando la idea de España como una realidad nacional capaz de competir con un producto a la altura de la exigencia internacional, se hacía evidente la necesidad de efectuar un cambio interno que asegurara a su vez la posibilidad de promoción externa. El interés por continuar creando esa imagen de desarrollo económico, social y cultural europeizante a menudo se ha observado como el motor conductor de la política de cambios efectuada por el gobierno español alrededor de estos acontecimientos (Araguez 2008: 3-5).

El mismo año de la solicitud de ingreso al mercado común, se consolidaba el Plan de Estabilización de la Economía Nacional iniciado en 1959, basado en medidas como el aumento de los impuestos, la congelación de los salarios, la reducción del gasto público y la inflación, la devaluación de la peseta y el impulso de las inversiones extranjeras. Al mismo tiempo, se producían los determinantes relevos en los órganos de gobierno, destacando la entrada de Manuel Fraga en el Ministerio de Información y Turismo, desde donde se establecería como una de las prioridades la iniciativa aperturista a partir de la reordenación cultural. Una de las consecuencias más inmediatas sería la reincorporación de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, desde donde el cine experimentaría cierta prioridad dentro del extenso plan de renovación de imagen, siempre con el objetivo de la relación exterior. El proceder principal quedaría así articulado en base al ambiguo concepto de Nuevo Cine Español, el proteccionismo hacia la producción nacional y la formación de personal técnico especializado. Se renovarían del mismo modo la política de censura, publicándose nuevas normas en 1963 y reestructurando el órgano responsable con la creación en 1964 de la Junta de Censura y Apreciación de Películas Cinematográficas. Más significativa aún sería la aprobación ese mismo año de las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía, las cuales establecían una serie de

importantes beneficios a las condiciones de realización, ofreciendo medidas como la concesión automática del 15% de la recaudación bruta durante los cinco primeros años de exhibición, el cumplimiento de una cuota mínima de pantalla para el cine nacional o, como factor especialmente determinante, la introducción de varios niveles de calificación y ayudas económicas a la producción (Sánchez 2007: 53-54). Estas ayudas respondían a distintas cuantías dependiendo de la categoría otorgada, cuya valoración se realizaba sobre el guión y condicionaba consecuentemente el contenido del film. En el máximo nivel se situaba la calificación de *Interés Especial*, dirigida, entre otros aspectos, a películas que representaban algún tipo de innovación, y que contemplaba medidas como una ayuda anticipada del 50% del coste total de producción, subvenciones a fondo perdido o la duplicación de la cuota de pantalla para garantizar su desarrollo comercial (Mondelo 1995: 32; Araguez 2008: 11).

La Residencia fue una de las películas que alcanzaron esta calificación. La ambición del proyecto² y la concesión de la ayuda del Estado en una situación relativamente desfavorable de la economía nacional fue precisamente uno de los puntos centrales de la crítica recibida en su momento³. Sin embargo, el film participaba claramente de los ideales de renovación cultural, de búsqueda de excelencia y de compromiso con la innovación promovidos por el Estado, ganándose cierto beneplácito de las autoridades e incluso sorteando sorprendentemente la acción de la censura en algunos puntos⁴. El proyecto venía avalado por varios aspectos, tanto técnicos como estrictamente humanos. Ibáñez Serrador había acumulado una importante fama en el terreno de la dirección, aunque exclusivamente suscrita a la producción televisiva⁵. Para su primer largometraje cinematográfico, y con el control absoluto de la producción, la

² El presupuesto inicial de la producción se estima entre treinta y cincuenta millones de pesetas (trescientos mil euros), dependiendo de las fuentes y de la inclusión o no de la ayuda estatal en las cifras. En cualquier caso, resultaba una suma comparativamente desorbitada para los estándares nacionales de la época (García 2002a: 70; Lázaro 2004: 152; Cordero 2007: 7).

³ Antonio Pelayo, crítico de la revista *Cinestudio*, hacía especial hincapié en este aspecto al reiterar que con semejante presupuesto otros directores habrían podido producir al menos dos películas de la misma calidad (Pelayo 1970: 40).

⁴ La película, aun obteniendo la calificación de "gravemente peligrosa" por parte de la Junta, pasó la censura y obtuvo las máximas ayudas a pesar de que las distintas revisiones del film han observado unánimemente como un hecho evidente las frecuentes alusiones al incesto, la necrofilia, el sadismo y las relaciones homosexuales, tanto en el metraje como en la promoción en prensa (Torres 1999: 247; García 2002a: 70; Cordero 2007: 8; Sala 2010: 85-86). Del mismo modo, su argumento puede interpretarse como un mensaje bastante contrario al Régimen: en un ambiente de estricta y férrea disciplina, donde todo elemento trata de someterse a un rígido control, los residentes tratan de escapar físicamente de esa realidad, incluida Teresa, una de las protagonistas, quien ha entrado en la institución como modelo de comportamiento y dispuesta a someterse a sus normas. En última instancia, el desenlace del film muestra cómo ese ambiente acaba produciendo en su descendencia directa un comportamiento psíquicamente disfuncional. El hecho de que la acción se sitúe explícitamente fuera de España pudo ser determinante para evitar cualquier lectura como realidad social del país y eludir así la censura. El cine fantástico español de la época utilizaría a menudo este mismo recurso como práctica habitual.

⁵ Principalmente con las series *Mañana puede ser verdad* (1964-65) e *Historias para no dormir* (1966-68). Precisamente, su carencia de experiencia en el cine sería otro de los motivos de escepticismo y queja entre la crítica contemporánea (Lázaro 2004: 152).

intención inicial era expresamente ofrecer un producto que pudiera ser fácilmente exportable al mercado internacional⁶, para lo cual se adoptaron medidas que acercaban la realización al estándar conceptualizado de una estética externa⁷: actores extranjeros en los papeles principales, rodaje en inglés, empleo del sistema Eastmancolor, ambientación de época y elaboración del guion a partir de una adaptación literaria⁸. Para esta labor, se aseguraría la participación de profesionales contrastados, en su mayoría poseedores ya de una amplia experiencia en el cine, otros eran conocidos colaboradores del director a lo largo de sus trabajos televisivos, y algunos provenían directamente de la Escuela Oficial de Cinematografía. Este centro, creado en 1962 para sustituir al antiguo Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, había sido otro de los proyectos de la Dirección para favorecer la realización cinematográfica según los criterios técnicos deseados. Como incentivo a la contratación de estos graduados, su participación en el film significaba una mejor posición frente a la valoración del Estado en la concesión de beneficios oficiales. Sin duda, las expectativas hacia el proyecto de Ibáñez Serrador procuraban un marco ideal en el que demostrar la preparación de estos profesionales y, por tanto, la efectividad del nuevo programa de formación. Este aspecto, junto a la serie de ayudas económicas concedidas, el trato comparativamente permisivo de la censura y la comunión del proyecto con los principios de internacionalidad e imagen liberal promovidos por el Régimen, convirtieron poco a poco a *La Residencia* en el representante último de la nueva política cultural, paradigma del Nuevo Cine Español y de lo que se esperaba de él.⁹

No obstante, y de forma paradójica, el film podría observarse más próximo a convertirse en un modelo del amplio desajuste que se había generado entre los principios de esa política cultural de propósito aperturista y la realidad vigente en el país, entre la intención y el producto final, una situación que además quedaba agravada por la escasa validación ofrecida por el mercado exterior y, sobre todo,

⁶ El propio director se pronunciaba en estos términos en el programa de mano efectuado para el estreno de la película: "Tras quince años de dirigir televisión, realizo mi primera película. Todo fue puesto en mis manos: elección del tema, elenco, un equipo de magníficos profesionales [...], semanas de rodaje, medios de producción. Todo. Todo me fue otorgado. Pero también una consigna: 'Hagamos una película que pueda ser vendida al extranjero' [...]" (Cit. en Torres 1999: 246).

⁷ Como modelo del que extraer esta estética, se han señalado similitudes con algunas obras de Alfred Hitchcock o el *giallo* italiano, aunque donde resultan más evidentes es en las realizaciones contemporáneas de la productora británica Hammer (Torres 1999: 247; Cordero 2007: 8; Sala 2010: 86).

⁸ El propio Ibáñez Serrador, bajo su pseudónimo de Luis Peñafiel como guionista, adaptaría el relato corto *Dulce, queridísima mamá*, de Juan Tébar.

⁹ Durante el año de su estreno, la revista *Cineinforme* publicó periódicamente artículos promocionales que se hacían eco de la repercusión de la película. En el número de octubre (1970, 112-113: 31-32), el artículo aparece significativamente titulado "*La residencia: ¿un nuevo cine español?*", y en él se glosan tanto las cifras alcanzadas por la producción como el hecho de ocupar la primera posición de las listas de recaudación en España, por delante de importantes títulos internacionales. La conclusión del texto, igualmente significativa, lanza la pregunta de si el ejemplo ofrecido por el film será continuado por el resto de la producción nacional.

por la persistencia de antiguos prejuicios¹⁰. Algunas de las medidas adoptadas colaborarían con el rápido desgaste de esta iniciativa, culminando con la destitución de García Escudero en diciembre de 1967 y la reconversión inmediata de la Dirección General de Cinematografía y Teatro en la nueva Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. En el momento del cese, la administración arrastraba una deuda de más de trescientos millones de pesetas (aproximadamente 1,8 millones de euros), acumulada en base a la generosa política de ayudas y el consecuente retraso en los pagos a productores y distribuidores (Hopewell 1986: 64-65), situación que obtendría un importante golpe de gracia en 1969 con las consecuencias del conocido caso Matesa¹¹. En este contexto, *La Residencia* aparece como algo próximo a un legado de los principios establecidos en materia de cinematografía y como prueba última de la validez de sus postulados. El film de Ibáñez Serrador sería todo un éxito nacional desde el punto de vista popular, alcanzando una recaudación de casi ciento veinticinco millones de pesetas durante el primer año sólo en España, cifra que correspondía a casi tres millones de espectadores, convirtiéndose así en una de las películas más vistas de la historia del cine español¹². Sin embargo, uno de los aspectos más llamativos de su repercusión contemporánea será a menudo el elevado contraste entre este aparente éxito y la recepción crítica especializada que acompañó al film¹³.

Las recensiones aparecidas en algunas de las revistas contemporáneas muestran una actitud que va desde el mero escepticismo sobre la calidad de su propuesta hasta el ataque más directo contra su elevada ambición y las características técnicas resultantes. Formalmente, el mayor lastre del film se observaba en su participación formulaica del género, de ser una imitación de modelos ya conocidos y presentar un exceso de situaciones comunes al estilo narrativo elegido, así como de configurar un cine comercial más preocupado en el

¹⁰ A pesar de la iniciativa, la producción cinematográfica todavía se encontraba fuertemente marcada por la acción de la censura, con una muestra representativa en la necesidad de las dobles versiones y la desconsideración hacia películas que precisamente eran las que obtenían el reconocimiento y los premios de la comunidad internacional.

¹¹ En julio de 1969 se descubrió el delito de falsedad documental y evasión de capital cometido por esta empresa. La deuda de más de diez mil millones de pesetas que mantenía con el Banco de Crédito Industrial, que era quien aportaba los créditos de ayuda al cine, provocó el cierre de esta entidad y la consiguiente congelación de las ayudas.

¹² Las cifras exactas son de 2.924.805 espectadores y 124.886.017 pesetas (750.580 euros) (García 2002b: 135). Dentro del cine fantástico español, la cifra de asistencia sólo se vería superada a partir de la llegada de *Los Otros* (Alejandro Amenábar, 2001), película con la que guarda numerosas similitudes.

¹³ Para Lázaro, el principal motivo detrás de los ataques a *La Residencia* se situaría en el común prejuicio de la época hacia el género de terror. Según expresa el autor: "Given Chicho's already firmly established persona as a brand name for horror and suspense among audiences, it is arguably this very association that underlies the critical prejudices of the 'serious' reviewers against a (dis)reputable generic figure within horror" (Lázaro 2004: 153). De manera contemporánea al film, Ángel Pérez también expresaba la tensa atmósfera que rodeaba su estreno, creada a partir del recelo ante el debut de un director proveniente de la televisión y del presupuesto sin precedentes al que había contribuido sorprendentemente el gobierno. Pérez atribuía a esta atmósfera una notable influencia sobre la valoración crítica producida (Pérez 1970: 172).

efectismo propio de su autor que de elaborar una auténtica propuesta cinematográfica (Brasó 1970: 16; Latorre 1970: 482-485; Pelayo 1970: 40)¹⁴. En su visión general, se percibía desde una posición muy alejada de poder representar el ideal de nuevo cine augurado por el renovado proyecto legislativo y una prueba más de las limitaciones y el desajuste del sistema. A estas circunstancias había que sumar también el relativo fracaso comercial fuera de España, especialmente en Estados Unidos, donde en ningún momento se acercó a la repercusión esperada¹⁵. Siendo éste el aspecto principal para el que había sido diseñada, la película pronto debería conformarse con la notable disparidad que a partir de entonces existiría entre su trascendencia comercial y el ostracismo crítico de sus componentes. De forma notable, ninguna de las reseñas llegó a hacer alusión profunda al elemento sonoro del film, ni al diseño de Enrique Molinero y Luis Castro ni a la música creada por Waldo de los Ríos. Curiosamente, ambos factores componen una de las características más notables del film y un elemento especialmente destacable en comparación con la práctica observable en la producción fantástica contemporánea, participantes al mismo tiempo de la intencionalidad estilística del film y su esfuerzo de equiparación con el estándar de la producción internacional. La música de De los Ríos es hoy en día a la vez profundamente valorada y parcialmente desatendida por la crítica, reclamando como tantos otros autores olvidados de nuestra filmografía su progresiva incorporación a las figuras destacadas de nuestra historia cultural¹⁶. Su participación dentro de *La Residencia* resulta esencialmente imprescindible en la caracterización del film y en el deseo de dotar al espacio de la densa atmósfera de sobriedad y disciplina que se convierte en seña de identidad de la narración, por lo que la relevancia de su tratamiento obedece una necesidad ineludible para la compleción de cualquier estudio sobre esta película.

¹⁴ Latorre volvería a escribir sobre la película años después en la revista *Dirigido por...* (1976, 32: 33), manteniendo intacta su argumentación sobre las carencias en la dirección del film.

¹⁵ De acuerdo con Michael Yaccarino (2000: 46), una parte importante de este fracaso se debió a la pobre distribución internacional efectuada por la compañía American International Pictures. En EE.UU., la cinta fue distribuida en una versión reeditada como segundo pase en los *drive-in* locales, dentro de un programa doble encabezado por *The Incredible Two-Headed Transplant* (Anthony M. Lanza, 1971). Tal como señala Lázaro (2004: 166), la película es sin embargo hoy en día un título de culto en ese país.

¹⁶ Ángel García Romero, en un breve repaso por algunas de las bandas sonoras musicales compuestas dentro del cine fantástico español, destacaba el trabajo realizado por Waldo de los Ríos para *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976), segunda de las colaboraciones cinematográficas con su director, como una de las piezas más destacada del repertorio nacional. El autor se lamentaba igualmente de la ausencia de una edición íntegra similar de *La Residencia*, añadiendo que: "Si resulta lamentable que a fecha de hoy no se haya editado esta banda sonora en formato digital, más triste nos parece que la también excelente partitura de *La Residencia* permanezca todavía inédita [...]" (García 2002: 149). En 2002, la grabación de *¿Quién puede matar a un niño?* sería finalmente editada en formato digital por el sello Subterfuge (21264CD). Desde 1970, *La Residencia* sólo había aparecido como tema central en formato *single* en algunas recopilaciones de las obras de su autor, la primera de ellas en el sello Hispavox (H 567) durante el mismo año de su estreno. En 2009, el sello Singular Soundtrack editaba finalmente una gran parte de la grabación musical de la película (SINGSCE002).

La participación sonora en *La Residencia*: la identidad fenomenológica

La Residencia ofrece un argumento relativamente simple. Nos encontramos ante una institución femenina, conducida de acuerdo con un estricto modelo de severidad y disciplina por su directora, la señora Fourneau (Lilli Palmer), que actúa con la ayuda de su alumna favorita y mano derecha, Irene (Mary Maude), igualmente modelo de dominación y sadismo. Cuando varias internas son asesinadas durante sus respectivos intentos de huir de ese claustrofóbico entorno de orden y represión, las sospechas caen inevitablemente sobre los citados personajes, principalmente en la figura de Fourneau. Una nueva alumna, Teresa (Cristina Galbó), conducirá las distintas relaciones con los residentes y el peso principal del argumento hasta que la resolución final desvele la identidad del asesino. Dada su propia naturaleza intencional, esta historia constituye el marco propicio para representar un entorno donde las identidades reales deben reservarse, permanecer ocultas a los demás, no sólo la evidente tendencia homicida del culpable, sino también las conductas sádicas, homoeróticas y psicopáticas que abundan en la caracterización de los residentes. Como ocurre frecuentemente a la hora de dar presencia narrativa a los procesos psicológicos, la música contribuirá a la expresividad de cada una de estas naturalezas, permitiendo que el espectador sea conocedor de detalles exclusivos en el continuo juego de tensiones que trata de reforzar progresivamente el giro final. El aspecto más llamativo de esta intervención, no obstante, es que la música no participa estrictamente del habitual *leitmotiv* melódico para construir cada una de las identidades presentes, sino que da preferencia a aspectos fenomenológicos como el timbre y el ritmo para crear esta personificación sonora¹⁷, concediendo así la oportunidad de que los efectos de sonido puedan tomar partido de esta misma función y se conviertan en una parte integrada de la banda sonora musical. La dimensión sonora del film permite a su vez la participación del personaje central que dirige y condiciona cada una de las acciones del resto de figuras, personificado en la propia residencia y en el universo de orden y disciplina que representa, el cual se convierte así en el auténtico protagonista del reparto¹⁸.

Alrededor de la residencia se teje una identidad sonora marcada por la densa noción de regularidad rítmica. Cada espacio que la compone y que es sucesivamente presentado en las distintas secuencias del drama obtiene una

¹⁷ Tal como expresaban Neumeyer y Buhler: "Themes and leitmotiv can derive meaning as much from timbral qualities as from pitch sequences and their tonal associations" (Neumeyer y Buhler 2001: 30).

¹⁸ El hecho de conceder a la casa el protagonismo oculto del film es un recurso compartido en este tipo de narrativas, donde el sonido se convierte en una parte esencial de su antropomorfización expresiva, tal como se observa en películas como *House on Haunted Hill* (William Castle, 1958), *The Haunting* (Robert Wise, 1963) o, posteriormente, en *La leyenda de la mansión del Infierno* (*The Legend of Hell House*, John Hough, 1973). En *La Residencia*, la alusión a este protagonismo es evidente tanto desde su título español como en su traslación al mercado internacional, donde se estrenó significativamente como *The House that Screamed*. El propio Ibáñez Serrador reconocería posteriormente esta participación esencial y el protagonismo adjudicado a la casa (Torres 1999: 249-50).

caracterización sonora diferenciadora elaborada en torno a esta idea. La mecanicidad y repetitividad que dirige cada uno de los actos termina resaltándose a lo largo del metraje a través de distintos vocabularios sonoros: el monótono dictado en las clases, la lectura en voz alta durante las comidas, los pasos acompasados de las internas al retirarse a las habitaciones, los rezos al unísono antes de acostarse, el ritual coordinado en las duchas, el invariable sonido del agua, tanto en el interior como en el exterior en forma de lluvia, o la simplicidad de la propia música diegética en las clases de danza. La mayor expresión de regularidad rítmica se encuentra sin embargo en la locución del tiempo, como representación última de la inalterabilidad de este mecanicismo, ya sea a través del sonido de los diversos relojes que pueblan el edificio, las recurrentes campanadas que anuncian el paso de las horas y el inicio de las distintas actividades o la imitación que la composición musical hace eventualmente de estos fenómenos. El orden simbolizado por la residencia queda marcado por este sistema invariable. Es el pulso de la actividad y el que dicta cada uno de los movimientos como una rutina prefijada que se repite en un ciclo inagotable. La figura de Fourneau, extensión humana de este orden, aparecerá a menudo consultando los relojes, comprobando la sincronización con el suyo propio y guiándose por sus indicaciones para elaborar las tareas más simples, como determinar el final de una clase, el momento exacto de tomar una medicina o dar por finalizado el día, prestando más atención a esta rutina que a los sucesos que van desequilibrando esta armonía. De este modo, el sonido es capaz de unir ambos personajes en una identidad adversa, hacia la que la narración va dirigiendo conscientemente las sospechas.

Aun así, la disociación de la identidad de la residencia respecto a la Sra. Fourneau quedará establecida en determinadas ocasiones al actuar la primera con una iniciativa independiente, tanto en la ambientación general de su espacio, que referíamos anteriormente, como en algunas acciones puntuales a lo largo del film. La personalización de la institución como una entidad próxima a la figuración de una consciencia propia será observable en escenas como la tortura que Irene y otras internas infligen sobre Teresa. En los sótanos del edificio, dentro de una habitación que han convertido en su sala de juegos particular, obligarán a la recién llegada a interpretar una canción de cabaret con el fin de humillarla. El progresivo aumento de intensidad sonora, mezcla de la voz y el llanto de Teresa, así como de las risas y gritos de Irene y sus cómplices, será súbitamente interrumpido por la lejana campana de llamada que indica el inicio de las clases. La reacción de las alumnas será de repentino silencio y seriedad, de sumisión ante lo que reconocen como una obligación inevitable y hasta cierto punto con una actitud temerosa ante las consecuencias que pueden producirse si no responden a la convocatoria. En ese momento resulta significativa la autoridad de la expresión sonora de la casa, como una posible custodia atenta a cualquier intento de desestructuración de su orden interno, ofreciendo la interpretación de una entidad omnipresente, consciente de todo lo que sucede en sus dominios y

dispuesta a intervenir contra cualquier elemento que desafíe ese estado de estricto equilibrio. Este concepto se reproducirá avanzada la trama, en momentos como el intento de huida de la propia Teresa. La interna se escabullirá de las habitaciones en medio de la noche, avanzando a ciegas por las estancias y los pasillos oscuros, sin ningún testigo visible que pueda advertir su fuga, a excepción de la casa. El único medio por el que la residencia será capaz de alertar sobre este hecho será a través de una de sus personificaciones acústicas distintivas, de nuevo la campana de llamada. Teresa tropezará sonoramente con este elemento, cuyo grito figurado equivaldrá una vez más a la voz de alarma contra el intento de desorden. Adicionalmente, a partir de ese momento, a medida que la interna avance para continuar con su huida, se hará presente el sonido del reloj, como evidencia final de que su presencia ha sido advertida y que está siendo observada. El tañido de la campana se repetirá una vez más, esta vez como sonido acusmático, sirviendo como símil a la presencia del asesino.

Desde el apartado musical, la composición de Waldo de los Ríos¹⁹ es a menudo imitativa de la regularidad del resto de la dimensión sonora, con una economía material que parece participar por momentos de la misma restricción en la libre expresión de las identidades. El bloque musical de entrada ofrece en este sentido una pronta declaración de principios que parece anunciar los términos en los que se van a desarrollar las posteriores intervenciones de la partitura. Los créditos inaugurales acompañan visualmente la llegada de Teresa y Baldié a la residencia, o más bien el trayecto de su carruaje desde que atraviesa la entrada al recinto hasta que lo abandona de nuevo tras depositar a los pasajeros en la

¹⁹ (Buenos Aires, 1934 – Madrid, 1977) De nombre real Osvaldo Nicolás Ferraro, De los Ríos desarrolló una incipiente carrera musical antes de trasladarse a España en 1962. Sus trabajos más conocidos se encuentran en el ámbito de la música ligera, sobre todo a través de la mezcla de folklore y música electrónica que desarrolló inicialmente con el grupo Los Waldos y que nunca abandonaría a lo largo de su trayectoria profesional. El autor es hoy en día principalmente recordado por sus arreglos de obras conocidas de la música clásica y su colaboración con cantantes como Raphael, Karina, Marisol, Joan Manuel Serrat o, en especial, Miguel Ríos, para quien realizó la controvertida adaptación de la coral de la Novena Sinfonía de Beethoven que le haría famoso. Sin embargo, habiendo aprendido composición bajo la dirección de maestros como Alberto Ginastera o Teodoro Fuchs, De los Ríos llegaría a estrenar numerosos trabajos sinfónicos con un elevado reconocimiento internacional, destacando especialmente la *Suite Sudamericana* (1952), obra que le consagró en Estados Unidos a una temprana edad, o, más tarde, el *Concierto para Guitarra Criolla* (1973). Con Narciso Ibáñez Serrador colaboró en la musicalización tanto de la producción argentina original de la serie *Mañana puede ser verdad* (1962) como de su posterior adaptación para Televisión Española (1964-65). El binomio entre ambos autores se extendería durante varios episodios de *Historias para no dormir* (1966-68), las producciones cinematográficas *La Residencia* y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), la polémica crítica televisiva *El Televisor* (1975) o el concurso *Un, Dos, Tres... responde otra vez* (1972). Más allá de esta colaboración, De los Ríos participaría como compositor en numerosas películas, como *Pampa salvaje* (*Savage Pampas*, Hugo Fregonese, 1966), *Una ciudad llamada Bastarda* (*A Town called Bastard*, Robert Parrish, 1971), *El Hombre de Río Malo* (*Bad Man's River*, Eugenio Martín, 1971), *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón, 1973) *La corrupción de Chris Miller* (Juan Antonio Bardem, 1973), *Boquitas pintadas* (Leopoldo Torre Nilsson, 1974), y en series de televisión como *Curro Jiménez* (1976-78).

puerta principal del edificio. El carácter de la musicalización escogida no ofrece en sí una coordinación genérica esperada de acuerdo con la condición siniestra de las acciones posteriores en el film, ofreciendo en contraste un desarrollo melódico más dulce, de marcado estilo neorromántico, exento de fuertes disonancias y subrayando en la intervención de la orquesta una cualidad lírica más próxima en su impresión general a otros sentimientos más positivos.

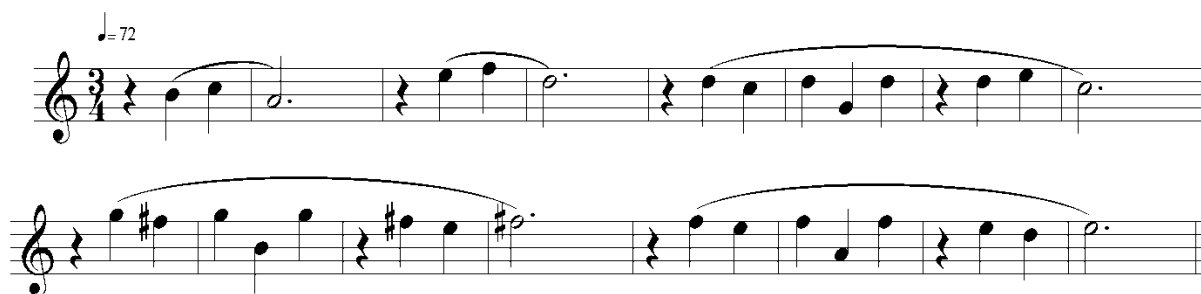


Figura 1: *La Residencia*. Bloque de entrada

No obstante, existe un enlace que justifica la elección específica de este estilo musical. En este momento del metraje, el espectador desconoce evidentemente los sucesos que acontecerán en el drama y, por tanto, no puede ser demasiado consciente del contraste ofrecido por el bloque inicial. Sin embargo, casi inmediatamente, la residencia comenzará a mostrar su estricta atmósfera de orden y la implacable disciplina que alberga, las cuales marcarán a partir de entonces el resto de las intervenciones musicales. El carácter de la música de apertura exhibe por el contrario la energía libre del exterior, la independencia respecto a esa atmósfera de opresión y los valores positivos contenidos en la personalidad de la recién llegada, que se irán viendo progresivamente sometidos a las condiciones de la sombría institución. Para destacar el hermetismo de la residencia a estos valores, la secuencia de créditos coordina visualmente de manera precisa el bloque musical con las acciones de apertura y clausura del enrejado de entrada al recinto. La sección comienza con un piano sólo, modificado para dar una impresión desafinada, haciendo avanzar la melodía lentamente y de manera patética mientras una figura se aproxima a la entrada para permitir el acceso al carruaje. Es en el preciso momento en el que el transporte atraviesa la entrada cuando la orquesta toma el relevo del piano y transmite su vivacidad a la música, transformando completamente el carácter de la melodía con un brillo optimista. Una vez el carruaje ha cumplido su cometido y se dispone a abandonar el recinto, la orquestación se diluye de nuevo en el piano, finalizando la intervención musical con un lento descenso cromático en *diminuendo* hasta que el seco sonido del candado que sella la entrada concluye súbitamente el bloque. En el lenguaje figurado de esta representación, la invasión fugaz de la música y los valores que implica han abandonado el recinto tal como llegaron y han quedado simbólicamente confinados al exterior. Para confirmar este uso simbólico de la composición musical, la misma configuración melódica

reaparecerá ocasionalmente de manera deformada para evidenciar la influencia de la residencia, su ambiente decadente y el sometimiento experimentado por los distintos personajes. En otros momentos, renacerá brevemente en su plenitud orquestal para acompañar los escasos momentos en los que los protagonistas se liberan de esta sombría influencia y son capaces de expresar sentimientos sinceros de afecto.

La exclusión del carácter libre de la musicalización inaugural marca el momento a partir del cual las intervenciones musicales comienzan a participar de las pautas de permisividad marcadas por la institución, respetando los principios de orden y discreción dominantes. De los Ríos idea incluso un motivo de notable sencillez, alternando únicamente la tercera y la tónica de la tonalidad principal establecida en el tema central, el cual sustituye desde la banda sonora musical el pulso rítmico del reloj, apareciendo en las horas nocturnas para sustituir a éste y acompañar tanto la rutina de esos momentos como el ambiente de silencio una vez han cesado todas las actividades del día. Este motivo se irá repitiendo de manera monótona y constante, convirtiéndose casi en efecto sonoro. Su sonoridad se verá además acompañada en la segunda nota por un elemento de percusión que incrementa la simulación del propio mecanismo del reloj, símbolo de la consciencia sonora de la casa.



Figura 2: *La Residencia*. Motivo imitativo del pulso temporal

En otras situaciones, la partitura recurre a la instrumentación electrónica para establecer desde la misma economía sonora una ambientación fantasmal más próxima a los recursos habituales del género, utilizando la sonoridad extraña y sus connotaciones hacia la otredad desconocida para figurar el misterio y el acecho desde la oscuridad. La presencia diegética de la música tampoco escapará de la métrica simple y ordenada. De los dos instrumentos que intervienen en la diégesis, el piano siempre participará de los ejercicios y escalas propias de la enseñanza básica o de una melodía sencilla utilizada para las prácticas de danza²⁰, con la profesora marcando incansablemente el ritmo a golpe de bastón, como un metrónomo/reloj humano. Incluso, en el momento en el que la Sra. Fourneau muestra por primera vez el aula de música a Teresa, ésta se sienta espontáneamente al piano sin otra posibilidad aparente que interpretar precisamente una fugaz escala. El otro instrumento presente diegéticamente, una

²⁰ Una reducción para piano del bloque musical de entrada, en una trasposición por debajo de la tonalidad original e interpretado de manera dubitativa y expresivamente inerte, como ejemplo del retorno deformado del tema central para representar la pernicioso influencia de la residencia sobre el sentimiento original de esta musicalización.

caja de música propiedad de Luis (John Moulder Brown), el hijo adolescente y sobreprotegido de Fourneau, sonará de igual forma en sus manos con la monotonía dinámica y la linealidad métrica características de los instrumentos mecánicos.

La música sólo se alejará de estas muestras de regularidad condicionada en los momentos en los que la acción decida igualmente escapar de la atmósfera de represión dominante en la residencia, haciendo, tanto a la imagen como al sonido, partícipes de un mismo concepto de transgresión de orden. Cualquier expresión que se salga de la disciplina impuesta y signifique su ruptura tiene su reflejo en una desinhibición paralela de la música, que abandona momentáneamente la medida y la métrica regular para adentrarse en pasajes de mayor lirismo romántico o en la severidad de la disonancia. Planes de huida, muestras de amor o incursiones en episodios de sadismo, desafío o promiscuidad, toda acción que transgreda la estructura del orden y muestre el deseo de comunicar una identidad propia se verá acompañada de una ruptura similar desde la banda sonora. La música participa así de la dualidad de estas identidades, tanto de la personalidad restrictiva centrada en torno a las figuras de Fourneau y la residencia como de los distintos elementos de intrusión que amenazan a través de su expresión desinhibida con desestructurar el rígido equilibrio establecido por estas figuras. Al igual que cualquier individuo subjetivo que habita dentro de ese entorno, el elemento musical es capaz de guardar una apariencia externa y participar mecánicamente de los principios propios de la institución, de ser la voz expresiva de la casa y servir a su continua presencia más allá de las rutinas diarias, al mismo tiempo que es susceptible de sucumbir puntualmente al deseo de libre manifestación cuando es incitado por las acciones que se producen a su alrededor.

De forma paralela a la identidad rítmica que personaliza la residencia, la otra caracterización sonora destacable del film se estructura en torno a la figura de Luis. A pesar de articular comparativamente pocos episodios clave a lo largo de la narración, su protagonismo esencial en el desenlace del drama revelará la relativa importancia de su intervención anterior. A diferencia del carácter eminentemente rítmico de la primera caracterización, en este caso la relación de los distintos momentos musicales con el personaje se establece principalmente a través del timbre instrumental. Luis se encuentra representado entre la idea de inocencia y la imagen de sospecha que la progresión de la trama va dirigiendo conscientemente hacia él. La traslación de este concepto al lenguaje sonoro ofrece una musicalización en forma de temas de apariencia infantil, con una regularidad en el ritmo que comparte con la estricta determinación de su madre y la residencia, pero cuya máxima representatividad queda marcada por la imitación de una caja de música. Como resultado, a través de la connotación de su particular sonoridad la noción de simplicidad e inocencia resalta sobre el paisaje sonoro, pero también el frío mecanicismo del objeto, que evidencia a su vez el

dominio y el condicionamiento mental que la madre ejerce sobre él, dando una clara idea del desenlace que se aproxima. La música podrá cambiar su forma en alguna situación puntual, pero la especificidad instrumental permanecerá para no perder su referencialidad hacia el personaje. El enlace de significación parte de una larga combinación melódica de ocho compases, cuyas sucesivas intervenciones la sitúan próxima a ejercer esa referencia temática sobre la figura. La forma característica será ya fácilmente reconocible en sus dos compases iniciales, determinados por el escalonado salto interválico de octava que inaugura el tema y los descensos cromáticos que cierran cada medida, proporcionando al espectador una identificación inmediata. No obstante, tal como señalábamos, esta inmediatez resultará no tanto del signo inequívoco de las relaciones melódicas como de la acústica característica de su timbre instrumental. La elección de alejarse de la tonalidad común al resto de intervenciones, transitando por múltiples alteraciones, y la ruptura con la regularidad métrica inicial a partir del tercer compás contribuirán a ejercer un contraste sensible entre la inocencia reflejada por el instrumento y cierto aire de impureza introducido por estos elementos, que coordinan en su conjunto el carácter pretendido para el personaje.

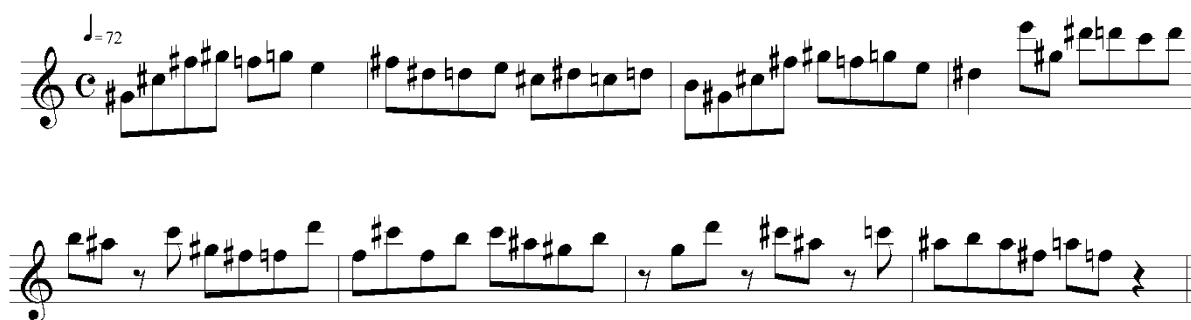


Figura 3: *La Residencia*. Tema de Luis

Esta combinación se presenta por primera vez durante la visita guiada que la Sra. Fourneau ofrece a Teresa a su llegada a la residencia. La figura de Luis no aparece explícitamente en la secuencia, sino sólo su sugestión parcial. Existen sospechas de que alguien acompañaba en secreto la visita. Teresa es testigo de algunas situaciones extrañas, movimientos furtivos tras las puertas y unos ojos que le observan fugazmente desde un tragaluz. No obstante, la evidencia de esta relación de significado entre música y personaje sólo quedará establecida más adelante, cuando Fourneau visite a su hijo en su habitación y la primera imagen que recibamos de él en el metraje sea sujetando precisamente una pequeña caja de música, la cual suena de forma diegética en sus manos. La melodía que acompaña este encuentro será distinta al tema descrito, más natural y suave, coherente con el lado inocente de Luis que se intenta mostrar, distinto aún al personaje intrigante que acecha en secreto a las internas, al individuo profundamente manipulado por su madre. Sin embargo, el timbre común a ambas escenas permite establecer automáticamente la relación entre las dos

intervenciones del personaje y, consecuentemente, con su identificación sonora. A través de esta construcción espaciada, el espectador ha tenido la oportunidad de conocer la identidad musical del personaje antes que su identidad física, de tomar ventaja sobre un aspecto esencial de su caracterización psicológica mientras el resto de los personajes de la trama no parecen observar más allá de su imagen de ingenuidad. Al mismo tiempo, con esta identificación instrumental se consigue confirmar la presencia oculta de Luis durante la visita, señalando que realmente se encontraba allí, curioseando en secreto a la recién llegada, antes de que él mismo lo reconozca ante su madre. Se establece entonces la rara forma de una especie de elipsis retroactiva, que transformará la percepción original del tema desde una simple función estética. Lejos de limitar su actividad a aspectos triviales de ambientación, su participación como referencia no presencial al personaje será fundamental a partir de entonces dentro del juego de sospechas que intenta plantear la narración, incluso ofreciendo la habitual oportunidad de interpretar su valor como una falsa elipsis narrativa.

Dentro de esta función precisa, desde la perspectiva del plano sonoro, tanto el preludeo al primer asesinato como el desarrollo del mismo avanzan a través de una historia sobre la posible identidad del atacante, mientras la imagen se limita a ofrecer un relato relativamente objetivo de los acontecimientos. Cuando una de las internas, Isabel (Maribel Martín), encuentra sobre su cama una llave y una nota, la aparición del tema musical relacionado con Luis señala a esta figura como responsable, antes incluso de que la alumna lea el texto y confirme este hecho. Más tarde, cuando se levante en mitad de la noche para seguir el plan de huida que se le ha propuesto, el tema volverá a intervenir, representando de nuevo la responsabilidad de Luis o puede incluso que su presencia oculta, al igual que había sucedido en el caso de Teresa. Sin embargo, a medida que la secuencia se aproxima a su punto de desenlace, la melodía de la caja de música es sustituida por otra musicalización distinta, la electrónica fantasmal que introduce lo extraño. De este modo queda establecida la posibilidad de una falsa elipsis y, consecuentemente, la intervención de un nuevo personaje que ha simulado la participación de Luis. La introducción última del elemento sonoro regular característico de la residencia y de su figuración humana, en este caso un goteo incesante ya dentro del invernadero donde Isabel ha sido citada, nos condiciona de nuevo hacia la posibilidad de Fourneau como principal culpable, contribuyendo así al habitual juego de sospechas que forman el argumento ineludible en este tipo de narraciones.

Conclusión

Tal como reconoce el propio Ibáñez Serrador, la simplicidad del modelo narrativo utilizado no ofrece un mayor desafío a la hora de relacionar cada personaje con el papel que probablemente va a desarrollar dentro del film, e incluso quién es finalmente el responsable de los crímenes que se presentan

(Torres 1999: 250). En ese sentido, *La Residencia* se encuentra lejos de alcanzar el grado de renovación suficiente como para reestructurar un esquema narrativo firmemente establecido dentro del género, basado en situaciones y personajes altamente normalizados. Aun así, cabe preguntarse hasta qué punto la previsibilidad de las acciones es responsabilidad última del desarrollo natural del drama y en qué medida la banda sonora participa en este proceso, descifrando la identidad de los personajes, señalando la dirección probable de sus acciones y guiando consecuentemente al espectador sobre la firme certeza que la información sonora le proporciona. Por encima de este recurso habitual a la capacidad narrativa del sonido, al comparar la realización con el grueso de la producción contemporánea dentro del cine fantástico español, no hay duda de que se contempla una especial planificación de esta intervención, la cual transcurre en ciertos aspectos acorde con las pretensiones de renovación nacional contenidas en el proyecto. Tanto la composición musical como el conjunto global del diseño sonoro aportan a la representación no sólo las frecuentes funciones de significación, ambientación o estructuración, sino que conforman además un elemento esencial de la figuración del entorno, introduciendo elementos como la densidad claustrofóbica del concepto de orden y disciplina que domina el espacio o su extensión a la propia personificación de la residencia. Estos factores determinan en la película gran parte de las acciones realizadas y las actitudes adoptadas, ofreciendo a través de la escucha una impresión más sólida de coherencia en su caracterización y en el desarrollo consecuente del argumento frente a un hipotético espectador escéptico en cuanto a las expectativas creadas por la ambición del proyecto, el elevado presupuesto, las ayudas oficiales recibidas, la permisividad de la censura o la teórica inexperiencia del realizador. Un aspecto que contribuye con un nuevo punto de observación del film a través de la labor realizada en el plano sonoro, y que comparada con la práctica contemporánea repercute a su vez en la apariencia general del resultado. La ausencia de una mención clara a la banda sonora en la crítica de la época resulta un hecho relevante en este sentido, ya que en cierto modo separa en la recepción subjetiva la dimensión acústica del fallido modelo establecido por el film. A través de este vacío, se establece una distancia en la percepción de ambas partes, un espacio desde donde retomar un análisis a través del factor sonoro y, al mismo tiempo, un punto desde donde reevaluar con una perspectiva más completa el conjunto de la producción.

No son las únicas propiedades mediante las que la composición sonora redime esta parte específica de la representación. Tal como se ha señalado, resulta igualmente destacable el modo en que la partitura se aleja eventualmente de las relaciones melódicas comunes para favorecer una identidad sonora basada en otros aspectos como la regularidad del ritmo y la métrica, la connotación subjetiva del timbre o la variación en la sonoridad. El resultado de trasladar esta identificación a un terreno esencialmente fenomenológico no exime la posible participación de algunos personajes en el común juego de referencias no

presenciales, sino que posibilita además la efectividad de una figuración abstracta como la de la propia residencia, así como un conjunto sonoro especialmente integrado, que elimina frecuentemente los límites entre música, efectos de sonido y voz para permitir una vez más la insistencia fundamental en esa atmósfera de rígido orden, donde incluso el reflejo psicológico de cada figura a través de la música parece encontrarse afectado en sus principios más básicos.

Aun así, los elementos tratados aquí no son sino una muestra de las extensas posibilidades que la banda sonora ofrece dentro de *La Residencia*, y que se demuestran con la sucesión de situaciones con una significación especialmente destacada dentro de la pretendida aproximación a una práctica internacional. La compleción del análisis precisaría todavía un riguroso estudio de estas secuencias esenciales, como los valiosos episodios donde la alternancia entre planos pertenecientes a distintas localizaciones simultáneas proporciona una especial divergencia entre sus correspondientes expresiones sonoras, o bien la musicalización de los distintos asesinatos, donde se ofrecen extraordinarias muestras de contraste con la imagen y raros ejemplos de silencio expresivo²¹, muy propios de la experimentalidad exterior. El conjunto de estos datos podría terminar diferenciando una parte de la producción que permaneció inédita en el ataque crítico contemporáneo. Su consideración no tendría por qué cambiar la perspectiva con la que esta realización fue observada tras su estreno, pero sí podría ofrecer una reevaluación del film desde la banda sonora, individualizando hasta cierto punto esta dimensión de la recepción negativa con la que la película ha sido a menudo caracterizada en sus diferentes aproximaciones históricas, y que no concuerda con la labor realizada por los distintos responsables de su parte acústica.

Bibliografía

Aguilar, Carlos. 1999. "Fantasía española: negra sangre caliente". En *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983*, ed. Carlos Aguilar, 11-47. San Sebastián: Donostia Kultura / Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.

Araguez Rubio, Carlos. 2008. "La apertura en el cine español de los sesenta: un ejemplo de política cultural durante el segundo franquismo". En *Encuentro de jóvenes investigadores en historia contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea*, eds. Óscar Aldunate e Iván Heredia. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Brasó, Enrique. 1970. "La Residencia". *Fotogramas*, 1110: 16.

Chion, Michel. 1999. *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós.

²¹ Lo que Chion denominaría "ruido negativo" (Chion 1999: 175).

Cordero Domínguez, Aída. 2007. "El fantástico de Narciso Ibáñez Serrador". *Área Abierta*, 17. <<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0707230004A/4154>> [Consulta: 10 de Abril de 2010].

García Romero, Ángel. 2002. "Clásicos de ultratumba: ¿Quién puede matar a un niño?". *Quatermass*, 4-5: 149.

García Romero, Javier. 2002a. "La Residencia (1969)". *Quatermass*, 4-5: 70.

_____. 2002b. "El cine fantástico español en cifras". *Quatermass*, 4-5: 135-136.

Hopewell, John. 1986. *Out of the past: Spanish cinema after Franco*. Londres: British Film Institute.

"La residencia: ¿un nuevo cine español?". 1970. *Cineinforme* 112-113: 31-32.

Latorre, José María. 1970. "La Residencia". *Film Ideal*, 217-219: 482-485.

Lázaro Reboll, Antonio. 2004. "Screening 'Chicho': the horror ventures of Narciso Ibáñez Serrador". En *Spanish popular cinema*, eds. Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis, 152-168. Manchester: Manchester University Press.

Mondelo González, Edisa. 1995. *Rasgos de identidad de los jóvenes en el cine español de los años 1960 y 1990-91*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Neumeyer, David; Buhler, James. 2001. "Analytical and interpretive approaches to film music (I): analysing the music". En *Film music: critical approaches*, ed. Kevin J. Donnelly, 16-38. Nueva York: Continuum.

Pelayo, Antonio. 1970. "La Residencia". *Cinestudio*, 82: 39-40.

Pérez, Ángel. 1970. "La Residencia". *Reseña*, 33: 172-175.

Sala, Ángel. 2010. *Profanando el sueño de los muertos. La historia jamás contada del cine fantástico español*. Pontevedra: Scifiworld.

Sánchez Barba, Francesc. 2007. *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Torres, Ana. 1999. "Entrevista [Narciso Ibáñez Serrador]". En *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983*, ed. Carlos Aguilar, 223-256. San Sebastián: Donostia Kultura / Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.

Yaccarino, Michael Orlando. 2000. "La Residencia: a classic of Spanish horror cinema revisited". *Filmfax*, 75-76: 46-53.

ETNOMUSICOLOGÍA Y CINE. INVESTIGACIONES RECIENTES EN ASTURIAS

Héctor Braga Corral

Resumen

Durante el VI Simposio «La creación musical en la banda sonora», se tuvo la oportunidad de ofrecer esta comunicación dedicada a la dualidad cine—etnomusicología, haciendo hincapié en cómo el cine puede ser una herramienta válida para el desarrollo de trabajos científicos sobre músicas de tradición oral, dentro de la actividad investigadora desarrollada, en este caso, en Asturias.

En ese sentido, hay elementos audiovisuales de algunas películas que fueron —y son— música cotidiana del pueblo. Y ello nos provee de un material audiovisual que, aunque no provenga del trabajo de campo y la recopilación directa del propio investigador, es perfectamente válido para estudios de tipo etnomusicológico por su valor documental, y por la acotación temporal que hacen de ciertos estilos interpretativos y algunos temas procedentes de la tradición oral.

Palabras clave: Etnomusicología, tradición oral, investigación audiovisual, Asturias

Abstract

This paper about the duality cinema-ethnomusicology was offered during the VI Symposium «Musical creation on the soundtrack», and it focused on how the cinema can be a valid tool for the development of scientific work on the music of oral tradition within ethnomusicology activity developed, in this case, in Asturias (north Spain).

In this sense, some audiovisual elements of films remain people's daily music. Although it does not come from the fieldwork and direct collection of the researcher, it provides us with an audiovisual material perfectly valid for ethnomusicological studies because of its documentary value, providing the temporal dimension of certain playing styles and some topics from traditional music.

Keywords: Ethnomusicology, oral traditions, audiovisual research, Asturias

Introducción

En una publicación dedicada a la música en las bandas sonoras, es conveniente recordar que dentro de las películas y los materiales fílmicos existen muchas músicas que no tienen autoría conocida, y a las que frecuentemente se atribuye una antigüedad que la musicología no puede concretar. La música de autor, sea del género que sea, es escrita por alguien que rubrica su autoría. Tiene un espacio —escenario— y una duración —concierto—. Una canción puede obtener gran popularidad (por ejemplo, la canción del verano) pero sólo si permanece en la memoria de la gente y es aprendida, cantada y transmitida

durante siglos y generaciones, se convierte en una canción del *folklore* (saber popular) de una comunidad¹.

De las músicas tradicionales se desconocen autor, lugar de creación o fecha de estreno. Se vienen transmitiendo —y versionando— durante siglos de manera oral y están diseminadas por una amplia zona geográfica. Y es que la tradicionalidad de una canción se certifica si tiene variantes. El tiempo y la memoria de los intérpretes hacen que los cantos tradicionales sean variables según qué zona o incluso qué persona se analice:

A diferencia de la fidelidad de la escritura (lo escrito, escrito queda), la memoria es un soporte que conlleva un componente variable de infidelidad. Hay personas con buena y con mala memoria; las hay que retienen fielmente durante largo tiempo, y las hay que olvidan fácilmente; hay quién no canta si no recuerda bien, y hay quien canta y si no recuerda bien inventa sobre la marcha; y en esto de la canción tradicional, hay quien afirma que está cantando lo que aprendió, pero sabe muy bien que está inventando, del todo o en parte. Y para terminar, ha tenido que haber quien, como consecuencia de una práctica muy larga de cantar, y de un talento natural especial cultivado y activado por esa práctica es capaz de inventar, en todo o en parte, una tonada nueva, dentro de ese estilo tradicional de cantar en el que siempre estuvo inmerso desde pequeño. En éste último caso, ese nuevo invento, que lleva todos los rasgos sonoros del estilo aprendido y practicado largo tiempo, pasa a engrosar la herencia musical del colectivo al que ese cantor pertenece, pues los demás lo aceptan como algo propio (Manzano 2001: 52).

De carácter anónimo pero de práctica frecuente en la vida cotidiana de las personas, la música tradicional es estudiada por la etnomusicología, que usando las palabras del antropólogo estadounidense Alan Merriam, es la disciplina que se ocupa del “estudio de la música en la cultura” (Merriam 1977: 78).

En los tiempos de las investigaciones pioneras sobre folclore musical, los primeros recopiladores de música tradicional pedían a un informante que repitiera su canción decenas de veces hasta anotarla entera, a *vuelapluma*. Es entonces cuando surgen los cancioneros de música tradicional, que en España tienen sus primeros antecedentes a finales del s. XVIII (Rey 2001: 35).

Ya desde el primer momento, los estudios sobre el folclore musical recurren a la compilación escrita, porque el ser humano tiene una memoria limitada. Actualmente, la transcripción sigue siendo un medio muy útil para el análisis y estudio completo más allá de lo que la simple audición pueda sugerir. Elementos como el ritmo, la estructura, el sistema melódico (modal o tonal) o la relación texto—música no pueden ser descifrados solamente desde la audición, y tampoco se podrían descubrir relaciones entre géneros en apariencia distantes, amén de los aspectos educativos y reinterpretativos que procura una transcripción bien hecha.

¹ El inglés William John Thoms (1803-1885) acuñó este término en una famosa carta en 1846.

Etnomusicología y tecnología

Pero aparte de los medios escritos, resulta innegable que la relación entre la etnomusicología y los medios tecnológicos también ha sido muy fructífera. A mediados del s. XIX, la tecnología logró la captación y la grabación de sonidos, que tras algunos antecedentes, tiene como emblema el aparato patentado por Edison en 1877 (Cámara 2003: 49). Investigadores como Fewkes, Densmore y Cunningham en Norteamérica, o Bartók y Kodály en Europa usaron en sus grabaciones de campo el fonógrafo de Edison ya desde finales del s. XIX (Myers 1992: 21).

El primer fonógrafo del que hay datos en España fue adquirido en 1911 por el Centro de Estudios Históricos. Poco después, el alemán Kurt Schindler, que realizó sus grabaciones a partir de 1928 (aunque llevaba más tiempo en nuestro país), es el primer investigador que utiliza en la península una grabadora portátil, de la marca Fairchild Aerial Company —hoy desaparecida— que imprimía directamente las grabaciones realizadas en discos de aluminio (Schindler 1941: xxiii).

Desgraciadamente, pese a que la actividad cinematográfica en España se inicia décadas antes que la sonora, el material visual de interés etnomusicológico se encuentra perdido, o disperso y sin catalogar en el mejor de los casos. Desde las primeras filmaciones mudas hasta el cine comercial de posguerra. Y todo porque la historia del cine hecho en España es esencialmente trágica, debido a la guerra, los accidentes y los incendios. Quedan pocos de aquellos primeros cortometrajes, con escenas y tipos populares. En esta comunicación se presentan algunos.

Cuando el cine mudo fue desplazado por el sonoro, los productores vieron más rentable la venta del rollo físico de metraje (considerado material explosivo por su inflamabilidad) para elaborar acetona, antes que proyectar en salas semivacías que generasen pérdidas. Décadas después, en Madrid se incendiaron en 1945 los dos principales almacenes y laboratorios de metraje (Madrid Film y Cinematiraje Riera)², lo que supuso la pérdida de muchas filmaciones mudas, período bélico y posguerra.

Actualmente, las cámaras de vídeo son parte indisoluble del etnomusicólogo y sus trabajos. La cantidad de los píxeles, la calidad del sonido y el reducido tamaño de los aparatos ponen de relieve las dificultades superadas desde la época de Kurt Schindler hasta nuestros días, pasando por Alan Lomax o Manuel García Matos en el apartado sonoro y por un sinnúmero de personas anónimas en el apartado cinematográfico, que apenas van identificándose con el paso del tiempo. Afortunadamente, la tecnología ha evolucionado y ha facilitado la labor de campo

² Más información sobre el cine español y los incendios de los diversos archivos en <http://www.mcu.es/cine/MC/FE/FondosFilm/ColeccEsp/GuerraCivil.html>

de los etnomusicólogos. Incluso podría decirse que cualquier persona medianamente preparada puede llevarla a cabo en nuestros días, dada la gran oferta tecnológica existente de todo tipo de aparatos de captación audiovisual.

Etnomusicología en Asturias

Entrando ya en la materia que concierne a este artículo, se presentan a continuación una serie de documentos cinematográficos recuperados y catalogados en diversas investigaciones llevadas a cabo durante los últimos años, en este caso referidos a la comunidad de nacimiento, residencia y trabajo del autor: Asturias.

Es oportuno recordar que la etnomusicología sufre una trayectoria irregular en esta provincia. Antes de la guerra civil solamente se desarrollaron dos trabajos de tipo científico en esta tierra: el ya citado Kurt Schindler hizo grabaciones de campo en la región oriental de Asturias entre julio de 1932 y enero de 1933. La edición póstuma de su labor fue publicada por el Hispanic Institute de Columbia en 1941, y contiene 21 temas asturianos transcritos entre 985 de toda España y Portugal³.

El otro trabajo es el célebre Cancionero de Eduardo Martínez Torner⁴. Esta obra sigue considerándose un emblema de la investigación etnomusicológica anterior a 1936, debido entre otras cosas "(...) a las deducciones que él mismo extrae a partir de su vasto conocimiento de la música de autor española y de la canción popular, no sólo asturiana, sino de toda España" (Manzano 2006: 108).

Finalizada la guerra y ya exiliado Torner en Londres, hoy se sabe con certeza que publicaciones posteriores parten de trabajos suyos que se creían perdidos y que debió dejar atrás en las sucesivas evacuaciones de Madrid, Valencia y Barcelona.

El IEM realizó una contribución importante al cancionero popular peninsular, aunque fue de forma casual. Finalizada la Guerra Civil, aparecieron en la leñera del CSIC de Madrid, los materiales que Val y Torner recopilaron para la formación del Cancionero Popular Gallego. El entonces secretario general, J. M^a. Albareda, los entregó a Mn. Anglès, el cual, a su vez, los depositó en la persona de J. Filgueira Valverde (Calvo 1989: 177)⁵.

³ La edición española se hace en 1991 a cargo de Israel J. Katz y Miguel Manzano con la colaboración de Samuel G. Armistead, para el Centro de Cultura Tradicional y la Diputación de Salamanca.

⁴ Publicado en Madrid en 1920 (Establecimiento tipográfico Nieto y compañía). El Real Instituto de estudios asturianos (RIDEA) reeditó la obra en 1971, 1986 y 2000.

⁵ Además de en el citado artículo, en la hemeroteca del diario madrileño *El Sol* (1917-1939) hay datos sobre la actividad de Torner en Galicia. Año XII, ejemplar nº 3414 del 22-9-1923: 3. <http://bdh.bne.es/bnearch/HemerotecaAdvancedSearch.do#> [Consulta: 20 de febrero de 2011].

Investigaciones sobre el cine documental y mudo

En una investigación sobre documentos audiovisuales preexistentes, la primera fase metodológica consiste en conocer la historia y desarrollo del cine en el territorio objeto de estudio. En ese sentido y al igual que en el resto de España, el cine en Asturias comienza con las proyecciones de pago realizadas por feriantes ambulantes, que instalaban sus aparatos en salas de proyección a las que accedía el público previo pago de entrada.

La primera conocida data de 1896 en el antiguo teatro Dindurra (hoy Jovellanos) de Gijón. Algunos de estos feriantes también construían sus propios aparatos, caso del gijonés de origen suizo Arturo Truán, aunque él no tuviera un propósito de exhibición, sino científico (Bonifacio Lorenzo 2007: 14).

Existe una grabación que tiene esta adscripción al cortometraje, a la filmación corta, que data de 1917 y es la primera conocida de una manifestación etnomusical asturiana. Se trata de una versión de la danza llamada «Pericote», cuya práctica se sitúa en la costa del oriente asturiano (especialmente el concejo de Llanes, aunque también al interior de Picos de Europa en variantes diversas). Se trata de un fragmento grabado durante un concurso de esta danza, por el fotógrafo Eduardo Vilaseca y el operador Julio Sancho, en la villa de Llanes⁶.

Siguiendo un orden cronológico, la primera película muda rodada en Asturias es el filme *Mieres del Camino*, realizado por el asturcubano Juan Díaz Quesada y estrenado en el teatro Pombo Mieres el 30 de enero de 1928. Puede apreciarse el ambiente de una fiesta popular con sus bailes “a lo agarrao”⁷. Este documento atesora también la primera filmación de una danza prima en Asturias.

También hay un ejemplo de baile “a lo suelto”⁸ (en este caso una jota) una la pareja de bailadores. Asimismo, se constata también la típica pareja de gaita y tambor. El gaitero es José La Piedra, de Mieres, que era artesano además de intérprete de gaita, y del que no se conservan más imágenes ni grabaciones. Esto convierte en única esta filmación⁹.

El cine comercial y sonoro

Tras el paréntesis brutal que supuso la guerra civil, en 1939 volvió a retomarse en España la industria del cine. Hasta entonces esta industria era de carácter privado y financiada con sus propios recursos (taquilla), pero el régimen pasó a ejercer un amplio control mediante las subvenciones económicas, que

⁶ Puede verse en <http://www.youtube.com/watch?v=V3zDqUHuQe4>

⁷ Nombre popular que reciben bailes donde las parejas entran en contacto físico, como el vals, pasodoble, polka etc.

⁸ Nombre popular que reciben bailes donde las parejas no entran apenas en contacto físico, bailando en filas enfrentadas u otras formaciones (muñeira, jota, saltón, son d'arriba...).

⁹ Puede verse en <http://www.youtube.com/watch?v=lghyEoXIV2Y>

regulaban su contenido junto con otros mecanismos como la famosa censura. También se instauró el doblaje obligatorio a la lengua española, que paradójicamente, abrió el mercado nacional a las películas americanas, que hasta entonces se habían proyectado en versión original y tenían muy escaso éxito de público y taquilla.

El rigor documental también es muy reducido en las filmaciones comerciales a partir del cine sonoro, teniendo que acotar los etnomusicólogos a momentos concretos —y en ocasiones fugaces— del metraje. En Asturias únicamente es reseñable el trabajo de Miguel Benois, que en la década de los años 40 filmó una serie de películas documentales hechas en regiones asturianas con idiosincrasia propia, como Cudillero o Cabrales, prestando especial atención a sus costumbres. Lamentablemente, la mayor parte de su obra sigue inédita, ya que nunca consiguió la financiación que buscaba y parte de su trabajo se encuentra actualmente perdido.

Se proponen a continuación dos fragmentos del material realizado por Benois. En primer lugar la danza llamada «Perlindango». Esta es una danza de mujeres viejas que ya fue consignada por Eduardo Martínez Torner en su famoso cancionero con el número 130 (Martínez Torner 1920: 46). Es propia de la costa del centro-occidente, concretamente del pueblo pesquero de Cudillero¹⁰.

Otra grabación realizada por Benois es la danza del «Corri Corri», propia de la montaña oriental, en la comarca de los Picos de Europa (concejo de Cabrales). Se trata de un tema muy emblemático, ya recogido en los trabajos de Torner (1920: 52) y Schindler (1941: xxxii), y posteriormente compilado por otros etnógrafos como Alan Lomax o Manuel García Matos (ambas recopilaciones hechas en Asturias en 1952)¹¹.

Abordando ya el cine comercial y de consumo, el interés etnomusicológico en esta época se limita como anteriormente se señaló, a momentos muy puntuales del metraje. Habitualmente, estos momentos de sabor popular se dedican a un género vocal de la tradición asturiana llamado *asturianada*, de gran éxito y aceptación en toda la geografía de esta tierra.

Desgraciadamente, tras el estudio de los bailes asturianos en estas filmaciones, se constata que frecuentemente pierden el carácter espontáneo y de cortejo entre parejas. A modo de ejemplo, un extracto de la película *Ronda Española*, de Ladislao Vajda (1951), donde el antes expuesto «Pericote» está coreografiado en varias tríadas de danzantes, y acompañado por la gaita y el tambor (en la anterior grabación solo había una tríada acompañada de tambor y pandereta).

¹⁰ Puede verse en <http://www.youtube.com/watch?v=JTYp4vzyPSg>

¹¹ Puede verse en <http://www.youtube.com/watch?v=oomWizWxeh4>

Todo ello sin duda más vistoso para aquellos espectáculos que buscaban aunar los bailes e instrumentos típicos de los pueblos de España, y donde se presentaba la pluralidad cultural como una muestra de la cohesión nacional¹².

Pero el investigador debe persistir en sus propósitos. La realidad etnomusicológica de un pueblo también puede verse a través del cine de posguerra. Como se comentaba anteriormente, son habituales los casos de empleo de *asturianadas* en el cine, un género que es muy popular en Asturias desde sus primeros datos y grabaciones conocidas, que datan de 1865 y 1902 respectivamente¹³.

Este gusto por la *asturianada* se comprueba en filmes como *Porque te ví llorar* de Juan de Orduña (1941), donde se encuentra la única grabación conservada del cantante Sinforiano de la Vega¹⁴. Del matrimonio y pareja de productores formado por Gonzalo Delgrás y Margarita Robles es resultado *Bajo el cielo de Asturias* de 1950, donde hay otro ejemplo de *asturianada*, esta vez con acompañamiento de gaita¹⁵.

Investigaciones en marcha

Y actualmente siguen diversas investigaciones abiertas, relacionadas con el cine comercial de posguerra. Eso sí, dejando siempre la puerta abierta para afortunados descubrimientos de cine documental y mudo como alguno de los ofrecidos anteriormente. En esta línea, se ha podido localizar el film *Altar Mayor*, aunque todavía está sin restaurar¹⁶.

Su interés etnomusicológico radica en una escena, desarrollada en un chigre —que es como en Asturias se llama al bar o sidrería—, donde se encuentran algunos de los cantantes de *asturianada* más famosos de todos los tiempos, como José Menéndez «Cuchichi» o Vicente Miranda entre otros.

¹² *Ronda española*. 1952. Dir: Ladislao Vajda. Negativo de 35 mm. Chamartín Producciones y Distribuciones. Ficha técnica en <http://www.imdb.es/title/tt0043978/> [Consulta: 18 de enero de 2012]. Puede verse la secuencia en <http://www.youtube.com/watch?v=wMCpLbg5mwY>

¹³ Se trata de la obra de Sáenz Canel, Víctor. 1865. *Primer Pot-Pourri de Cantos Asturianos*. Oviedo: Almacén de música e instrumentos. Por otra parte, la citada grabación está en un cilindro de cera que data de 1902, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. En él, Ramón García Tuero «El Gaiteru Libardón» interpreta el tema tradicional “Canteros de Covadonga”. <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Canteros%20de%20Covadonga%20%20%20qls/3038590> [Consulta: 18 de enero de 2012].

¹⁴ *Porque te ví llorar*. 1941. Dir: Juan de Orduña. Negativo de 35 mm. Producciones Orduña Films. Ficha técnica en <http://www.imdb.es/title/tt0034053/> [Consulta: 18 de enero de 2012]. Puede verse en http://www.youtube.com/watch?v=3UHqdwocRMI&list=UUlvB72DI5mFm-7_OLa-To0Q&index=3&feature=plcp

¹⁵ *Bajo el cielo de Asturias*. 1951. Dir. Gonzalo Delgrás. Negativo de 35 mm. Producciones Iquino. Ficha técnica en <http://www.imdb.es/title/tt0042221/> [Consulta: 18 de enero de 2012]. Puede verse en <http://www.youtube.com/watch?v=RT008-sb88E&feature=related>

¹⁶ *Altar Mayor*. 1944. Dir. Gonzalo Delgrás. Negativo de 35 mm. Procines. Ficha técnica del film en <http://www.imdb.es/title/tt0036593/> [Consulta: 18 de enero de 2012].



Folleto original de Altar Mayor. Archivo del autor.

Esta película está basada en una premiada novela de 1926, de la escritora Concha Espina. Su título *Altar Mayor* está referido al famoso santuario de Covadonga. En esa época de nacionalcatolicismo fue vista con buenos ojos por el régimen, y se estrenó con gran éxito de taquilla la primavera de 1944.

Desgraciadamente, aún hay que esperar para ver restaurado el film, ya que ese mismo carácter nacionalcatólico hoy parece lastrar el ánimo en su recuperación. Por el momento sólo puede ofrecerse en esta comunicación uno de los muchos fotogramas recuperados del metraje:



Fotograma firmado por el actor José Suárez, con dedicatoria al cantante Vicente Miranda.
Archivo del autor.

Y aparte de la recuperación de Altar Mayor, hay otros trabajos en marcha entre los que destaca la localización y rescate de la película *Trece onzas de oro*.

Sufragada y dirigida en exclusiva por el matrimonio Gonzalo Delgrás y Margarita Robles, su rodaje se realizó en las costas de Muros del Nalón. Este film no fue un gran éxito de taquilla fuera de su tierra por estar hablado íntegramente en asturiano, pero en ella intervienen míticos cantantes como Fernando Cué, o José Miranda «El Repicáu», de los que actualmente apenas se conserva grabación alguna¹⁷. Tiene por tanto un interés especial recuperar este film, y así poder escuchar la voz de estos intérpretes aún hoy mitificados por el pueblo asturiano.

¹⁷ *Trece onzas de oro*. 1947. Dir. Gonzalo Delgrás. Negativo de 35 mm. Filmscontacto. Ficha técnica en <http://www.imdb.es/title/tt0039913/> [Consulta: 18 de enero de 2012].



Folleto original de *Trece Onzas de Oro*. Archivo del autor.

Por el momento, únicamente se constata el éxito de la versión teatral del film en el madrileño Teatro Lara, cuando en 1929 el cantante Lauro Menéndez interviene en la representación protagonizada por los propios Margarita Robles y Gonzalo Delgrás¹⁸.

Conclusiones

La historia del cine hecho en España es en buena parte desgraciada. En el rastreo de documentos audiovisuales y cinematográficos hechos en España, juega en nuestra contra la guerra así como los incendios y otras eventualidades. Al caso asturiano debe añadirse la Revolución obrera de 1934. Además, al desaparecer inexorablemente el cine mudo, los productores ven más rentable la venta del rollo de película para elaborar acetona, antes que proyectar en salas

¹⁸ ABC, ejemplar del 19-6-1929, p. 45. <http://hemeroteca.abc.es> [Consulta: 20 de febrero de 2011].

semivacías que generen pérdidas. Otro obstáculo más en la recuperación documental.

Por otra parte, los citados incendios de Madrid Film y Cinematiraje Riera eliminaron numerosísimas películas en formato negativo y original de 35 mm anteriores a 1945. De hecho, casi todas las filmaciones que se han ofrecido aquí provienen de copias en 16 milímetros (formato no inflamable) recuperadas en países latinoamericanos a emigrantes asturianos, pues a esta pujante y nutrida población también llegaron las películas para su explotación. Ello amplía enormemente el campo de acción geográfico de cualquier investigación etnomusicológica, haciendo más necesario que nunca un soporte económico tanto privado como público, a nivel municipal, regional y estatal, creando grupos de trabajo, costeando viajes, estancias, y coordinando medios físicos y tecnológicos.

Para ello es indispensable que la etnomusicología se imparta en las universidades y los conservatorios españoles, siguiendo los pasos ya dados por nuestros colegas norteamericanos. Los resultados de una adecuada gestión del capital humano y los grupos de trabajo que puedan crearse en una universidad no tardarían en dar brotes verdes, con una adecuada dirección. Y las publicaciones elaboradas arrojarían la luz adecuada a nuestra historia y cultura. Daríamos un gran paso en el estudio de la música en la cultura, en el desarrollo de la etnomusicología hispánica.

Esta es la síntesis de la metodología llevada a cabo en la recuperación de estos documentos audiovisuales relacionados con la etnomusicología asturiana, y que han sido presentados aquí:

- Demarcación del ámbito territorial
- Estudio histórico y preliminar sobre la tradición oral de la comunidad
- Consulta de colecciones privadas y públicas (filmotecas regionales, nacionales e internacionales)
- Llamamientos financieros a la recuperación y restauración
- Buena suerte
- Análisis y publicación de los resultados

Ese es el gran reto colectivo que se debe abordar, porque a nivel nacional y regional la metodología investigadora, como se ha señalado, está muy limitada por los particulares avatares históricos y económicos de España, y específicamente, Asturias. Actualmente, Filmoteca Española y TVE (esta última por tener parte de los archivos del NODO) son parada obligada para aquellos investigadores interesados en investigar el campo audiovisual con una perspectiva histórica o etnomusicológica.

Referencias bibliográficas

Bonifacio Lorenzo, Juan. 2007. "Historia astur". *Asturcinema XXV Aniversario* (2): 14-15. Oviedo: Consejería de Cultura & Filmoteca de Asturias.

Calvo, Luis. 1989. "La Etnomusicología en el Instituto español de Musicología". *Anuario musical* 44: 167-187.

Cámara de Landa, Enrique. 2003. *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.

Manzano Alonso, Miguel. 2001-2005. *Cancionero Popular de Burgos* (1). Burgos: Diputación Provincial.

_____. 2006. *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral*. Madrid: CIOFF.

Martínez Torner, Eduardo. 1920. *Cancionero de la Lirica Popular Asturiana*. Madrid: Establecimiento tipográfico Nieto y compañía.

Merriam, Alan P. 1977. "Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": an Historical-Theoretical Perspective". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces y otros, 2001, 59-78. Madrid: Trotta

Myers, Helen P. 1992. "Ethnomusicology". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces y otros, 2001, 19-39. Madrid: Trotta

Rey, Emilio. 2001. *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: AEDOM.

Schindler, Kurt. 1941. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, ed. Israel J. Katz y Miguel Manzano Alonso. 1991. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca y Hispanic Institute Columbia University.

FUNCIONES PROPAGANDÍSTICAS DE LA MÚSICA CINEMATográfica EN PERÍODOS BÉLICOS. UNA PROPUESTA METODOLÓGICA.

Lidia López Gómez

Resumen

El uso de la propaganda como disciplina institucionalizada comienza a principios del siglo XX, cuando las nuevas tecnologías de comunicación de masas permitieron llevar los mensajes propagandísticos a la mayoría de la población (Jowett, O'Donnell 1992: 79-121). Esto fue un hecho primordial para los países que se encontraban en situaciones de conflictos bélicos, ya que la propaganda llegaba a la población desde la radio, los periódicos, y especialmente el cine o la música, como un modo de manipular los modelos de conducta (Pizarroso Quintero 1993: 31). En el caso de la música cinematográfica, su utilización como técnica propagandística es innegable, aunque no sería correcto afirmar que la música pueda ser propaganda por sí misma, ya que la música funciona como propaganda únicamente en el momento en que se introduce en el contexto social y cultural correcto, cuando se enfoca hacia el público adecuado que posee las claves necesarias para entender el mensaje, ya que la música no se entiende exclusivamente desde su forma externa, sino desde la experiencia humana personal (Blacking 2006: 100).

Palabras clave: Música, cine, propaganda, guerra.

Abstract

The use of propaganda as an institutionalized discipline begins in the early years of the twentieth century, when the new mass media allowed expanding the propagandistic messages to almost the entire population (Jowett, O'Donnell 1992: 79-121). This was a mainly fact in war climate countries, because the propaganda arrived to the population by the radio, the newspapers, and especially, the cinema and the music, as a highly effective way of manipulating human behavior (Pizarroso Quintero 1993: 31). It is undeniable the use of propagandistic techniques in the music used in the cinema, but it cannot be accurate to assert that music could be propaganda itself, because music only works as propaganda when it is included in the correct social and cultural context, and when it is focused to the correct audience, who has the needed keys to get the message. Music is not understood exclusively by its outward appearance, but from the human experience (Blacking 2006: 100).

Key words: Music, cinema, propaganda, war.

La música como propaganda

El uso de la propaganda ha sido parte fundamental a lo largo de la historia, pudiéndose encontrar antecedentes incluso desde la Grecia Antigua¹. Sin embargo, es desde el año 1633 que se establece como una disciplina bajo la resolución del Papa Urbano VII, que creó la *Congregatio de Propaganda Fide*, congregación que tenía como fin difundir la religión católica. La propaganda, tal y como la conocemos hoy en día, surge a comienzos del siglo XX, cuando las nuevas tecnologías de comunicación de masas, como la fotografía, el cine o los periódicos permitieron llevar los mensajes propagandísticos a la gran mayoría de la población. Es desde este momento que la propaganda se institucionaliza.

Se trata de una disciplina nueva, cuya finalidad es la de ‘controlar el flujo de la información, dirigir la opinión pública, y manipular los modelos de conducta’ (Pizarroso Quintero 1993:28), de una forma masiva, es decir, llegando a la mayor parte posible de los individuos de la sociedad para que éstos sean proclives a adoptar los mensajes del emisor o propagandista.

La propaganda se ha hecho servir de infinidad de medios y herramientas para transmitir sus mensajes de forma convincente, especialmente en momentos de conflictos bélicos, donde la opinión pública y la aceptación de unos ideales por parte de la población puede ser determinante a la hora de la resolución del conflicto. Este es el caso del cine, ya que durante los principales conflictos bélicos que se produjeron en siglo XX, especialmente la guerra civil española y la segunda guerra mundial, tuvo una importancia fundamental a la hora de llevar a cabo campañas de captación o fidelización². Asimismo, la música, parte esencial de los elementos de una producción cinematográfica, lleva a cabo funciones propagandísticas esenciales, que serán analizadas a lo largo del artículo.

La música presente en la banda sonora, connota a las imágenes con una transparencia insidiosa que impide al espectador tener conciencia de su intervención manipuladora, pues se oye sin ser escuchada (Gubern 1986: 12).

Basándonos en estudios generales sobre el estudio de la propaganda, como los escritos por Domenach o Pizarroso Quintero (Domenach1963; Pizarroso Quintero1993), se llega a la conclusión de que la música es una disciplina inherente a la propaganda:

¹ Un ejemplo se puede encontrar en la historia de Pisistratus, que utilizó dos técnicas propagandísticas atemporales para influenciar a la opinión pública (Marlin 2002: 44). La primera de estas técnicas es la actualmente llamada “hegemonía de las víctimas”, basándose en el sentimiento de apoyo público que surge hacia la víctima de un comportamiento injusto. En este caso Pisistratus, se autolesionó, haciendo ver que lo habían intentado asesinar, consiguiendo con ello una guardia personal con la que después atacó a la Acrópolis. La segunda de las técnicas fue la de convencer a los receptores de que se encontraba bajo protección divina, para lograr su apoyo. Este hecho se ha repetido a lo largo de toda la historia de la humanidad, desde las cruzadas, hasta guerras de hoy en día.

² “En los años cincuenta cada alemán iba en promedio doce veces por año al cine, cada estadounidense veinte, cada inglés veinticuatro” (Sorlin 2005: 13)

La música, especialmente el canto, ha sido utilizada siempre como instrumento propagandístico: los cantos guerreros de la Antigüedad, los cantos religiosos de todas las épocas, los himnos, las canciones revolucionarias, las letrillas satíricas cantadas, etc. han servido para fortalecer la cohesión de los grupos, para introducir en ellos nuevas ideas fáciles de retener y repetir gracias a la música. La gran música europea del siglo XX también ha sido utilizada en clave propagandística. La *Sinfonía heroica* de Beethoven, originalmente compuesta para ensalzar a Napoleón y símbolo después de la reacción anti napoleónica alemana; la óperas de Verdi, como el Nabucco, emblema del nacionalismo italiano frente a la opresión austríaca; las óperas de Wagner, expresión del pangermanismo, utilizadas más tarde, hasta la saciedad por la emisoras de radio hitlerianas (Pizarroso Quintero 1993: 31).

Esta cita ayuda a comprender cómo la música forma parte implícita de la disciplina propagandística, ya que al tratarse de un arte abstracto, concierne directamente a las emociones o sentimientos, y es por esto que puede ser utilizada como un medio muy efectivo para manipular los modelos de conducta.

Pongamos por ejemplo una canción bélica en la que se aluda al grupo enemigo para desprestigiarlo, o bien realce las virtudes del propio grupo. En este caso, el significado propagandístico inicial proviene de la letra de la canción, y es sólo después, una vez que la audiencia haya relacionado la música con la letra, que ésta tomará funciones propagandísticas. En el caso de que una música no tenga letra, sus funciones propagandísticas vendrán dadas por el uso dado por parte del emisor del mensaje. Si el propagandista es capaz de asociar una música a una persona o un conjunto determinado, y lleva a cabo un contagio³ favorable, entonces hará que los receptores de la propaganda vinculen este conjunto con una determinada música, como es el caso de la relación que se ha establecido entre Wagner y Hitler desde la admiración de este último por la música del primero (Köhler, Taylor 2000: 7).

Otra cuestión es el carácter de la música. Tonalidades mayores o menores reflejan alegría o tristeza, un pulso que acelera excita al oyente, pero ¿este tipo de apreciaciones siempre es debido a la recepción cultural? John Blacking hace una justa apreciación en su libro *¿Hay música en el hombre?*:

Por sí mismo, el movimiento de la música parece despertar en nuestro cuerpo todo tipo de respuestas. Y, aun así, las respuestas de la gente a la música no pueden explicarse plenamente sin hacer alguna referencia a sus experiencias en la cultura de la cual las notas son signos y símbolos. Si una pieza musical emociona a una variedad de oyentes, probablemente no sea por su forma externa, sino a causa de lo que ésta significa para cada uno en términos de experiencia humana. La misma pieza puede emocionar de modo distinto a diferentes personas, en la misma medida, pero por diferentes razones (Blacking 2006: 100).

Asimismo, las relaciones extramusicales, como el poder relacionar un acorde con un sentimiento, como ocurre con el acorde “Tristán” de Wagner, se

³ Domenach define la “unanimidad” o “contagio” como la técnica por la cual la propaganda se difunde y expande a todo el público (Domenach 1963: 74).

trata ya de un lenguaje adquirido intelectualmente, que permite la identificación del mismo, dentro del fenómeno de la “enculturación” musical que “implica la asunción de los contenidos culturales de la propia sociedad tanto de manera consciente como inconsciente” (Martí 2000: 64).

A pesar de esto, no sería correcto afirmar que la música pueda ser propaganda por sí misma, ya que la música funciona como propaganda únicamente en el momento en que se introduce en el contexto social y cultural correcto, cuando se enfoca hacia el público adecuado que posee las claves necesarias para entender el mensaje, ya que la música no se entiende exclusivamente desde su forma externa, sino desde la experiencia humana personal (Blacking, 2006: 100).

José Antonio Muñoz Velázquez establece dos posibilidades de llevar a cabo la propaganda en relación con la música: propaganda musical y música propagandística (Muñoz Velázquez 1998: 345). Para evitar la posible confusión entre ambos términos, se modificará la nomenclatura y se sustituirán por “música propagandística aplicada” y “música propagandística original”.

El término “música propagandística aplicada” se refiere a aquella música compuesta anteriormente al uso propagandístico que se da de ella. Es decir, una música preexistente es aplicada a nuevos recursos propagandísticos, modificándose de esta manera su significado original y pasando a formar parte del nuevo mensaje.

La “música propagandística original” es aquella compuesta con una finalidad propagandística. Puede funcionar individualmente, como un himno o una canción de guerra; o dentro de un contexto más amplio, como es el caso de la música en los medios audiovisuales, relacionándose en primer término con la imagen.

Muñoz Velázquez señala también en su artículo algunas de las funciones que puede cumplir la música como propaganda, principalmente en situaciones de conflictos bélicos (Muñoz Velázquez 1998: 350):

- Disminuir la capacidad crítica.
- Simbolización del poder
- Entretenimiento o diversión
- Reforzar y dar conformidad a las normas sociales
- Cohesionar el grupo

Asimismo la música, por sus cualidades de identificación emocional, permite la construcción de una “nación sonora” (Muñoz Velázquez 1998: 344). Esta

“nación sonora” se establece mediante la apropiación cultural de determinadas músicas, ya sean populares o tradicionales o sean de nueva composición, y su consiguiente plena identificación por parte de un grupo o una nación.

Funciones de la música en el cine

Pero llegando a la cuestión que atañe a este artículo, ¿cuál es la función de la música en el cine y cómo puede funcionar como propaganda? Se ha explicado que la música, de forma autónoma, no posee funciones propagandísticas, pero sí las adquiere en el momento que se sitúa en el contexto social y cultural correcto, por lo tanto, la música presente en una banda sonora cinematográfica forma parte de los elementos más importantes de manipulación del film. Chion explica en su libro *La Audiovisión*, dentro del capítulo en el que muestra los diferentes tipos de escucha, cómo la música se puede convertir en un “medio insidioso de manipulación afectiva y semántica”:

En el sonido siempre hay algo que nos invade y nos sorprende, hagamos lo que hagamos. Y que, incluso y sobre todo cuando nos negamos a prestarle nuestra atención consciente, se inmiscuye en nuestra percepción y produce en ella sus efectos (Chion 1993: 40).

Eisenstein fue uno de los primeros directores cinematográficos que se planteó la influencia que podía tener la música para las imágenes, hablando de una sincronización (aplicable a todas las artes), en la que mediante los elementos de creación fílmica se busca transmitir al público “toda la gama de percepciones sensoriales humanas” (Eisenstein 2001,v.2: 123). Asimismo, en sus teorías defiende que no hay un elemento fundamental en el montaje, sino que todos tienen una función (predominante o no), y que el conjunto fílmico no estaría completo si uno de estos elementos fallara⁴. Sus ideas sobre montaje y sincronización de sonido, que revelan una atención especial hacia la música, han seguido siendo utilizadas a lo largo de toda la historia del cine, y se aplican también a otras artes audiovisuales como el teatro o la danza.

Se puede observar que a lo largo de estos últimos años predomina esta tendencia analítica, aunque los términos que se utilizan actualmente están modernizados. Los estudios que se están llevando a cabo enfocan sus análisis desde una perspectiva en la que la música de una película forma parte del denominado “todo fílmico”: la música funciona como uno más de los elementos creadores y forma parte imprescindible de la narración.

Los autores activos hacia mitad del siglo XX, veían la música del celuloide como un apoyo a la imagen, un sustento que ayudaba a la expresividad de los relatos fílmicos complementando así su carácter. La única función de la música era la de “subrayar” las imágenes. Pero esta función de la música siempre era

⁴ Supone que la imagen no funcionaría con la misma fuerza, o carecería completamente de sentido, sin el sustento de la fotografía, los vestuarios, o la música.

estudiada desde la visión abstracta de la misma, dificultando así el desarrollo de una metodología que permitiera su estudio.

Es a partir de los años ochenta que comienzan a escribirse libros y tratados sobre la música en el cine con carácter científico; y es a partir de aquí que los autores comienzan a preguntarse por las funciones que cumplen la música y el sonido dentro de los medios audiovisuales desde un punto de vista semiológico y técnico. Michel Chion, pionero en este tipo de estudios, describe las funciones de la música de cine (Chion 1993: 51-61): unificar o reunir, puntuar, anticipar y separar.

La primera de ellas, y la más importante, es la de “unificar o reunir”. En este caso, la música funciona como un nexo entre los dos elementos más importantes en una narración fílmica: el tiempo y el espacio. La música puede enlazar planos y escenas cinematográficas distantes en el tiempo o el espacio creando la ilusión fílmica de que la narración no se corta en ningún momento, y proporcionando así una continuidad visual.

La función de “puntuación” es definida por Chion basándose en la similitud de la misma con el término lingüístico y gramatical. Implica “poner comas, [...] signos de exclamación, interrogación, puntos suspensivos, que modularán el sentido y el ritmo del texto [fílmico], o lo determinarán incluso” (Chion 1993: 52). Es decir, que la función de puntuación de la música aporta claridad en la exposición de la narrativa del discurso fílmico, ayudando, en los momentos que sea oportuno, a realzar determinadas acciones. Se ve una gran similitud con la única de las funciones que era señalada para la música de cine a mediados de siglo.

La tercera de las funciones descritas por Chion se trata de la función de “anticipación”. Como refleja el propio término en su definición, anticipar consiste en adelantar, en desvelar antes de lo esperado un hecho o acontecimiento. La música ayuda a que “el audioespectador localice, consciente o inconscientemente, unas direcciones de evolución, [...] y verifique seguidamente si esta evolución iniciada se realiza como ha previsto”.

Finalmente, así como la música posee una indudable función unificadora, también se puede encontrar su antagónica: la función de ‘separación’. Para cumplir la función de separación, Chion explica que el elemento imprescindible es el silencio, que funciona como la negación del sonido. La alternancia de secciones sonorizadas musicalmente, y secciones sonorizadas únicamente con ruidos y el “silencio específico” de una localización, permite al público separar auditivamente dos escenas o secuencias.

Seis años más tarde de la publicación de Chion, se imprime el libro de Patrice Pavis *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, en el que

el autor enumera las “funciones de la música en la puesta en escena occidental” (Pavis 2000: 152-153). Estas funciones son las siguientes:

- Creación, ilustración y caracterización de una atmósfera. Mediante esta función, el espectador puede identificar el tema musical, y realizar la asociación necesaria con el personaje o la acción que se lleva a cabo en la escena.
- Decorado acústico. Función utilizada para situar el lugar de la acción.
- Efecto sonoro. Busca que una situación se reconozca. Puede lograrse mediante clichés, o mediante temas escuchados previamente en la representación.
- Puntuación de la puesta en escena. En este caso, Pavis comenta la puntuación como una ayuda musical durante las pausas.
- Efecto de contrapunto. La música subraya la acción, pero no necesariamente la apoya. Puede darse una situación contradictoria en la que en pantalla se observa una escena muy dramática triste, y la música responde, por ejemplo, a un *minueto* de Mozart.
- Centro de atención. Esta función se da en el momento en el que la música prima sobre la imagen, y se convierte en una acción por sí misma.

Uno de los estudios de más reciente publicación se trata del trabajo de Alejandro Román, que publica en el 2008 su libro *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Como refleja el título, se trata de un estudio que se centra en el análisis de la música en los medios audiovisuales, estudiando la relación interdisciplinar que se lleva a cabo entre la música y la imagen, desde una perspectiva semiológica y estética, pero teniendo siempre en cuenta los códigos de composición musical que figuran en cualquier partitura de música de cine.

Su propuesta para el análisis de las funciones de la música audiovisual se trata de una compilación en la que figuran treinta funciones divididas en externas, internas y técnicas. Todas estas funciones parten de las enumeradas por Chion, Pavis, y de autores que desarrollan sus teorías a lo largo de los años noventa y primeros años del siglo XXI como Prendergast (1992), Gètrudix Barrio (2003), de Arcos (2006), o García Jiménez (1994).

Alejandro Román enumera tres tipos de funciones que puede cumplir la música en relación con la imagen. Las funciones externas se refieren a aquellas que subrayan la acción, ampliando así la función de puntuación enumerada por Chion, en la que se “remarcan o subrayan los elementos visuales reflejados en la imagen” (Román 2008: 113). Las funciones internas son aquellas que se

relacionan con la psicología o estado anímico de los personajes, y las funciones técnicas son aquellas que tienen que ver con la elaboración de la narración fílmica, aquellas que son “relativas al funcionamiento puramente cinematográfico”.

Metodología para el análisis de las funciones propagandísticas de la música cinematográfica

La metodología propuesta dividirá el análisis en cuatro niveles principales: nivel contextual, nivel musical, nivel funcional y conclusiones.

Nivel contextual. Contexto histórico del film o conjunto.

Para poder realizar un estudio de cualquier tipo de música, no sólo en el caso audiovisual, es imprescindible tener en cuenta el contexto social, cultural y político en el que fue creada, sobre todo si la finalidad es la de realizar un estudio de las funciones propagandísticas de la misma en un período de conflictos bélicos. Aun así, “el hecho de basarse en el contexto histórico, aunque resulta esencial en cuanto a protección teórica, no constituye realmente un método de verificación” (Aumont, Marie 1990: 270). Esto quiere decir que una enumeración de hechos históricos contemporáneos al film a estudiar no es necesariamente relevante para el estudio, y puede ser que resulte más como anécdota que como herramienta analítica. Es por esto que únicamente se habrán de seleccionar los elementos relevantes que puedan ser referenciados en el análisis.

Se puede poner como ejemplo el caso de la producción fílmica de la guerra civil española, donde es sabido que la principal prioridad para los productores y directores cinematográficos durante los años 1936 y 1939 fue la de realizar una labor propagandística, ya que durante estos años

[Se impusieron] los interés partidistas por encima de los artísticos culturales. El cine se pondría al servicio del conflicto bélico, y los filmes serían utilizados por los partidos políticos y las centrales sindicales para la difusión de sus idearios [...] (Crusells, Caparrós Lera 1998: 83).

En este caso, esta contextualización es imprescindible, ya que permite presuponer que la música de la película escogida para el análisis cumple con la norma general de producción fílmica de la época bélica. En caso de que fuera el caso contrario (que no contenga ningún fin propagandístico en ningún caso), esta sería la característica más reseñable de la música del film.

Nivel musical.

En la música compuesta para la pantalla, el origen de la composición musical es un elemento determinante a la hora de llevar a cabo un análisis. La música originalmente compuesta para la imagen conlleva un trabajo compositivo en el que el autor elige unos u otros recursos en su proceso creativo, como medio para encontrar una música acorde a las imágenes, que en la mayoría de los

casos, son preexistentes y ya están montadas. Este tipo de composición permite realizar un análisis musicológico basado en los parámetros de “altura, ritmo y metro, textura y timbre, forma y melodía” (Lester 2005); para intentar determinar las funciones de la música en la pantalla según las intenciones del compositor.

En el caso de la música preexistente, dichos parámetros no son relevantes, ya que la música ha de adaptarse a unas imágenes previamente concebidas, y es difícilmente modificable (en la mayoría de las ocasiones sólo se modifica su duración). En este caso, la música presenta características de compatibilidad y fusión con la imagen que le permiten llevar a cabo las mismas funciones que la música compuesta originalmente para un film.

Así pues, la primera división para el estudio se realizaría a partir de este parámetro.

1. Música original /Música propagandística original

En el caso que el film a analizar presente una banda sonora original compuesta específicamente para el film se atenderá a la figura del compositor, respondiendo a preguntas sobre las posibles intenciones políticas. Es de gran relevancia saber si un compositor era abiertamente politizado, y en caso de que sea así, cómo puede tomar relevancia propagandística la música compuesta.

Asimismo, en este caso, el análisis se realizará a partir de los parámetros musicológicos, como los propuestos por Joel Lester en su libro *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* (2005), aunque no se aplicarán en cada uno de los temas o motivos musicales de la música del film todas las posibilidades de análisis, sino que se priorizarán aquellas características que tengan importancia en relación con la imagen. A continuación serán explicados los parámetros de análisis del autor: altura, ritmo y metro, textura y timbre, forma y melodía.

En el capítulo que dedica a la altura en la música, el autor diferencia la altura en la música tonal y no tonal. Distingue tres puntos a la hora de tratar la altura de los sonidos musicales: “la armonía o conducción de las voces como lenguaje de relaciones entre las alturas, los motivos que interactúan con la armonía y la conducción de las voces, cómo se emplean las alturas y los intervalos”.

En cuanto a la “armonía tonal”, el autor recalca la capacidad de la misma para “configurar el flujo del tiempo musical”. Es decir, basándose en las relaciones armónicas que surgen entre los diferentes acordes, se establece la “tonalidad funcional”. Esta tonalidad existe en todas y cada una de las composiciones tonales, compartiendo un lenguaje básico de armonías y conducciones de las voces.

“En la mayoría de las piezas tonales, los motivos o bloques constructivos temáticos están estrechamente ligados a la estructura armónico-melódica”. Los

motivos se establecen, bien sea por la facilidad que otorgan a la conducción de las voces, bien sea para recalcar una estructura armónica determinada.

El tamaño de un intervalo se determina según el número de grados de la escala abarcados, depende también de su posición con respecto a la escala que se utilice. Se estudiarán los tipos de intervalos que aparecen en la obra según su clase de altura (tricordo, tetracordo, pentacordo, hexacordo, heptacordo u octacordo), y su función dentro del conjunto.

En el segundo capítulo de su libro, Joel Lester habla de las características de “ritmo y metro, definiendo y ayudando a aplicar en un análisis los conceptos de ritmo, ritmo compuesto, metro, metro irregular, valor añadido, metro cambiante, polimetría, ametría, tempo, modulación métrica y motivos rítmicos”.

En cuanto a la textura y el timbre, “la textura se refiere a la interacción de partes vocales o instrumentadas que suenan simultáneamente”. No se utilizará aquí la división “tradicional” de textura homofónica, monofónica y polifónica, sino que el análisis estará determinado por los factores de “espaciamiento” (lo cerca o lo lejos que están unas partes de otras), “registro” (si las partes son predominantemente bajas, medias o altas con respecto al ámbito), “ritmo” (si hay niveles iguales o desiguales de actividad en la textura), e incluso “timbre o color sonoro” (si la textura es homogénea o contrastada).

El “timbre se trata de otro elemento musical que afecta a la textura”. Se estudiará según las siguientes características: homogeneidad, contraste, utilización de la percusión, instrumentación solista, y técnicas instrumentales como pueden ser los pizzicatos en las cuerdas, o frullatos o multifónicos en los vientos.

“El término forma, tal como lo utilizan los músicos, se refiere a las secciones de una pieza: su organización, el(los) tipo(s) de música que contienen y sus relaciones mutuas”. Hoy en día, y con un significado más actualizado, relacionado con el nuevo estilo compositivo, “la forma se refiere a la unidad producida por la conjugación de todos los aspectos de una composición”. Se pueden encontrar formas basadas en modelos tonales o nuevas posibilidades formales.

Del rasgo melódico de la partitura se estudiarán las siguientes características: “perfil” (dibujo melódico), “saltos” (movimiento por saltos o por grados conjuntos), “clase de intervalos”, y “ritmo y fraseo” que configuran dicha melodía.

Mediante este análisis, además de estructurar la música que conforma la banda sonora del film, se pueden encontrar guiños o alusiones de los compositores a otras músicas populares contemporáneas.

2. Música preexistente / Música propagandística aplicada

En el supuesto de que la música del film a analizar se trate de música preexistente o música propagandística aplicada, el primer paso será el ubicar históricamente las composiciones que aparezcan en la película, determinando su autor, y el lugar y momento histórico en el que fueron compuestas. Este dato, tan relevante durante el proceso de contextualización, no lo es menos a nivel musical.

En un clima bélico, la selección de las músicas para una película implica una coherencia por parte de los creadores. Un recurso muy utilizado es el uso de las composiciones de los grandes sinfonistas de los siglos XIX y XX, pero todos ellos pasando por un filtro de selección ideológica. Por poner un ejemplo, durante la segunda guerra mundial sería impensable un documental o film alemán en que la banda sonora del film estuviera conformada por composiciones de Tchaikovsky, ya que éste era ruso, y la tendencia ideológica comunista de este país lo convertía en el principal enemigo del régimen fascista de Hitler. Asimismo, ningún productor republicano permitiría, durante la guerra civil española, utilizar músicas asociadas al bando nacional, a no ser que fuera en tono de burla.

Asimismo, existen determinadas músicas (ya sean melodías, acordes o fragmentos completos), que por enculturación, son asociadas a conceptos concretos. Existen gran cantidad de ejemplos, pero uno especialmente significativo podría ser el uso del último movimiento de la sexta sinfonía de Tchaikovsky, denominada *Patética*. Se trata de la última obra del compositor, caracterizada por sus tetracordos descendentes, y sobre la que se ha escrito en múltiples ocasiones, relacionándola siempre con el ocaso y el final de la vida como sucede en el caso del documental de la guerra civil española *Catalunya Màrtir* (Laya Films, 1938).

Para finalizar el análisis del nivel musical, es recomendable elaborar un cuadro de ubicación de las músicas, en el que queden representados los diferentes temas musicales, mediante un *incipit*, ya se trate de música original o adaptada, para mayor facilidad de lectura y comprensión del análisis.

Nivel Funcional. Funciones de la música en el film.

Para poder determinar las funciones de la música en los medios audiovisuales se ha utilizado el recopilatorio de funciones de la música en el cine presentado por Alejandro Román (2008: 111-130), modificado para una mayor adaptación al análisis de las funciones propagandísticas, que es el que pretende este trabajo. Como se ha comentado anteriormente, es prácticamente imposible establecer una metodología universal, por lo que no se pretende aquí abarcar todas las funciones de la música en el film, sino aquellas relevantes para el análisis propagandístico, por lo que se han dividido las funciones en dos bloques principales: funciones estructurales y funciones expresivas.

1. Funciones estructurales.

Técnicas.

- 1.1. Función unificadora: dar unidad a la película.
- 1.2. Función transitiva: dar continuidad en el paso o transición de una secuencia a otra o de un plano a otro
- 1.3. Función estructuradora: marcar un cambio de plano o de secuencia.
- 1.4. Función decorativa: acompañar las imágenes como fondo neutro.
- 1.5. Función delimitadora-identificativa: identificar un programa mediante una sintonía o cabecera (en TV).

Estéticas.

- 1.6. Función temporal-referencial: creación de una atmósfera (hora del día, clima)
- 1.7. Función elíptico-temporal: evocación del paso del tiempo.
- 1.8. Función indicativa-temporal: evocación de un período histórico.
- 1.9. Función local-referencial: evocación de una cultura o localización.
- 1.10. Función cinemática: Puntuación

2. Funciones expresivas.

- 2.1. Función pronominal: caracterizar a un personaje, objeto o situación.
- 2.2. Función reveladora: revelar las emociones o naturaleza de un personaje.
- 2.3. Función ilusoria: jugar con la audiencia con lo que está pasando realmente.
- 2.4. Función transformadora: acompañar o substituir a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático
- 2.5. Función emocional: creación de una emoción o un sentimiento en el espectador
- 2.6. Función anticipativa: revelar implicaciones de una situación aún no vista.
- 2.7. Función informativa: dirigir la atención sobre eventos importantes que aparecen en pantalla

En el análisis no se aplicarán todas las posibilidades, sino que se priorizarán aquellas que tengan importancia en relación con la imagen en curso, así como los hechos históricos relevantes, para poder así estudiar la complementariedad de las imágenes con la música, funcionando ésta como un elemento narrativo más.

Conclusiones

A pesar de que la música no posee cualidades propagandísticas por sí misma, ha sido utilizada en el cine durante épocas de conflictos bélicos, sirviendo como uno más de los aparatos propagandísticos por parte de los productores de los filmes, debido principalmente a sus condiciones para manipular emociones o sentimientos. Su uso propagandístico se ha llevado a cabo tanto mediante la composición de nuevas músicas, como a partir del uso de músicas preexistentes. Así, se ha propuesto una metodología para el estudio de la música utilizada en los medios audiovisuales creados en clima de guerra, atendiendo a su función propagandística; y teniendo como principal motivación el saber que tanto el cine como la música de la guerra civil española han sido estudiados en múltiples ocasiones, pero nunca de forma interdisciplinar.

Bibliografía

- Aumont, J.; Marie, M. 1990. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Blacking, J. 2006. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Crusells, M.; Caparrós Lera, J.M. 1998 “Las brigadas internacionales y la guerra civil española en la pantalla (1936-1939)”. En *La Guerra Civil Española y Las Brigadas Internacionales*, ed. Manuel Espadas Burgos y Manuel Requena Gallego, 83-118. Universidad de Castilla La Mancha
- Catalunya Màrtir* [Documental Audiovisual].1938. Laya Films, Compilación J. Marsillach. Conservación en la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.
- Chion, M. 1993. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Chion, M. 1997. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- De Arcos, M. 2006. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- Domenach, J. M. 1963. *La propaganda política*. Barcelona: Edicions 62
- Eisenstein S. M. 2001. *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- García Jiménez, J. 1994. *La imagen narrativa*. Madrid: Ediciones Paraninfo.
- Gèrtrudix Barrio, M. 2003. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Gubern, R. 1986. 1936-1939. *La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.
- Jowett, G. S.; O'Donell, V. 1992. *Propaganda and persuasion*. California. SAGE.
- Köhler, J.; Taylor, R. 2000. *Wagner's Hitler: The Prophet and his Disciple*. Malden: Blackwell
- Lester, J. 2005. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal
- Marlin, R. (2002) *Propaganda and the ethics of persuasion*. Broadview Press, Ltd. Canadá.
- Martí, J. 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.

Muñiz Velázquez, J. A. 1998. "La Música en el Sistema Propagandístico Franquista". *Historia y Comunicación Social*, N°3: 343-363.

Pavis. P. 2000. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Pizarroso Quintero, A. 1993. *Historia de la Propaganda*. Madrid: EUEDEMA.

Prendergast, R. M. 1992. *Film Music, a neglected art*. London: W. W. Norton & Company.

Román. A. 2008. *El lenguaje Musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros.

Sorlin, P. 2005. "El cine, reto para el historiador" *Istor*, n°20: 11-35

LA VOZ DEL FANTASMA DE LA ÓPERA

Alba Montoya Rubio

Resumen

El Fantasma de la Ópera, a pesar de tener un origen literario, es una historia donde la música juega un papel muy importante. Sin embargo, de todas las adaptaciones cinematográficas que se han hecho, la única que ha dado un verdadero valor a la banda sonora ha sido la versión musical de 2004.

En la novela, al personaje del Fantasma se le confiere una Voz, que sólo se verá reflejada en la adaptación de Andrew Lloyd Webber. Precisamente el hecho de dar una "voz" musical al Fantasma cambia sustancialmente la predisposición del espectador hacia el personaje. El objetivo de este trabajo es precisamente el encontrar esta "voz" y descubrir cómo afecta al discurso fílmico. Se trata de rastrear cuáles son las creaciones musicales del Fantasma, con qué canción se presenta a sí mismo, cómo es la música que compone y qué impresión recibe el receptor al escucharla (tanto el/los personaje/s de la ficción como el espectador). Todo ello con el propósito de averiguar cómo estos elementos pueden llegar a jugar un papel decisivo en la percepción e identificación del espectador cinematográfico con un personaje notablemente ambiguo.

Palabras clave: cine, musical, personaje, identificación

Abstract

Despite having a literary origin *The Phantom of the Opera* is a story where music plays an important role. From all film adaptations made, the one that has given real value to the soundtrack is the musical version of 2004.

In the novel, the character of the Phantom has a "voice", only reflected in Andrew Lloyd Webber's adaptation. The fact of giving a musical "voice" to the Phantom changes substantially the vision of the spectator towards the character. The aim of this article is to find this "voice" and discover how it affects the filmic discourse. The purpose is learning which the Phantom's musical creations are, which song represents him, how the music is and what the impression of the spectator (both in fiction and in reality) is. The intention is to show that these elements play a key role in the perception and identification of film audience with this remarkably ambiguous character.

Key words: film, musical, character, identification.

Introducción

El Fantasma de la Ópera cuenta la historia de un hombre con el rostro desfigurado que se esconde tras una máscara en las catacumbas de la Ópera de París. Allí, utiliza su inteligencia y trucos para difundir la leyenda del Fantasma y manipular a los habitantes de la ópera a placer. Sin embargo, su divorcio con el mundo de la superficie se trunca en el momento en que aparece Christine Daae, una joven corista con una voz y belleza cautivadoras. El Fantasma se enamora de ella y empieza a darle clases disfrazado del Ángel de la Música, un personaje fantástico creado por el difunto padre de Christine. No obstante, el Fantasma se ve forzado a rebelar su verdadera identidad cuando aparece en escena el primer amor de Christine: el vizconde Raoul de Chagny.

Esta breve sinopsis podría servirnos para resumir el libro original (1910) escrito por Gaston Leroux y la versión musical teatral (1986) y fílmica (2004) creadas por Andrew Lloyd Webber. No obstante, este resumen difícilmente haría justicia a la gran mayoría de versiones cinematográficas, que han optado por destacar la vertiente gótica y terrorífica en la novela original de Leroux. En general, se ha tendido hacia la simplificación de los personajes, a dar más importancia al suspense y horror, y a dejar en un segundo plano la música y el romance. Todo ello ha hecho que un personaje (el Fantasma) que en origen era ambiguo (constantemente oscilaba entre el bien y el mal), se convirtiera en el malo de la película. No hay más que ver una fotografía de la primera versión, en 1925, para que no quepa duda de la clase de personaje que es el Fantasma. Sin embargo, si comparamos esta imagen con la de la última adaptación cinematográfica, en 2004, veremos que 79 años más tarde el monstruo se ha convertido en un atractivo y misterioso personaje.



The phantom of the opera, 1925



The phantom of the opera, 2004

Con lo cual, aunque ambas películas (1925 y 2004) estén inspiradas en un mismo libro, dejando a un lado el título, no comparten muchos rasgos comunes. Una de las diferencias más relevantes es que una es muda y la otra hablada (aunque siendo más específicos, cantada). Un aspecto que pueda parecer meramente técnico llega a tener un papel esencial en la definición del protagonista, pues de ello depende que el Fantasma tenga o no voz. Después de la primera versión de 1925, son muchas las revisiones que se han hecho de esta historia y se observa que la mayoría siguen privando de voz (como compositor y cantante) al Fantasma. Esto repercute en su personalidad, ya que cuando no tiene voz también desaparece su parte buena y únicamente es visible su maldad y fealdad. Por citar algunos ejemplos, puede verse que esto ocurre en versiones como la de 1925 de Carl Lammler, en la de 1943 de Claude Rains o en la de 1998 de Dario Argento, donde el Fantasma es sin lugar a dudas un monstruo. Esta es una constante que se repite la gran mayoría de las películas, ya que, aunque pueda hablar, si no se le permite cantar no hay humanidad en él.

De esta manera, la versión donde el Fantasma tiene voz y, además, comparte más semejanzas con el libro, es la versión musical. Una versión a su vez proveniente de la adaptación teatral estrenada en 1986 en Londres. Al parecer también hubo otras revisiones del argumento para teatro, por parte de Grigal y Anderson, y de Ken Hill (esta última sirvió de inspiración a Lloyd Webber) pero ninguna de ellas creó música expresamente para la obra, sino que reutilizaron temas operísticos preexistentes (Myers 2008). Así pues, la versión de Lloyd Webber fue la primera en crear una música para la obra.

El propósito del presente estudio es destacar aquellos pasajes del libro en los que se describen momentos musicales relacionados con el Fantasma y aparece la Voz. Pasajes que, en mayor o menor medida, se ven reflejados en la versión de Lloyd Webber. Es precisamente esa Voz la que permite dar una mayor complejidad al Fantasma: constantemente oscila entre el bien y el mal, siendo la música la encargada de reflejar este balanceo entre polos (aparentemente) opuestos.

La Voz del Fantasma de la Ópera

En el libro, antes de aparecer “físicamente” el personaje del Fantasma, la joven diva escucha una misteriosa Voz que le enseña a cantar. Una voz descrita como maravillosa e indescritiblemente bella, capaz de hechizar a las personas. Incluso el rival del Fantasma y joven pretendiente de Christine, Raoul, alaba la fuerza y delicadeza de la Voz, capaz de alcanzar lo divino.

Raoul también escuchó... ¿De dónde procedía aquel ruido extraño, aquel ritmo lejano?... Un canto sordo que parecía salir de las paredes... sí, se hubiera dicho que los muros cantaban... El canto se volvía más claro..., las palabras resultaban inteligibles..., se distinguió una voz..., una voz bellísima, dulcísima y muy cautivadora.

(...) La voz sin cuerpo empezó a cantar otra vez y, desde luego, Raoul nunca había oído en toda su vida en el mundo nada tan amplia y heroicamente suave, nada más victoriosamente insidioso, más delicado en la fuerza, más fuerte en la delicadeza, más irresistiblemente triunfante. (...) Y su arte, de pronto, se había transfigurado después de alcanzar lo divino (Leroux 1910: 139-140).

Evidentemente, esta parte de la historia no pudo ser escuchada en la versión muda. Sin embargo, tampoco hizo acto de presencia en ninguna otra versión hasta que surgió el musical. Así pues, sólo en el momento en que el Fantasma recupera su voz, podrá hechizar al espectador, del mismo modo que lo hace con Christine y como bien demostró que podía hacerlo en la novela.

RAOUL: ¡He visto su éxtasis ante el sonido de la voz, Christine! ¡sí, éxtasis! ¡Usted está bajo el más peligroso de los hechizos! (Leroux 1910: 146)

CHRISTINE: (La Voz) despertó en mí una vida ardiente, devoradora, sublime. La Voz tenía la virtud, al dejarse oír, de elevarme hasta ella. Me ponía al unísono de su soberbia elevación ¡El alma de la Voz habitaba mi boca e insuflaba en ella la armonía! (Leroux 1910: 165).

Este pasaje podría compararse con uno de los momentos de la película en que Christine le explica a Raoul lo que le ha enseñado la Voz.

*But his voice filled my spirit with a strange sweet sound
In the night there was music in my mind
And through music my soul began to soar
And I heard like I've never heard before.¹*

Además, escuchar su voz y su música nos deja conocer el personaje, ver la belleza que es capaz de crear y entender su dolor. De esta manera el espectador se sitúa en una posición similar a la de su aprendiz: a pesar de los delitos que ha cometido el Fantasma, es incapaz de rechazarle abiertamente, pues ya ha sido seducida por su voz.

... en esa época ambos (Raoul y la Voz) eran las dos mitades iguales de mi corazón. (Leroux 1910: 169)

Él ya me había conmovido, interesado y apiadado, incluso con sus lágrimas enmascaradas, lo bastante para no permanecer insensible a su plegaria. En última instancia yo no era una ingrata, y su imposibilidad no podía hacerme olvidar que él era la Voz y que me había animado con su genio. (Leroux 1910: 187)

La duda y la compasión de Christine hacia el Fantasma que vemos reflejada en el libro se recuperarán una vez más en la película:

¹ En la película de Schumacher (2004). Traducción:
*Pero su voz llena mi espíritu con un dulce y extraño sonido
En la noche hay música en mi mente
Y a través de la música mi alma comenzó a elevarse
Y oí como nunca había oído antes*

*Yet in his eyes, all the sadness in the world
Those pleading eyes that both threaten and adore*

La Voz permite que Christine comprenda al Fantasma y que sea capaz de ir más allá de su rostro desfigurado. Por lo tanto, la decisión de Lloyd Webber de destacar esa parte más humana del Fantasma ha dado como resultado, tanto en el teatro como en el cine, una historia mucho más cercana al mito de la *Bella y la Bestia* (Stern 2006: 227). Una base que ya se encontraba en el libro, pero que el musical supo explotar y convertir en el argumento principal de la obra.

Los paralelismos musicales entre el libro y la película

Al comparar el libro y la película, hemos observado que existen una serie de equivalencias musicales entre ambos formatos. Así, muchas de las músicas creadas en la novela por el Fantasma, se traducen en tres de los temas principales de la película. Al mismo tiempo, estos temas se corresponden, en mayor o menor medida, a cada una de las facetas del Fantasma. Para empezar reconocemos el emblemático tema “The Phantom of the opera”, que vendría a describir el halo de misterio y fantasía que envuelven al personaje del Fantasma. Más adelante aparecen dos creaciones del propio Fantasma, que simbolizan dos partes distintas y a la vez complementarias de su personalidad. Por un lado “The Music of the Night” es el genio, la creatividad, la belleza capaz de crear el arte musical. Por el otro, la gran composición operística del Fantasma “Don Juan” expresa lo que Leroux describió en la novela como el dolor, lo terrenal, la incompreensión de la sociedad; pero además Lloyd Webber añade una segunda parte a la ópera, “The Point of no return”, que va mucho más allá del libro y muestra esa faceta más apasionada y seductora del Fantasma.

Si seleccionamos unos fragmentos concretos del libro y los comparamos con estos momentos musicales, veremos que comparten una serie de rasgos comunes, pero que la traslación de las descripciones a una música real siempre confieren más emotividad y comprensión del personaje del Fantasma.

La aparición del Fantasma a través del espejo²

Antes de aparecer físicamente, tanto en el libro como en la película, el Fantasma se presenta únicamente como una misteriosa Voz. En la novela, es Raoul el primero que lo relata y más adelante Christine describirá su verdadero primer encuentro con la Voz, que surgirá mágicamente detrás del espejo de su camerino. En la película se unen ambos momentos para dar lugar a una única escena, en la que Raoul escucha una voz pero la cámara permanece junto a Christine, cuando finalmente el Fantasma se da a conocer. En esencia, vemos

² Minutaje del DVD: 27:55-33:04; Links: The mirror: <http://www.youtube.com/watch?v=hrp84qF9biw&context=C3d2dc66ADOEgsToPDskLLk6DKzSdBcInBZ6UvyjA4> The Phantom of the Opera: Vídeo <http://www.youtube.com/watch?v=pgz6PnHkmpY> Audio <http://grooveshark.com/#!/s/The+Phantom+Of+The+Opera/3MBj0L?src=5>

que se mantiene con bastante fidelidad lo ocurrido en la novela: el modo en que ella es hechizada por la Voz y cómo la sigue traspasando el espejo de su camerino.

CHRISTINE: (...) la Voz, dejándose oír por fin, empezó a cantar la frase dominante y soberana: “¡Ven y cree en mí!” (...) Yo creí en ella, yo iba, iba, y, cosa extraordinaria, mi camerino parecía alargarse ante mis pasos... (Leroux 1910: 170)

Cuando comparamos este fragmento y la escena cinematográfica (minuto 27:55 a 29:43, “The Mirror”), fácilmente podemos ver los paralelismos que se establecen entre el libro y la película al ver/escuchar las palabras del Fantasma: “ven y cree en mí”, traducidas en la película como “*come to me Angel of Music*”, es decir, “ven a mí Ángel de la música”³. También en la novela se hace referencia al tipo de música que escucha Christine cuando el Fantasma la llama detrás del espejo, que sería el equivalente musical del tema “The Phantom of the Opera”.

(...) la excepcional voz, que no cantaba nada excepcional. (...) La trivialidad de los versos y la facilidad y casi vulgaridad popular de la melodía parecían transformarse en belleza gracias a un soplo que las elevaba y las llevaba al cielo en alas de la pasión. Porque aquella voz angélica glorificaba un himno pagano (Leroux 1910: 140-141).

Es sin duda una analogía muy curiosa (no sabemos si hecha expresamente) la que se establece entre la música rock (es el único fragmento de la película en que oímos guitarras, baterías y ritmos típicos del rock) y lo que Leroux describe como “himno pagano” o “vulgaridad popular de la melodía”. Cabe destacar que a lo largo de todo el musical predomina un estilo musical operístico y que “The Phantom of the Opera” es la única canción pop. No es sorprendente que este tema, desde su versión teatral, tenga un formato videoclip, es decir, la acción dramática contiene movimiento y el montaje musical cuenta con sonido grabado y procesado (Sternfeld 2006: 262). Si dicha semejanza con el formato videoclip es perceptible en el montaje teatral, en la versión cinematográfica es mucho más evidente: es la única escena (minuto 29:43 a 33:04/ “The phantom of the opera”) que contiene saltos espaciales y temporales, donde la voz de los personajes no se corresponde con sus labios (como si se tratara de sus pensamientos expresado en *off*) y alrededor de ellos se descubren elementos fantásticos, como las estatuas doradas móviles o los inmensos candelabros que salen como por arte de magia del agua. Toda la secuencia está recubierta de un misticismo y visualidad onírica que confiere al Fantasma esa aura de misterio. La continuidad y sentido de la escena está ineludiblemente ligada a la música: sin ella no tendría ningún sentido. Asimismo, el contenido de la letra es muy simbólico⁴, de tal forma que se intensifica la idea de traspasar la frontera hacia un mundo fantástico. Más adelante la película (minuto 40.43) mostrará cómo es realmente ese pasaje

³ Puede consultarse la letra de “The Mirror” en <http://www.lyricstime.com/phantom-of-the-opera-the-mirror-lyrics.html>

⁴ Puede consultarse en <http://www.lyricstime.com/webber-andrew-lloyd-phantom-of-the-opera-lyrics.html>

secreto: a través de los ojos de Meg Giry se descubrirá un tétrico pasillo, que tan solo unos minutos antes parecía dorado y maravilloso para Christine.

En cuanto a la forma musical, observamos también una serie de elementos que añaden significados a la escena. Por ejemplo, a nivel de instrumentación, la presencia del órgano está relacionado con un significado atribuido por la televisión y el cine: el del género de terror. También tiene un papel caudal el motivo principal del Fantasma: el acorde inicial seguido de la bajada cromática, que, al haber sido presentado anteriormente, permite que el espectador identifique inmediatamente el tema con el Fantasma. Tradicionalmente se ha asociado el descenso de la escala cromática con el diablo, por lo que se entiende que este motivo está relacionado con la parte terrorífica del Fantasma. A esto se añade el predominio de tonalidades menores, que refuerzan ese carácter sombrío a la melodía. Sin embargo, las guitarras eléctricas y la batería con un ritmo muy marcado y constante diluyen el aspecto monstruoso que pudiera tener el personaje. Es más, la música en sí, al tener un ritmo tan marcado, no es misteriosa u onírica. Las semejanzas con un tema pop-rock convierten lo que podría haber sido un personaje terrorífico en alguien fascinante: un cantante de rock.



Escala cromática e inicio de *The Phantom of the Opera*

La Música de la noche⁵

Hasta que Christine desciende a los sótanos de la Ópera, tanto en el libro como en la película, el Fantasma la tiene completamente engañada: ella cree ciegamente que la Voz realmente es el Ángel de la Música. Cuando descubre que la Voz no es ni Ángel de la Música, ni Fantasma, que en realidad sólo es un hombre escondido tras una máscara, para la Christine de la novela supone un trauma terrible.

⁵ Minutaje DVD: 33:07–39:24. Links: The music of the Night: Vídeo <http://www.youtube.com/watch?v=77umP71RxD4>, Audio.

CHRISTINE: Desde el fondo de mi corazón llamé a la Voz en mi ayuda, porque nunca me habría imaginado que la Voz y el fantasma fueran uno (Leroux 1910: 172)

CHRISTINE: Y entonces la Voz, la Voz que yo había reconocido bajo la máscara, que no había podido ocultármela, era aquello que estaba de rodillas delante de mí: ¡un hombre! (Leroux 1910: 175)

Se trata de una gran decepción, que, sin embargo, no vemos reflejada en la película. Es más, cabe preguntarse cómo es posible que la joven soprano sea “secuestrada” y llevada hasta los más oscuros sótanos de la ópera y sin embargo no muestre el menor atisbo de terror. En el libro el Fantasma no actúa con suficiente rapidez e inevitablemente ella se asusta al darse cuenta de dónde y con quién está, razón por la cual se ve obligado a cantarle para tranquilizarla y demostrarle que, a pesar de ser un hombre, sigue siendo la Voz.

CHRISTINE: Él había cogido un arpa y empezó a cantarme, con voz de hombre, con voz de ángel. (...) Amigo mío, hay en la música una virtud que hace que no exista nada del mundo exterior fuera de esos sonidos que van a golpear el corazón. (...) Yo escuchaba... Aquella voz cantaba... Me cantó fragmentos desconocidos..., y me hizo oír una música nueva que causó en mí una extraña impresión de dulzura, de languidez, de reposo... una música que, después de haber sublevado mi alma, la calmó poco a poco y la llevó hasta el umbral del sueño (Leroux 1910: 178).

No obstante, en la película el Fantasma apenas deja que Christine reaccione, pues pasa directamente a cantarle su música, esa música capaz de hacerle olvidar el mundo exterior y mostrarle las maravillas de la oscuridad, donde vive él. Por tanto, la música que describa este momento tiene que ser realmente mágica para que el espectador comprenda la fascinación de Christine por un hombre enmascarado. Así pues, con el objetivo de mostrar la capacidad del Fantasma de crear belleza a través de la música, se utilizarán los cánones clásicos de composición musical, instrumentación orquestal y una voz de tenor realmente cautivadora.

A nivel visual, ésta es una de las secuencias más teatrales de la película, ya que los personajes comparten en todo momento un mismo espacio y tiempo. Ante todo predomina una escenografía muy cuidada, la interpretación de los personajes y, sobretodo, la música. La escena contiene muy poco movimiento, ya que se trata de no desvirtuar el poder evocador de la música. Las pausas del texto, donde la música es sólo instrumental, se aprovechan para introducir más movimientos por parte de los actores (como cuando el Fantasma invita a Christine a salir del barco, o cuando ella se desmaya).

En cuanto al contenido de la letra, trata sobre la propia música⁶, su capacidad para transmitir emociones y seducir con su magia, y por tanto, su poder para cautivar a sus oyentes. Una vez más predomina la metáfora sobre el sentido

⁶ Puede consultarse la letra de “The Music of the Night” en <http://www.lyricstime.com/webber-andrew-lloyd-music-of-the-night-phantom-of-the-opera-lyrics.html>

literal, acentuándose el carácter abstracto de la música. De esta forma, también el texto favorece la escucha activa de la música y que las emociones que expresa sean sentidas con una mayor intensidad.

En cuanto a la música encontramos dos partes muy diferenciadas: la introducción (minuto 33:07 a 33:57), que sirve de enlace entre “The Phantom of the Opera” y “Music of the Night”, y el desarrollo propiamente dicho de “Music of the Night” (minuto 34:02 a 39:24). Esta primera parte se caracteriza por la abundancia de acordes de séptima y tener una armonía errante, es decir, hay modulaciones constantes y la melodía no se estabiliza en ninguna tonalidad, por lo que se crea una sensación de inestabilidad, inseguridad y, en consecuencia, misterio.

The image displays a musical score for the Phantom of the Opera, specifically the transition between the two main songs. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The music is in 4/4 time and features a complex, chromatic harmonic structure with frequent modulations. The lyrics are: "Ah I have brought you to the seat of sweet music's throne, to this kingdom where all must pay homage to music. Music. You have come here for one purpose and". The score includes various performance instructions such as "ORGAN VLAS.", "ORGAN-VCL.", "HARP", "ADD TRTS.", "VLNS. 2nd FL.", "dim.", and "ff". The tempo is marked "8^{ma}".

Enlace entre “The Phantom of the Opera” y “Music of the Night”

Cuando empieza el tema “Music of the Night”, se asienta en la tonalidad de Do#M, con un tempo lento y un ritmo muy estable y constante. El tema se caracteriza por tener un motivo muy sencillo y recordable para el espectador, que siempre es cerrado con cadencias conclusivas. Tan solo modula en pasajes muy concretos, que suelen coincidir con los *crescendos* y *diminuendos* del matiz, siempre muy paulatinos. La melodía principal la lleva el Fantasma, mientras el

acompañamiento instrumental sirve de apoyo, pero no desarrolla voces que interactúen con el tema principal.

one a lone. Since the mo-ment I first heard you sing I have

vcl. *mp*

This system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a fermata over the word 'one'. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamic marking is *mp*.

nee - ded you with me to serve me, to sing for my mu - sic — my

dim. *rit.*

This system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes dynamic markings of *dim.* and *rit.*.

mu - sic. Night time, shar - pens, heigh - tens each sen - sa - tion.

VLNS. VLAS. HARP *pp* VCL. C.B.

This system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes dynamic markings of *pp* and *pp*, and instrument markings for VLNS. VLAS., HARP, VCL., and C.B.

Dark - ness stirs and wakes i - ma - gi - na - tion. Si - lent - ly the sen - ses, a -

HARP ADD IN. 1 ADD W.W.

This system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes dynamic markings of *p* and *p*, and instrument markings for HARP, ADD IN. 1, and ADD W.W.

Inicio de "Music of the Night"

Por lo tanto, vemos que efectivamente la música utiliza los cánones musicales clásicos, se ajusta a las normas de la tonalidad (utilizando las notas tónica y dominante como centro, uso de cadencias, etc.) y que en general tiene un tono muy suave, que casi podríamos definir como "hipnotizador". Con esta música el Fantasma pretende seducir gentilmente a Christine, que ella se acostumbre a su presencia, su máscara y su extraña casa (Sterfeld 2006: 258). Así, "Music of the Night", simboliza la parte artística del Fantasma, su capacidad de crear belleza a través de la música.

Don Juan Triunfante⁷

La gran creación musical del Fantasma, dado el carácter del personaje, debe ser algo realmente impactante. Una música que muestre el dolor y el rechazo que ha sufrido el Fantasma por parte de la sociedad, y ¿qué mejor forma de expresarlo que con un estilo musical moderno, lleno de disonancias? Algo desagradable y amorfo, como lo que siente el Fantasma.

Esta ópera tiene un particular interés por dos motivos: el primero es que concentra el suspense de la resolución de los conflictos que se han ido generado a lo largo de la película; y el segundo es el desafío que constituye para el compositor, que pretende representar aquello que Leroux describió pero nunca nadie intentó interpretar. Lloyd Webber toma una arriesgada decisión al escribir lo que ni siquiera el Fantasma del libro quiso interpretar ante Christine, conociendo la carga simbólica que acarrea dicha obra.

CHRISTINE: ¿Quiere tocarme algo de su Don Juan triunfante?

ERIK: No me pida nunca eso. Ese Don Juan no se ha escrito sobre la letra de un Lorenzo da Ponte, inspirado por el vino, los pequeños amores y el vicio, finalmente castigado por Dios. Si lo desea, tocaré a Mozart, que hará correr sus hermosas lágrimas y le inspirará honestas reflexiones. ¡Pero mi Don Juan, Christine, arde, y, sin embargo, no lo fulmina el fuego del cielo! (Leroux 1910:182).

Más adelante, sin embargo, Christine escucha a escondidas y describe una serie de conceptos difíciles de materializar en un arte tan abstracto como es la música. Sin embargo, ante todo pesa una idea: el dolor, la miseria y el rechazo que siente el Fantasma.

CHRISTINE: Su Don Juan triunfante no me pareció al principio más que un largo, horrible y magnífico sollozo en el que el pobre Erik había puesto toda su miseria maldita.

(...) Me paseaba con todo detalle por el martirio; me hacía entrar en todos los recovecos del abismo, del abismo habitado por el "hombre feo"; me mostraba a Erik golpeando atrozmente su pobre y horrible cabeza contra las paredes fúnebres de aquel infierno y rehuyendo las miradas de los hombres, para no espantarlos. (...) Asistí al surgimiento de aquellos acordes gigantescos en que se divinizaba el "Dolor", y, luego, los sonidos que subían del abismo se agruparon de pronto en un vuelo prodigioso y amenazador; su tropa tornasolada pareció escalar el cielo como el águila sube hacia el sol, y una sinfonía triunfal pareció abarcar el mundo del tal modo que comprendí que la obra por fin estaba acabada y que la Fealdad, elevada sobre las alas del Amor, había osado mirar de frente a la Belleza (Leroux 1910:188).

Por lo tanto, Lloyd Webber se enfrenta a un difícil reto al embarcarse en la composición nunca escuchada de un genio como el Fantasma. Como bien indica Chandler (2009: 163), este fue uno de los cambios más importantes que Lloyd

⁷ Minutaje del DVD: 1:41:58-1:50:36. Don Juan ([audio](#)) + The Point of no return ([audio](#)) Vídeo: http://www.youtube.com/watch?v=AyyCz9z1s_M

Webber hizo en la historia de Leroux: interpretar la obra del Fantasma en “su” teatro de la ópera y además hacerlo en el clímax de la historia. Esta alteración convierte de manera incuestionable *El Fantasma de la ópera* en una obra mucho más efectiva teatral y musicalmente hablando. La escena original del libro, en la que Raoul y el Persa eran torturados por el Fantasma, era difícil de trasladar al lenguaje musical; sin embargo, la sustitución por la ópera del Fantasma es igualmente emocionante y en su propia naturaleza exige tratamiento musical. Lloyd Webber explica así sus motivos para componer la ópera del Fantasma, y la fuerza dramática que implica representar dicha escena:

I decided that if we adapted the plot to include a performance of an opera specifically composed for Christine by the Phantom, we could not only introduce a far more modern musical ingredient into the score, but could contrive a situation where the Phantom was not only unmasked in front of many characters, but on the stage of his opera house, in his own opera, in what was supposed to be his night of triumph (Sternfeld 2006: 252-257).

Teniendo en cuenta esto, y la importancia que requiere para la comprensión del personaje el planteamiento musical que se haga, es lógico que Lloyd Webber escogiera un estilo contemporáneo: disonante y desagradable para el oído no acostumbrado. La música de una persona alejada de la sociedad, torturada y vengativa, tendrá una sonoridad “dolorosa” y a la vez avanzada para su tiempo. Un estilo musical que contrasta con el propio Lloyd Webber, creador de temas pegadizos y número uno en ventas.

The Phantom, the “intellectual,” embittered composer, working in isolation underground, is indeed the polar contrast of Lloyd Webber, the “popular” composer producing a string of massively successful works in the glare of unprecedented media publicity. It is impossible to imagine Lloyd Webber reading Leroux’s novel without feeling something of this. (...) Don Juan Triumphant represents a kind of opera that never was popular, and never will be (Chandler 2009: 166).

Como es habitual en cine, por si la impopularidad de esta ópera no era ya evidente para el espectador, se dejan patentes en la escena de la representación de *Don Juan* (minuto 1:41:52 a 1:43:05) las reacciones de desagrado de los espectadores. A lo largo de la primera parte presenciamos una secuencia marcada por la incredulidad y poco interés con el que la ópera es interpretada por los cantantes, así como las miradas de desconcierto, gestos de disgusto y agitación del público. Esta escena, no obstante, es la introducción a lo que será el momento clímax de la película: cuando aparece en el escenario Don Juan/ El Fantasma y su conquista, Aminta/Christine, con el tema “The Point of no return” (minuto 1:44:52 a 1:50:36).

A nivel argumental, “The Point of no return” es la secuencia que concentra mayor grado de tensión dramática. Desde su inicio juega con el grado de conocimientos del espectador cinematográfico respecto de los de la ficción: la audiencia real sabe que Don Juan es el Fantasma y que Christine también es consciente de ello, con lo que se crea una complicidad que refuerza la química

entre ambos. El hecho de que la representación dentro de la ficción hable además de la propia trama y que sólo unos “pocos privilegiados” puedan saber lo que ocurre realmente hace que el espectador se sienta mucho más implicado en la historia y olvide cualquier barrera o prejuicio que pudiera haber creado por el hecho de que se expresen ciertas cuestiones musicalmente. En esta escena la música parece estar más justificada que en ninguna otra: es muy difícil decir con palabras lo que los protagonistas expresan melódicamente. De hecho, incluso podría ser considerado de mal gusto o escandaloso manifestar lo que cantan de una forma más realista. Así, con el disfraz de la música no solo pueden romper ciertos tabúes sociales, también hacen partícipes a los espectadores de lo que sienten.

En esta secuencia también es muy reveladora la idea de seducción del Fantasma y qué pretende protagonizando la escena de conquista de Don Juan junto con Christine.

By the time we arrive at Don Juan Triumphant, the Phantom is ready for a real sexual relationship, and he hopes Christine will be as well; by now he has a mannequin in a wedding gown which resembles her, and he has clearly begun to envision a true romantic and sexual encounter. But his longing takes on an angry, desperate, and somewhat explosive tone in his opera, which discusses conquering women, unleashing their repressed sexual urges, and teaching them about physical pleasures in a callous, dominating way. Don Juan Triumphant's harsh, jagged music reflects this and seems to serve as an outlet for this darker aspect of the Phantom's psyche. (...)The Phantom's sexuality—linked with the angry music of his opera—feels frightening and dangerous despite its brief airing (Sternfeld 2006: 258).

Esta seducción dista mucho de la delicadeza de la que se caracterizaba “Music of the Night” pues ésta es peligrosa y apasionada, pero precisamente en ese peligro reside la tentación. También encontramos en el libro algo semejante, aunque no con el mismo “calor” que pudiera transmitir la escena en el cine. Además, se trata de una ópera no compuesta por el Fantasma. Sin embargo, podemos atisbar algo de lo que aparece en “Point of no return”: a través del canto, Christine se siente atraída hacia el Fantasma.

(...) La vecindad de semejante compañero, en lugar de anonadarme, me inspiraba un terror magnífico. (...) En cuanto a él, su voz era atronadora, su alma vengativa se concentraba en cada sonido y aumentaba terriblemente su potencia. (...) Creí que él iba a golpearme, que yo iba a perecer bajo sus golpes;... y sin embargo, yo no hacía ningún movimiento para rehuirle. (...) Al contrario, me acerqué a él, atraída, fascinada, encontrándole encantos a la muerte en medio de una pasión como aquella (Leroux 1910: 183).

Así pues, es innegable que, a pesar de su rostro y a pesar de sus crímenes, tanto Christine como el espectador deben encontrar arrebatadamente sensual al Fantasma cuando canta. Todo esto se traduce, a nivel visual, en una escenografía infernal, atestada de llamas y un rojo absolutamente pasional. También es importante el papel de los figurantes de la escena, bailando un tango y las miradas

voyeurs de todos los personajes implicados en la historia. Otros elementos que refuerzan la química entre Christine y el Fantasma son el juego de miradas entre ambos, los momentos en que se acercan y se tocan y, por último, el uso de un escenario con varios planos: la subida de las escaleras aumenta la tensión que genera la letra y la propia música, que finalmente explota cuando los dos cruzan el puente y se abrazan.

En cuanto a la música, vemos que se retoman algunos temas escuchados anteriormente, como la introducción utilizada por el Fantasma y Christine que corresponde al enlace musical utilizado entre “The Phantom of the Opera” y “Music of the Night”, pero doblando el tempo, con un acompañamiento rítmico más variado y alargando unos compases más esta introducción. Servirá para dar la primera entrada del Fantasma y de Christine, para luego dar paso al tema de “Point of no return”. El contraste con lo que precede es evidente: se han dejado atrás las disonancias y volvemos a un sistema tonal, en Fa m. El tema se caracteriza por tener un ritmo marcado, lleno de síncopas, con constantes *rallentandos* y *acellerandos*, siempre unidos a *crescendos* y descensos de matiz. Es decir, hay muchos contrastes, que acompañan la tensión dramática de la acción. Es un tema muy apasionado, no solo por los cambios de matiz y tempo, sino también por la intervención y variabilidad del acompañamiento instrumental, que “comenta” o refuerza con la interpelación de otras voces a la melodía principal y no se limita a servir de apoyo. También es importante destacar el final que resuelve con otro tema distinto: la canción de amor de Raoul y Christine “All I ask”, que está en una tonalidad mayor. Dicha tonalidad es RebM, la tonalidad enarmónica de Do#M, utilizada en “Music of the Night”. Al parecer, no es casual la similitud entre estos temas, ya que más adelante en la película ambos serán combinados en la intervención final del Fantasma, con lo cual vemos que el Fantasma es incapaz de declarar sus sentimientos a Christine con su devastadora composición, debe tomar “prestada” otra canción para decirle que la quiere.

C *Molto Allegro*

The score is divided into three systems. The first system shows the piano accompaniment with parts for W.W. VLNS. PIANO, TRTS. SYNTH. 2, HNS., and CYMBAL. The second system continues the piano accompaniment with parts for PICC., TRB. PIANO, C.B., and TRTS., and includes the instruction *Allargando*. The third system features four vocal staves with the lyrics: "Here the sire may serve the dam, Here the mas - ter takes his". Below the vocal staves are parts for VLNS. VLAS., OB., VCL., FLT., and CLAR.

Inicio de *Don Juan Triunfante*.

ci - ded. — Past — the point of no re - turn. No back - ward

Solo STRINGS

This system shows the beginning of the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a half note 'ci - ded.' followed by a long phrase 'Past — the point of no re - turn.' and ends with 'No back - ward'. The piano accompaniment features a 'Solo STRINGS' section with a sustained chord in the right hand and a moving bass line in the left hand.

glan - ces, Our games of make be - lieve are at an end.

This system continues the vocal line with 'glan - ces, Our games of make be - lieve are at an end.' The piano accompaniment continues with a similar texture, featuring sustained chords and a moving bass line.

Past — all thought of

HN. I
COR. A.
VLAS.
CLARS.
ADD SNARE
BSN.
VCL.

This system includes the vocal line 'Past — all thought of' and piano accompaniment. It also features several orchestral markings: 'HN. I COR. A.', 'VLAS.', 'CLARS.', 'ADD SNARE', 'BSN.', and 'VCL.'.

"if" or "when", no use re -

etc.

This system continues the vocal line with '"if" or "when", no use re -' and ends with 'etc.'. The piano accompaniment continues with a similar texture, featuring sustained chords and a moving bass line.

Inicio del tema de "The Point of No Return".

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos confirmado que el hecho de dar una voz al Fantasma, que pueda cantar y componer, le permite expresar cada una de las facetas de su personalidad, y por lo tanto, demostrar que es un personaje complejo. De este modo, su comportamiento es más comprensible para el espectador.

También hemos comprobado que existen ciertas similitudes entre el libro y la película. En consecuencia, muchas de las escenas musicales de la versión cinematográfica se basan en fragmentos descritos en la novela. No obstante, la película va más allá de lo que podía entreverse en el libro y ofrece una visión mucho más romántica del Fantasma, quien pasa de ser un monstruo a ser un genio incomprendido. De este modo, la música permite dar una visión más amplia del personaje. En primer lugar, lo presenta como un personaje misterioso, por lo que se sabe, terrorífico, con "The Phantom of the Opera". Será la música la encargada de demostrar que en verdad se trata de un personaje fascinante, peligroso pero atractivo. Acto seguido muestra su lado más artístico y encantador, con "The Music of the Night", pues pretende seducir a Christine suavemente, acostumbrarla a su extraña presencia y demostrarle que en la oscuridad también hay belleza. Por último, el Fantasma presenta su cara más desgarradora y real, su dolor, el rechazo que ha sufrido por el mero hecho de ser feo con "Don Juan". Añade, además, con "The Point of No Return" su verdadero interés por Christine e intenta atraerla con sus artes musicales de un modo mucho más carnal que con "The Music of the Night".

Todo esto da lugar a un personaje ambivalente: es a la vez terrorífico, fascinante, atractivo, repulsivo y trágico. El espectador se identifica, por un lado, con el destino cruel del Fantasma y por el otro, con los confusos sentimientos de la protagonista, Christine, que en anteriores versiones tan solo debía temer al monstruo. En esta versión, sin embargo, vemos la duda en ella y la comprendemos. Todas las contradicciones del personaje, expresadas musicalmente, favorecen también que en el final el Fantasma tenga la oportunidad de redimirse. Y, así gracias a su Voz, el que fuera un monstruo se convierte en un héroe romántico.

Bibliografía

Chandler, David. 2009. "What do we mean by opera, anyway?": Lloyd Webber's Phantom of the opera and 'high-pop' theatre". *Journal of Popular Music Studies*, 21(2) 152-169.

Leroux, Gaston. 2004. *El Fantasma de la Opera* (traducción de Mauro Armiño). Madrid, Alianza Editorial [*Le fantome de l'Opéra*, 1910]

Myers, Cathleen. 2008. *The Phantom's Evolution: From Novel to Screen to Stage*. Period Events and Entertainments Re-Creation Society. Retrieved 19 June 2008 from <http://www.peers.org/revphant.html>.

Sternfeld, Jessica. 2006. *The Megamusical*. Bloomington: Indiana UP.

Walsh, Michael. 1997. *Andrew Lloyd Webber: His Life and Works. Updated and enlarged ed.* New York: Harry N. Abrams.

Recursos en línea:

< www.imdb.com > [Consulta: 28 de noviembre de 2011]

< www.rilm.com > [Consulta: junio de 2011]

< www.oxfordmusiconline.com > [Consulta: junio de 2011]

< <http://www.youtube.com/user/thephantomoftheopera/videos?view=pl> >
[Consulta: 4 enero 2012]

< <http://video.google.com/videoplay?docid=-5224364451553593147> >
[Consulta: 28 noviembre de 2011]

Audiovisuales:

Phantom of the opera. 1943. Dir. Claude Rains. DVD. Universal.

Il fantasma dell'opera. 1998. Dir. Dario Argento. DVD. Medusa Film.

Andrew Lloyd Webber's The phantom of the opera. 2004. Dir. Joel Schumacher. DVD. Aurum Producciones.

MUSICOLOGÍA, DIDÁCTICA Y AUDIOVISUALES: QUERER Y PODER

Juan Carlos Montoya Rubio

Resumen

El marco de los *simposia* "La Creación Musical En La Banda Sonora" ha permitido una profundización evidente en la vertiente audiovisual de la musicología española. Con el transcurso de los años, la implantación de los estudios basados en los elementos teóricos y prácticos del audiovisual ha ganado en enjundia y aprobación general. Dentro de la propia evolución programática de las diferentes ediciones, se constata la irrupción de la didáctica del audiovisual como realidad que gana adeptos de manera sostenida, en parte por los vínculos evidentes que se establecen con las tareas profesionales de muchos musicólogos, encargados de la docencia en centros de enseñanza obligatoria.

Esta propuesta trata de mostrar la legitimidad del estudio pedagógico del audiovisual dentro de la musicología, utilizando para ello estructuras teóricas surgidas de las ponencias y comunicaciones llevadas a cabo en los *simposia* precedentes. La premisa básica que mueve el núcleo de la aportación es la de que la musicología ha de ser el principal elemento que apoye la generación de conocimiento en la práctica pedagógica desde el audiovisual, de forma que se puedan seleccionar algunos de los textos presentados a los *simposia* e insuflarles un nuevo sesgo que les otorgue carácter didáctico y práctico en su aplicación a las aulas de primaria y/o secundaria.

En suma, especialmente a partir de las ediciones de sus actas, la aportación trata de homenajear el papel decisivo que estos encuentros han tenido tanto para la consolidación de esta parcela de la musicología como para, especialmente, la configuración de un campo de trabajo emergente: la didáctica musical desde el audiovisual.

Palabras clave: Medios audiovisuales, Musicología, educación musical.

Abstract

The framework of the symposium "La Creación Musical en la Banda Sonora" has deepened in the audio-visual elements of Spanish musicology. Over the years, the implementation of studies based on theoretical and practical aspects of audiovisual subjects has obtained general approval. Within the programmatic evolution of the different editions, we can observe the emergence of audio-visual pedagogical approach as a growing field, in part because of the obvious links established with the professional work of many musicologists, responsible for teaching in compulsory schools.

This proposal seeks to show the legitimacy of the audiovisual educational study in musicology, using theoretical frameworks that emerged from the presentations and papers developed in the previous symposia. The basic premise of this contribution claims that musicology must be the main element for supporting the generation of knowledge in educational practice from the audio-visual. This way, we will select some of the papers presented at the symposia giving from them a new view in order to develop didactic and practical applications for the elementary and / or secondary classrooms.

Consequently, especially since the publishing of its proceedings, our contribution aims to honor the role played by these meetings in order to consolidate this part of musicology, especially the configuration of an emerging field of work: the pedagogy of music from the audio-visual media.

Keywords: Audio-visual Media, Musicology, Musical Education.

1. Introducción

Al escribir, básicamente, sobre el poso que han dejado un buen número de ponencias y comunicaciones durante varios años en un evento particular, no cabe duda de que las opciones pueden ser muy variadas. Podríamos partir del modo en que los temas tratados, ya agrupados con precisión en los volúmenes de actas publicadas¹, configuran un corpus teórico de referencia insoslayable para todos aquellos que quieran aproximarse a la música de la imagen en movimiento en el contexto español. Se podría también aderezar todo ello con las sensaciones y debates surgidos o con las posiciones tomadas por los participantes. No obstante, nuestra intención no es la de realizar un trabajo de revisión. Proceder de esa forma cercenaría uno de los principales objetivos de este texto: generar conocimiento y nuevas estructuras teóricas y prácticas a partir del saber que ha surgido en las ediciones pasadas de los *simposia* “La Creación Musical en la Banda Sonora”, celebrados en Salamanca desde 2002. Como indicamos, no es éste pues un texto de revisión sino un estudio que considera como punto de partida unos estudios que tienen actualidad y están vivos a la hora de configurar el campo de la didáctica de la música del audiovisual, aun sin centrarse directamente en él.

Es en este último aspecto donde radica el tema central del presente texto: el crecimiento de los estudios musicológicos está dando forma a un campo de estudio e investigación muy amplio y variado, basado en muchas ocasiones en el análisis y la reflexión. Este proceso de forja apunta algunos destellos de campos íntimamente relacionados con él que no se están desarrollando con la misma intensidad –nos referimos a la didáctica de la música con el concurso audiovisual– pero que igualmente se están delimitando y que precisan tanto de defensa como de evolución. Defensa en tanto en cuanto su posición fronteriza entre la pedagogía y la musicología hace que, a veces, se desdeñe su evidente vinculación con la última y se haga necesaria, en ese sentido, una reivindicación inequívoca. Asimismo, enfatizamos la búsqueda de nuevos contenidos y métodos que hagan evolucionar los procedimientos pedagógicos vinculados con el audiovisual para generar un volumen de ellos lo suficientemente notorio como para hacer que este campo emergente sea una práctica común en las aulas (meta deseable) y no tanto un apunte pintoresco dentro de las mismas (realidad actual).

¹ En el momento en que se redacta este texto, como parte integrante del sexto simposio “La Creación Musical en la Banda Sonora”, han sido publicadas las actas de los cuatro primeros encuentros en dos volúmenes, por lo que, a la espera de la aparición de las actas del quinto, serán éstos a los que hagamos referencia en lo sucesivo: Olarte Martínez, Matilde (ed.). 2009a. *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones; Olarte Martínez, Matilde (ed.). 2005a. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

2. Querer

2.1 Del contexto

Como se intuye de la lectura de la introducción, existen una serie de elementos contextuales que delimitan la filosofía de la propuesta que se detalla a continuación. Estos condicionantes se resumen en unas premisas muy concretas. Por un lado, puede argumentarse sin riesgo a errar que la vertiente más áspera de la musicología ha renunciado durante un tiempo a otorgar la importancia y espesor teórico que la música del audiovisual tiene en el conjunto de la producción bibliográfica de esta ciencia. Afortunadamente, como realidad esencial para interpretar las vivencias musicales del presente y de un pasado cada vez más lejano, el estudio de las realizaciones audiovisuales se abre paso entre las aportaciones musicológicas. De las dificultades y el potencial de esta disciplina da cuenta José A. Gómez en afirmaciones como las que reproducimos a continuación:

La inercia de una historiografía que aún hoy bebe los vientos por exhumar obras y autores olvidados –genios dormidos– continúa echando tierra sobre quienes abrigan la esperanza de dedicarse a otra cosa [...]. Algunas de aquellas jóvenes disciplinas dedicadas al estudio de fenómenos musicales que no fueran la vida y obra del compositor de turno, han resistido el envite y dado pruebas de querer cambiar las cosas en un panorama en el que la rutina no suele dejar títere con cabeza (Gómez 2005: 225).

En todo caso, no sería correcto pensar que las trabas que pudieran haber experimentado los estudios musicológicos en el campo del audiovisual proceden, de manera exclusiva, de las reticencias de ciertas posturas más tendentes a la historiografía musical al uso. Las aportaciones a los *simposia* a los que nos estamos remitiendo desde el inicio del texto nos arrojan luz acerca del resto de la problemática, que bien podría resumirse, al menos, en otros tres pilares:

- Dificultad para encajar la música del audiovisual en determinadas iniciativas musicológicas, por ejemplo las derivadas de ámbitos como el patrimonio musical. En palabras de López González:

Los estudios audiovisuales constituyen un espacio de investigación fascinante para la Musicología, aunque no exento de dificultades. Destacan entre ellas la escasez de referentes metodológicos y la naturaleza diversa y dispersa de las fuentes a emplear. Para un musicólogo entrar en esta línea de investigación supone un empeño de versatilidad metodológica, de búsqueda y (a veces) de incertidumbre. Por principio, el musicólogo aspira a acceder a las fuentes musicales primarias, es decir, a las partituras, y en el caso de la banda sonora musical esto puede resultar un empeño arduo y, en cierta medida, estéril. Por ello, el primer paso es reconocer la existencia [de] otros paradigmas metodológicos –más allá del análisis musical– y de otro tipo de fuentes valiosas para el estudio de la música cinematográfica (López González 2009a: 334)

- Desatención de la parte musical dentro de los estudios audiovisuales en su conjunto. Fraile Prieto desvela la crítica del

estudio excesivamente interno de lo musical que lleva a cabo la musicología, y se acuse a la sociología y a la antropología de desatender el estudio de la música como integrante del audiovisual, en favor del elemento visual u otros parámetros como la recepción y la audiencia (Fraile 2009: 84).

- Íntimamente ligado al aspecto anterior, se evidencia una desproporción de las monografías dedicadas a la música de cine y demás audiovisuales en relación con aquellas que se ocupan de otros elementos cinematográficos (Lluís i Falcó, 2009: 48), al tiempo que se puede llegar a observar un tratamiento diferente del objeto de estudio en España o más allá de los Pirineos (Miranda, 2009: 935).

Por otro lado, si la legitimidad de los estudios que versan sobre la música del audiovisual en nuestro país experimenta un sostenido avance en los últimos tiempos, no puede decirse lo mismo de la didáctica de la música del audiovisual la cual sufre, en cierto modo, las reticencias que poco antes hubo de padecer la música del audiovisual en su intento de acceder al discurso musicológico asumido y aceptado. Ciertamente, lo más doloroso de esta estrechez de miras es que, en ocasiones, aquellos que han luchado por generar un espacio robusto para el audiovisual dentro de la musicología nieguen ahora su propia parcela, dentro de uno y otro campo, a una de las consecuencias lógicas de musicología y audiovisuales: su aplicación práctica en forma de metodologías didácticas. La miopía que aún hoy en día reside en la perspectiva de determinados estudiosos de la música del audiovisual minoriza el potencial de esta disciplina –la pedagogía de la música–, la cual, aunque también antes pero al menos con evidencia desde tiempos de Guido Adler (1885), ya era considerada como uno de los soportes de la incipiente ciencia musicológica en su conjunto.

Afirmar que la didáctica de la música a través de los audiovisuales es posible y recomendable no supone novedad alguna. Muchos testimonios dan fe de ello. A modo de ejemplo ilustrativo señalamos trabajos como los de Huerta (1999), Téllez (1996) u Honorato (2001). Ahora bien, se observa cómo muchos de estos eslabones de la cadena pedagógico–musical se hallan diseminados en diferentes volúmenes de publicaciones dedicadas en mayor número a la investigación en educación. La falta de un referente que se sirva de la ciencia musicológica para vertebrarlos es una sangrante carencia estructural.

Sin ánimo de reiterarnos y por tanto muy brevemente, en el desarrollo de los *simposia* III y IV a los que nos remitimos dejamos constancia a partir de ejemplos prácticos de dos aspectos irrenunciables:

- Las fuentes musicológicas pueden ser un sendero a explorar por la pedagogía musical, con el fin de llevar a cabo experiencias sólidamente fundamentadas (Montoya Rubio 2009b: 705).
- Es preciso adaptar el conocimiento teórico musical al lenguaje y los códigos utilizados por los alumnos, con el fin de establecer puentes que hagan cumplir los objetivos de docentes y discentes (Montoya Rubio 2009a: 669).

A partir de premisas como las anteriores trataremos, por un lado, de disipar las dudas que pudiera haber en torno a la derivación pedagógica desde el análisis musicológico y, por otro, de alimentar nuevos marcos de actuación procedimental para la educación musical.

2.2 Del reconocimiento

Desde la Universidad de Salamanca, la profesora Matilde Olarte ha contribuido de manera decisiva a la introducción del audiovisual en los estudios musicológicos españoles. Ha dirigido los primeros trabajos de investigación sobre música de cine y Musicología española y ha organizado los cuatro simposios bianuales La Creación Musical en la Banda Sonora, cuya feliz consecuencia ha sido la edición de dos magníficos volúmenes, en los que están presentes la mayor parte de los investigadores españoles sobre la materia (López González 2010: 59).

Antes de pasar a los elementos más prácticos de nuestra propuesta es interesante resaltar la importancia de los materiales generados en las reuniones científicas aludidas y el porqué de dicha relevancia. En este sentido, algunos de los nombres que jalonan las ediciones ya publicadas por la Dra. Matilde Olarte representan un porcentaje alto de los estudiosos más destacados en este campo en nuestro país. A ellos se unen un nutrido grupo de investigadores que, aprovechando el empuje que la propia materia viene experimentando, han conseguido desarrollar meritorios estudios, muchos de ellos en forma de tesis doctoral. Es precisamente en este punto donde nos detendremos sucintamente.

Hemos de señalar que, obviamente, ha habido otras publicaciones al margen de los dos volúmenes reseñados que han ido amoldando el campo de estudio de la musicología en torno al audiovisual, y que muchos de los autores a los que ahora hacemos referencia tienen un recorrido anterior y posterior a los propios *simposia*, pero tomamos esencialmente estas dos publicaciones porque entendemos que ambas han sido un acicate para el desarrollo del campo y un punto de inflexión para determinadas investigaciones. En primer lugar, se constata cómo en pleno periodo de efervescencia del audiovisual desde el análisis musicológico, y en paralelo al desarrollo de las pasadas ediciones, investigadores que han aportado mucho de su quehacer a las mismas iban estructurando, desarrollando y rematando sus investigaciones

doctorales, encontrando pues en este marco una válvula de escape para testar y poner en conocimiento de la comunidad científica sus postulados. Con el ánimo de ejemplificar el razonamiento anterior, y aún con el evidente riesgo de omitir a varios de ellos², destacamos las tesis doctorales de Eduardo Viñuela Suárez *El videoclip en España (1980–1995). Promoción comercial, mercado audiovisual y sinestesia*. Universidad de Oviedo, 10 de marzo de 2008; Teresa Fraile Prieto *La creación musical en el cine español contemporáneo (1990–2004)*. Universidad de Salamanca, 12 de enero de 2009; Joaquín López González: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903 – 1980)*. Universidad de Granada, 6 de marzo de 2009; Josep Lluís i Falcó *El compositor cinematográfico español. Evolución de una profesión (1930–1989)*. Universidad de Barcelona, 12 de noviembre de 2010; o Marcos Azzam Gómez, defendida con éxito al tiempo que se desarrollaba el sexto simposio, *La música en el cine de Ingmar Bergman*, Universidad de Salamanca, 22 de septiembre de 2011.

Sin duda son ejemplos que hablan por sí solos de la emergencia de la disciplina y la concomitancia entre nombres y temáticas en un mismo evento con cierta periodicidad. Por otro lado, si la existencia de estas investigaciones desvelan la existencia de una fase de despegue en lo tocante al abordaje histórico y analítico de la música en relación con el audiovisual, no es menos cierto que, aunque en proporción menor debido a la falta de consolidación ya comentada, también han surgido trabajos doctorales que reúnen esos mismos condicionantes (participantes activos en los *simposia* precedentes) que además de contemplar los parabienes de la aproximación de la música al audiovisual han virado hacia la aplicación práctica de los mismos en contextos escolares. Destacamos cronológicamente las investigaciones de David Martín Félez: *La banda sonora en las producciones audiovisuales infantiles y su aplicación en educación infantil, primaria y secundaria: una propuesta de investigación–acción*. Universidad de Granada, 27 de mayo de 2010; nuestro trabajo *Música y medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical*. Universidad de Salamanca. 14 de julio de 2010; y el de Almudena Mosquera Fernández: *Experiencias didáctico musicales en la ESO: el realismo y la fantasía, la palabra y la imagen. Su contribución a la adquisición de competencias*. Universidad de Salamanca, 9 de abril de 2011. No obstante, es justo mencionar que al margen de la participación en los eventos reseñados, se atestigua la presencia, en los últimos años, de autores cuyas investigaciones doctorales también pudieran integrar esta emancipación de los métodos tradicionales de enseñanza – aprendizaje musical.

Con ello, vale la pena destacar que tanto la rama audiovisual de los estudios musicológicos como una de sus consecuencias, la vertiente pedagógica, han encontrado en “La Creación Musical en la Banda Sonora” un

² En la bibliografía final reseñamos los volúmenes publicados de los ejemplos que señalamos.

paraguas que no sólo ha podido favorecer la salida de investigaciones parciales sino también, en cierto modo, ha contribuido a crear y afianzar tendencias a través del intercambio directo entre investigadores que han generado textos en ocasiones complementarios³.

Nos referimos pues a la retroalimentación de determinados discursos, teóricos o prácticos, los cuales, naciendo en el contexto de alguno de los *simposia*, han inspirado nuevas aplicaciones didácticas, bien dentro de otras ediciones, bien en publicaciones externas. En el primero de los casos, sirva como ejemplo el modo en que Duarte (2009 y 2006) desarrolla un análisis de diversas bandas sonoras a las cuales se les aplica con posterioridad un nuevo nivel de análisis y aplicación pedagógica⁴. Para la segunda de las posibilidades rescatamos el innovador enfoque de Mosquera Fernández (2009), quien desarrolla postulados pedagógicos que han sido aprovechados con posterioridad para elaborar nuevos procedimientos a partir de ellos (Montoya Rubio 2010). Por consiguiente, uno de los aspectos más jugosos de estas conexiones es el hecho de comenzar a crearse redes de docentes e investigadores con intereses comunes⁵.

2.3 De la convicción(es)

El contexto apuntado y el reconocimiento a la labor desarrollada durante estos años por organizadores y participantes sirve para ir configurando la convicción capital del discurso que desarrollamos, la cual es sin duda muy personal pero cuyo fundamento es sólido, desde nuestro punto de vista, si la asimamos como es el caso desde la práctica y los buenos resultados de la misma. Así pues, la idea primordial en forma de convicción es la de que la musicología puede ser fuente de inspiración y fundamento para la pedagogía de la música desde los medios audiovisuales. Algunas de las tesis doctorales anteriores, así como los artículos generados para las actas de los *simposia*, dejan constancia de un sinfín de experiencias concretas para el desarrollo de una educación musical no sólo asistida sino perpetrada desde los medios audiovisuales. Nos

³ Tras el texto de Lluís i Falcó (2005) y la posterior aportación y alusión directa de Fraile Prieto (2009), da la sensación de que otras muchas ponencias o comunicaciones podrían considerarse herederas de continuidad en la búsqueda de metodologías operativas para el análisis audiovisual.

⁴ A la espera de la publicación de las actas del quinto simposio, hacemos referencia en este punto a mi ponencia “¿Por qué a mi papá le gusta *Shrek*? Comprensión y trabajo didáctico a través de los referentes sonoros en el cine infantil”. En ella se tomaban parte de los aspectos tratados por Duarte en la publicación reseñada para abordar, desde un punto de vista más práctico, su aplicación a las aulas.

⁵ Uno de los ejemplos más recientes de ello son aportaciones de doctores que han participado activamente en el desarrollo de los *simposia* y que recogen experiencias pedagógicas ancladas en marcos conceptuales musicológicos en revistas de la rama educativa: Olarte Martínez, Matilde, Montoya Rubio, Juan Carlos, Martín Félez, David, Mosquera Fernández, Almudena: “La incorporación de los medios audiovisuales en la enseñanza de la música”. *Docencia e Investigación* 21: 151-168.

remitimos a ellos para comprobar dicha potencialidad. Asimismo, también encontramos aportaciones que vehiculan este modo de proceder desde los estratos universitarios. Al respecto de la asignatura impartida en la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Valladolid “Música e Imagen”, Soterraña Aguirre Rincón (2009: 747) asevera que es “una de las materias más exitosas” y que tal vez “como asignatura de Libre Configuración sea una de las más ricas en cuanto a la amalgama de formaciones que poseen sus alumnos”. La motivación, eje vertebrador del aprendizaje significativo musical, paradigmático en las aproximaciones pedagógicas de la actualidad, queda pues fuera de duda en todos los niveles educativos a partir de los testimonios testados y manifestados en varias de las ediciones precedentes.

En todo caso, la sensación de que desde un análisis musicológico “dado” se pueden hacer aflorar procedimientos susceptibles de apuntalar unidades didácticas concretas se cruza con una segunda convicción que liga a la propia educación musical con su cruda realidad: hoy en día sólo la pedagogía desde el audiovisual y el resto de las tecnologías de la información y la comunicación puede ejercer como salvavidas de las metodologías musicales. La educación musical, inmersa en un currículo minúsculo y bajo determinados estigmas sociales negativos precisa de un punto de inflexión al alza:

sin explicitarlo del todo se espera que muchos especialistas de música demuestren a la dirección del centro, a los otros colegas, a los padres y a los alumnos por qué su tarea es tan importante como las demás, por qué hay que dedicar un aula para la música, por qué merecen disponer de más o menos horario. Lo que supone una carga añadida a su actividad docente. Para otras materias, ni de lejos, se plantea algo semejante. [...] En este contexto, el comentario ¡qué bien os lo pasáis en la clase de música! daría para una tesis doctoral (Pastor i Gordero, 2004: 7)

Es en este convulso panorama en el cual tratamos de encontrar salidas honrosas, de forma que el audiovisual se atisba como herramienta (¿única?) de estímulo del aprendizaje significativo en el siglo XXI.

Ante el pesimismo, en todo caso, cabe la posibilidad de aplicar aquello que, parafraseando la conducta esencial del antropólogo para interpretar contextos, denominé la “mirada pedagógica” (Montoya Rubio 2010), la cual se definiría como aquel resorte que el profesorado activa a partir de su propia imaginación para vincularse significativamente con aquello que los alumnos esperan del proceso educativo, de manera que se generan unos materiales didácticos a partir de recursos que, en principio, no tienen por qué cumplir esa función (una película, un anuncio televisivo, un artículo de análisis musicológico audiovisual...) Con una reflexión similar inicia su análisis y proyección didáctica sobre *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935) David Martín Félez:

El propósito de este artículo es el de intentar ofrecer al lector un punto de partida para buscar posibilidades didácticas a películas que, aunque son ajenas en el tiempo a los alumnos actuales, pueden servir para trabajar distintos ámbitos dentro del currículo educativo (Martín Félez 2009a: 357)

De este modo, en la medida en que seamos capaces de establecer criterios didáctico–musicales sobre materiales audiovisuales que han nacido con otra pretensión nos capacitaremos para hacer de la enseñanza de la música un puente entre nuestros intereses como docentes y las expectativas de aprendizaje del alumnado. Desde esta vía, se abre el camino hacia el reconocimiento de la música de cine y demás audiovisuales como mecanismo de innovación–experimentación en el contexto pedagógico–musical.

3. Poder

Ha sido expuesto que el primer paso para implementar un cambio que dinamice la enseñanza de la música a partir de la vinculación musicológica y audiovisual es la predisposición, esto es, querer. No obstante, se precisa, al margen de las buenas intenciones, una capacitación pedagógica suficiente que permita no sólo conocer los rudimentos del análisis musicológico centrado en el audiovisual sino también los entresijos que hacen efectivo el proceso de enseñanza–aprendizaje, es decir, poder o estar en disposición de transmitir el conocimiento de una manera apropiada. Por fortuna, gran parte de los licenciados en musicología poseen una amplia formación pedagógica, venida en gran medida de las antiguas diplomaturas en magisterio musical, de las que muchos de ellos provenían. Sin duda, otras especialidades no pueden presumir de tal capacitación, ya que ella derivaba de los cursos de adaptación para el profesorado o, en la actualidad, de los distintos másteres de formación que tienden a condensar en un número muy limitado de horas el conocimiento de toda una disciplina. Teniendo en cuenta, por tanto, que desde la música se puede aunar el querer –que se determina por una actitud abierta y positiva– con el poder –amparado por la formación y alimentado por la imaginación docente– precisamos de marcos de actuación concretos, ejemplos específicos que comiencen a nutrir el campo de estudio de la didáctica de la música del audiovisual.

Llegados a este punto, seleccionamos un estudio analítico, presentado en forma de ponencia al tercer simposio, para implementar sobre él el embrión de una propuesta pedagógica a desarrollar, según los grados de dificultad variables que presentaremos, dentro de las diversas etapas de la enseñanza obligatoria. Como señalamos, se trata solamente de un esbozo de aquello que podría llegar a especificarse de una manera más concreta en forma de unidades didácticas al uso pero, entendiendo que esa no es la pretensión del artículo sino la de mostrar vías de actuación, optamos por dejar planteados los procedimientos para las aulas de una forma abierta.

El estudio en cuestión al que nos remitiremos durante este tercer apartado es el análisis efectuado por el Dr. Vicente Galbis (2009a) sobre la música inserta en *Trading Places* (John Landis, 1983).

La selección de este artículo, fiel reflejo de la ponencia expuesta en su día con clarificadores ejemplos, viene motivada por su certero análisis siempre ampliamente contextualizado⁶. Además, el producto a analizar en sí, facilita la labor que pretendemos ilustrar. En este sentido, *Trading Places* es un ejemplo en el cual la música preexistente no rompe la temida unidad del filme⁷ y en el que los sonidos pueden entenderse, en general, como facilitadores del plan general que se urde en el montaje fílmico. En referencia a este uso de música preexistente Salas Villar atestigua que:

Al poseer su propia autonomía, la música clásica crea una clase de universo paralelo estético-emocional con la película. Pero al tiempo, en ocasiones facilita a la audiencia, que conoce su significado primario, la comprensión de la película (Salas Villar 2009: 887)

Entendemos pues que en el largometraje a trabajar convergen elementos que hacen de su utilización una herramienta de mucho interés ya que, al modo que Matilde Olarte (2005b: 108) reseña para los musicales, también aquí se dan pistas acerca de la narratividad y el potencial descriptivo de las melodías reutilizadas, en tanto en cuanto permiten asegurar un contenido expresivo ya generado con anterioridad. Además, para el trabajo sobre *Trading Places* nos son útiles las aportaciones de los *simposia*, donde se hallan ideas en torno a cómo un mismo uso musical, en diferentes contextos audiovisuales, produce significados simbólicos (García Martín 2009: 903ss) o algunos mecanismos por los cuales una música preexistente puede dividir y estructurar la película a partir de giros argumentales concretos (García Vidal 2005: 93). A esta idea introductoria, que nos conduce a la implementación de significados, se adhiere Jaime Radigales del siguiente modo:

El componente anempático de la música (que atañe a su inherente inexpresividad e incluso a su asemantividad) puede ser utilizado en el cine desde la vertiente puramente ideológica. Con esto no queremos decir que la música sea ideológica, porque en sí misma ni expresa ni significa nada, pero el uso que se puede hacer de ella, atendiéndonos a aspectos sociológicos o de valor añadido, puede remitir a la ideología que un director o realizador quieren dar al discurso audiovisual en toda su complejidad (2005a: 20-21).

Seleccionado el análisis a utilizar y justificada su presencia, nos adentramos, de manera muy somera, en el análisis que Vicente Galbis realiza,

⁶ Igualmente recomendable para llevar a cabo un ejercicio como el que nos disponemos a ilustrar es el artículo del mismo autor inserto en las actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, celebrado en Cáceres entre el 12 y el 15 de noviembre de 2008, si bien la aplicación pedagógica, en este caso, podría representar un tercer nivel de intervención sobre el material sonoro, en tanto en cuanto Galbis (2009b) ya desarrolla una propuesta propia sobre la música que aparece en el filme.

⁷ Precaución contra la que previene con insistencia Xalabarder (2005: 34).

cuyo esqueleto (desmembrado con más detenimiento por el autor) responde a la siguiente aplicación de música preexistente:

- *Obertura de Las bodas de Fígaro*. Mozart. Créditos de inicio.
- *Piú andante*. 4º Mov. de la 1ª Sinfonía. Brahms. Estructura vertical y paralelismos con las imágenes.
- *Pompa y Circunstancia*. Elgar.
- *Se vuol ballare*, de *Las Bodas de Fígaro*. Mozart. Definición de los personajes.
- *Sinfonía Italiana*. Mendelssohn. Vivacidad e ilustración de secuencia.
- Secuencia final de engarces: *La Marsellesa*. *Obertura de Las bodas*. *Pompa y Circunstancia*. *Non piú andrai* de *Las bodas*. Marcialidad del principio y final.
- *Se vuol ballare* de *Las bodas de Fígaro*. Mozart. Enlace con *El príncipe de Zamunda* (John Landis, 1988).

De acuerdo con la aparición cronológica de melodías, podríamos desarrollar una aplicación didáctica lineal, mostrando cómo se puede llegar a trabajar con todas y cada una de las melodías anteriores. No obstante, se constata que el hilo argumental del propio filme nos conduce a la capacidad estructural y narrativa en el uso de la música mozartiana, por lo cuál la estrategia de trabajo preferida para el ejemplo que proponemos será aquella que extraiga solamente las melodías del compositor salzburgués. La intención de esta actuación es doble, por un lado, se tiende a la comprensión global del largometraje a través de su música y, por otro, se facilita la posibilidad de vertebrar una unidad didáctica temática en relación a la música de Mozart⁸.

Con ello, la primera aproximación en clave pedagógica vendría dada por los propios créditos de inicio, ilustrativos de los diferentes contextos vitales de algunos de los protagonistas. Se constataba pues, el juego de paralelismos entre las imágenes y la trama posterior, al tiempo que se hacía un primer guiño al nudo argumental de *Las bodas de Fígaro*, con su soterrada (o no tanto) crítica social y mostración de diferentes roles en los personajes. En este sentido, es interesante observar cómo teóricamente y de manera práctica, aplicada a otros largometrajes, algunos ponentes ya advertían el hecho de que la competencia musical del espectador puede servirle para extraer claves interpretativas (Viñuela Suárez 2009b: 875ss), aún existiendo diferencias

⁸ Durante el transcurso de la exposición, no obstante, se indicaron pinceladas de aplicación didáctica al resto de fragmentos reseñados por Galbis aprovechando nuestros materiales pertenecientes a ponencias y comunicaciones de pasadas ediciones de los *simposia*. Este fue el apunte realizado: Brahms, uso de texturas por bloques en forma de musicograma en movimiento, similares a los aparecidos en Montoya Rubio (2009a: 692-693); Elgar, puzzle musical a modo de dictado melódico, expuesto en el quinto simposio en referencia a la película *Bee Movie* (Steve Hickner, Simon J. Smith, 2007); Mendelssohn, ejercicio de seguimiento rítmico e instrumentación con pequeña percusión.

evidentes en la práctica de la música concertística y la cinematográfica (Maletá 2009: 579). Por otro lado, es interesante también hacer ver al alumnado, en esta fase de interpretación del audiovisual, cómo esta música que aparece en los inicios del mismo sirve para hacer virar la suerte de unos y otros personajes, extrapolando aquí el modo en que lo hizo ver Matilde Olarte (2009b: 515–516) en referencia a los números musicales y su importancia en los puntos de giro.

Así, la primera propuesta nacida desde la obertura – créditos iniciales (también ahí se halla correspondencia) es la comparación argumental entre el original mozartiano y *Trading Places*. Para ello, además de utilizar las siempre socorridas *Memorias* de Lorenzo Da Ponte (1991) para la realización de hipotéticos comentarios de texto, se puede recurrir a un análisis más pormenorizado de la partitura para el cual el propio Galbis nos da pistas:

El autor neoyorquino sólo cambia la extensión pero de una manera muy ligera: elimina tres breves fragmentos (se trata, en realidad, de repeticiones de material melódico expuesto anteriormente) y, a la vez, compensa lo anterior al añadir una corta repetición de la sección conclusiva antes de la cadencia final de la pieza (Galbis 2009a: 220).

Una vez llevado a cabo el análisis, centrándonos ahora en el contenido audiovisual, hemos de resaltar que es posible utilizar de manera parcial algunos de los modelos ya propuestos por otros autores en el mismo foro durante alguna de las diferentes ediciones. Sirvan como ejemplo los de Fraile Prieto (2009: 89ss), Gómez Varas (2005: 290ss) o incluso Gómez Rodríguez (2005: 234), si bien este último precisaría de un trabajo de mediación mayor debido a que su metodología es muy específica para anuncios audiovisuales.

Por último, dentro de esta aproximación a la obertura – créditos, planteamos la necesidad de acercarnos a la realidad del alumnado desde algunos de los mecanismos que le son más familiares como las tecnologías de la información y la comunicación.

Hace tiempo que venimos sosteniendo que la ópera no ha de hallarse al margen de los planteamientos pedagógicos y que su abordaje es posible y necesario en todas las etapas escolares a partir del audiovisual (Montoya Rubio 2008), a pesar de que como acertadamente vislumbra Radigales (2005b: 61) los planteamientos cinematográficos y operísticos tengan peculiaridades distintivas a tener en cuenta. Para acometer esta tarea consideramos la posibilidad de trabajar con versiones de la soprano Anna Netrebko, ya que al margen de existir arias cantadas por ella y accesibles en diferentes portales de publicación de información audiovisual podríamos explorar, a partir de su figura, herramientas como Facebook, Wikipedia, MySpace, entrevistas en

YouTube, visitas a su Blog...⁹ El llamado sesgo 2.0 podría servir, como proponemos, para vincular ópera con cine y, más aún, una ópera concreta con un filme específico.

En la siguiente aparición de música mozartiana en *Trading Places* (aria *Se vuol ballare*, muy utilizada como ya indicaba Radigales, 2009: 188), Galbis nos remite a la definición de los personajes, del modo que muestra, por ejemplo, Solanas (2009: 865) en torno al uso musical vinculado a la plasmación de personajes y escenas. Un primer aspecto a destacar es la aparición del tema silbado por uno de los protagonistas, lo cual puede llevarnos a diálogos con los alumnos acerca de aspectos como la verosimilitud de las apariciones diegéticas (Encabo 2009: 444), la asociación simbólica de sonidos con imágenes (De Andrés 2009: 526), el uso conjunto de música y efectos para la conformación de la banda sonora (Gil Seara 2009: 620) o la austeridad musical como recurso, en ocasiones, muy efectivo (San Martín 2009: 932).

En todo caso, si en la propuesta anterior optamos por un trabajo más comprensivo que manipulativo, en este punto tratamos de acercarnos a la actividad del alumnado con instrumentos musicales para hacer ver que todo contenido es susceptible de ser trabajado de diversa manera. Centrándonos en los ocho primeros compases de la *cavatina* que Fígaro canta en *Las bodas*, apreciamos que es muy sencillo tomar directamente del original esa primera frase musical, debido a su homorritmia y carácter acordal. El ritmo ternario es desarrollado de manera silábica casi estricta y ello facilita, por un lado, la aplicación de *contrafactas* adecuadas a la edad del alumnado con el que se trabaje y, por otro, la extrapolación de los dos grupos de cuatro compases para ejecutar reducciones con flauta dulce o con los instrumentos de percusión de altura determinada (en ámbito escolar carillones, xilófonos o metalófonos en sus diferentes especies).

⁹ Entre los vínculos utilizados están <http://es.wikipedia.org/wiki/Anna_Netrebko> [Consulta: 14 de diciembre de 2011]; <<http://anna-netrebko.blogspot.com/>> [Consulta: 14 de diciembre de 2011]; <<http://www.myspace.com/annanetrebko>> [Consulta: 14 de diciembre de 2011]; <<http://www.annanetrebko.com>> [Consulta: 14 de diciembre de 2011]; <<http://www.facebook.com/annanetrebko>> [Consulta: 14 de diciembre de 2011].



Figura 1. Ejemplo de inicio de aplicación didáctica con instrumental escolar para los ocho primeros compases del aria *Se vuol ballare*.

La labor sobre el fragmento anterior podía considerarse una extrapolación del material que aparece en el filme para su utilización entre las paredes de las aulas. Otra posibilidad de aproximación pedagógica que exploramos con la aparición del *Non piú andrai*, de la misma ópera, será la sonorización, de cuyas particularidades nos hemos ocupado anteriormente con profusión (Montoya Rubio: 2009b). El uso de un procedimiento de sonorización se antoja muy adecuado en este contexto debido a que, en una de sus modalidades, se permite la inserción de sonidos sobre los ya expuestos en el audiovisual, lo cual facilita que alumnos de edades muy cortas también puedan participar, si así se precisa. Fuera del ámbito pedagógico pero dentro del musicológico, algunas estrategias que pueden servir de inspiración para un desarrollo de este tipo son las consideraciones de Ríos Fresno (2009: 451ss), Gómez Varas (2009: 39), Arce (2009: 135ss) o Lluís i Falcó (2005: 144ss).

Al margen de ello, puede resultar igualmente útil vincular el uso que de esta melodía se hace en el filme con su aparición en otras producciones. Quizás, a modo de ampliación, una de las más adecuadas para su estudio sea la escena de *Amadeus* (Milos Forman, 1984) en la cual Mozart improvisa ante el emperador José II sobre una pieza de Salieri para acabar bosquejando esta melodía. El interés de la aproximación didáctica radica en el hecho de poder profundizar en cómo en el largometraje *Amadeus* se induce al espectador que esta música está inserta en *El rapto en el serrallo*, singspiel que logra estrenar tras ese encuentro con las autoridades musicales vienesas, quedando desvinculada de su verdadero origen, la ópera que nos ocupa compuesta años después. Con ello se logra tender puentes entre la película

que está siendo estudiada, la obra de la que parte y, finalmente, el resto de la producción mozartiana.

Este procedimiento guarda cierta relación con el que la dirección de *Trading Places* establece al relacionar explícitamente su filme con el que llevará a cabo con posterioridad, *El príncipe de Zamunda* (John Landis, 1988), tal y como el profesor Vicente Galbis indica en su análisis. Sin ser una novedad revolucionaria, puede resultar muy atractivo para el alumnado con el que se trabaje hacer patentes estos vínculos. En este sentido, Aróstegui (2009: 557) ya advirtió la posibilidad de usar la música preexistente para “ampliar el vocabulario musical del compositor” y para “posibilitar hacer bromas con la música”, aspecto sin duda central en este punto del análisis de Galbis, pero también como elemento estructural de la música, de cuyas estrategias en su uso se ocupó Marcos Azzam (2009: 817ss). Todo ello se ve favorecido por el modo en que se asumen ciertas convenciones de la ópera en relación con el cine (De Pontes Leça 2009: 471). Asimismo, toman vigor las afirmaciones de Radigales al respecto:

Sólo la música que previamente tenga un elemento discursivo ligado a una idea, y que se puede utilizar en función de esta misma idea, puede llegar a ser portadora de mensaje (Radigales 2005a: 21).

En suma, de aplicaciones didácticas concretas se puede derivar, hasta el punto en que el docente estime necesario, en una red de relaciones musicales y cinematográficas ingente, tan amplia como sus necesidades lo sean, con el único límite de su imaginación y el interés por vincularse significativamente con su alumnado.

Conclusiones

El artículo se planteaba cómo los *simposia* “La Creación Musical en la Banda Sonora” habían supuesto un espaldarazo a la vertiente audiovisual de la ciencia musicológica y en qué medida ello repercutía o podía repercutir en la didáctica basada en estos análisis. Igualmente, pretendía ahondar en el desarrollo de estrategias para el desarrollo procedimental dentro de las aulas de las diferentes etapas educativas. Se ha tratado de mostrar, a través del uso de referencias cruzadas venidas esencialmente del desarrollo de las ediciones pasadas, hasta qué punto pueden resultar de utilidad las aportaciones que han sido realizadas y en qué medida pueden servir como resorte para gestionar el cambio pedagógico que se espera de la educación musical.

En ese sentido, quedó manifestado que la enseñanza de la música en las etapas obligatorias tiene carencias acuciantes y que el conocimiento del análisis musicológico audiovisual puede ayudar a paliarlas de manera muy efectiva, en tanto en cuanto conecta al alumnado con su realidad, le facilita la decisión de aprender y le abre nuevas vías de actuación atractivas. En todo

caso, la existencia de marcos teóricos que amparan desde la musicología a la vertiente didáctica del audiovisual no puede servir como excusa para no continuar robusteciendo este campo, ya que no suele ser generalizada la aceptación de la pedagogía partiendo del estudio musicológico.

La producción intelectual apoyada en eventos como los *simposia* “La Creación Musical en la Banda Sonora” es sostenida, pero teniendo en cuenta la orientación u ocupación profesional de muchos de los oyentes, comunicantes y ponentes, ésta podría ser mucho mayor, para lo cual es preciso afianzar una conciencia de legitimidad en torno a los contenidos pedagógico–audiovisuales dentro de los diferentes *currícula*.

Referencias bibliográficas

Adler, Guido. 1885. “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”. *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1: 5–20. <http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/gabrielova/Adler_UmfangMethodeUndZielDerMusikwissenschaft.pdf> [Consulta: 14 de diciembre de 2011]

Aguirre Rincón, Soterraña. 2009. “‘Música e imagen’: reflexiones pedagógicas en torno a una asignatura”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 747–760. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Arce, Julio. 2009. “La música de las primeras exhibiciones cinematográficas (1895–1896)”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 135–149. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Aróstegui Plaza, José Luis. 2009. “La banda sonora en los dibujos animados”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 553–563. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Azzam Gómez, Marcos. 2009. “La música como factor estructural y dramático en el cine de Ingmar Bergman”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 817–857. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Da Ponte, Lorenzo. 1991. *Memorias*. Madrid: Siruela.

De Andrés Baylón, Sergio. 2009. “En los límites de la extravagancia. El rock en el cine musical (1970–1975)”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 521–551. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

De Pontes Leça, Carlos. 2009. “La metamorfosis del cine musical: desde Busby Berkeley y Stanley Donen/Gene Nelly hasta Alain Resnais y Lars von Traer”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 463–474. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Duarte, Mónica. 2009. “Un análisis retórico del proceso de creación de la banda sonora en un programa televisivo infantil (Río de Janeiro, Brasil)”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 787–806. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

_____. 2006. “Música y modas. La creación a través de la teoría de las representaciones sociales”. *Comunicar* 26: 69–77.

Encabo Fernández, Enrique. 2009. “Nuevas películas, viejas canciones: la cuestión del repertorio en el cine folklórico español de los noventa”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 439–450. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Fraile Prieto, Teresa. 2010. *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación Provincial.

_____. 2009. “De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 83–103. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Galbis López, Vicente. 2009a. “La música preexistente en la comedia americana de los años ochenta: *Trading Places* (1983)”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 217–223. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

_____. 2009b. “El jazz en el cine clásico norteamericano: estudio y aplicaciones didácticas sobre *A song is born* (1948) de Howard Hawks”. *Revista de Musicología* XXXII(2): 645–663.

García Martín, Judith Helvia. 2009. “*What a Wonderful World* o La Construcción de Mundos Simbólicos”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 903–919. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

García Vidal, Ignacio. 2005. “La música de Wagner en el cine”. En *La música en los medios audiovisuales*, ed. Matilde Olarte Martínez, 85–99. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Gil Seara, María Antonia. 2009. “El legado de Shirley Walker (1945–2006)”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 613–632. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Gómez Rodríguez, José Antonio. 2005. “‘Lo que no venda, cántelo’. Algunas reflexiones sobre el papel de la música en la publicidad: de los viejos pregones a los spots de televisión”. En *La música en los medios audiovisuales*, ed. Matilde Olarte Martínez, 225–265. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Gómez Varas, Patricio. 2009. “Recursos compositivos para una secuencia de cine”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 39–44. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

_____. 2005. “La música en *City Lights* (Charles Chaplin)”. En *La música en los medios audiovisuales*, ed. Matilde Olarte Martínez, 283–293. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Honorato Martín, Ramón. 2001. “Trabajando con musicomovigramas”. En *Revista de la Lista Europea de Música en la Educación* 8. <<http://musica.rediris.es/leeme/revista/honorato01.pdf>> [Consulta: 14 de diciembre de 2011].

Huerta Ramón, Ricard. 1999. “Imágenes que nos suenan. Aprender a conocer los sonidos del cine y la televisión”. *Eufonía* 16: 65–71.

López González, Joaquín. 2010. “Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión”. *Trípodos* 26: 53–66.

_____. 2009a. “Una aproximación patrimonial al estudio de la música cinematográfica: el caso de Juan Quintero Muñoz”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 333–356. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

_____. 2009b. *Música y cine en la España del Franquismo: El compositor Juan Quintero Muñoz (1903–1980)*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

Maletá, Jorge. 2009. “La banda sonora en los dibujos animados: del tópico a la brevedad”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 357–374. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Lluís i Falcó, Josep. 2009. "Contra una historia monumental de la música en el audiovisual. Más allá del cine y las estrellas". En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 45–81. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

_____.2005. "Análisis musical vs. Análisis audiovisual: el dedo en la llaga". En *La música en los medios audiovisuales*, ed. Matilde Olarte Martínez, 143–153. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Martín Félez, David. 2011. *La banda sonora en las producciones audiovisuales y su aplicación en la educación infantil, primaria y secundaria*. Madrid: Bubok Publishing.

_____.2009. "La banda sonora de *Nobleza Baturra*: monumento a la figura del baturro y a los estilos de jota". En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 357–374. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Miranda, Laura. 2009. "Desdibujando fronteras en el audiovisual: de *Mi hermosa lavandería* a *El diablo se viste de Prada*". En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 935–945. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Montoya Rubio, Juan Carlos. 2010. *Música y medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

_____.2009a. "Didáctica de la música de cine: la música preexistente como pretexto pedagógico". En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 669–704. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

_____.2009b. "La sonorización del audiovisual como fuente de aprendizajes musicales". En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 705–746. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

_____.2008. "Viejas y nuevas claves para la formación del profesorado universitario en educación musical: aprendizaje significativo a través de los medios audiovisuales". En *Actas del I Congreso de Investigación y Educación Musical*, eds. Ana Álamo y Marisa Luceño, 55–67. Madrid: Enclave Creativa Ediciones.

Mosquera Fernández, Almudena. 2011. *Experiencias didáctico-musicales en la ESO: el realismo y la fantasía, la palabra y la imagen. Su contribución al desarrollo en competencias*. Salamanca: Ediciones de la Universidad.

_____. 2009. "Música incidental para momentos mágicos". En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 633–667. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Olarte Martínez, Matilde *et al.* 2010. "La incorporación de los medios audiovisuales en la enseñanza de la música". *Docencia e Investigación* 21: 151-168.

_____(ed.). 2009a. *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

_____. 2009b. "La inserción del número musical como elemento recurrente en las películas ¿una nueva tipología *nowadays musical?*". En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 495–520. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

_____(ed.). 2005a. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

_____. 2005b. "El género musical y la utilización de sus melodías con fines expresivos". En *La música en los medios audiovisuales*, ed. Matilde Olarte Martínez, 101–118. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Pastor i Gordero, Pasqual. 2004. "Las marías.www.marchitopencil.boe.es". *Revista de la Lista Europea de Música en la Educación* 14. <<http://musica.rediris.es/leeme/revista/pastor04.pdf>> [Consulta: 14 de diciembre de 2011].

Radigales, Jaume. 2009. "Mozart en el cine. Del *biopic* a la ópera filmada". En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 167–196. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

_____. 2005a. "Usos y abusos de la música 'clásica' en el cine. Estudio de casos". En *La música en los medios audiovisuales*, ed. Matilde Olarte Martínez, 13–32. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

_____. 2005b. "La ópera y el cine: afinidades electivas". En *La música en los medios audiovisuales*, ed. Matilde Olarte Martínez, 59–84. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Ríos Fresno, Rebeca. 2009. "Música clásica-contemporánea y medio cinematográfico: procesos de musicalización en el caso español (los conciertos-proyección del Teatro de la Zarzuela)". En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 451–459. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Salas Villar, Gemma. 2009. "Usos y funciones de la música clásica en el cine de Peer Weir". En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 887–901. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

San Martín, Lola. 2009. "Noches en blanco para cine negro. Colaboración entre Louis Malle y Miles Davis en *Ascensor para el cadalso* (1957)". En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 921–934. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Solanas Díez, Víctor. 2009. "*Teorema*, de Pier Paolo Pasolini. Estudio de la Banda Sonora Musical". En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 859–874. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Téllez, Enrique. 1996. "La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica". *Eufonía* 4: 47–58.

Viñuela Suárez, Eduardo. 2009. *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU.

_____. 2009b. "La inter-acción de la música de cine. Relación multimedia en *Azul* de Kieslowski". En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 875–886. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Xalabarder, Conrado. 2005. "Inconvenientes en la aplicación de música preexistente en el cine". En *La música en los medios audiovisuales*, ed. Matilde Olarte Martínez, 33–35. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Audiovisuales referenciados

Amadeus. 1984. Dir. Milos Forman. DVD. Warner Home Video.

Bee Movie. 2007. Dir. Steve Hickner, Simon J. Smith. DVD. Paramount Home Entertainment.

El príncipe de Zamunda (Coming to America). 1988. Dir. John Landis. DVD. Paramount Home Video.

Entre pillos anda el juego (Trading Places). 1983. Dir. John Landis. DVD. Paramount Home Video.

Nobleza Baturra. 1935. Dir. Florián Rey. DVD. Divisa Home Video.

LAS SILLY SYMPHONIES DE WALT DISNEY: UNA INTRODUCCIÓN DESDE UNA PERSPECTIVA DIDÁCTICA Y MOTIVACIONAL

Beatriz Hernández Polo

Resumen

En 1929, *The Skeleton Dance* se convertía en la primera de una larga serie de *Silly Symphonies* que Walt Disney y su equipo desarrollarían aprovechando el fenómeno del cine sonoro. A partir de ese momento, la sincronización de la música con el movimiento, la expresión y los sentimientos de las imágenes, se convirtió prácticamente en el principal objetivo de las producciones de Disney. Todo ello, sumado a la magia y la calidad de los montajes, su corta duración, los argumentos de fácil comprensión y la diversidad temática de las historias, convierten a esta serie de cortometrajes de animación en una atractiva herramienta educativa que nos va a servir para trabajar y reconocer elementos del lenguaje musical y de la historia del cine de animación, para realizar musicalizaciones y para promover la motivación de los alumnos en lo que respecta a las grandes obras de la Historia de la Música.

Palabras clave: *Silly Symphonies*, motivación, didáctica, cortos de animación.

Abstract:

In 1929, *The Skeleton Dance* became the first of a long series of *Silly Symphonies* developed by Walt Disney and his team, taking advantage of the phenomenon of the talkies. Since that moment, synchronizing music with movement, the expression and feelings of the images, became nearly the main objective of Disney productions. This, combined with the magic and the high quality of the movies, their short duration, arguments easy to understand and thematic diversity of the stories, turn this series of animated shorts into an attractive educational tool which will serve to study and recognize elements of musical language and of animation history, to make music performances, and to promote students' motivation in relation to the great works of the History of Music.

Key words: *Silly Symphonies*, motivation, didactical, animation shorts.

1. Primera parte: las *Silly Symphonies*

A día de hoy, las producciones de Walt Disney siguen siendo objeto de múltiples investigaciones y numerosa bibliografía en todos los idiomas. No obstante, muchos de los primeros cortometrajes de animación, a excepción de la serie de Mickey Mouse, han estado relegados a un discreto segundo plano, a pesar de ser un eslabón fundamental para el desarrollo de los posteriores largometrajes. Una de estas series de cortometrajes serían las *Silly Symphonies*, responsables del importante papel que jugaría la música en las sucesivas producciones de Disney, y gracias las cuales el equipo de la productora pudo experimentar tanto con el sonido como con las nuevas técnicas de animación que irían apareciendo a lo largo de los años en los que se desarrollan. Pero a diferencia de los métodos tradicionales de animación, donde, desde los tiempos del cine mudo, la música se creaba después de la historia, estos dibujos fueron concebidos para que primara la música sobre la acción, por lo que los compositores tenían mayor libertad en la creación de la música, y los animadores debían atenerse a ella para crear los personajes, argumentos y situaciones (Goldmark 2005: 48). Se trata de producciones de gran calidad, cuidadosamente elaboradas y consideradas hoy como pequeñas joyas de la animación, que en España fueron publicadas, en parte, con el título de *Los mejores cortos de animación*, en el año 2004 y dentro de la colección *Tesoros Disney*, una edición agotada muy difícil de localizar¹.

La serie de las *Silly Symphonies* está formada por un total de 75 cortos de animación, que fueron producidos por Walt Disney entre 1929 y 1939, precisamente en el contexto de la Gran Depresión americana del 29. Parece ser que Disney, tras haber triunfado con el primer cortometraje que incorporó el sonido, *Steamboat Willie* (1928), aceptó la sugerencia de su director musical por aquel entonces, Carl Stalling, de crear una serie de dibujos animados sin personaje principal donde la música fuera el eje principal sobre el que se desarrollaría la acción. Walt Disney y Carl Stalling solían tener opiniones diferentes sobre el papel que debía jugar la música en los dibujos de Mickey Mouse, de hecho, temporalizaban juntos las imágenes y la música, pero muchas veces Disney quería más o menos acción de la que fijaba con la frase musical, con los consecuentes arreglos en la partitura que conllevaba cada cambio (Tietzen 1990: 24). Así que, ante las propuestas de Stalling, Disney pactó con él el siguiente acuerdo: harían dos series de animación.

“En los dibujos de Mickey Mouse haz que tu música se ajuste a la acción lo mejor que puedas. Pero haremos otra serie que serán cortos musicales, y en ellos, la música sentará precedente y ajustaremos la acción lo mejor que podamos a lo que creas que es la música adecuada” (Tietzen 1990: 24).

¹ Todas las *Silly Symphonies* están disponibles, al menos en su versión original, en páginas web como YouTube.

Satisfecho con el acuerdo, Stalling sugirió no usar las palabras *music* o *musical* para el nombre de la nueva serie, sino algo como *Symphony* junto con una palabra humorística que le restara seriedad y lo convirtiera en un título adecuado para unos dibujos animados. Así fue como llegó a los oídos de Walt Disney “Silly Symphony” (sinfonía tonta), y al director musical le pareció perfecto (Goldmark y Taylor 2002: 41). Y como no puede ser de otro modo cuando se trata de una buena idea, al poco tiempo de salir a la luz, las otras productoras no tardaron en imitar tanto el nombre como el formato de las *Silly Symphonies*. Ejemplo de ello son *Looney Tunes* y *Merrie Melodies*, de la Warner Brothers o las *Happy Harmonies* de la Metro Goldwyn Mayer, que gozarían incluso de mayor popularidad que la propia serie de Walt Disney.

La temática de la primera *Silly Symphony*, *The Skeleton Dance*², de 1929, la sugirió el mismo Stalling, tomando la idea, tal y como relata en la entrevista para *Funnyworld* de 1971 (Goldmark y Taylor 2002: 40), de una marioneta de la infancia, un esqueleto bailarín de cartón que al parecer se prestaba a cómicas coreografías. Así fue como se le ocurrió animar un cementerio al ritmo de una partitura original basada en “The March of the Dwarfs” (La marcha de los Enanos) de la *Suite Lírica* de E. Grieg. Un año antes, el mismo Stalling había compuesto la banda sonora de *Steamboat Willie* (premiado en 1932) a partir de canciones populares. Sin embargo, en esta ocasión decidió utilizar música clásica adaptada. De este modo, Disney no tendría que pagar impuestos por el uso de la música, y como los beneficios económicos solían ser escasos debido en gran medida a la perfección que el productor exigía a su equipo, cualquier ahorro era bienvenido (Tietzen 1990: 25).

El ritmo de producción sería excelente a lo largo de la década, con una media de unos seis o siete cortos anuales, aunque se percibe una notable oscilación entre los primeros y los últimos años. En los comienzos, casi todos los meses se producía una *Silly Symphony*, llegando a alcanzar los diez cortos por temporada, pero a partir de 1937, el equipo de Disney comenzó la nueva era de los largometrajes, con *Blancanieves y los siete enanos* (1937), lo que se tradujo en un visible descenso del número de *Silly Symphonies* [Figura 1] hasta que, finalmente, en 1939 se dejaron de producir³. Pero, algunas de las primeras películas de Disney como *Pinocho* (1940) o *Bambi* (1942), siguieron muy de cerca las tendencias desarrolladas en la serie de cortometrajes. De hecho, *Blancanieves* fue pensada en un principio como una “Sinfonía en largometraje” (Finch 2011: 113) y *Fantasia* (1940) resultó ser una *Silly Symphony* en gran formato.

² No todas las *Silly Symphonies* han sido traducidas al castellano, por lo que hemos optado por mantener los títulos originales a lo largo de todo el artículo.

³ Sí que se mantuvieron las series de cortometrajes con personajes fijos como Mickey, Pluto o el Pato Donald.

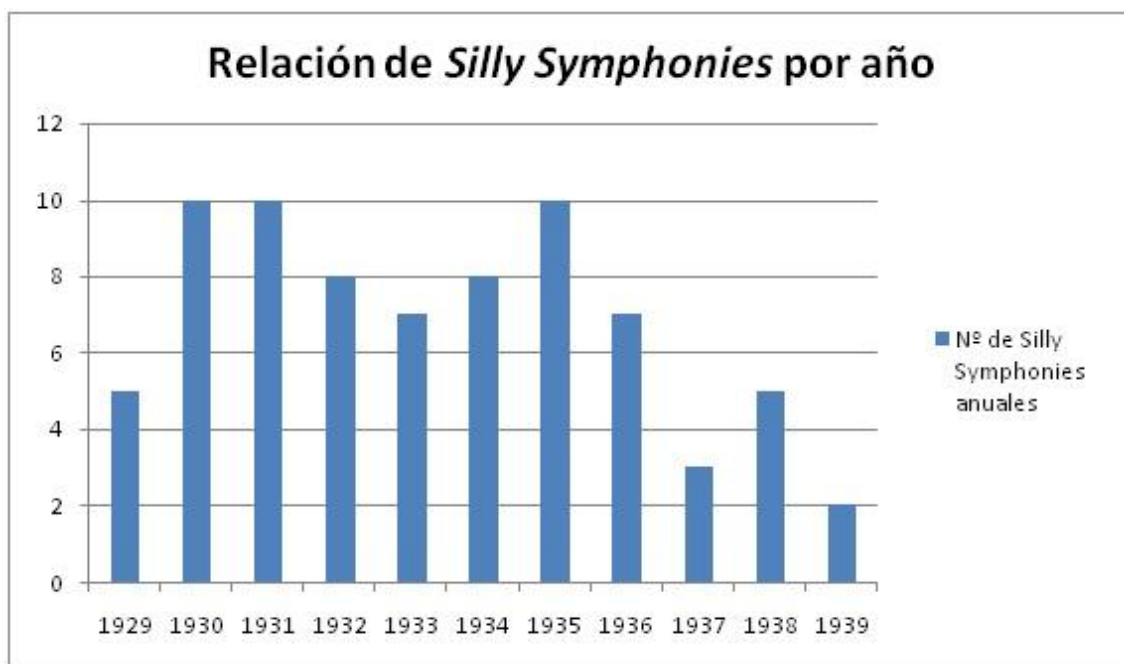


Figura 1: Relación de *Silly Symphonies* anuales

En el plano económico, la tarea no fue sencilla para Disney, y es que estos cortometrajes tardarían años en acercarse al estrepitoso éxito que habían cosechado los dibujos de Mickey. Por eso, cuando el productor los enviaba a las distribuidoras, éstas se mostraban claramente reticentes, con respuestas como “send more mice” (“envía más ratones”) (Tietzen 1990: 25). En consecuencia, a lo largo de sus diez años de existencia, las *Silly Symphonies* pasarían por Celebrity Productions desde 1929 a 1930, con ejemplos como *The Skeleton Dance* o *El Terrible Toreador*; por Columbia Pictures de 1930 a 1932, con la que incorporarían el movimiento continuo que aparece en *The China Plate* o *Egyptian Melodies*; por United Pictures Artists, en lo que sería la colaboración más larga, de 1932 a 1937 y que coincidiría con la incorporación del color en cortometrajes como *Flowers and Trees* o *Father Noah’s Ark*, y por último, pasarían por RKO Radio Pictures desde 1937 a 1939, asociación de la que cabe destacar el uso de la cámara multiplano en *The Old Mill* y luego en *Farmyard Symphony* o *Merbabies*. No obstante, los problemas de Walt Disney con las distribuidoras no terminarían aquí, ya que cuando quiso pasar a proyectos de mayor envergadura, como los largometrajes, éstas no creían en él. Le tachaban de loco y le aconsejaban que se ciñera a los cortos, pensando que una película de dibujos animados tan larga, aburriría a la audiencia. Sin embargo, *Blancanieves y los siete enanos*, que duraría finalmente 83 minutos, en los primeros seis meses recaudaría el suficiente capital como para sufragar los gastos de la producción y construir un nuevo estudio (Tietzen 1990: 42).

Sin lugar a dudas, la asociación de Disney con la distribuidora United Artists Pictures en 1932, que accedería al contrato con la condición de que al

comienzo de las *Silly Symphonies* apareciera el nombre de Mickey⁴, supuso un antes y un después en la historia de la serie. Las cosas comenzaron a mejorar, llegaron nuevos aires al estudio, el primer corto a color, los primeros Oscar, progresos en la calidad de los argumentos y la animación y en consecuencia, el primer gran éxito de una *Silly Symphony: Three Little Pigs* (1933), con la que llegarían, cinco años después del comienzo de la serie, los primeros objetos de *merchandising*⁵.

Las mejoras y el cambio de imagen serían recompensadas por la Academia de Hollywood, teniendo en cuenta que, desde que en 1932 se introdujera la categoría de Premio al Mejor Cortometraje de Animación en los Oscar, las *Silly Symphonies* resultarían premiadas todas las temporadas hasta 1939, en que Disney cesa su producción, a excepción de 1938, año en que ganaría el Oscar al mejor cortometraje *Ferdinand the bull*, también de Disney, pero incluido finalmente en la serie *Rarezas*.

**LAS SILLY SYMPHONIES EN LOS
PREMIOS OSCAR**

1932	<i>Flowers and Trees</i>
1933	<i>Three Little Pigs</i>
1934	<i>The Tortoise and the Hare</i>
1935	<i>Three Orphans Kittens</i>
1936	<i>The Country Cousin</i>
1937	<i>The Old Mill</i>
1939	<i>The Ugly Duckling</i>

Tabla 1: Las Silly Symphonies oscarizadas.

Los logros alcanzados por Walt Disney a lo largo de su carrera, se debieron en gran medida a que era un hombre que arriesgaba en sus producciones, introducía novedades y siempre tenía la mirada puesta en el futuro. Por eso, ya desde los primeros años de producción, el objetivo de las *Silly Symphonies*, no se redujo únicamente a agradar y captar la atención del público, sino que para Disney y para su equipo resultaron ser un laboratorio y una plataforma de pruebas donde experimentar con los nuevos avances

⁴ En los cortometrajes de esos años en los créditos iniciales se puede leer "Mickey Mouse presents a Walt Disney *Silly Symphony*". El objetivo era relacionar las *Silly Symphonies* con Mickey Mouse, aunque no tuvieran nada que ver, ya que Mickey no apareció en ningún cortometraje de la serie, era una manera de darles publicidad.

⁵ Los primeros objetos de *merchandising* de Mickey que aparecieron ya en 1928, durante su primer año de vida.

tecnológicos de imagen y sonido, así como con argumentos, personajes y diversos efectos de animación.

Las principales innovaciones incorporadas a las *Silly Symphonies* [Tabla 2] serían el sonido (1929), el movimiento continuo (1930), el color, que sustituiría al blanco y negro en 1932, el uso del *storyboard* preliminar en *Three Little Pigs* (1933) y, por último, la cámara multiplano (1937) (Fonte 2004: 20). El primer dibujo animado a todo color de las producciones Disney, fue una *Silly Symphony: Flowers and Trees*. De hecho, el cortometraje estaba casi terminado en blanco y negro cuando Walt Disney decidió reconstruirla desde el principio, utilizando esta vez un nuevo recurso, el *Technicolor 3 bandas*, convencido de que el resultado sería mucho más vistoso. El esfuerzo del equipo y la gran inversión económica serían compensados con el primer Oscar de la serie. Un dato significativo es que cuando se hizo el primer corto a color de la serie de Mickey, en 1935, *The Band Concert*, ya se habían realizado más de veinte *Silly Symphonies* utilizando esta técnica. Por otro lado, la cámara multiplano, pensada para lograr una mayor profundidad en las imágenes y los paisajes de *Blancanieves*, se utilizaría por primera vez y de forma experimental, en *The Old Mill* (1937). Todo ello son pequeños ejemplos que demuestran que Walt Disney recurrió a las *sinfonías* para mantenerse a la vanguardia de la animación.

RECURSO	AÑO	DISTRIBUIDORA
Movimiento continuo	1930	Columbia Pictures
Technicolor 3 bandas	1932	United Pictures Artists
Storyboard	1933	United Pictures Artists
Cámara multiplano	1937	RKO Radio Pictures

Tabla 2: Relación de avances introducidos por las *Silly Symphonies*.

Pero los experimentos, como ya hemos comentado antes, no se limitaron a los avances tecnológicos, sino que la serie de *Silly Symphonies* sirvió también al equipo de Walt Disney para experimentar con personajes, efectos de animación y argumentos que, año tras año, fueron ganando en calidad, complejidad y originalidad, de forma que hay muchos detalles que se utilizarían para posteriores largometrajes. Por poner algunos ejemplos, la manera de hacer los lazos para las cestas de Pascua en *The Little Rabbits*, las peripecias de los ratones y el gato en *The Country Cousin* o el argumento de *The Cookies' carnival*, son detalles y referencias presentes de forma clara en la película de *La Cenicienta* (1950). Los animales del bosque de *The Old Mill* y otras muchas

Silly Symphonies, inspiran a los que aparecen en las películas de *Blancanieves* o *Bambi*. También el acolegado *Dumbo* (1941) tuvo su antecesor en el elefante *Elmer* de las *Silly Symphonies*, y del mismo modo, los cortometrajes de la serie que se desarrollan en el mundo submarino, *Merbabies* y *King Neptune*, suscitan muchas de las secuencias de *La Sirenita*. Podríamos seguir con numerosos ejemplos de elementos presentes en los primeros largometrajes, y en otros como *Pinocho* (1940), *Alicia en el País de las Maravillas* (1951) o *Peter Pan* (1953), lo que constituye una muestra clara de que la serie de cortometrajes será el germen y punto de partida de muchas de las futuras películas de animación que se producirían posteriormente.

Si observamos la primera *Silly Symphony*, *The Skeleton Dance*, de 1929, en blanco y negro, sin un argumento definido, sin movimiento continuo, y la contrastamos con la última, *The Ugly Duckling*, de 1939, con todos los avances de los últimos años incluidos, podríamos identificar numerosas diferencias. No obstante, y a pesar de los notables cambios, muestra de la evolución de la década, las *Silly Symphonies* mantuvieron una serie de elementos comunes de los que generalmente partirían todos o casi todos los cortometrajes.

En primer lugar, las producciones no tenían personajes fijos, a diferencia de las series de *Mickey Mouse* y años más tarde las que se harían posteriormente del Pato Donald o Pluto. Pero sí suele haber uno o varios protagonistas “buenos” caracterizados de forma positiva, que tratan de realzar valores como la bondad, el honor o la honradez, y uno o varios personajes “malos”, caracterizados negativamente y que representan contravalores como el egoísmo, la avaricia, la holgazanería o la búsqueda del mal ajeno, entre otros. Pero, teniendo en cuenta que las *sinfonías* tienen siempre un final feliz, en la mayoría de los casos estos villanos acaban siendo destruidos o burlados, lo que le da “un carácter altamente moralizante a unas historias donde los buenos siempre ganaban a los malos” (Fonte 2004: 21).

Por otro lado, entre los personajes de la serie, apenas hay seres humanos a excepción de niños y bebés en *Merbabies*, *Waterbabies* o *Lullabyland*, donde éstos son representados de un modo irreal. Los personajes de la mayoría de los cortos son seres fantásticos, animales, plantas o cosas. Y la única producción de la serie donde se trabaja la figura humana de una forma y proporciones más cercanas a la realidad es en *The Goddess of Spring*, pero sería con el pretexto de experimentar y practicar para el dibujo y la animación del personaje de *Blancanieves* (Finch 2011: 124).

En lo que respecta a los argumentos de las *Silly Symphonies*, éstos se extraen principalmente de fábulas, cuentos, leyendas y poesías populares, o bien se inspiran en personajes mitológicos o de la cultura popular, tales como Santa Claus (*Santa's Workshop*), el gallo Chanteclair (*Farmyard Symphony*), los conejos de Pascua (*Funny Little Bunnies*), el Rey Neptuno (*King Neptune*),

el Rey Midas (*The Golden Touch*), Perséfone (*The Goddess of Spring*) o personajes bíblicos como Noé (*Father Noah's Ark*). Sin embargo, en sus primeros años, los argumentos eran simples, un mero entretenimiento en el que los creadores podían deleitarse y componer a su antojo, a juzgar por los títulos de algunos de los cortos iniciales: *Noche, primavera, verano, otoño, invierno*. En 1932, con la llegada del suizo Albert Hurter a los estudios Disney, las tramas comenzaron a estar mucho más elaboradas y a tomar ideas de los cuentos tradicionales (Finch 2011: 64). De hecho, el argumento fue ganando tanto peso que, en algunas creaciones de los últimos años, la relevancia de éste parece anteponerse al papel de la música, perdiéndose, en cierto modo, la esencia de la serie. Algunos ejemplos de fábulas utilizadas son: *La liebre y la tortuga (The Tortoise and the Hare)*, *La cigarra y la hormiga (The Grasshopper and the Ants)*, *La gallinita sabia (The Wise Little Hen)* o cuentos tradicionales como *El Flautista de Hamelín (The Pied Piper)*, *Hansel y Gretel (Babes in the Woods)*, *Los tres cerditos (Three Little Pigs)*, *El patito feo (The Ugly Duckling)*, *Caperucita Roja (The Big Bad Wolf)* o poesías como *¿Quién mató al petirrojo? (Who Killed Cock Robin?)* o *La araña y la mosca (The Spider and the Fly)*. Debemos tener en cuenta que a las fábulas y cuentos, se le añaden detalles y se reconstruye el argumento buscando siempre embellecer el resultado, fomentando los valores y matizando el contenido moral.

Podemos afirmar, por tanto, que la mayoría de los cortometrajes de la serie, tienen unas características comunes y siguen más o menos una estructura similar, posiblemente debido a que era un formato que funcionaba. Una historia cerrada con un principio, un breve desarrollo y un desenlace en la que cada parte cumplía su función. En primer lugar constan de una presentación de los protagonistas que, en ocasiones, va acompañada de una canción explicativa y siempre de carácter desenfadado. En segundo lugar un baile, desfile o marcha vistosa y colorista donde la música define el ritmo de la imagen, seguido de un breve desarrollo, donde tiene lugar un momento de peligro, tormenta o tensión, y para terminar, un desenlace siempre cómico y alegre.

Pero obviamente, los elementos que tendrían mayores repercusiones en las futuras producciones de Disney, estarían relacionados con el rol dominante de la música. El fin era lograr “que se fundiera la banda sonora con la expresión de los personajes, sus sentimientos y las situaciones en las que se veían inmersos” (Vidal 2006: 74). Y este énfasis sentaría un nuevo precedente sobre cómo el sonido, la música y la animación podrían interactuar. De hecho, prácticamente no hay diálogos hablados, en todo caso cantados, pero con un claro predominio de música instrumental.

Como ya hemos comentado anteriormente, el trabajo de los compositores consistía básicamente en escribir una partitura original basada en obras

populares o de música clásica, sin que esto supusiera coste alguno. Se trata por tanto de arreglos musicales basados en música preexistente, aunque también, según la obra, con gran parte de música original. En ocasiones, las piezas empleadas están tan trabajadas, tan infiltradas y tan bien enlazadas, que son difíciles de identificar, a menos que el oyente esté muy familiarizado con ellas. Y es que el compositor tiene plena libertad para repetir motivos, acelerarlos, duplicarlos, desechar material,... tal y como si se tratara de “un director con la orquesta en sus manos” (Goldmark 2005: 110).

La música empleada en los arreglos de las *Silly Symphonies* pertenece, en la mayoría de los casos, al periodo romántico de finales del XIX. Las razones de estas preferencias eran diversas. Por un lado era mayormente conocida por el público, ya que muchas de las melodías del XIX ya se utilizaban como acompañamiento para el cine mudo. Por otro lado, y quizás la razón principal era que la música romántica se prestaba muy bien a la caracterización y gestualización de los personajes. Además, dispone de melodías que representan muy bien una gran variedad de sentimientos y son piezas con motivos fácilmente identificables, lo que permite hacer asociaciones rápidas y facilita la conexión de las melodías con una idea visual. Por lo tanto, “debemos desechar la idea de que las interpretaciones de música clásica que aparecen en estos dibujos implicaban que Disney pretendía difundir la alta cultura” ya que “se consideraba un creador de películas de animación para el gran público” (Finch 2011: 58), aunque no podemos negar que la introducción de este tipo de música, así como la calidad y el buen resultado de las animaciones, le facilitó indudablemente una buena acogida entre los más diversos sectores de la sociedad, incluyendo el público culto. Partiendo de estas premisas, podemos intuir que, el hecho de que Disney no utilizara la música contemporánea en los cortometrajes, se debía principalmente a que su uso requería un previo pago de derechos, pero también, muy posiblemente, a que en sus esquemas no encajaba incluir piezas con la complejidad que caracterizaba a mucha de la música contemporánea del momento. El compositor más utilizado es Wagner, seguido muy de cerca por Rossini, Mendelssohn, Liszt, Chopin, Franz von Suppé, Brahms, Johann Strauss, Schubert, Schumann, Tchaikovsky o Beethoven. Y algunas de las piezas más recurrentes son en primer lugar, las *Marchas nupciales*, de Mendelssohn y Wagner, la *Rapsodia* nº2 de Liszt, las oberturas de *Guillermo Tell* y de *El Barbero de Sevilla*, *La Gazza Ladra* o *Semiramide*, de Rossini, algunas oberturas de von Suppé como *La Bella Galatea* o *Poeta y Campesino*, oberturas de Wagner como *Rienzi* o *Tannhäuser*, *Les Hebrides* de Mendelssohn, la *Pastoral* de Beethoven, la *nana* de Brahms... (Goldmark y Taylor 2002: 106). Aunque hay que señalar que muchos fragmentos de esas mismas obras no se usan nunca, debido a que los guionistas no ven nada visualmente interesante que pueda acompañar dicho pasaje musical (Goldmark 2005: 110).

Además de música clásica, en las *Silly Symphonies* encontramos grandes referencias a la música popular, como solía ser habitual en muchos de los dibujos animados de la época. Y es que, una de las intenciones de Walt era conjugar los dos estilos opuestos en la época, la música culta, representada principalmente por la ópera y la sinfonía, y por otro lado, la música popular con el jazz, la big band y el swing de los años 20 y 30, así como las canciones y melodías tradicionales, especialmente de procedencia irlandesa. La música popular de los cortometrajes tiene, por tanto, influencias del arte de Benny Goodmann, Glenn Miller o Count Basie, entre otros. La intención de fusionar estilos queda patente en muchos de los cortos, donde ambos géneros (culto y popular) se combinan y se alternan enriqueciéndose mutuamente. El ejemplo más obvio es la *Silly Symphony Music Land*, donde se enfrenta la Tierra de la Sinfonía a la Isla del Jazz, terminando con un final feliz simbolizado por la construcción del Puente de la Armonía que une las dos tierras y que podría ser una metáfora del jazz sinfónico y figuras como Gershwin.

El proceso metodológico empleado en la realización de las *Silly Symphonies* dependía en gran medida de la composición musical y seguía unos pasos concretos. En primer lugar, el músico o Walt sugerían melodías para varias secciones del filme con objeto de elegir el tipo de acción que podía acompañar a cada parte. A continuación el compositor tocaba la misma frase una y otra vez hasta que el director de animación visualizaba y medía el tiempo de la acción que tenía en mente. En tercer lugar se llevaba a cabo la acomodación de música e imagen donde el músico cambiaba elementos en la partitura para resaltar ciertas acciones, o bien el director modificaba algo en la animación para que fijara mejor con la música. En cuarto lugar, director y compositor realizaban la planificación y temporalización, de manera que se hacían planes exactos sobre la acción, el dibujo y la música. Y ya por último, sólo después de que el proceso de temporalización hubiera sido completamente terminado y revisado por Disney, se comenzaba con la animación (Tietyen 1990: 27).

La acomodación y ajuste de la música a la imagen y viceversa, era uno de los pasos más complejos. En esta época Disney y su personal desarrollaron métodos cada vez más sofisticados para coordinar imágenes y sonido. La música cada vez tenía más cohesión con la imagen y algunas de las *Silly Symphonies*, como ya hemos comentado, parecían verdaderas operetas en un acto, espectáculos musicales, espectáculos de *vaudeville*, conciertos o conciertos sinfónicos. El proceso completo visual-musical era complejo. Componer la música para una *Silly Symphony* requería gran colaboración entre el compositor y el director, que trabajaban de forma activa en lo que llamaban la "*music room*", que era simplemente el despacho del director equipado con un piano. Según el momento del cortometraje se daba prioridad a la música o a la acción. Por ejemplo, cuando se trataba de una canción, danza o desfile que

tuviera que ser perfectamente sincronizado con el pulso musical, la música tenía prioridad y ésta se componía y grababa en su totalidad primero en una pista de piano o voz y piano sobre la que se hacía la animación. Mientras que, cuando la animación necesitaba una acción no medida y se requería libertad en la duración y ritmo visual, la prioridad estaba en la animación y la música se grababa después (Tietzen 1990: 27).

El uso de la canción, tan generalizado en las películas de Disney, comenzó a fraguarse en sus cortometrajes. Y es que su productor no era músico, pero describía las emociones que tenía que expresar la música y en lo que respecta a las canciones apostaba por melodías sencillas y pegadizas. El cortometraje de *Three Little Pigs* sería recordado como la primera producción del equipo de Walt Disney que le daría a la empresa una canción de éxito, que fue tatarada por todo el mundo e incluso transcrita para ser tocada por las orquestas: “Who’s afraid of the Big Bad wolf?” (en su traducción al castellano, “¿Quién teme al lobo feroz?”) La canción, que, según cuenta su compositor F. Churchill, está diseñada a partir de la melodía de *Happy Birthday* (Tietzen 1990: 29), se convirtió en el himno del pueblo americano contra la Depresión, donde el lobo simbolizaba la crisis y se mostraba que el trabajo y el esfuerzo a largo plazo se ven recompensados. A partir del gran éxito del tema musical, la inclusión de canciones que introducen y refuerzan el argumento, acompañan los desfiles o cierran el corto, se hace mucho más frecuente.

Los principales compositores que formaron parte del equipo de Walt Disney en estos años fueron Carl Stalling, Franck Churchill, Heigh Hairline y Paul Smith.

En primer lugar, Carl Stalling, director musical de Disney desde 1928, sería el compositor de la primera *Silly Symphony*. En 1930 se marcharía a la Warner, donde compondría la música para las *Merrie Melodies*, aunque años después volvería a trabajar para Disney como *freelance*, en una docena de dibujos más. Stalling comenzó trabajando como pianista para las primeras producciones de cine mudo de Disney. Y en los años 30, 40 y 50, escribió y arregló música para alrededor de 1200 dibujos animados tanto de Disney como de la Warner Brothers. De su paso por ambas casas, señalaría en la entrevista de *Funnyworld* (Goldmark y Taylor 2002: 49), que en la Warner Bros, se le permitía usar música popular y se pagaban los derechos por la música utilizada, a diferencia de la productora Disney que insistía en usar música del XIX y evitaban los impuestos con los arreglos de música preexistente, de manera que sonara a determinada obra, pero sin llegar a serlo (Goldmark y Taylor 2002: 40).

Con la marcha de Stalling en 1930, Walt Disney decidió aumentar su personal musical y contrató a tres compositores que harían grandes contribuciones a la productora. El primero de ellos sería Frank Churchill,

músico americano que dedicaría toda su carrera a la productora. Llegaría a los estudios en 1931 y destacaría especialmente por su capacidad para desarrollar líneas melódicas pegadizas para las canciones. Participó en *Silly Symphonies* como *Flowers and trees* o *Three Little Pigs*, para la que compuso la primera canción de éxito de la serie, “Who’s afraid of the Big Bad Wolf?” en 1933. Y colaboró también en largometrajes como *Blancanieves*, *Bambi* o *Dumbo*. Por su parte, Leigh Harline llegó al estudio en 1932 y era un gran especialista en arreglos orquestales. Compositor de “sofisticadas partituras para algunos de los cortometrajes narrativa y musicalmente más ambiciosos de las *Silly Symphonies*” (Goldmark y Taylor 2002: 27) tales como *Farmyard Symphony*, *Music Land* o *The Old Mill*. Igualmente, colaboró en los largometrajes destacando el Oscar que obtuvo gracias a la canción “When you wish upon a star” de la banda sonora de *Pinocho*. Desde 1941 trabajaría como *freelance* para varios estudios. Por último, Paul Smith se uniría a la productora Disney en 1934 y compondría atractiva música sinfónica de fondo para los dibujos animados (Tietjen 1990: 25).

2. Segunda parte: aplicaciones y propuestas didácticas

A pesar del amplio abanico musical que los jóvenes de hoy en día tienen a su alcance, los gustos de una significativa mayoría siguen unos caminos claramente delimitados por los medios de comunicación actuales, que, por una u otra razón, obvian la música clásica. Esto puede ser debido a una serie de asociaciones, connotaciones y estereotipos que, nada tienen que ver con la realidad. El uso de la “Gran Música” en las *Silly Symphonies* de Walt Disney, puede resultarnos una herramienta tremendamente útil a la hora de buscar un atractivo y motivación hacia la música clásica. Se trata de que las nuevas generaciones vean en este género musical algo más que “aburrimiento”, promoviendo una escucha activa, guiada, ligada al movimiento corporal, al contenido afectivo, a la simbolización, y sobre todo al disfrute personal. Las actividades a partir de las *Silly Symphonies* pueden contribuir en gran medida a que el proceso de familiarización sea más rápido y efectivo, especialmente en una población como los niños y adolescentes que todavía no tienen una personalidad formada, un gusto definido, una madurez, una formación o una paciencia para sentarse “simplemente” a escuchar música, que ni siquiera tienen muchos mayores. En cambio, a pesar de estas lagunas directamente relacionadas con la madurez y el desarrollo, este grupo poblacional dispone de suficientes aspectos y valores de los que podemos partir a la hora de potenciar esta motivación y gusto por la música clásica, tales como la creatividad, la empatía, la ilusión, una gran necesidad motriz y un extraordinario sentido de la imaginación.

Las razones por las que hemos escogido las *Silly Symphonies* como herramienta didáctica son muy diversas. En primer lugar, hay que tener en

cuenta que los dibujos animados de por sí son una fórmula audiovisual muy atractiva tanto para niños como para jóvenes que a lo largo de la historia se han ido asociando a determinada música clásica y al jazz. El origen de esta asociación se encuentra en parte en estos cortometrajes, pioneros en un formato basado en arreglos musicales, aunque muy pronto otras productoras seguirían los pasos de Disney con numerosas imitaciones.

En lo que se refiere a la forma y a los contenidos, las *Silly Symphonies* son de muy corta duración, entre 7-10 minutos, lo que permite dedicar un tiempo de la sesión a trabajarlas antes y después de la visualización, de manera que la actividad no se reduzca a una mera proyección. Además, resultan llamativas y de fácil comprensión para los niños de E. Primaria, al tiempo que brindan la oportunidad de analizar en profundidad otros aspectos más complejos con los alumnos de E. Secundaria. En lo que respecta a la trama, los cortometrajes abordan temáticas muy diversas (cuentos, fábulas, estaciones, Navidad, Semana Santa) y se pueden escoger atendiendo a las distintas edades, momentos del año y necesidades educativas. Por último, al ser uno de los primeros trabajos en los que el equipo de Walt Disney empieza a sincronizar la imagen con la música, las relaciones que se establecen entre dicha música, la expresión, las situaciones y los sentimientos de los personajes, son mucho más claras.

Sin embargo, es evidente que para que el uso de un medio audiovisual tenga sentido en el aula de música, es necesario valorar y reflexionar sobre una serie de aspectos, como que una excesiva atención al argumento vaya en detrimento de la escucha musical. Para que esto no ocurra, es importante guiar de alguna manera tanto la visualización como la audición del film. Hay que tener en cuenta también que no todas las *Silly Symphonies* son adecuadas para las distintas edades, al igual que no todas son apropiadas para trabajar la música, de ahí la importancia que tiene hacer una selección previa del material. Además, y a pesar de la remasterización, la calidad de la imagen y el sonido es baja, algo evidente considerando que las primeras *Silly Symphonies* acaban de cumplir ocho décadas. Por otro lado, la música empleada es, en su mayoría, del periodo romántico, y principalmente obras del canon, con lo que no nos serviría para motivarles en la escucha de música de otros periodos como el Renacimiento o Siglo XX. También es conveniente recordar que la música empleada no está en su forma original, sino que son arreglos inspirados en música preexistente, en unos casos muy parecidos y reconocibles, pero en otros casos no. Esta condición implica que el proceso de identificación y localización de las melodías requiere un tiempo, o bien grandes conocimientos musicales por parte del profesor. Por último, uno de los posibles problemas que ya hemos señalado es que estos medios audiovisuales se utilicen mal, únicamente como una proyección audiovisual sin trabajo previo ni posterior,

viéndose en consecuencia reducidas las posibilidades didácticas que pueden brindar estos cortometrajes.

Antes de pasar a las aplicaciones y sugerencias educativas, debemos aclarar que los contenidos que siguen no pretenden ser una unidad didáctica, y tampoco está estructurada como tal, sino que se trata más bien de una serie de esbozos y propuestas educativas de las que se puede partir para trabajar las *Silly Symphonies* en el aula de música, y que pretenden, así mismo, orientar al profesor en la elaboración de talleres y actividades con el objetivo de sacar el máximo partido de estos materiales audiovisuales.

En primer lugar, algunos de los objetivos que nos podemos marcar a la hora de trabajar los cortos de animación en el aula de música, son los siguientes:

- a. Motivar a los alumnos en la escucha y la comprensión de la música clásica.
- b. Escuchar de manera activa y relacionar la música empleada con las distintas partes del cortometraje.
- c. Identificar los timbres y géneros (vocales e instrumentales) de la música presente en los cortos.
- d. Reconocer, de forma guiada, elementos de la música y del lenguaje musical que están presentes en los fragmentos audiovisuales.
- e. Escuchar e identificar, al margen del cortometraje, las piezas originales empleadas en el arreglo.
- f. Musicalizar algunas de las producciones utilizando diferentes medios o instrumentos musicales y corporales.
- g. Realizar coreografías, danzas y ejercicios de expresión corporal tomando como modelo los movimientos y música propuestos en los cortometrajes.
- h. Conocer la evolución del cine estableciendo comparativas entre las proyecciones visualizadas.
- i. Analizar y comprender la relación que se establece entre la música y la imagen.
- j. Comprender y razonar la moraleja, los valores y las historias que se desarrollan en los cortometrajes.

A partir de la serie de *Silly Symphonies*, se puede llevar a cabo una amplia gama de actividades que, además, se pueden enfocar de diversas maneras, según los objetivos que queramos alcanzar. Debemos matizar también que hay una serie de propuestas flexibles, que se pueden adaptar a los distintos niveles educativos, y otras que, debido a su complejidad de realización o de comprensión, son más recomendables para E. Secundaria.

Uno de los ejercicios más básicos que se puede llevar a cabo a partir de la serie de *sinfonías* son las coreografías y los ejercicios de expresión corporal, para los cuales se partirá de ideas de las propias *Silly Symphonies*, como la danza de los esqueletos del primer cortometraje o los animados bailes de *Woodland Café*, *The Cookies Carnival*, *Music Land*, etc. Para su desarrollo, sería conveniente que la música procediera de las mismas producciones, y que sean piezas que se presten a ser bailadas, tales como las marchas, los minuetos o algunas piezas de swing. Pero todavía pueden resultar más sugerentes las múltiples musicalizaciones que se pueden elaborar partiendo de estos dibujos animados. Musicalizaciones con obstinatos rítmicos, melódicos, empleando flauta, instrumental Orff, la voz, percusión corporal, ruidos,... cualquier medio puede ser válido para ponerle sonido a la imagen. Por ejemplo, la tormenta que se desarrolla en *The Old Mill* es un fragmento que puede ser una buena elección para instrumentar en grupo, utilizando tubos armónicos para imitar el sonido del viento, platillos y panderos para los truenos, palos de lluvia para el diluvio así como la percusión corporal o la voz para imitar diversos sonidos de la naturaleza. A partir de este tipo de musicalizaciones se trabajan los parámetros del sonido (timbre, altura, duración e intensidad) en todas sus variantes, la práctica instrumental, la sincronización, el trabajo en grupo y se refuerzan diversos conceptos del lenguaje musical como el ritmo, la melodía, el tempo, el carácter, la dinámica, los acentos, los *accelerandos* y *ritardandos*, los *crescendos* y *diminuendos*, etc.

En grupos más avanzados, las musicalizaciones se pueden hacer a partir de música preexistente, tanto en directo como grabada, con una búsqueda previa de obras y canciones que puedan fijar con la imagen, atendiendo especialmente al tempo, carácter y dinámica. Por seguir con el ejemplo, algunos fragmentos centrales de la obertura de *Guillermo Tell* son fácilmente adaptables a las secuencias de *The Old Mill*. Dependiendo de la edad y de las posibilidades de la clase, la selección musical puede ser libre o bien guiada, dándoles una serie de obras base de entre las que escoger. Algunas piezas recomendadas son las suites de *Peer Gynt* de E. Grieg, *El carnaval de los animales* de Saint-Saëns, los ballets de Tchaikovsky, o las oberturas de Rossini y Wagner.

Muy relacionadas con la musicalización, están las actividades de ambientación musical. La tarea de ajuste entre música e imagen, puede resultarles más fácil si tienen en cuenta unas nociones básicas del proceso y de las características que debe tener una música según lo que se quiera transmitir. Por ejemplo, que un mensaje de elegancia se consigue con un timbre cálido, tesitura media, modo mayor, tempo tranquilo y reposado; un carácter vivaz, con un timbre claro, tesitura aguda, modo mayor armonía, tempo rápido; la maldad se puede musicalizar con un timbre áspero u oscuro, tesitura media o grave, modo menor o atonal, tempo libre y el sentimiento de

tristeza o aflicción con un timbre opaco o cálido, tesitura grave, armonía menor o atonal, tempo lento o reposado (Beltrán 1991: 19-29). Todo ello, adaptado a su vocabulario, les puede ser de gran ayuda a la hora de acompañar y musicalizar secuencias de imágenes y vídeos de manera que resulte gratificante, así como de comprender el importante papel que juega la música en los medios audiovisuales.

Los contenidos argumentales de las *Silly Symphonies* también son susceptibles de ser trabajados a partir de diversas actividades relacionadas con los cuentos, las fábulas y los personajes. Se trata de que lleven a cabo una visualización comprensiva de manera que entiendan la trama, describan las características de los personajes, reflexionen sobre los valores y moralejas e identifiquen la estructura básica de la historia, si es que la tiene (comienzo-nudo-desenlace). Y, en relación con la música, que analicen de qué manera afecta ésta a la comprensión del argumento: si lo acompaña, lo enfatiza, lo empaña...

Vinculados con estas propuestas y con las de relación música-imagen, estarían los ejercicios de reconocimiento auditivo de sonidos, timbres, melodías y de forma más concreta, la identificación auditiva de los fragmentos musicales que acompañan cada secuencia de la película. Para ello es necesario señalar la importancia que tiene la atención y la escucha activa de la música. Y es que las *Silly Symphonies* están especialmente indicadas para realizar actividades relacionadas con este reconocimiento auditivo de fragmentos y la identificación de grandes obras, logrando así al mismo tiempo que los alumnos se familiaricen con un repertorio elemental de música clásica. Con objeto de potenciar la escucha, los alumnos, atendiendo a sus posibilidades, pueden llevar a cabo un análisis del contenido sonoro (libre o guiado), así como una posterior clasificación según se trate de música, ruido o voces, de música culta o música popular y, de forma más concreta, si se trata de música vocal, instrumental o mixta. Por último, siempre que sea posible, se les pedirá que identifiquen los timbres que se escuchan en los fragmentos de forma general (viento, cuerda, instrumentos tradicionales) o bien de forma más específica (violín, clarinete, flauta, timbales,...).

Más recomendadas para E. Secundaria estarían aquellas actividades relacionadas con aspectos de la historia y la evolución del cine. Para ello, en primer lugar se llevaría a cabo una selección de cortometrajes que presenten diferencias significativas y que sean un reflejo claro de la evolución de la animación: blanco y negro, color, argumentos, personajes, planos... Se podría visualizar, por ejemplo, una de las primeras y una de las últimas *Silly Symphonies*, tratando de identificar qué elementos han cambiado. Con el mismo objetivo, se puede proyectar la primera *Silly Symphony* que ganó el Oscar, *Flowers and Trees*, y compararlo con el realismo de alguno de los

cortos galardonados de Pixar, como *Gerí's game (El Juego de Gerí)*, o bien, con algunos de los no galardonados, pero significativos para la clase de música, como *One man band (El hombre orquesta)*. La profundidad de las conclusiones y los conceptos que se trabajen, dependerá, obviamente, de la edad de los destinatarios.

En los cursos superiores de E. Primaria y en E. Secundaria, se puede profundizar en aspectos como el análisis de la relación música-imagen y la funcionalidad de la música en las diversas secuencias de la animación, trabajando a partir de los conceptos adaptados de música diegética, no diegética, incidental, según si vemos la fuente de la música y si los personajes la oyen; los conceptos de música original o preexistente, dependiendo de si existía antes o se ha creado para la película, o bien si, como es el caso, se ha realizado una partitura original a partir de música preexistente; los conceptos de música empática y anempática, según si la música va acorde a los sentimientos y al carácter que se perciben en las imágenes; y por último, si la música es sincrónica o no con la secuencia, es decir, si hay una coordinación rítmica entre ambas. En los cursos de la Enseñanza Secundaria Obligatoria es aconsejable que comprendan los conceptos más que las palabras, por eso la experimentación puede jugar un papel decisivo a la hora de explicar términos como el de sincronización, para lo que se les podrá invitar a que intenten primero seguir la música rítmicamente acomodándose a su tempo y carácter, y después que traten de hacer todo lo contrario. O bien, pueden experimentar el concepto de música empática y anempática acompañando una determinada secuencia del cortometraje con una música de carácter opuesto al de la imagen, como por ejemplo, una secuencia de miedo con música alegre y viceversa.

Por otro lado, las *Silly Symphonies* permiten abordar algunos conceptos de la historia de la música, como los géneros (jazz, sinfonía, ópera, canción, danza, marcha...), las agrupaciones instrumentales (banda, orquesta), las partes de la ópera (obertura, aria,...), desde una perspectiva amena y divertida. Más adelante hablaremos de dos cortometrajes de la serie *Farmyard Symphony* y *Music Land*, con los que se puede profundizar en aspectos como la música culta y la música popular, el jazz y la sinfonía, así como la ópera o las tesituras vocales.

Todas estas propuestas educativas están pensadas para dejar espacio a la imaginación y la creatividad de los alumnos. Por eso, no podía faltar una actividad holística en la que se creara el proyecto –dada la dificultad técnica y económica que supondría crear algo más- de una *Silly Symphony* a partir de una música propuesta o, si la edad lo permite, sólo guiada. La selección musical podría comenzar, siguiendo la estructura de las producciones de Disney, con el extracto de una obertura, o bien, con fragmentos de *La mañana*

de *Peer Gynt*, o de *La Pastoral* de Beethoven, seguir con una marcha o una danza, después una pieza apresurada o lúgubre, que inspire un conflicto y, para finalizar, una pieza vivaz, alegre y conclusiva. A partir de estos fragmentos musicales, los alumnos podrían inventar una historia, proponer un argumento y elaborar una serie de dibujos que ilustren cada una de las partes, y que en conjunto, pudieran constituir las bases para el desarrollo de un posterior cortometraje de animación elaborado a partir de la música.

Por último, en los cursos finales de E. Primaria y toda la E. Secundaria, los debates pueden resultar un buen medio de reflexión para asentar y comentar los contenidos, los mensajes, el trasfondo y el papel de la música en las *sinfonías* relacionándolo con temas de actualidad como los estereotipos ligados a los diferentes géneros musicales o el papel de la música en la publicidad y los medios audiovisuales y su influencia en el gusto musical de la sociedad.

2.1. Silly Symphonies para el aula de música

Algunas de las *Silly Symphonies* que proponemos para trabajar en el aula de música, tanto por su contenido musical como por su repercusión histórica, son las siguientes:

The Skeleton Dance (*La danza de los esqueletos*): Es el cortometraje que inaugura la serie de *Silly Symphonies* en 1929. Realizado en blanco y negro, la trama consiste en un cómico baile de esqueletos que tiene lugar en un cementerio al anochecer. Para la cinta, su autor, Carl Stalling, escogió la música de *March of the Dwarfs* (E. Grieg). No hay mucha línea argumental y lo que se pretende es causar un impacto en los espectadores y no dejarles indiferentes. Se presta a coreografías y, muy similares a este formato son otras *Silly Symphonies* de esos años, como las *Egyptian Melodies*.

Flowers and Trees (*Flores y árboles*): Se trata del primer corto animado a color de las *Silly Symphonies*, producido en 1932 y ganador de un Oscar ese mismo año. La trama, de carácter pastoral, tiene por protagonistas a dos árboles que se enamoran. Pero entre ellos se interpone un tercer árbol seco y sin flores, que pretende quemar el bosque. Finalmente serán los pájaros los que provocarán la lluvia terminando con el fuego y recuperando la felicidad de los protagonistas. En esta pieza podemos escuchar *Erkönig* de Schubert, *Guillermo Tell* de Rossini, una canción de gaita irlandesa denominada “Cambells are coming”, o la *Marcha Nupcial* de Mendelssohn.

Music Land (*La Tierra de la Música*): En este corto de 1935 la originalidad y el uso de los elementos musicales es lo más destacado. Cuenta la historia de dos tierras enfrentadas, por un lado la Tierra de la Sinfonía y por otro la Isla del Jazz. A modo de historia de Romeo y Julieta, el amor de los dos jóvenes herederos de las respectivas tierras terminará por unirlos con el puente de la armonía. En ella podemos escuchar, por orden de aparición, el primer movimiento de la *Sinfonía Eroica* de Beethoven, la *Gavota en sol* de Gossec, el *Minueto en sol* de Beethoven, *Prisoner's song* de Vernon Dalhart, la *Cabalgata de las Valkirias* y la *Marcha Nupcial* de Wagner. Una curiosidad es que las voces de los personajes son los sonidos de los propios instrumentos que representan (violín, violonchelo, contrabajo y saxofones).

The Old Mill (*El viejo molino*): Es una de las *Silly Symphonies* oscarizadas y fue realizada en 1937. La trama comienza con un tranquilo atardecer en un viejo molino, sin embargo, al anochecer comienza una terrible tormenta donde el miedo y la angustia se apodera de los animales que lo habitan. El final es la vuelta a la calma, la tormenta se acaba y en el molino amanece un nuevo día. La música es una partitura original que recuerda a la obertura de *Guillermo Tell* (Rossini) y el solo de fagot que aparece en la escena de las ranas, parece inspirado en *El aprendiz de brujo* de Dukas. La música fue considerada como una *operetta* en cuatro partes claramente diferenciadas: atardecer, noche, tormenta, y por último, calma y amanecer.

Farmyard Symphony (*Sinfonías de la granja*): En esta *Silly Symphony* de 1938, el hilo argumental lo constituyen los animales de la granja. Describe con gran belleza cómo es el comienzo del día en un corral, haciendo un repaso por todos los animales y sus respectivos sonidos. La presencia de fragmentos procedentes de óperas de Rossini y Verdi y Wagner, es lo más señalado del cortometraje. Las obras que podemos escuchar en esta *Silly Symphony* son el Tercer Movimiento de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, *El Barbero de Sevilla*, la obertura de *Semiramide* y la de *Guillermo Tell* (Rossini), "La donna e mobile" de *Rigoletto* (Verdi), y un final inspirado en *Los Maestros Cantores de Nüremberg* (Wagner).

The Cookies Carnival (*El carnaval de las galletas*, 1935):. La música es una sucesión de canciones de principio a fin, pero de diferentes estilos. El argumento, especialmente colorista, es muy similar al de *Cenicienta*, ya que trata sobre una galleta que no puede participar en un desfile porque no puede permitirse llevar un vestido para la ocasión. Finalmente ayudada por el que será el futuro rey del desfile, se convertirá en la reina del carnaval. Estaría más recomendado para trabajar en los primeros cursos

de primaria, y destacan, además de las canciones, las coreografías que se proponen.

Woodland Café (*Café del bosque*, 1937): Más dedicado a la música popular, la mayoría de los temas que acompañan el cortometraje son swings. Los protagonistas son insectos y la escena se desarrolla en un café en pleno bosque. Incluye una pequeña obra de teatro musical relacionada con otra *Silly Symphonie*, *The Spider and the Fly*, y se caracteriza especialmente por la presencia de la banda de jazz, el baile y la diversión de la que son partícipes los asistentes.

No obstante, las *Silly Symphonies* no son los únicos dibujos animados que van a destacar por el claro uso de música clásica como eje y tema principal de la producción, sino que hay otros cortos dignos de ser utilizados con estos propósitos. Algunos de ellos son *Rhapsody in Rivets* (1941), *A corny concerto* (1943), *The cat concerto* (1946), *Rabbit of Seville* (1950), *What's opera, doc?* (1950), todos ellos de la Warner Brothers. Además de muchos de los cortos de Mickey como *The Band Concert* (1935), *Fantasía* (1940), o *Fantasía 2000*.

Concretamente, dos de las *sinfonías* que hemos propuesto con anterioridad, tienen unos contenidos musicales especialmente significativos. Éstas son *Farmyard Symphony*, basada en extractos de óperas y *Music Land* inspirada en el enfrentamiento metafórico de la sinfonía y la música culta con el jazz y la música popular. Ambos cortos compuestos por Harline, son susceptibles de trabajar con diversas edades atendiendo, eso sí, a diferentes objetivos y orientando las actividades a las necesidades educativas de cada grupo. Además de que utilizan un variado repertorio musical fácilmente reconocible gracias a unas líneas melódicas, caracteres y tempos definidos, se trata de cortometrajes muy atractivos, con una gran relación música-imagen, donde claramente, el sonido marca el desarrollo de la animación. Así mismo, estas dos producciones son musicales en su totalidad, sin dar lugar a más diálogo que a los sonidos de los animales y a la voz de los instrumentos. Por último, mientras que *Music Land* tiene un argumento muy interesante para trabajarlo y debatirlo en el aula de música, *Farmyard Symphony* se caracteriza por tener una gran belleza, ternura y humor, que la hace especialmente atractiva para los primeros cursos de E. Primaria. Así pues, tomaremos como ejemplo estos dos audiovisuales para sugerir una serie de objetivos y contenidos de los que partir a la hora de desarrollar las actividades. Aunque tales propuestas serán susceptibles de ser utilizados con otras *Silly Symphonies* o cortos de animación.

2. 2. Farmyard Symphony: Propuestas didácticas

Los contenidos específicos que podemos trabajar con esta *Silly Symphony* dependen de la edad a la que vayan dirigidos, pero estarían relacionados con la ópera y sus diferentes partes, tales como la obertura, las arias, los recitativos o los coros, teniendo en cuenta que la mayor parte de la música que utiliza, procede de óperas de Wagner, de Rossini o de Verdi. Por otro lado, los variados registros que tienen los personajes pueden servirnos para identificar y reconocer las diferentes tesituras vocales. Igualmente, se puede profundizar en el argumento de alguna de las óperas utilizadas [Tabla 3] y en cursos más avanzados, puede resultar productivo investigar y contrastar los dos compositores de ópera, Wagner y Rossini, buscando los elementos musicales que los caracterizan y diferencian.

SECUENCIA	MÚSICA
INTRODUCCIÓN	<i>Sinfonía Pastoral</i> (Beethoven) y <i>Obertura de Guillermo Tell</i> (Rossini)
LA GRANJA	<i>El Barbero de Sevilla</i> (Rossini)
DESFILE	<i>Canción irlandesa</i>
EL GALLO	<i>Semiramide</i> (Rossini)
CORTEJO	“La donna e mobile” <i>Rigoletto</i> (Verdi)
FINAL	Obertura de <i>Guillermo Tell</i> (Rossini) y <i>Los Maestros Cantores de Nüremberg</i> (Wagner)

Tabla 3: *Farmyard Symphony*. Estructura musical.

2.2.1. Objetivos didácticos para E. Primaria

- Identificar y distinguir las partes de la historia relacionando cada una de ellas con la música original correspondiente, así como con los personajes de cada sección.
- Reconocer y experimentar sobre los patrones del sonido timbre, altura, duración e intensidad de los diferentes fragmentos musicales que aparecen en la proyección (grave-agudo, rápido-lento, fuerte-suave o el timbre de los animales).
- Identificar y clasificar los sonidos de los animales de la granja en diferentes tesituras.
- Conocer el concepto de “Ópera” y sus diferentes partes.
- Profundizar en la figura de Rossini y el argumento de alguna de sus óperas empleadas (*El Barbero de Sevilla*, *Semiramis*, *Guillermo Tell*).
- Llevar a cabo un análisis de la relación música-imagen de forma adaptada, enfatizando en aspectos como la sincronización y el carácter de las secciones.

- Elaborar una musicalización sencilla con instrumental *Orff* y pequeña percusión, tratando de adaptarse al tempo, ritmo e intensidad que requiere la imagen.

2.2.2. *Objetivos didácticos para E. Secundaria*

- Identificar y definir las partes de la historia y relacionarlas con la música correspondiente.
- Conocer las partes de una ópera (obertura, aria, recitativo) e identificar el papel de cantantes solistas y acompañantes.
- Clasificar y reconocer las diferentes tesituras de los cantantes de ópera y relacionarlas con los personajes del cortometraje.
- Investigar el argumento de las óperas empleadas (*Rigoletto*, *El Barbero de Sevilla*, *Semiramis* y *Guillermo Tell*) y buscar posibles relaciones con la trama del cortometraje.
- Profundizar sobre la figuras de compositores de ópera como Rossini, Verdi y Wagner.
- Elaborar un análisis guiado de la relación música-imagen de cada una de las secuencias.
- Realizar una musicalización compleja en conjunto para acompañar la visualización del cortometraje.

2. 3. **Music Land: Propuestas didácticas**

Los contenidos que podemos trabajar con esta *Silly Symphony* pueden ser muy diversos, según el enfoque. Al tratarse de un cortometraje inundado de elementos iconográficos musicales, va a permitir al profesor recordar las familias de los instrumentos de cuerda, viento y percusión, figuras del lenguaje musical como claves, notas, así como otra serie de objetos relacionados [Tabla 5]. Por otro lado, el argumento ilustrado con la Tierra de la Sinfonía y la Isla del Jazz, nos va a servir para abordar las diferencias y relaciones entre la música culta y la música popular, tratando concretamente géneros como la sinfonía y la orquesta sinfónica o el jazz y la banda musical. La diversidad de obras utilizadas [Tabla 4], va a permitir profundizar con los alumnos de cursos superiores, en compositores e intérpretes de uno y otro estilo, por ejemplo Beethoven como figura representativa de la música clásica y Benny Goodmann como clarinetista de swing y música popular del momento, reflexionando sobre el diferente uso y finalidad de la música en cada caso y trasladándolo también al panorama musical actual de la música culta y la música popular.

SECUENCIA	MÚSICA
EL MAPA	<i>Sinfonía Eroica</i> (Beethoven)
EL BAILE	<i>Minueto en Sol</i> (Beethoven)
EL ENCUENTRO	<i>Gavota en Sol mayor</i> (Gossec)
EL MENSAJE	<i>Prisoner's Song</i> (Vernon Dalhart)
LA BATALLA	<i>Cabalgata de las Valkirias</i> (Wagner)
LA BODA	<i>La Marcha Nupcial de Lohengrin</i> (Wagner)

Tabla 4: *Music Land*. Estructura musical.

2.3.1. *Objetivos didácticos para E. Primaria*

- Comprender y ser capaz de explicar el argumento del cuento, su estructura, las características de las dos tierras y personajes principales.
- Reconocer, escuchar e identificar las obras musicales utilizadas en el cortometraje, en su forma original y situarlas en la sección correspondiente.
- Relacionar cada fragmento musical de la historia un carácter concreto (violento, animado, elegante, amable).
- Identificar la orquesta sinfónica y la banda de jazz con sus respectivos instrumentos.
- Buscar y localizar los distintos elementos musicales iconográficos que aparecen.
- Identificar qué podrían decir los personajes en determinadas secuencias y doblar las imágenes con su propia voz dramatizada.

OBJETO	ICONO MUSICAL
Reina de la Tierra de la Sinfonía	Violonchelo
Princesa de la Tierra de la Sinfonía	Violín
Rey de la Isla del Jazz	Saxofón alto
Príncipe de la Isla del Jazz	Saxofón soprano
Sacerdote	Contrabajo
Calabozo de la Tierra de la Sinfonía	Metrónomo
Árboles de la Tierra de la Sinfonía	Violonchelos y contrabajos
Barca	Xilófono
Remo	Corchea
Armada de la Tierra de la Sinfonía	Órgano
Armada de la Isla del Jazz	Banda de Jazz
Bailarinas	Arpas
Escalera	Piano
Balas y disparos	Notas

Tabla 5: Relación de elementos iconográficos musicales en *Music Land*.

2.3.2. *Objetivos didácticos para E. Secundaria*

- Comprender y reflexionar sobre la metáfora musical del cuento.
- Reconocer, escuchar e identificar las obras musicales en su forma original.
- Localizar los elementos iconográficos musicales e identificarlos.
- Describir las características y estereotipos de las dos tierras.
- Copiar e interpretar el “mensaje” del saxo.
- Localizar y distinguir los ejemplos de música culta y popular.
- Repasar los instrumentos de la orquesta sinfónica y la banda.
- Investigar sobre la figura de Gershwin, el jazz sinfónico y la fusión de estilos.
- Realizar un debate sobre los estereotipos que se atribuyen a los distintos estilos musicales: música culta, música popular y el gusto musical en la adolescencia.

Bibliografía

Beltrán, Rafael. 1991. *Ambientación musical*. Madrid: Centro de formación RTVE.

Finch, Christopher. 2011. *El Arte de Walt Disney*. Madrid: Lungweg S.L.

Fonte, Jorge. 2004 *Todo empezó con un ratón. La apasionante historia de los cortos de Disney*. Madrid: T&B editores.

Goldmark, Daniel. 2005. *Tunes for toons*. Los Ángeles: University of California Press.

Goldmark, Daniel; Taylor, Duval (eds.). 2002. *The Cartoon's music book*. Chicago: A capella.

Tietzen, David. 1990. *The musical world of Walt Disney*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation.

Vidal, Rodolfo. 2006. *La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial*. Salamanca: Universidad Pontificia.

Audiovisuales

Los mejores cortos animados. 2004. Colección Tesoros. Disney DVD, 2004.

Anexo: relación completa de *silly symphonies*

1. *The Skeleton Dance* (1929)
2. *El Terrible Toreador* (1929)
3. *Springtime* (1929)
4. *Hell's Bells* (1929)
5. *The Merry Dwarfs* (1929)
6. *Summer* (1930)
7. *Autumn* (1930)
8. *Cannibal Capers* (1930)
9. *Frolicking Fish* (1930)
10. *Arctic Antics* (1930)
11. *Midnight in a Toy Shop* (1930)
12. *Night* (1930)
13. *Monkey Melodies* (1930)
14. *Winter* (1930)
15. *Playful Pan* (1930)
16. *Birds of a Feather* (1931)
17. *Mother Goose Melodies* (1931)
18. *The China Plate* (1931)
19. *The Busy Beavers* (1931)
20. *The Cat's Out* (1931)
21. *Egyptian Melodies* (1931)
22. *The Clock Store* (1931)
23. *The Spider and the Fly* (1931)
24. *The Fox Hunt* (1931)
25. *The Ugly Duckling* (1931)
26. *The Bird Store* (1932)
27. *The Bears and the Bees* (1932)
28. *Just Dogs* (1932)
29. *Flowers and Trees* (1932)
30. *King Neptune* (1932)
31. *Bugs in Love* (1932)
32. *Babes in the Woods* (1932)
33. *Santa's Workshop* (1932)
34. *Birds in the Spring* (1933)
35. *Father Noah's Ark* (1933)
36. *Three Little Pigs* (1933)
37. *Old King Cole* (1933)
38. *Lullaby Land* (1933)
39. *The Pied Piper* (1933)
40. *The Night Before Christmas* (1933)
41. *The China Shop* (1934)
42. *The Grasshopper and the Ants* (1934)

43. *Funny Little Bunnies* (1934)
44. *The Big Bad Wolf* (1934)
45. *The Wise Little Hen* (1934)
46. *The Flying Mouse* (1934)
47. *Peculiar Penguins* (1934)
48. *The Goddess of Spring* (1934)
49. *The Tortoise and the Hare* (1935)
50. *The Golden Touch* (1935)
51. *The Robber Kitten* (1935)
52. *Water Babies* (1935)
53. *The Cookies Carnival* (1935)
54. *Who Killed Cock Robin?* (1935)
55. *Music Land* (1935)
56. *Three Orphans Kittens* (1935)
57. *Cock o' the Walk* (1935)
58. *Broken Toys* (1935)
59. *Elmer Elephant* (1936)
60. *Three Little Wolves* (1936)
61. *Toby Tortoise Returns* (1936)
62. *Three Blind Musketeers* (1936)
63. *The Country Cousin* (1936)
64. *Mother Pluto* (1936)
65. *More Kittens* (1936)
66. *Woodland Café* (1937)
67. *Little Hiawatha* (1937)
68. *The Old Mill* (1937)
69. *Moth and the Flame* (1938)
70. *Wynken, Blynken and Nod* (1938)
71. *Farmyard Symphony* (1938)
72. *Merbabies* (1938)
73. *Mother Goose Goes Hollywood* (1938)
74. *The Practical Pig* (1939)
75. *The Ugly Duckling* (1939)

ANÁLISIS DE UN PROGRAMA MUSICAL INFANTIL DE LA 2 DE TVE: *EL CLUB DEL PIZZICATO*

Santiago Pérez Aldeguer.

Resumen

El presente trabajo realiza un análisis cuantitativo en búsqueda de parámetros objetivos para conocer qué escuchan los niños en la televisión. Para centrar nuestro análisis nos hemos remitido a un programa musical educativo de La 2 de TVE titulado *El Club del Pizzicato*, concretamente al episodio 30 titulado "Un viaje por el mundo. Primera parte" emitido el 5 de junio de 2010 a las 12:00h en La 2 de TVE. Para llevar a cabo el análisis, utilizamos la plantilla 3.0 validada por Amparo Porta y Reina Ferrández (2009), describiendo qué se escucha (el recorrido), en qué momento se escucha (la experiencia) y desde dónde se escucha (Porta, 2007).

El principal objetivo a la hora de delimitar nuestro objeto de estudio, ha sido saber qué escuchan los niños durante la emisión del programa. Para ello, el análisis centra la atención en los siguientes ítems: sin sonido, sonido no musical, sonido musical, voz, métrica y rítmica, tipo de comienzo, dinámica, agógica, género y estilo, organización sonora, cadencia, modulación, textura musical y plano sonoro. El programa tiene una estructura dinámica y con una alta presencia de música tonal.

Palabras clave: análisis musical, televisión infantil.

Abstract

This work does a quantitative analysis looking for objective parameters to understand what children hear on television. To focus our analysis, we pay attention to an educational music program broadcast on channel La 2 of TVE called *El Club del Pizzicato*, specifically the episode 30 called "Un viaje por el mundo" issued on June 5, 2010 at 12:00 pm on TVE 2. In order to carry out the analysis, we use the 3.0 template validated by Reina Ferrández & Amparo Porta (2009), describing what is heard (the path), when is heard (experience) where is heard (Porta, 2007).

The main objective when defining our object of study has been to know what children hear during the broadcast. The analysis focuses on the following items: no sound, no-musical sound, musical sound, voice, meter and rhythm, type of onset, dynamics, tempos, genre and style, sound organization, cadence, modulation, background music and sound texture. The program has a dynamic structure and a high presence of tonal music.

Key words: Musical analysis, children's television.

1. Introducción

Cuando introducimos en diferentes bases de datos los descriptores “*children’s televisión programs*”, encontramos trabajos sobre diversos temas como los abordados por Salmon, Jorna y Hume (2011), Mulligan (2011) y Zanker (2011), que nos hablan del análisis de contenidos de la publicidad en programas infantiles y el efecto de la misma en los hábitos alimenticios de los niños/as, o bien estudios que promueven la actividad física frente al sedentarismo desarrollado por el hábito televisivo, así como análisis de discursos mediante entrevistas a los productores para la creación de espacios cívicos en la programación infantil en Nueva Zelanda. Pero encontramos poco o prácticamente nada en torno a herramientas objetivas para saber qué y cómo es la música que escuchan los niños en la televisión, como nos revelan los diferentes trabajos de Porta (2011) y Porta y Ferrández (2009).

Nos parece un dato relevante constatar que también Marzal y Soler (2011) manifiestan la incongruencia de que existan pocas investigaciones realizadas en torno a la fotografía, considerando que el volumen de producción fotográfica en la sociedad (catálogos, exposiciones, etc.) es considerable y en consecuencia el volumen de negocio, y teniendo en cuenta los más de 175 años de historia del medio fotográfico. Del mismo modo nos resulta curioso que no existan demasiados trabajos de investigación en relación a qué escuchan los niños en la televisión, su banda sonora y la influencia que ésta tiene en su vida. Para contribuir con esta labor nos hemos propuesto el análisis de un programa televisivo que tiene como finalidad el acercamiento de los más pequeños a la música clásica.

1.1. El programa

El programa *El club del pizzicato* durante su primera temporada 2009/2010 se emitía todos los sábados a las 12:00h de la mañana en La 2 de TVE, en la segunda temporada 2010/2011 el horario se modificó a las 11:00h y para la tercera temporada 2011/2012 parece ser que vuelve de nuevo a las 12:00h.¹

La finalidad del programa, como bien se ha dicho, es acercar la música clásica a los más pequeños y demostrarles que puede ser algo cotidiano y, sobre todo, muy divertido, contradiciendo las connotaciones de aburrida y seria que ha tenido la música clásica, en ocasiones paradójicamente también llamada, música seria. Para tal finalidad los guionistas se inventan historias que son desarrolladas de una manera breve, e histriónica en ocasiones, por los personajes del programa. La dinámica del programa consiste en invitar cada semana a un grupo de entre 30 y 45 niños/as de diferentes colegios de la

¹ El programa completo se puede visionar en <http://goo.gl/Htm5Z>

Comunidad de Madrid como figurantes, así como a músicos de todas las edades, que serán los encargados de compartir sus conocimientos didácticos con la audiencia.

Los personajes que componen el programa son El Gato Pizzicato (Javier Jiménez), Allegro (Ara Malikian), Semifusa (Rocío Calvo) y Aria (Virginia Carmona). Como podemos observar, los personajes del programa tienen nombres extraídos de la terminología musical más clásica: Allegro es el aire principal de la música, Semifusa una figura de medida musical y Aria una forma musical que significa aire en italiano. Dentro de la estructura del programa hay un espacio titulado *pizzireportaje* a cargo de los *pizzireporteros*: niños/as que son invitados para hacer estos reportajes en diferentes zonas, generalmente en Madrid (dado que televisión española ha pasado por graves problemas de financiación y los presupuestos del programa no contemplan grandes gastos en desplazamientos) como el Auditorio Nacional, el Teatro Real, el Teatro de la Zarzuela, etc. Con estos reportajes se intenta explicar a los niños/as cómo se prepara la representación de una ópera, cómo se graba un disco, cómo se hace una zarzuela, así como visitar lugares como el taller de un luthier.

Paralelamente se introducen compositores de música clásica como Tchaikovsky o Beethoven caracterizados por actores invitados al programa, a la vez que se realizan actuaciones en directo, no sólo de música clásica. Cabe resaltar que las invitaciones al programa no son expresamente hechas a músicos sino también a famosos de la televisión como presentadoras de telediario, actores, bailarines, incluso a famosos del pop como David Bisbal o al grupo de heavy metal Barbarroja, por citar algunos ejemplos.

Por todo ello pensamos que esto dista mucho de ser un programa de introducción a la música clásica para los más pequeños, debido a su planteamiento y mucho más a su desarrollo. Especial relevancia tiene la participación de los niños/as donde se puede observar claramente que ésta queda relegada a un simple decorado (tan sólo cabe observar las caras de los niños/as para darnos cuenta). Su implicación y participación durante el programa es mínima, por diversos motivos como el presupuesto, la falta de tiempo, etc. Aun así pensamos que se podrían ofrecer programas de una calidad más significativa, acordes con los objetivos del programa, si estos fueran desarrollados de otro modo. Por ejemplo haciendo participar más a los niños/as del plató (de una forma real), que fuera presentado por ellos/as (no por personajes que están bastante lejos de poder transmitir conocimientos musicales), así como disponiendo de un equipo pedagógico musical que colaborara en la realización de los guiones. De esta forma se conseguiría la doble finalidad que este tipo de programas persigue: primero, acercar la música clásica a los más pequeños y segundo, hacerlo de una manera distendida y divertida.

Para la nueva temporada 2011/2012 según el comunicado de prensa de TVE², *El Club de Pizzicato* cambiará su nombre a *Pizzicato*, con un nuevo formato, contenidos y secciones como la *Pizzipedia* y nuevos presentadores del mundo juvenil televisivo: Patrick Criado y Lucía Gil que acompañarán a Semifusa y Ara Malikian junto con la pianista Puerto González. Esperemos que la calidad del programa quede mejorada con todos estos cambios.

El predecesor del programa *El Club del Pizzicato* fue *El Conciertazo* presentado y dirigido por Fernando Argenta³, un programa inspirado en los 53 *Young People's Concerts* que Leonard Bernstein realizó al frente de la New York Philharmonic entre 1958 y 1972 para niños/as y jóvenes entre 8 y 18 años y donde el mismo Bernstein aparece como comentarista, pianista y director⁴. Estos conciertos pedagógicos tenían un elaborado guión, el proceso era el siguiente: primero Bernstein realizaba un primer borrador a lápiz, después se mecanografiaba y se distribuía en un formato congresos a producción, y por último el equipo de producción se reunían en casa de Bernstein para revisar y discutir el guion para los 55 minutos aproximadamente de los que se disponía para el directo (unos 5 minutos se tenían que destinar a los títulos de créditos iniciales y finales, y a la pausa para la publicidad). Especial importancia adquiere que estos programas son considerados como música programática (música que relata una historia), aunque el principal objetivo era formar a los espectadores en valores musicales y no extramusicales (Bernstein 2002). Si realizamos un pequeño análisis comparativo de los tres programas, *Young People's Concerts*, *El Conciertazo* y *El Club del Pizzicato*, observamos claramente un deterioro en la calidad de los mismos, pasando de una educación con y a través de la música, hacia una educación que utiliza la música con un fin grotesco y alejado del objetivo que generó este tipo de programas en la programación infantil de televisión.

1.2. Estructura del programa

La duración total del capítulo ha sido de 38'56''. La estructura del programa se mantiene igual o muy parecida a lo largo de toda la temporada 2009/2010 y es la siguiente:

- 1- Pre-cabecera (0 a 1'17'').
- 2- Canción del programa: la cabecera (1'17'' a 2'22'').
- 3- Los avances (2'22'' a 3'21'').
- 4- Comienza el programa (3'21'' a 4'46'').
- 5- Llegada del músico invitado: (4'46'' a 6'27'').
- 6- *Pizzireportaje*: (6'27'' a 12'48'').
- 7- Vuelta al plato: (12'48'' a 13'15'').

² Consultado online en <http://goo.gl/NjVY2>

³ Los últimos 71 programas los encontramos en la página de RTVE en: <http://goo.gl/lpbBH>

⁴ Se puede visionar un ejemplo de YouTube en <http://goo.gl/c3D8c>

- 8- África: (13'15'' a 21'13'').
- 9- *Pizzireportaje*: (21'13'' a 25'26'').
- 10- Vuelta al plato: (25'26'' a 26'50'').
- 11- *Pizzireportaje*: (26'50'' a 31'28'').
- 12- Vuelta al plato: África (31'28'' a 35'36'').
13. Vuelta al plato: África (35'36'' a 37'32'').

1.3. Historia del capítulo

El capítulo comienza con una Introducción (pre-cabecera) donde Semifusa entra en la terraza con su ordenador abierto. Mira la pantalla mientras anda, por eso no se da cuenta de que la terraza está llena de objetos hasta que tropieza con uno. De ahí se desprende un diálogo que gira en torno a preguntas de Pizzicato (personaje principal) a Semifusa, éste será el pretexto para las posteriores explicaciones dadas por el músico invitado. Se utiliza en repetidas ocasiones la imagen positiva de uno o varios niños diciendo frases como “¡Que guay!” o similares para potenciar las expectativas del espectador.

La historia que sucede en plató, titulada “Un viaje por el mundo” habla del personaje de Semifusa, que se encuentra en la azotea del teatro con un montón de instrumentos y quiere saber para qué sirven. Encuentra una lámpara, la frota y surge un músico invitado. Semifusa no sabe si realmente se trata del genio de la lámpara mágica o de un músico que ha venido a explicarle para qué sirven los instrumentos. El músico hace un recorrido de forma escueta y didáctica por algunos instrumentos de percusión procedentes de África como el *djembe*, el *darbuka*, etc. El programa continuará y la historia se concluirá en el capítulo siguiente, el 31.

2. Metodología

La elección del capítulo 30 para realizar un estudio del programa infantil de música *El club del pizzicato* se debe, entre otras razones, a que es el único programa infantil de televisión que oferta una programación dedicada exclusivamente a la educación musical de los más pequeños en nuestro país.

El estudio consiste en un análisis del programa nº 30 a modo de estudio piloto con la intención de ampliar la muestra a 9 capítulos más de los 33 que constituyen la primera temporada 2009/2010⁵.

En un principio se pensó en realizar un corte cada 45 segundos durante toda la emisión del programa y analizar el sonido que se produce en ese momento hasta un máximo de 5 segundos, pero dado que se trataba de un solo programa se optó por la idea de partir el programa en las 13 partes que constituyen el programa y analizar su contenido.

⁵ Más Información en <http://goo.gl/SmA8H>

3. Resultados

Los resultados obtenidos han sido fruto del análisis de la música en primer y segundo plano, es decir cuando tan sólo ha sido concebida como mero paisaje de fondo, así como cuando se ha utilizado en directo por diferentes músicos en plató o bien en una sección grabada fuera del estudio en formato de reportaje.

1- Pre-cabecera (0 a 1'17''). Se utiliza la sintonía del programa como segundo plano, acompañando a los personajes para introducir al espectador en el ambiente del programa. En este primer corte observamos que se trata de un sonido musical donde la fuente generadora del sonido pertenece a la familia de los aerófonos aunque en dos ocasiones se utiliza el efecto de un pájaro y el del trueno para enfatizar la sorpresa. No existe voz, toda esta sección es puramente instrumental. En relación con la métrica y el ritmo, se trata de un compás binario de subdivisión binaria con un comienzo tético. La dinámica, al tratarse de sonido acústico, claramente perceptible, contiene variaciones significativas que dotan al fragmento de un aire de frescura, adjetivo característico del personaje al que acompaña (Semifusa). La agógica es resbaladiza y aunque sí que es cierto que contiene un tiempo más o menos estable, utiliza el *rubato* como elemento expresivo. El género y estilo es académico occidental, con organización sonora tonal, cadencia suspensiva al comienzo y sin modulación, muy propia de un programa que intenta acercar la música clásica a los más pequeños/as. La textura sonora utilizada es de monodia acompañada, con música como fondo.

2- Canción del programa: la cabecera (1'17'' a 2'22''). La cabecera no es la misma que acompaña de fondo a los personajes del programa, existiendo así dos sintonías del programa: por un lado la canción del programa que ocupa las cabeceras de inicio y cierre, y por otro la que ocupa un segundo plano cuando existen diálogos. La canción principal está escrita en un compás binario de subdivisión binaria, concretamente en 4/4, con una introducción instrumental de 3 compases y una fuente sonora combinada (aerófono, idiófono), sin voz y con comienzo tético. La dinámica durante éstos se modifica para dar paso al contraste entre estrofa-estribillo. La canción es cien por cien tonal, escrita en la tonalidad de Do Mayor, de textura homofónica en los estribillos y de monodia acompañada en las estrofas, utilizando obviamente la melodía como protagonista, en lo que se pretende que sea una música pegadiza y fácil de reproducir por todos/as.

En el 4º compás (primera estrofa) y con un comienzo tético, la letra dice: "Todo es más bien un rollo si no suena el altavoz, cuando oigo este ritmillo late el corazón veloz". Está claro que utiliza una jerga más cercana a los adolescentes que a los niños/as: usa la palabra "rollo", aludiendo a la música en lata frente a la música creada en directo, pero por otro lado ("cuando suena

este ritmillo late el corazón veloz”) nos está hablando de la emoción que siente cuando comienza a sonar esta canción debido a la asociación que se hace entre la canción y el programa en cuestión.

Podríamos realizar un análisis más o menos exhaustivo por cada uno de los compases de la canción pero dado que no es nuestro objetivo nos limitaremos a dar una visión general del análisis. De los 14 indicadores que se analizan la variable textura sonora es la que adquiere mayor relevancia, es tratada como un elemento contrastante entre el estribillo donde mantiene una textura homofónica frente a las estrofas que utiliza la monodia acompañada.

En el compás 8º comienza por primera vez el estribillo de 8 compases con la letra: “No puedes pedir más, entra y pasa un rato en el club del pizzicato, no puedes pedir más, juega con la música en televisión”. Si realizamos un análisis interválico del motivo melódico comenzando desde la nota Mi3, observamos que los intervalos son de 2ºM Desc. (Re), 5ºJ Des. (Sol), 4ºJ Asc. (Do), 2ºM Asc. (Re), 3ºm Des. (Si). Seguidamente como contramotivo se realiza una progresión repitiendo cada nota cuatro veces de la a re (en segundas mayores y menores). Es algo fácilmente reproducible con la voz. Seguidamente aparece la segunda estrofa compuesta esta vez no por 4 sino por 8 compases y realizada por los personajes del programa con la letra “Si estás un poco empanado música debes poner, en el *pen drive* o en concierto, en tu casa o en la red, virtuoso nuestro allegro, aria fantástica es, *fashion* total Semifusa y el gato lleva tupé”. Curioso resulta que la primera parte de la letra utiliza la palabra “empanado”: la RAE en su primera entrada y en rojo la contempla como expresión coloquial (“empanado mental”) definiéndola como “confusión de ideas”.

Por segunda y última vez repite el estribillo de 8 compases (divido en dos semifrases de 4 compases, una suspensiva y otra conclusiva). Especial importancia adquiere este estribillo: “es la parte más reforzada de la canción, el autor muestra en él su máximo interés para que quede en el recuerdo del que escucha [...]” (Porta 2007: 20). Es el estribillo la parte de la canción cantada por los niños/as y por lo tanto la más significativa, mientras las estrofas están en voz de los cuatro personajes principales del programa.

Y para finalizar utiliza una coda de 4 compases cantada homofónicamente por todos diciendo: “Abre y hazte música viendo la televisión”. La frase podríamos interpretar como “levante y haz música con nosotros”, algo propio de un programa que lo que busca es animar al oyente e introducir a la música clásica. El final de la canción es claramente conclusivo con un acorde de V-I.

Sintetizamos la forma musical de la canción en el siguiente esquema:

Intro 3c + A 4c ESTROFA + B 8c ESTRIBILLO + A 8c ESTROFA + B 8c ESTRIBILLO + Coda 4c

3- Los avances (2'22'' a 3'21''). En primer lugar una niña presenta al *pizzireportero* que hará el *pizzireportaje* a una directora de orquesta. La música que se nos presenta durante estos 20 segundos es la propia que la orquesta está tocando, música nacionalista. Seguidamente (minuto 2'45'') utilizan una expresión hecha por un grupo de niños que dice: “¡cómo mola!” seguida del motivo melódico del estribillo compuesto por 6 notas. En el minuto 2'48'' un niño hace la presentación de la siguiente sección del programa diciendo “Elena nos presenta el cuento de *El Cascanueces*”; a esta frase le acompaña como música de fondo el contramotivo del estribillo, realizando así una perfecta sincronía entre las partes. Seguidamente comienza a sonar *El Cascanueces* de Tchaikovsky (del minuto 2'54'' al 3'08''), esta vez un niño dice la frase “¡qué guay” y se escucha el motivo melódico del estribillo compuesto por 6 notas, para dar paso a continuación al avance del reportaje de flamenco que, con un ritmo de rumba hecho en palmas, dice: “Nos vemos en un rato, hoy en el Club del Pizzicato ¡Toma ya!”. Seguidamente suenan dos motivos melódicos de 5 y 7 notas respectivamente que cierran con una cadencia conclusiva.

4- Comienza el programa (3'21'' a 4'46''). Comienza con el siguiente diálogo: “[Aria]: Hola a todos... bienvenidos un sábado más al Club de... [Todos]... ¡Pizzicaatooo!”. A la respuesta le añaden un golpe de batería como efecto de postproducción para que tenga más fuerza. Se utiliza la sintonía del programa como segundo plano sonoro acompañando a los personajes en sus diálogo (Semifusa pregunta a los niños/as invitados el nombre de los instrumentos que hay en el plató) e introduciendo al espectador en ambiente.

5- Llegada del músico invitado (4'46'' a 6'27'). El músico invitado aparece como genio y por ello se escucha la expresión “¡ohhhhh!” acompañada por un efecto sonoro al cual le sigue un motivo melódico majestuoso hecho por un quinteto de metal con textura homofónica, y el golpe de una copa (visualizado en el ojo del músico invitado). Todos estos efectos son incluidos en la postproducción. El músico invitado, acompañándose de un *sheker* comienza a cantar la canción africana infantil “Olélé”, en 14 tiempos de un compás binario. Los niños/as repiten por imitación, concluyendo la canción con una frase conclusiva de 12 tiempos. Los diálogos que siguen aparecen sin música de fondo y no es hasta el minuto 6'16'' cuando vuelve a sonar la música con dos preguntas de flauta y dos respuestas de los instrumentos de viento madera seguidos de una melodía de cierre de 8 tiempos con final masculino.

6- Pizzireportaje (6'27'' a 12'48''). Comienza el motivo melódico del estribillo de la canción del programa, se presenta el *prizzireportero* y vuelve de nuevo a escucharse el mismo motivo melódico. Se realiza una entrevista a la directora Silvia Sanz, con la música de fondo de la orquesta. En el minuto 11'39'' comienzan las cortinillas del programa, con el estribillo de la canción del programa sonando de fondo.

7- Vuelta al plato (12'48'' a 13'15''). Al volver de nuevo al plato y ocupar los diálogos el primer plano, la música se queda de fondo, siendo la misma que la utilizada en la pre-cabecera del programa. En el minuto 13'12'' aparece una bola del mundo que rueda, a la que han incorporado en postproducción un efecto de *glisando* que refuerza el significado de la imagen, seguido de un golpe cuando aparecen los rótulos de África.

8- África (13'15'' a 21'13''). Se presenta un solo de *darbuka* de 26 segundos realizado por el músico invitado, seguido de aplausos. Comienzan las presentaciones de diferentes instrumentos como el *talking drum*, el *djembe*, los *dum-dums*, el cajón, la marimba, el xilófono y el carrillón. La dinámica ha consistido en una pequeña explicación seguida de una pequeña demostración sonora del instrumento. Los fragmentos interpretados son fruto de la improvisación y el sonido que se ha escuchado ha sido exclusivamente acústico. En el minuto 20'13'' aparece una cortinilla con la sintonía del programa invitando a los niños/as a ir a tocar al programa.

9- Pizzireportaje (21'13'' a 25'26''). Como el anterior *pizzireportaje*, comienza con el motivo melódico del estribillo de la canción del programa, se presenta el *prizzireportero* y vuelve de nuevo el mismo motivo melódico. Se presenta un reportaje del ballet *El Cascanueces* de Tchaikovsky, que es un cuento de navidad, donde esta música suena de fondo. Durante el reportaje se hace hincapié en el baile dado que la entrevista es a una compañía de danza. La cabecera en versión corta aparece de nuevo en el minuto 25'24'' para pasar de nuevo al plató.

10- Vuelta al plato (25'26'' a 26'50''), Como es habitual en este apartado los diálogos vuelven a ocupar el primer plano al igual que lo analizado en la pre-cabecera. En el minuto 26'49'' aparece de nuevo la cabecera que da paso a otro *pizzireportaje*.

11- Pizzireportaje (26'50'' a 31'28''). Las entrevistas esta vez se realizan a dos bailarines de flamenco llamados Rojas y Rodríguez. La música que se escucha se entremezcla en primer y segundo plano, alternándose entre las entrevistas, pero siempre resulta ser música flamenca instrumental y vocal, con voz de hombre, en ritmo ternario, con comienzo anacrúsico, con variación y cambios dinámicos, que utiliza los cambios agónicos frecuentemente, y con

una textura de monodía acompañada. En el minuto 31'22'' aparece la cabecera en versión corta para cerrar.

12- Vuelta al plató: África (31'28'' a 35'36''). Como es habitual al volver a plató se utiliza la sintonía del programa como segundo plano acompañando a los personajes, tal cual lo hace en la pre-cabecera. En el minuto 32:02 la palabra África vuelve a ser pronunciada junto con el sonido de *glisando* identificado con la bola del mundo. Se presenta el sonido del cristal, la piedra, la madera y el metal mediante un golpe en cada instrumento, así como el cuerpo como instrumento, en una demostración de 23''. Seguidamente da comienzo en acústico una pieza africana interpretada por todos los niños/as con estructura de introducción seguida de voz (2 compases + eco: pregunta, 2 compases + eco: respuesta), dentro de un sistema responsorial. En el minuto 34'42 aparece de nuevo la cabecera sobre un anuncio para enviar un video de una actuación al programa.

13. Vuelta al plato: África (35'36'' a 37'32''). Tiene lugar un sólo de *djembe* acústico seguido de una pieza con los tambores y 4 células rítmicas de 4 compases cada una interpretada por niños/as. En el minuto 37'32'' finaliza el programa con la canción del programa como cabecera de cierre, tal y como se analizó en el punto 2.

Para finalizar...

Aunque no es el tema que aquí nos atañe y por lo tanto no lo hemos abordado, cabría realizar un análisis exhaustivo de los contenidos de todos los programas para corroborar si realmente se está llevando a cabo lo que en un principio se propone: despertar el interés por la música clásica a los niños y niñas de nuestro país.

Referencias bibliográficas

Bernstein, L. 2002. *El maestro invita a un concierto*. Madrid: Siruela

Salmon, J.; Jorna M.; Hume C.; et al. 2011. "A translational research intervention to reduce screen behaviours and promote physical activity among children: Switch-2-Activity". *Health promotion International*, 26(3): 311-321.

Mulligan, DA; Altmann, TR; Brown, A; et al. 2011. "Policy Statement-Children, Adolescents, Obesity, and the Media". *Pediatric*, 128(1): 201-208.

Martín Serrano, M. 1989. *La producción social de comunicación*. Madrid: Alianza Universidad.

Marzal J.; Soler M^a. 2011. "Hábitos de consumo y usos de la fotografía en la era digital entre estudiantes de Comunicación". *Comunicar*, 37(XIX): 109-116.

Porta, A. 2007. *Músicas públicas, escuchas privadas. Hacia una lectura de la música popular contemporánea*. Barcelona: Publicaciones de la UAB. Colección Aldea Global.

____ 2011. "La oferta musical de la programación infantil de TVE como universo audible. Un estudio educativo de su banda sonora". *Comunicar*, 37: 177-185.

Porta, A. & Ferrández, R. 2009. "Elaboración de un instrumento para conocer las características de la banda sonora de la programación infantil de televisión". *Relieve*, 15(2): 12.

Zanker, R. 2011. "Producers speak: Creating civic spaces for New Zealand Children". *Media Internation Australia*, 139: 32-41.

PROGRAMAS MUSICALES EN TELEVISIÓN: IMAGEN E IMPACTO EN LA OPINIÓN PÚBLICA

Alicia Álvarez Vaquero

Resumen

Aunque en la actualidad la especialización en periodismo musical no se concibe como algo propio de la televisión, hubo un tiempo en que sí lo fue: antes que *Operación Triunfo*, el síndrome *gran hermano* y la obsesión por la espectacularidad se instalasen en nuestros televisores.

En los años 80 artistas como Lou Reed, Nick Cave, Mariscal o La Fura dels Baus tenían su hueco en la televisión pública española; se trataba de contenidos alejados de la rama artística más comercial y que, incluso, resultarían sorprendentes para el espectador actual (acostumbrado a ver *reality shows* a todas horas).

El objetivo de esta comunicación está en analizar el cambio que han experimentado estos contenidos poniendo la atención en dos puntos principales: la imagen de los programas musicales en la televisión (teniendo como referencia las televisiones públicas española y catalana), y su manera de impactar en la Opinión Pública.

Por último, este trabajo reflexiona sobre la situación actual de los programas musicales en televisión, su labor divulgativa y el posible futuro del periodismo musical en este medio de comunicación.

Palabras clave: televisión, música, programas, imagen, opinión pública

Abstract

Currently specializing in music journalism is not conceived as the stuff of the television. However there was a time when television and music journalism worked together, before *Operación Triunfo*, the *big brother* syndrome and the obsession with the spectacularity settled into our television.

In the 80's, some artist such as Lou Reed, Nick Cave, Mariscal o La Fura dels Baus had a space in the Spanish public television. These contents were far away from the most commercial art and it could even surprise the present audience (used to watching *reality-shows* all along the day).

The object of this paper is to analyse the change of these contents Therefore, we put the attention in two main points: the image of the music programs in television (especially in the Spanish and Catalan public televisions) and the impact of these programs in the Public Opinion.

Finally, this work reflect on the present situation of TV music programs and also its spreading and the possible future of the music journalism in this mass media.

Key words: television, music, programs, image, public opinion.

“Informar, formar, entretener... Bueno pues nosotros hemos añadido uno más: divertirnos todos”. Lo decía Sandra Sutherland¹ en *Pista Libre*², dando por hecho algo que en los últimos años se presenta como lejano (o cuasi imposible): que un programa musical televisivo informe, forme y entretenga a los espectadores. Rebuscando en la parrilla actual, sí se pueden encontrar ejemplos de este tipo de contenidos, pero son escasos y en ocasiones se emiten a deshora o de manera puntual; o lo que es lo mismo, no han podido conquistar a ese monstruo -a veces tan incongruente- llamado *share*.

Con este artículo no se pretende hablar de la historia de los programas musicales en televisión ni de trazar una línea cronológica y ofrecer una lluvia torrencial de nombres porque la lista resultaría inmensa. Lo que se busca, sobre todo, es profundizar en dos aspectos clave a la hora de abordar la evolución de este tipo de contenidos en televisión: su imagen y su impacto en la Opinión Pública.

Let me entertain you

Es ésta la época del *entertainment* y los *entertainers*. Y por ese aro puede pasar prácticamente (de) todo. En la televisión de nuestros días, como explica Lorenzo Díaz:

(...) el medio se transforma en una enorme máquina de entretener (...) Hay que pasarlo bien, hay que evadirse de la realidad. Los programas que llaman de “creación de realidad”, tipo Gran Hermano u Operación triunfo, lo ilustran perfectamente. Es el paraíso de lo light, de lo intrascendente (Díaz 2005: 32-33)

El entretenimiento se ha tragado a todo lo demás, empapa cualquier contenido del tipo que sea. La televisión -apunta Lorenzo Vilches - ha pasado de ser solamente “un tema de conversación a convertirse en una forma conversacional, en espectáculo de la conversación” (Vilches 1996: 106).

Actualmente es impensable concebir este medio como un contenedor artístico; la televisión de nuestros días suele relacionarse prácticamente de manera exclusiva con lo banal y lo “comercial” (Viñuela 2009: 15). Y resulta extraño ver cómo el medio que más posibilidades presenta para la difusión de la música termina siendo el menos aprovechado para ello.

¹ Sandra Sutherland era una de las presentadoras del programa *Pista Libre*. Su trayectoria por TVE continuó cuando el programa desapareció de la parrilla y su nombre pasó a formar parte de los servicios informativos del ente.

² “La tele de tu vida. *Pista Libre* (1982-1985)”. YouTube. 2008.

<http://www.youtube.com/watch?v=SQ1tDdc8sRc> [Consulta: 15 de septiembre de 2011]

Cuando se habla de periodismo musical, normalmente se piensa en nombres como *Rolling Stone*, Radio 3, *Rockdelux*, Scanner FM... Aunque también puede darse el caso de pasar de los 40 años (o no) y visualizar en cuestión de segundos la melena cardada de una Paloma Chamorro enfundada en cuero, micrófono en mano, revolucionando la televisión de los 80. Su programa, *La Edad de Oro* (1983), ha sido muy probablemente la manifestación más transgresora dentro de este tipo de espacios. Porque hubo un tiempo en que la televisión fue otro medio referente del periodismo musical. Aunque suene rocamboloso, The Smiths, The Ramones o Cabaret Voltaire podían verse a través de la cadena pública; lo que se consideraba *underground* se puso al alcance de todo el mundo. Por aquel entonces, los artistas fumaban en directo, los invitados conversaban sobre las vanguardias culturales en Europa y Diego A. Manrique ponía en práctica la crónica musical mirando a cámara. Desde que esta fase se diera por terminada y hasta ahora, se han hecho numerosos intentos de volver a unir música y divulgación. Pocos programas han salido triunfantes y en detrimento de ese espíritu que podríamos considerar añejo, llegaron los espacios musicales unidos al concepto de espectacularidad, como *Operación Triunfo* (2001): una apuesta por la no-vanguardia y el sí a las grandes discográficas; algo que resulta prácticamente opuesto a proyectos como *La Edad de Oro*, *Popgrama* (1977), *Auambabuluba Balambambú* (1983) o *Musical Express* (1980). Salvo excepciones (que las hay y lo veremos más adelante) podríamos decir que las grandes discográficas y -una vez más- el todo por la audiencia rompieron la magia.

Representar la música (sin escandalizar)

La música conoce bien el poder que tiene unida a la imagen. La música popular (Martí 2000: 223-226), en concreto –como apunta Andrés Rodríguez- lo sabe desde 1956:

Desde que el presentador norteamericano Ed Sullivan ordenó a los cámaras de su equipo que filmasen a Elvis Presley de cintura para arriba, para evitar que sus movimientos pélvicos escandalizasen a su audiencia familiar, la televisión y su tremendo poder de convocatoria han estado directamente ligadas a la difusión de la música popular (Rodríguez 1999: 223).

Y por eso aparece MTV en 1981, casi veinte años después de que el programa de la BBC británica *Top Of The Pops* se consolidara como “el termómetro televisivo de la música pop en el mundo” (Rodríguez 1999: 225), arrastrando al éxito a prácticamente todos los artistas que aparecían en su selección de vídeos musicales. Con MTV, afirma John Leland, “hemos cambiado la manera en la que hablamos, vestimos, bailamos, hacemos y consumimos música” (cit. en Reiss, Feineman, Farry 2000: 16).

Pero la música siempre tuvo la necesidad de ser representada, por eso en España, mucho antes de que *Pista Libre* (1982) emitiera los primeros videoclips, aparece *Escala en Hi-Fi* (1961). Según Fernando de la Vega, realizador y creador del programa, *Escala en Hi-Fi* funcionaba de la siguiente manera:

(...) consistía en escenificar los discos; yo me imaginaba una serie de historias y los actores escenificaban las canciones, pero no físicamente a los intérpretes, o sea, la gente identificaba mejor a Frank Sinatra con el actor español que hacía de Frank Sinatra que con el auténtico (Cit. en Díaz 2006: 136).

En España, la televisión tuvo un papel crucial en la expansión de los grupos identificados dentro de la etiqueta Nueva Ola³. El poder de la televisión y la imagen rompedora que lucían los artistas se retroalimentaron hasta hacer *boom*. En el documental *Frenesí en la Gran Ciudad* (Moreno, Caballero 2011), centrado en la música del Madrid de la Movida, el crítico musical Julio Ruiz habla así de la relevancia de la televisión para aquellos artistas:

A aquellos grupos que empezaban se les oía, pero a partir de que determinados programas -*Caja de Ritmos*, *Auambabaluba*, *La Edad de Oro*- empiezan a darle cancha a todos aquellos grupos que empezaban. Ya Los Elegantes, Nacha Pop, Radio Futura, Alaska y los Pegamoides, PVP, Los Modelos... empiezan a tener también cara, imagen, y la tele termina de completar esa especie de conocimiento de esos grupos que están naciendo.

Teniendo en cuenta que prácticamente todo el movimiento tenía su base de acción en Madrid, es fácil intuir el grado de importancia que tenían estos espacios para los jóvenes de otras ciudades, tal y como explica Silvia Grijalba:

(...) los chicos de provincias que no podían ir al Rockola o asistir a las inauguraciones de Vijande o Moriarty se empapaban de la contracultura cinematográfica, musical y artística que ofrecían dos espacios esenciales para entender esa época: *La edad de oro* y *La bola de cristal* (Cit. en Viñuela 2009: 61).

Una vez pasada la Movida, no ha vuelto a producirse un impacto semejante de los programas musicales en televisión. La música representada desde el entretenimiento nos ha dejado espacios de variedades -que normalmente se emitían los fines de semana- como *Galas del sábado* (1968), *Cantares* (1978), *Qué noche la de aquel año* (1987), o *Noche de Fiesta* (1999) entre muchos otros. Este tipo de contenidos son obviados en este análisis, por alejarse de la rama más puramente periodística y por tanto, divulgativa. Más tarde nos ocuparemos del panorama más reciente, que toma forma en programas como *Operación Triunfo*, *Mapa Sonoro.doc* (ambos de TVE), *Sputnik* o *Música Moderna* (de TV3 y BTV respectivamente).

³ Tal y como explica Andrés Rodríguez en su obra *ABC de la Música Moderna*, Nueva Ola es la etiqueta que hace referencia a la música (pop) que surgió en España "tras la muerte de Franco". Muchos de estos grupos formaban parte de otra etiqueta más general: la Movida.

El pop, la Movida, las raves y vuelta al pop

La imagen de cada programa remite al contexto en el que se enmarca y, por tanto, siempre ha jugado un papel esencial en estos espacios, sobre todo desde que apareció el pop. En mayo del '68 mientras medio mundo tenía asumido el impacto del hippismo y España seguía acorralada por la dictadura, aparece en televisión un programa musical sin precedentes: con *Último Grito* se inaugura la llegada de espacios musicales innovadores y creativos, con más maneras de pertenecer a una cadena europea que a una española. En él, se trataban temas como el cómic, el arte, el cine, el surf y, evidentemente, la música pop. Detrás de *Último Grito* estaban Iván Zulueta y Pedro Olea (Viñuela 2009: 53) y es en este programa donde encontramos “las primeras ediciones de videoclips de Televisión Española”: era el propio Zulueta quien realizaba montajes de imágenes acompañadas de ilustraciones para algunos temas como el famoso “Get Back” de The Beatles⁴. La imagen de José María Íñigo presentando este clip con un espeso bigote, collar largo de estilo surfero y una camiseta con un corazón dibujado, es el mero reflejo de la estética pop sesentera. En algunos vídeos del programa puede verse cómo Zulueta añadía dibujos a la imagen de los presentadores en algunas escenas otorgando al programa un aspecto de cómic. La tipografía utilizada en una de las paredes del plató para estampar el nombre del programa era una mezcla inconfundible de psicodelia y pop.

Y si *Último Grito* era la imagen de la explosión pop, *La Edad de Oro* era el espejo del Madrid de los ochenta, de los grupos de Nueva Ola, la apertura cultural y el diluvio de nuevos experimentos musicales. El cambio histórico, social y sobre todo cultural se nota no sólo en la estética del momento (crestas, pelo de colores, cuero, tachuelas...), sino también a la hora de abordar temas como la homosexualidad o el travestismo. En el programa emitido el 26 de julio de 1983 (RTVE 1983), Paloma Chamorro entrevistaba a Fabio McNamara y Pedro Almodóvar. Ambos aparecían travestidos, cuando la homosexualidad aún era escándalo y empezaba a tratarse desde el “petardeo” más provocador y divertido (nada que ver con la homosexualidad sofisticada de Jesús Vázquez -presentador de Operación Triunfo de 2005 a 2009). Fabio lucía peluca rubia y chaqueta de torero y Pedro unos zapatos de tacón. En su puesta en escena puede verse el ideal de la Movida: la ruptura con los cánones establecidos (en cuanto al sexo y la vestimenta); la “patada en el culo a la canción de cantautor” (Reixa 2011) con temas como “Voy a ser Mamá”; o el gesto sinvergüenza hacia algunas costumbres (como el toreo) aplaudidas por el franquismo. La estética

⁴ “Iván Zulueta – Último Grito (Get Back Clip)” YouTube. 2009.
<http://www.youtube.com/watch?v=LApgtVgOSS8&feature=related> [Consulta: 18 de septiembre de 2011]

de Chamorro, con su melena cardada, su bisutería en color dorado o su ropa de cuero, representaba la imagen más cuidada de aquellos 80'.

En *La Edad de Oro* era habitual que mientras tenían lugar las entrevistas los invitados fumaran, bebieran, lucieran gafas de sol o estuvieran bajo evidentes efectos de las drogas. En su emisión del día 18 de noviembre de 1983 (RTVE 1983), el programa comenzaba con la actuación de Derribos Arias; seguidamente, Paloma entrevistaba a los principales miembros del grupo, a quienes apenas se podía escuchar por el sonido de saxos que llegaba desde el escenario y por el ruido del público. Mientras Chamorro intentaba conversar con Poch (voz de Derribos Arias) el cantante fumaba, bebía, daba respuestas confusas y cuando la presentadora le invitaba a levantarse para tocar otro tema con la banda, añadía que se iba porque además ya había dicho “muchas tonterías”. En definitiva, el plató de *La Edad de Oro* parecía, más que un plató, un antro de Madrid en el que no sólo cabían situaciones surrealistas, sino que también se charlaba sobre la música y el arte más emergentes del momento.

Casi una década después (en 1997) y en TVE, aparece *Música Sí*, un espacio dedicado a los ritmos más comerciales y en el que vimos por primera vez en nuestro país la figura del Dj en un plató convertido en discoteca (al más puro estilo “ruta del bacalao”). Por *Música Sí* pasaron artistas como Joaquín Sabina, Estopa, Thalia o Malú. Pero, sobre todo, el espacio transmitió a la perfección la hegemonía por la que pasaba la música electrónica y la aceptación general de la cultura *rave*, que -aunque más tarde que en Gran Bretaña y prácticamente con la esencia *rave* perdida- también llegó España. Por entonces (años 90) el movimiento ya había pasado, como explica Collin Mathew en *Estado Alterado* del campo marginal a las grandes discográficas:

Todo culminó en la última semana de noviembre de 1989, después de que los Roses dieran un concierto triunfal ante ocho mil personas en el Alexandra Palace de Londres. Los Mondays y los Roses hicieron ambos su debut en *Top of the Pops* (...) El EP de remezclas de los Mondays, *Madchester Rave On*, había dado al movimiento un eslogan comercial perfecto. Los gamberretes con sus pantalones acampanados con los bajos de cincuenta centí metros y sus brillantes sudaderas con capucha le habían dado un estilo. El Haçienda le había dado un centro. Lo que antes era un circuito ahora se había convertido en un fenómeno y todo el mundo quería participar (Collin 2002: 181).

Dj Neil (uno de los presentadores de *Música Sí*) era el encargado de hablar con los dj's que pasaban por el programa. Y en ocasiones él mismo era quien se ponía detrás de los platos. El público se incorporaba alrededor del dj, bailando a ritmo de dance, máquina o hardcore, y convirtiéndose -en cierto modo- en protagonista. La iluminación, la distribución del espacio, las gogós y las pantallas ubicadas detrás del dj conseguían que el programa se convirtiese en discoteca por unos minutos. Durante este tiempo las cámaras se movían de manera trepidante por el plató, grabando picados, contrapicados y primeros

planos de escotes y traseros femeninos en minúsculas camisetas y apretadísimos pantalones de campana. Todo ello no era más que el resultado de la comercialización/banalización/españolización de aquel movimiento que comenzó en *Madchester*.

En el mismo año en que aparece *Música Sí* (y en la misma cadena), empieza sus emisiones un espacio llamado *Séptimo de Caballería*, que tuvo una duración más corta: un programa de imagen sobria, con conciertos en directo, entrevistas en plató y en exteriores, y que ya no iba destinado únicamente al público más joven, algo que se hacía notar tanto en su presentador (Miguel Bosé), como en su decoración austera y en sus artistas invitados (Madonna, Serrat, Marifé de Triana o Mick Jagger). En *Séptimo de Caballería* (y también en *Música Sí*) se intuía el rumbo que estaba tomando la industria musical: la hegemonía de las grandes casas discográficas sobre los medios de comunicación. El tono de las entrevistas era tranquilo; presentador y artistas normalmente estaban sentados, charlando en un ambiente íntimo, con poca luz. Una prueba de ese carácter clásico y sosegado puede verse, por ejemplo, en el programa dedicado por completo a Enrique Morente (RTVE 1999) cuando el artista aparecía cantando por martinete acompañado de una pequeña exhibición ecuestre de doma clásica en el mismo plató.

Casi una década después de que terminase el programa de Bosé (en 2006) La 2 decidió asumir el riesgo de un espacio llamado *Ipop*. Presentado por La China Patino y dedicado a la música *indie*, *Ipop* se salía (en cierta manera) de la norma practicada por el ente público en los últimos años, la de llevar al plató la música del gusto de la mayoría. La careta de entrada (colores llamativos y dibujos infantiles), la estética de la conductora del espacio (también voz del grupo *indie* Cycle) y el plató (con decoración minimalista) parecían poner cara a los programas de Radio 3. Dirigido por el periodista musical Jesús Ordovás, *Ipop* tan sólo estuvo en antena una temporada y, aunque fue presentado como una puerta abierta a los nuevos grupos de la música alternativa, pronto pudimos comprobar que los protagonistas eran grupos *indies* ya consolidados dentro de la escena. La China, al igual que hacía Miguel Bosé, actuaba en ocasiones con los invitados. Como ocurría en *Séptimo de Caballería*, algunas entrevistas y actuaciones tenían lugar en el plató del programa -como la de Iván y Amaro Ferreiro con la presentadora⁵- y otras en espacios externos -como el reportaje a Los Planetas grabado en Granada.

Tanto José María Íñigo y Judy Stephen (de *Último Grito*) como Paloma Chamorro eran conocidos profesionales de la comunicación. Por su parte Miguel Bosé, La China Patino y Dj Neil formaban parte del panorama musical

⁵ YouTube. 2006. "Iván y Amaro Ferreiro + La china Patino = Tristeza"
<http://www.youtube.com/watch?v=1NUbRZOdGLQ> [Consulta: 5 de septiembre de 2011]

del que hablaban en sus programas. De todos estos espacios, el que más se ajustaba al ideal de periodismo musical (por los géneros divulgativos y por ser el menos controlado por la industria discográfica más poderosa) era *La Edad de Oro*.

TVE emitió muchos otros espacios de estas características, entre los que destaca uno por su formato periodístico: *Popgrama* (1978). En este mismo año, en su programa dedicado a los Rolling Stones (RTVE 1978), sus presentadores (Paco de la Fuente, Ángel Casas, Carlos Tena y Diego A. Manrique) realizan en directo y mirando a cámara una breve crónica individual de los diferentes conciertos de la banda que presenciaron cada uno de ellos. De Diego A. Manrique y su *Popgrama* hablaba así Jesús Arias (guitarra del grupo TNT) en uno de los ciclos de *La Música Contada*⁶:

(...) a finales de los 70 nos fascinaba desde televisión con un programa tremendo de rock, *Popgrama*, junto a otros dos grandes del periodismo, Ángel Casas y Carlos Tena. Allí pude, por primera vez, escuchar a los Rolling Stones y verlos. Y digo verlos porque hasta entonces sólo les había conocido por fotografía y a veces con censura.

Y por último, y a pesar de no ajustarse al formato de los espacios aludidos anteriormente, toca señalar uno que se clavó en las conciencias y en la memoria de toda una generación: *La Bola de Cristal* (Viñuela 2009: 136), donde la música no era la principal protagonista (como ocurría en los programas ya nombrados) pero en el que se hizo una gran labor de divulgación en este sentido, gracias a la producción de vídeos musicales, a las numerosas actuaciones y a la participación de muchos de los artistas de la Movida. Por *Acordes en Espiral* -sección de *La Bola* dedicada a la música- pasaron los videoclips y las actuaciones de Sinistro Total, Santiago Auserón, El Último de la Fila, Alaska o Nacha Pop. La imagen de Alaska y de los Electroduendes era propia de la Movida, pero aplicada al público infantil. Desde que *La Bola* pusiera fin a sus emisiones, no se ha visto en televisión un programa que intentara acercar la música y la imagen adulta al público más joven. Aún en nuestros días sería sorprendente que la presentadora de un programa dirigido a los niños (aunque visto por todos los públicos) llevara el pelo cardado, las uñas largas y pintadas de negro, pulseras de tachuelas y vestidos negros de corte gótico. Y teniendo esto en cuenta, es normal que en ocasiones el espectador esté convencido de que el tratamiento de la música en televisión ha *involucionado*.

⁶ La Música Contada es el título de una serie de ciclos sobre la historia de la música organizados por El Pez Doble Producciones. Desde su página web <http://www.elpezdoble.com/> lo definen como “un acercamiento de la música popular y contemporánea desde la voz y la presencia de famosos críticos, comunicadores musicales, músicos y notorios aficionados”.

“Diego Manrique en *La Música Contada* 1 (Teatro Alhambra, Granada), 2002”. YouTube. 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=VhLDJUEyjM0> [Consulta: 8 de julio de 2011]

Choque contra la Opinión Pública

Algunos autores, como Perfecto Herrera, hablan de “la capacidad de la música para cambiar actitudes, conductas y valores” (Cit. en Ayats 2009: 28). Otros van más allá, como Josep Martí cuando afirma que “algunos cambios son anunciados por la música antes de que estos se produzcan, sencillamente porque la música es portadora de ideas y sentimientos que en un futuro próximo provocarán cambios sociales” (Martí 2000: 18). En el caso de la música representada a través de la televisión, en nuestro país hay un episodio que marca un hito en su historia por la agitación que produjo: en abril de 1983, las Vulpes interpretan en *Caja de Ritmos* la canción “Me gusta ser una zorra”. La controvertida letra hizo que la prensa conservadora y algunos políticos forzaran el fin de emisión del programa; Carlos Tena, el que fuera conductor del espacio presentó su dimisión porque se veía “indefenso” (*El País* 1983) y según publicaba este diario, el periodista reivindicaba “el derecho a informar y no a poner canciones erótico-festivas”. El diario *ABC* publicó la letra de la canción, escrita por el grupo y que era una versión del tema de Iggy Pop titulado “I wanna be your dog”:

(...) hasta Francisco Umbral, Antonio Gala, Camilo José Cela y Rosa Montero opinaron sobre el asunto. Las chicas, que terminaron ante un tribunal acusadas de escándalo público, se les subió todo el rollo a la cabeza y volvieron a Bilbao como estrellas (...) (Lechado 2005: 254).

Carlos Tena no fue el único periodista que escandalizó a la Opinión Pública. Paloma Chamorro, como ella misma cuenta en un reportaje de *El País*, tuvo que dar explicaciones día tras día por el revuelo que su programa suscitaba en la prensa: “Que si ofensas a la moral católica, que si un nuevo capítulo del mal gusto en la televisión de todos los españoles (...)” (Estabiel 2008). *La Edad de Oro* fue llevado a los tribunales (RTVE 2011) por el contenido (supuestamente “ofensivo”) de un programa en el que se mostraban -entre otras cosas- imágenes de un crucifijo con cabeza de cerdo. Nueve años después el Tribunal Supremo dictaminó que no había delito.

Antes del caso Vulpes y el caso Chamorro ya era conocido el peligro de la programación musical ante la censura: en octubre de 1969, *Último Grito* vio finalizadas sus emisiones cuando Manuel Fraga (Ministro de Información y Turismo) fue sustituido por Alfredo Sánchez Bella, de perfil más conservador (Palacio 2001: 135).

En cualquier caso no todo fue negativo. Estos programas también recibieron piropos, como por ejemplo, los de Federico Jiménez Losantos - desde Diario 16- quien afirmó que esa primera emisión de *La Edad de Oro* en televisión había sido “el programa de la semana” (Lechado 2005: 157).

La relación entre programas musicales y Opinión Pública fue cambiando con el tiempo. Y a partir de los años 90, los programas musicales en televisión escandalizaban de unas maneras muy diferentes a cómo lo hacían con anterioridad. Con *Música Sí*, *Séptimo de Caballería*, *Los Conciertos de Radio 3* u *Operación Triunfo*, podríamos decir que se acabó el escándalo (el de sacudir lo hasta entonces establecido). El revuelo máximo provocado en los últimos años por un espacio musical se mantiene en la línea de un escote exagerado, un comentario inadecuado o una portada en interviú (todo ello casi siempre patrocinado por los concursantes y presentadores de *Operación Triunfo*).

La espectacularidad y el efecto Gran Hermano (Cuánto daño)

La televisión no ha vuelto a hacer un espacio a la altura de *La Edad de Oro* (ni en innovación en cuanto al formato y al tono de las entrevistas, ni en apuestas arriesgadas por el contenido). El medio se dejó embaucar por las discográficas en *Séptimo de Caballería* y en *Música Sí*; hizo lo posible por conquistar a los más jóvenes con *No Disparen al Pianista* (un programa que comenzaba a emitir en 2007 y que concedió gran protagonismo a los grupos españoles de hip hop) e intentó ganarse a los *indies* a través de *lpop*, pero sólo lo consiguió hasta cierto punto.

Lorenzo Díaz señala la falta de este tipo de espacios en televisión como causa del éxito de *Operación Triunfo*: “Casi todas las televisiones menosprecian el papel de la música en la televisión. Han desaparecido de las parrillas los programas de este género. Probablemente, ese era el estigma de *Operación Triunfo*” (Díaz 2005: 137). Este programa, a pesar de no acercarse en absoluto al periodismo musical, sí puede considerarse un espacio en el que la música es protagonista; ahora bien, tal y como apunta Jaume Radigales en ningún caso cumplirá el papel de “finalidad”, sino que la música es utilizada como “excusa” (Radigales 2007: 47-56).

El precedente de *O.T* fue *Pasaporte a Dublín* (programa emitido en Televisión Española en el año 1970). Ambos tenían un mismo premio final (representar a España en Eurovisión) pero unos métodos de trabajo muy diferentes. El más antiguo no se enmarcaba en una época dominada por la espectacularidad y los efectos de Gran Hermano, por lo que no necesitaba poner una “videovigilancia” de 24 horas al día a cada uno de los concursantes. Sí es cierto que los participantes en ambos casos eran anónimos, aunque en *O.T* este hecho se convertía en una obsesión que daba lugar a portadas en revistas y en otros programas de televisión; es lo que José Ángel Cortés Lahera describe como una “tendencia a entronizar al hombre de la calle como verdadero protagonista de los nuevos formatos” (Cortés Lahera 2002: 44-51). Esta obcecación por convertir nuestra imagen en protagonista de no se sabe qué espectáculo, se explica -según González Requena - “porque Ser es ser imagen seductora, ser deseado por la mirada del otro”; y apunta el autor:

Las discotecas lo saben y por eso se pueblan de instalaciones de video en circuito cerrado: el baile se convierte así no en la participación en un cierto ritual erótico, sino en un acto exhibicionista, propiamente narcisista en el que el bailarín espontáneo se esfuerza por construir su imagen en el espejo electrónico (Requena 1999: 137).

Con un programa como *O.T* ha quedado claro que el mayor triunfo se lo ha anotado el marketing. La creatividad, la cultura, la calidad, el *Do It Yourself* y la originalidad han perdido por goleada. Como sostiene Imbert:

(...) hoy somos adictos a un cierto tipo de formatos (...) Nos identificamos con ellos como, antaño, con una peña taurina o el Real Madrid (...) Son como una marca a la que somos fieles. La marca nos une en un mismo grupo de consumidores, nos conforta en nuestro gusto -que es el gusto de todos, el gusto común, nivelado, descafeinado, homogeneizado por el medio- y al mismo tiempo nos da, de prestado y como soñando, un cierto estatus (Imbert 2003: 245-246).

O.T ha formado parte de la parrilla de programación de 2001 a 2011 a pesar de que su éxito haya ido apagándose hasta el punto de haber sido suspendido en su última edición por falta de audiencia. Tal y como confiesa Pilar Tabares -responsable del área de Entretenimiento de TVE cuando el producto llegó al ente - “De tanto poner las turbinas a tope se rompió el juguete” (Cit. en Díaz 2006: 353).

Hay vida después de *O.T*

Criticar a la televisión es, según González Requena (1999: 162) “el deporte moderno”. Aunque lo cierto es que se lleva haciendo desde hace tiempo. La prensa -en concreto el diario *El País*- ya reprochaba a TVE la discriminación, en términos monetarios, que sufría la programación musical de entonces:

Aplauso es un programa exotérico, mayoritario, standard. Popgrama es un espacio esotérico, minoritario, extraño. Lo común de ambos y a sus respectivos niveles es la carencia de medios que en otras estupideces se derrochan (...) TVE, a la cual la música le da lo mismo (no hay un programa de flamenco, de jazz, y los de clásica tampoco tienen medios), espera aterrorizada y confusa desde el año 75, a ver qué cambios se producen, y no hace nada (Costa 1979).

En la televisión pública española no existe en estos momentos un programa musical de características semejantes a las de *Popgrama* o *Aplauso*; sí es cierto que en su parrilla, sobre todo en La 2, encontramos diversos espacios dedicados a la música como *TVE es Música*, los *Conciertos de Radio 3* o *Festivales de Radio 3*, pero ninguno de ellos se ajusta al modelo de programa periodístico puesto que se limitan a la emisión de conciertos y música en directo. Otros espacios como *Musical.es* sí se ajustan en cierto modo a las pautas del periodismo puesto que se trata de documentales musicales de diferentes estilos como el jazz, el flamenco o la música clásica.

La gran excepción de la televisión generalista pública más reciente comenzó a emitir en 2010 bajo el nombre de *Mapa Sonoro*. Un programa de La 2 que partía de la originalidad en cuanto al formato y que prescindía tanto de la figura del presentador como del plató. El hilo narrativo lo ponía una voz en off que explicaba la ruta que se llevaba a cabo en cada programa, puesto que se recorrían diferentes ciudades (siempre dentro de la península) para entrevistar tanto a artistas musicales (Delorean, Aaias, Amaral, Za!...) como a grandes nombres del periodismo musical (Jesús Ordovás, Diego Manrique, Carlos Tena...) El director del programa, Roberto Herreros, lo describía así en la revista *Rockdelux*:

(...) un programa de música con estética de road movie. Se trataba de rastrear las propuestas más estimulantes del panorama actual en un viaje por la geografía española. Hoy puedo decir que he tenido la suerte de trabajar en un espacio donde se me ha permitido evitar todo lo que no me gusta después de veinte años viendo programas musicales de televisión aburridos (Herreros 2010).

El pasado 18 de diciembre de 2011 *Mapa Sonoro* se convertía en *Mapa Sonoro.doc* y volvía a la carga, tras el parón de varios meses, con una pequeña modificación en el nombre que hacía referencia a una pequeña modificación en el formato (es decir, mayor acercamiento al género documental). Unos días antes, la revista *Efe Eme* en su edición digital incluía la noticia del regreso de *Mapa Sonoro* y lo definía como “un nuevo proyecto a medio camino entre el programa y el documental” (Toraño 2011). El hilo narrativo quedaba explicado en su título -Madrid: Ecos del Subsuelo- y en el programa en sí se trataba de reflejar los sonidos, los conciertos y las citas musicales menos comerciales que tienen lugar en la ciudad. Se mantiene el estilo *road movie* de las primeras emisiones del programa pero en esta ocasión el viaje sólo incluye Madrid; sigue utilizándose una voz en off, aparecen más artistas y por tanto las entrevistas son más escuetas y el ritmo más rápido.

El programa musical tal y como lo concebíamos -con un presentador, secciones, entrevistas y música en directo- es casi inexistente. Tan sólo *Música Moderna* (de BTV y presentado por Albert Puig) reúne en cierta medida las características de este formato. A *Música Moderna* acuden artistas catalanes para ser entrevistados y tocar en directo, y sus colaboradores realizan críticas periodísticas y propuestas para la semana. Pero este formato no se da siempre, en ocasiones el programa emite un documental musical.

Este valor que casi todos los espacios musicales actuales otorgan al documental no supone nada nuevo para TV3. Su programa *Sputnik*, con más de 20 años en antena, comenzó a utilizar este género como formato para hablar de música (ya sea internacional, española o catalana) cuando aún TVE apenas lo hacía. *Sputnik* (1989) ha emitido documentales sobre artistas como John Lennon, Oasis, Sopa de Cabra... o sobre festivales como Sónar y

Primavera Sound. Con el paso de los años, la emisión de documentales de producción propia se ha convertido en algo prácticamente habitual.

Conclusión: de excepciones y optimismos

Cuando en 1982, en el programa *Pista Libre* un grupo de personas relacionadas con la música y los medios de comunicación debatían sobre el futuro de la música en televisión, Diego A. Manrique hizo su sugerencia en voz alta y sin titubeos: “política de puertas abiertas”⁷. Una de las responsables del sello independiente DRO propuso la menor intromisión posible de las discográficas en este tipo de programas que, según sus palabras, “no pueden quedarse en manos de unas *multis*”⁸. Ambas ideas deberían ser cuestiones obvias en la televisión pública.

Dicho esto, al pararnos a respirar una vez analizada la situación actual habrá quien piense que la televisión ha ido hacia atrás en cuanto a los programas musicales. Pero hay otro punto de vista: el que ofrecen *Musical.es*, *Mapa Sonoro.doc*, *Música Moderna* y *Sputnik*. Es decir, el abandono del esquema narrativo tradicional de los programas musicales en televisión y la utilización del documental como herramienta clave en el periodismo musical audiovisual.

El documental es un género cada vez más utilizado en términos culturales y que cada vez llega a más cines comerciales. Ramón Breu señala la falta de medios como una de las causas del éxito que ha experimentado en los últimos años entre los jóvenes cineastas y añade:

(...) el documental permite entrar en un territorio de reflexión y de calma intelectual, de serenidad y quietud frente a la perspectiva del ruido ensordecedor, la digresión, la dispersión, la alienación y el horror ético de los productos de la cotidianidad televisiva (Breu 2010: 16).

Quim Casas habla de una conexión entre el rock y el cine independiente, y además afirma que “el cine que documenta el rock ha crecido exponencialmente en el último decenio en consonancia con la apertura de miras que ha experimentado el cine documental en líneas generales” (Cit. en Weinrichter 2010: 252-253). Según Casas, los “rockumentales”⁹ han comenzado a ir “más allá de su enunciado”, es decir, han dejado de limitarse a documentar “la vida de un grupo” o “la grabación de un disco” y en consecuencia cualquier espectador (aunque no tenga un conocimiento previo sobre el artista) pueda disfrutar de una película como *Control* (2007), la cual:

⁷ YouTube. 2009. “Pista Libre - Locos por la música (debate '82)”. http://www.youtube.com/watch?v=WHvJr8ulEhQ&feature=results_main&playnext=1&list=PL002937B3B9249E95 [Consulta: 10 de junio de 2011]

⁸ “Multis” es la abreviatura utilizada para hablar de discográficas multinacionales.

⁹ La palabra Rockumental alude a las producciones cinematográficas que van unidas a la música rock (en su más amplio sentido).

(...) no resulta tan solo un biopic de Ian Curtis o la recreación de la escena musical de Manchester en los últimos años setenta, los años de Joy Division, sino que puede verse también como una historia “universal” sobre el amor y el desamor, la marginalidad y el desarraigo (Weinrichter 2010: 253).

La producción de piezas documentales comenzaba a aumentar a comienzos del siglo XXI:

(...) la mayoría de ellas está destinada a la comercialización en DVD o a la difusión a través de la televisión. No obstante, algunas han conseguido abrirse un hueco en la gran pantalla merced al interés mostrado desde festivales de cine consolidados como el de Gijón, hasta otros especializados como el In-Edit o el Dock of the Bay! de San Sebastián (...) (Guillot 2008: 262).

Y vista la situación más reciente en lo que se refiere a los espacios musicales en las televisiones públicas española y catalana, podemos decir que quizá el futuro (y la esperanza) del periodismo musical de calidad en la pequeña pantalla pase por el cine -y sus vástagos-, ya sea como una parte más del todo (como ocurre en *Música Moderna*) o como eje principal del discurso (como pasa en *Musical.es*, *Mapa Sonoro.doc* o *Sputnik*).

Bibliografía

Ayats, Jaume *et al.* 2009. *La música i el seu reflex en la societat*. Barcelona: Indigestió Musical.

Breu, Ramon. 2010. *El documental como estrategia educativa. De Flaherty a Michael Moore, diez propuestas de actividades*. Barcelona: GRAÓ.

Collin, Matthew. 2002. *Estado Alterado. La historia de la cultura del éxtasis y del acid house*. Barcelona: Alba Editorial, 2002.

Cortés Lahera, José Ángel. 2002. “Cuando el espectáculo supera al propio medio”. *Chasqui* 78: 44-51.

Costa, J.M. 1979. “Popgrama’ y ‘Aplauso’ o la miseria de RTVE”. *El País*. http://www.elpais.com/articulo/agenda/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA_/RTVE/Popgrama/Aplauso/miseria/RTVE/elpepigen/19790302elpepage_2/Tes [Consulta: 8 de septiembre de 2011]

Díaz, Lorenzo. 2006. *50 años de TVE*. Madrid: Alianza Editorial.

Díaz, Lorenzo. 2005. *La caja sucia*. Madrid: La esfera de los libros.

El País. 1983. “Carlos Tena dimite del programa “Caja de Ritmos” porque se considera “indefenso”. *El País*.

http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/TENA/ CARLOS_/RADIO Y MUSICA_/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA_/RTVE/Carlos/Tena/dimite/programa/Caj

[a/ritmos/considera/indefenso/elpepirtv/19830512elpepirtv_1/Tes](#) [Consulta: 29 de agosto de 2011]

Estabiel, C. 2008. "25 años sin la Edad de Oro". *El País*. http://www.elpais.com/articulo/portada/25/anos/edad/oro/elpepucul/20080411elptenpor_4/Tes [Consulta: 4 de marzo de 2011].

González Requena, Jesús. 1999. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

Guillot, Eduardo (coord.). 2008. *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular*. Valencia: Avantpress Edicions.

Herreros, Roberto. 2010. "Un programa de música que se puede ver". *Rockdelux*. <http://www.rockdelux.es/opinion/p/mapa-sonoro-un-programa-de-musica-que-se-puede-ver.html> [Consulta: 8 de septiembre de 2011]

Imbert, Gérard. 2003. *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.

Lechado, José Manuel. 2005. *La Movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba.

Martí, Josep. 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial.

Palacio, Manuel. 2001. *Historia de la Televisión en España*. Barcelona: Gedisa.

Radigales, Jaume. 2007. "Música i contracultura. La (re)presentació de la cançó: d'"O.T" a "cantamania"". *Trípodos (Extra 2007 Les cruïles de la comunicació: límits i transgressions.)*: 47-56.

Reiss, Steve; Feineman, Neil; Harry N., Abrams. 2000. *Thirty frames per second. The visionary art of the music video*. Inc: California.

Rodríguez, Andrés. 1999. *ABC de la música moderna*. Madrid: Alianza Editorial.

Toraño, María. 2011. "La 2 estrena el domingo 'Mapa Sonoro.doc'" *Efe Eme* <http://www.efeeme.com/89912/la-2-estrena-el-domingo-mapasonoro-doc/> [Consulta: 17 de diciembre de 2011]

Vilches, Lorenzo. 1996. *La televisión. Los efectos del bien y del mal*. Barcelona: Paidós.

Viñuela, Eduardo. 2009. *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU.

Weinrichter, Antonio (ed.). 2010. *.DOC: El documentalismo en el siglo XXI*. Donostia - San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia - San Sebastián.

Audiovisuales

Galicia Caníbal. 2011. Dir. Antón Reixa. Galicia: Filmanova. [Visto en: Beefeater In-Edit Festival. Barcelona, 2011]

Frenesí en la gran ciudad. 2011. Dir. Antonio Moreno y Alejandro Caballero. DVD. Madrid: RTVE. [Visto el 5 de octubre de 2011. La 2 de TVE]

RTVE. 2005. “Antología. Lo mejor de 'La edad de oro' (capítulo 9)” <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-9/1010801/> [Consulta: 4 de septiembre de 2011]

RTVE. 1999. “Enrique Morente con Miguel Bosé en ‘Séptimo de caballería”” <http://www.rtve.es/alcarta/videos/cultura/enrique-morente-miguel-bose-septimo-caballeria-1999/962357/> [Consulta: 11 de enero de 2011]

RTVE. 2009. “Así se presentaba el grupo en el programa Ipop” <http://www.rtve.es/alcarta/videos/rock-pop/asi-se-presentaba-grupo-programa-ipop/540247/> [Consulta: 20 de diciembre de 2011]

RTVE. 2010. “Monográfico dedicado a los Rolling Stones en Popgrama”. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/monografico-dedicado-rolling-stones-popgrama-1978/762753/> [Consulta: 8 de agosto de 2011]

RTVE. 2011. “‘La Edad de Oro’, un programa de vanguardia alejado de las corrientes comerciales”. <http://www.rtve.es/rtve/20110302/edad-oro-programa-vanguardia-alejado-corrientes-comerciales/329040.shtml> [Consulta: 4 de septiembre de 2011]

RTVE. 2005. “Antología. Lo mejor de ‘La edad de oro’ (capítulo 2)” <http://www.rtve.es/alcarta/videos/television/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-2/780667/> [Consulta: 12 de septiembre de 2011]

LA INSERCIÓN DEL NÚMERO MUSICAL EN LAS SERIES DE TELEVISIÓN: EL PAPEL DE LA MÚSICA EN *SCRUBS*.

Judith Helvia García Martín

Resumen

Aunque es innegable la importancia y presencia de la música, tanto diegética como no diegética, en las series estadounidenses, hay una en la cual este elemento cobra especial relevancia. Hablamos de *Scrubs*, que pese a estar basada en el manido argumento en el que un grupo de estudiantes de medicina trata de salir adelante en el competitivo entorno hospitalario, tiene algo especial, y es que cuenta con una cuidada selección musical que casi nunca es azarosa. En ocasiones, la elección de los temas está vinculada a la biografía musical de los personajes, y en otras el contenido de la letra de las canciones hace alusión directa o indirecta al desarrollo del argumento de cada capítulo, a sucesos o a personajes específicos. Las fantasías recurrentes en las que se sumerge el protagonista, el Doctor John Dorian, están plagadas de referencias musicales emblemáticas del pop-rock de los últimos sesenta años, dándonos una rica y representativa muestra de lo que escucharon en su juventud las últimas tres generaciones. La importancia de la banda sonora es tal, que no conformes con emular números de los musicales de Broadway de forma esporádica, realizan un capítulo completo en este género, "Mi Musical". A lo largo de este artículo, analizaremos descriptivamente algunas de las formas en las que la antología musical de esta serie se hace presente, siendo quizá una de las mayores claves de su éxito.

Palabras clave: *Scrubs*, musical, series, cultura Estados Unidos

Abstract

In spite of the undeniable importance and presence of music in American TV series, so in a diegetic and non-diegetic way, there is one of them in which this element receives special relevancy. We speak about *Scrubs* which, although being based on the stale argument in which a group of students of medicine tries to go out forward in the competitive environment of a hospital, has something special: an elegant musical selection that it is almost never eventful. Sometimes, the choice of the musical themes is linked to the musical biography of the prominent figures, and some other times the lyrics refer direct or indirectly to the development of the plot of every chapter, to events or to specific prominent characters. The frequent fantasies, in which the main character, Doctor John Dorian, is involved, are riddled with musical emblematic references to the pop – rock music of the last sixty years, giving us a rich and representative sample of what the last three generations have been listening to. The importance of the Original Soundtrack is large, not only emulating scenes of the Broadway's musicals but also occasionally making a complete chapter, "My Musical ". Along this article, we will analyze descriptively some of the moments in which the musical anthology of this TV series becomes present, being probably one of the main keys of its success.

Key Words: *Scrubs*, musical, TV series, United States Culture

Introducción

Llega un momento en las series de televisión especialmente longevas en el que los guionistas deciden sorprender a sus seguidores y se arriesgan introduciendo capítulos diferentes, resucitando su curiosidad a través de “nuevos” recursos inspirados en categorías clásicas, como el cine negro y el musical. Encontramos el primer caso en series como *Embrujadas*, *Smallville* y *Cosas de Casa*. Nos interesa sin embargo el segundo, pues recientemente series como *Buffy Cazavampiros*, *Fringe* o *Anatomía de Grey* han introducido un capítulo musical completo, acentuando la innegable importancia y presencia de la música, tanto diegética como no diegética, en estos programas estadounidenses.

Sin embargo, hay una serie que no hemos citado en la cual la música cobra especial relevancia. Hablamos de *Scrubs*, cuya acogida entre los telespectadores viene avalada por nueve temporadas emitidas entre los años 2001 y 2010. El argumento no es nuevo en absoluto, derivado de muchos otros *shows* realizados anterior o contemporáneamente, como *Urgencias*, *House*, *Anatomía de Grey*, *Hospital General*, *Private Practic*, *Nip & Tuck*, entre tantos otros. En *Scrubs* la acción se desarrolla en el hospital *Sacred Heart* (Sagrado Corazón), que acoge cada año a un nuevo grupo de estudiantes de medicina. Los protagonistas son John Dorian o JD (Zach Braff), el que narra con la voz en *off* lo que piensa y siente; su amor platónico, Elliot Reid (Sarah Chalke); su mejor amigo Christopher D. Turk (Donald Faison); y la mujer de éste, Carla Espinosa (Judy Reyes). Todos ellos son martirizados por las exigencias profesionales de su jefe, el Dr. Percival Cox (John C. McGinley), el acoso del jefe médico del hospital, el Dr. Robert Kelso (Ken Jenkins) y las travesuras de El Conserje (Neil Flynn).

Pese a estar basada en el manido argumento en el que un grupo de estudiantes de medicina trata de salir adelante en el competitivo entorno hospitalario, tiene algo especial, y es que cuenta con una cuidada selección musical. En sus breves capítulos de apenas 20 minutos combina la comedia, el drama y la fantasía. Y en estos tres registros encontramos un elemento común: la música. Ésta se hace presente de las formas más diversas: diegética, no diegética, cantada por los personajes, con artistas invitados, introduciendo números musicales, en situaciones reales o fantásticas... Siendo una serie que entra en el registro de la comedia- drama, y al compararla con series similares (comedias de capítulos cortos) como *Dos hombres y medio*, *La teoría del Big Bang*, *Cómo conocí a vuestra madre* o *Todo el mundo odia a Chris*, vemos que es en la que más peso tiene el elemento musical.

La elección de los temas casi nunca es casual: en ocasiones están vinculados a la biografía musical de los personajes, y en otras el contenido de la letra de las canciones hace alusión directa o indirecta al desarrollo del

argumento de cada capítulo, a sucesos o a personajes específicos. De hecho, cada episodio finaliza con una reflexión con la voz en *off* del personaje principal, JD, en la que piensa sobre la moraleja que extrae de los sucesos acaecidos en el episodio. Dicha reflexión es acompañada de una canción (tanto en modo diegético como no diegético) cuya letra representa el argumento del episodio.

Las fantasías recurrentes en las que se sumerge JD están plagadas de referencias emblemáticas al pop- rock de los últimos sesenta años, dándonos una rica y representativa muestra de lo que escucharon en su juventud las últimas tres generaciones, representadas en el interno (JD), el jefe de medicina interna (Dr. Cox) y el jefe del hospital (Dr. Kelso). La importancia de la banda sonora es tal, que no conformes con emular números de los musicales de Broadway de forma esporádica, realizan un capítulo completo en este género, “Mi Musical”, en cuyo análisis nos detendremos más adelante.

Referencias a la cultura popular estadounidense

Esta serie constituye una auténtica galería de referencias visuales y auditivas a la cultura musical, televisiva, cinematográfica e incluso del cómic de Estados Unidos. En las fantasías de John Dorian se emulan constantemente no sólo canciones de grupos musicales de éxito, sino también escenas de películas de culto, series y programas en los que los actores originales son sustituidos por los protagonistas de la serie. Veamos tan sólo algunos ejemplos de estos recursos, que constituyen un testimonio de los gustos más extendidos en la población a la que está destinada el programa.

Cine

El hecho de emular a determinadas películas nos hace ver cuáles son las que han tenido más éxito comercial, o aquéllas que se han convertido en películas de culto. Las alusiones visuales están a menudo acompañadas por las sonoras: en ocasiones no tienen nada que ver, pero en muchas otras hay citas casi literales a la música de la fuente original en la que se inspira la escena. He aquí una breve exposición de cada una de las fantasías de JD en las que se incluyen referencias cinematográficas:

- *Risky business*: En este episodio, JD se imagina cómo pasaría el Dr. Cox un fin de semana sólo en casa, estando su mujer e hijos de viaje. Sin embargo, dada la dependencia emocional del interno hacia su jefe, no puede dejar de colarse en sus días libres, por lo que se imagina al Dr. Cox, a sí mismo y a sus amigos emulando la famosa entrada de Tom Cruise en el salón de la casa de sus padres al ritmo de la canción de Bob

Sieger “Old time rock and roll”, de la cual sólo podemos escuchar, de manera no diegética, el tema de entrada¹.

- *La Guerra de las Galaxias. Una nueva esperanza*: Como no podría ser de otra manera, la famosa saga de George Lucas no tarda en aparecer. En un momento dado, el Dr. Kelso discute con el Dr. Cox acerca de su última infracción de las normas del hospital. JD recrea la disputa entre ambos mediante la famosa escena de la primera película de la trilogía antigua, estrenada en 1977: aquélla en la que Darth Vader da muerte a Obi-Wan Kenobi. Si bien la referencia visual es muy literal (cada personaje de *Scrubs* representa a uno de *La Guerra de las Galaxias*, y los planos y acciones son bastante similares), la emulación sonora no se corresponde. De hecho, en la fuente en la que inspira esta escena, no hay música, tan sólo el sonido de los sables láser, mientras que en la parodia se imita vagamente el estilo sinfónico de John Williams, introduciendo un lejano tema orquestal con viento metal².

- *Oficial y caballero*: El Dr. Kelso, quien a raíz de su servicio en la guerra de Vietnam se siente especialmente atraído por las mujeres del Sureste asiático, se hace amigo de un soldado herido en la guerra de Iraq. Sus conversaciones le llevan a imaginar cómo sería su marcha del hospital, lugar del que ya está hastiado tras dirigirlo durante años. En ese momento podemos ver una recreación de la escena final de *Oficial y Caballero*, en la que Richard Gere acude a la fábrica de cartón a “rescatar” a Debra Winger. De igual manera, Bob Kelso imagina su jubilación ideal vestido de marino y llevándose en brazos a una hermosa mujer de una fábrica textil (posiblemente ubicada en Vietnam). Al mismo tiempo suena de manera no diegética la canción “Up where we belong” de Joe Cocker y Jennifer Warnes, de la que también se introduce una versión en la película³.

- *Indiana Jones*: JD recrea de forma original en qué puede consistir la cirugía exploratoria que va a practicar su amigo Turk. La imagen que le viene a la cabeza es la de su amigo ataviado con el sombrero de Indiana Jones, avanzando por el interior de un cuerpo humano acechado por diversos peligros. La música que le acompaña de forma no diegética no es literal, pero está compuesta en el estilo que John Williams destinó a la citada saga e imitando en cierto modo el tema principal presente en las cuatro películas, con su característico amplio volumen orquestal acompañando una melodía impetuosa y con muchos saltos interpretada por el viento metal⁴.

¹ Capítulo 7x04: <http://www.youtube.com/watch?v=ZXFwWjySa6I> [Consulta: 25 de enero de 2012].

² Capítulo 1x05: <http://www.youtube.com/watch?v=Jn4g5eR5AY0> [Consulta: 25 de enero de 2012].

³ Capítulo 6x07: <http://www.youtube.com/watch?v=pM1HUzjRVlw> [Consulta: 25 de enero de 2012].

⁴ Capítulo 5x05: <http://www.youtube.com/watch?v=agAABAcTTGM> [Consulta: 26 de enero de 2012].

- *Indiana Jones. En busca del arca perdida*. Cuando JD le pide a su amiga Carla que comparta sus sentimientos con él, ésta le abre su mente cual caja de Pandora, y JD imagina este momento similar al vivido por los expoliadores que abren el Arca de la Alianza, cuyos rostros se derriten. Al igual que en la película, la parodia es acompañada por una música no diegética que presenta un motivo de intervalo de 2ª menor interpretado por violines⁵.

- *El Mago de Oz*⁶: El episodio titulado “Mi camino a casa” no puede calificarse como musical, pero a lo largo del mismo se hacen alusiones constantes, tanto visuales como sonoras, a una película que sí lo es: *El Mago de Oz*, que podríamos encuadrar dentro del subgénero *fairy tale musical*. En el argumento de este episodio, cada personaje necesita encontrar algo: Elliot, un cerebro para llegar a ser una buena endocrinóloga; Turk, un corazón para llevar a cabo un trasplante; y Carla, valor para tener un hijo. Al mismo tiempo, JD necesita encontrar su camino a casa para disfrutar de su día libre. JD representaría por tanto a Dorothy, hecho que se hace más evidente al llevar él unas zapatillas rojas y al llamarle el Dr. Cox por dicho nombre⁷. Otros elementos, como un camino de baldosas amarillas, la mujer del Dr. Cox derriéndose como hizo la Bruja Mala del Oeste, un médico temible que habla detrás de una cortina, colores muy vivos que emulan a los generados por las primeras cámaras Technicolor⁸, o el hecho de que al principio del capítulo JD esté escuchando una canción de la banda de rock estadounidense Toto⁹, nos remiten de nuevo al musical de 1939. En cuanto al aspecto sonoro, se introduce un recurso del que hablaremos más adelante. El grupo de canto *a capella* los Worthless Peons, del cual Ted es líder, aparece en varias ocasiones a lo largo del episodio, en dos de las cuales entona las dos canciones más emblemáticas de la película: “We’re off to see the Wizard” y “Somewhere over the rainbow”¹⁰. En el primer caso, la canción se asocia a la escena en la que todos estos personajes andan juntos por un pasillo,

⁵ Capítulo: 2x04: http://www.youtube.com/watch?v=MLAczrD_is [Consulta: 26 de enero de 2012].

⁶ Para ver el capítulo completo (Episodio 5x05), así como todos los elementos visuales y musicales a los que hacemos referencia que nos remiten al música *El mago de Oz*, consultar los siguientes enlaces:

<http://www.youtube.com/watch?v=Z76zpCoatMs> (Consulta: 29 de enero de 2012).

<http://www.youtube.com/watch?v=V14TLWwRoxA&feature=related> [Consulta: 29 de enero de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=HI5MtvQ0UYQ&feature=related> [Consulta: 29 de enero de 2012].

⁷ A lo largo de toda la serie, el Dr. Cox se dirige a John Dorian, a quien considera demasiado sensible, con nombres de mujer, recurriendo al estereotipo machista de que los hombres no deben mostrar en público sus emociones.

⁸ Este tipo de colores aparecen mucho más acentuados en los momentos en los que suena la música de *El Mago de Oz*, reforzando de esta manera la evocación de dicha película.

⁹ Nombre del perro de Dorothy.

¹⁰ http://www.youtube.com/watch?v=2X_y-Fn49Mw [Consulta: 26 de enero de 2012].

buscando a alguien que les pueda ayudar, al igual que hacían Dorothy, el León, el Hombre de Hojalata y el Espantapájaros a lo largo del camino de baldosas amarillas. La segunda melodía, la más famosa y aquella por la que la película obtuvo el Óscar a la mejor canción, suena una vez que todos los personajes han solucionado sus miedos, dudas y han vuelto a casa. Los Worthless Peons cantan en la azotea del hospital, acompañados de un ukelele, la versión que Israel Kamakawiwo'ole hizo, mezclando "Somewhere over the Rainbow" y "What a wonderful World". Más adelante hablaremos con más detalle de este grupo de cantantes, que se introduce con mucha frecuencia a lo largo de toda la serie para justificar la inclusión de música diegética.

- Otras referencias fílmicas que aparecen en la serie, en las que no nos detendremos por no contar con música o por no ser ésta fiel a la fuente a la que parodian, son *El Grinch*¹¹, *Hulk*¹², *Aquel excitante curso en España*¹³, *Superman*¹⁴, *El Fugitivo*¹⁵, *Vanilla Sky*¹⁶, *Eso*¹⁷, *Kill Bill*¹⁸ y *Narnia*¹⁹.

Series

No sólo las películas han formado el mosaico que es la cultura popular audiovisual a la que nos estamos refiriendo. También han entrado en juego las series de televisión, siendo Estados Unidos desde hace años uno de los mayores productores (y exportadores) mundiales. La mayoría de programas a los que se alude cuentan ya con décadas de historia. Son los casos de *La tribu de los Brady*, emitida entre 1960 y 1974²⁰; *El coche fantástico* (1982- 1986)²¹; *Batman* (1966- 1968)²²; y por último, *Kung fu* (1972- 1975)²³. Sólo en éste

¹¹ Capítulo 1x11: <http://www.youtube.com/watch?v=XKaiUcZnKOl> [Consulta: 26 de enero de 2012].

¹² Capítulo 1x17: <http://www.youtube.com/watch?v=9jXauYlqK8s> [Consulta: 26 de enero de 2012].

¹³ Capítulo 1x10: http://www.youtube.com/watch?v=0omzs6XZ_as&feature=related [Consulta: 26 de enero de 2012].

¹⁴ Capítulo 1x23: <http://www.youtube.com/watch?v=DXdNAGU4va8> [Consulta: 26 de enero de 2012].

¹⁵ Capítulo 3x08: <http://www.youtube.com/watch?v=TAFmwYIXfo0> [Consulta: 26 de enero de 2012].

¹⁶ Capítulo 3x09: <http://www.youtube.com/watch?v=NqoZUgEBb2U> [Consulta: 26 de enero de 2012].

¹⁷ Capítulo 3x18: <http://www.youtube.com/watch?v=tvMnw8KaN24> [Consulta: 26 de enero de 2012].

¹⁸ Capítulo 4x10: <http://www.youtube.com/watch?v=MdfizRsBOA4> [Consulta: 26 de enero de 2012].

¹⁹ Capítulo 6x19: <http://www.youtube.com/watch?v=4LiDW5q7i5I> [Consulta: 26 de enero de 2012].

²⁰ Capítulo 3x02. <http://www.youtube.com/watch?v=iYVmVw51fWl> [Consulta: 26 de enero de 2012].

²¹ Capítulo 6x08. <http://www.youtube.com/watch?v=4jgXasIP52s> [Consulta: 26 de enero de 2012].

²² Fantasía basada en la serie producida por la ABC y dirigida por Adam West. Episodio 1x09 "Mi día libre". <http://www.youtube.com/watch?v=HOoUteabhgc> [Consulta: 26 de enero de 2012].

último caso podemos hablar del parámetro musical, pues en los anteriores éste no es relevante o es inexistente. No hay una referencia clara ni literal a la serie. Sin embargo, aludimos a ella debido a la canción elegida para ambientar una escena en la que Turk, que compite con el resto de cirujanos del hospital por un puesto, se encuentra una multitud médicos orientales que aspiran al mismo trabajo, y se ve obligado a luchar con ellos. Mientras esto ocurre, suena de manera no diegética “Kung fu fighting”, el gran éxito de Carl Douglas de 1974. La razón por la que hemos aludido a la serie *Kung fu* se debe a que esta canción se lanzó al mercado un año después del estreno de dicha serie y en el momento del *boom* de las películas de artes marciales, coincidiendo con las primeras de Jackie Chan y el estreno de *Operación Dragón* con Bruce Lee como protagonista, cuya gran acogida se plasmaría en la pequeña pantalla de manera más continuada a través de la serie *Kung Fu* con David Carradine como protagonista. La escena de *Scrubs* no alude a ninguna en concreto, aunque sí a todas en general, no sólo mediante la lucha en la que emplean un arte marcial oriental, sino también a través de una canción que nos ubica en un momento muy concreto y dentro de un género cinematográfico determinado.

Música

Sería demasiado extenso enumerar todas y cada una de las canciones que aparecen a lo largo de la serie. Sólo señalaremos algunas que pueden calificarse como clásicas e icónicas y que, al igual que ocurría con las referencias visuales, constituyen un muestrario de los mayores éxitos, si bien en muchos momentos se utiliza el marco de la serie para ayudar a grupos menos populares a darse a conocer. La siguiente lista de diez canciones²⁴ puede considerarse como una enumeración de comodines estereotipados a los que se ha recurrido una y otra vez tanto en el medio televisivo como cinematográfico:

- “Faith” (Georg Michael)
- “Hey Julie” (Fountains of Wayne)
- “More than a Feeling” (Boston)
- “Dancing queen” (ABBA)
- “American Girl” (Tom Petty and the Heartbreakers).
- “Hallelujah” (John Cale)
- “Me and Mrs. Jones” (Billy Paul)
- “It’s raining men” (The Weather Girls)
- “Amazing Grace” (John Newton).
- “The final countdown” (Europe)

²³ Episodio 5x03. http://www.youtube.com/watch?v=oxRBLP_bsgU [Consulta: 26 de enero de 2012].

²⁴ Para ver el listado completo de la música empleada a lo largo de toda la serie, ver: http://scrubs.wikia.com/wiki/List_of_music_featured_in_Scrubs [Consulta: 26 de enero de 2012].

Sin embargo, en este apartado referido a la música nos resulta de más interés dedicar unos breves comentarios a un elemento de cierta relevancia. Unas páginas más atrás hablábamos de un grupo musical que se introduce con cierta frecuencia en la serie para justificar la aparición repentina de música diegética. A veces utilizan aparatos de música, personajes que cantan o, y este es el recurso que más nos interesa ahora, la intervención de la banda de Ted, los Worthless Peons o Los Peones Despreciables, un grupo que podríamos calificar de “personaje colectivo” que aparece por primera vez en el capítulo vigesimotercero de la primera temporada. Esta banda existe en la realidad, se hace llamar The Blanks, y dentro de la serie es presentada como un conjunto integrado por la gente menos popular del hospital: el abogado, el contable, logística y mensajería, y administración de la propiedad *on-line*. Este grupo es un cuarteto vocal formado por dos tenores, un barítono y un bajo que interpretan *a capella* sus propias versiones de canciones de diferentes estilos, desde la banda sonora original de *El Mago de Oz* hasta música disco de los años 80. En numerosas ocasiones, la música es introducida de forma diegética a través de este elemento, justificando la inclusión de un número musical por tratarse de situaciones en las que casualmente el grupo está utilizando el hospital como marco para ensayar una canción cuyo contenido refleja lo que está ocurriendo en la escena. En este sentido, se trataría de un recurso similar al utilizado en el tipo de musical *backstage*, en el que se explica la introducción del número musical porque es parte de un *show* o un ensayo del mismo²⁵.

Videojuegos

No podíamos dejar de lado este campo que, no por ser minoritario en cuanto a número de referencias a lo largo de la serie, es menos importante en lo que a integrante de la cultura popular se refiere. En la séptima temporada se realiza una divertida alusión a *Space Invaders* (Invasores espaciales), el videojuego clásico cuyos orígenes se remontan a 1978, basado en matar extraterrestres junto con su nave nodriza. JD y Turk, ya médicos con estudiantes a su cargo, buscan maneras de divertirse y que al mismo tiempo motiven a sus alumnos. Les reúnen a todos en el aparcamiento del hospital y les alinean en varias filas para que hagan el papel de extraterrestres. Cuando el juego comienza, se introduce de forma no diegética el sonido que emula a pistolas y cañones láser eliminando al enemigo. Al mismo tiempo, JD sugiere a

²⁵ Existen dos formas de introducir un número musical dentro del discurso fílmico. En la que podríamos denominar como “realista”, se justifica su aparición considerándolo como parte de un *show* o de un ensayo. Sería el caso del que estaríamos hablando con los *Worthless Peons*. La segunda consiste en integrar las canciones dentro del argumento, no como parte de un espectáculo, sino como vehículo para que el personaje exprese sus sentimientos (De Andrés 2009: 476)

una de las alumnas que haga el sonido de la “nave nodriza”, incluyéndose éste de manera diegética²⁶.

Otros

Otras referencias, en las que no nos detendremos, son las alusiones a personajes famosos, como Randy Savage²⁷, Carrot Top o Jerry Seinfeld²⁸, o a programas populares, como el *Tonight Show with Jay Leno*, *MTV's Real World*, *The Muppets* o *The Oprah Show*, todos ellos con gran repercusión mediática y cuya aparición esporádica en una serie puede constituir un *gag* divertido para el espectador.

El número musical en *Scrubs*

La presencia de los números musicales se hace evidente a lo largo de las nueve temporadas. En todos los casos, la introducción de dichos elementos en un entorno realista se produce a través de situaciones que distorsionan la realidad, como pueden ser la imaginación de JD o la enfermedad de una mujer, y de esa manera queda justificado que, de pronto, alguien cante en un contexto en el que normalmente no lo haría. En los apartados siguientes vamos a analizar brevemente las escenas en las que esto ocurre, buscando precedentes y citas cinematográficas.

“Mi camino o la autopista”

El primer caso que veremos introduce de manera tímida el número musical. Se trata del capítulo vigésimo de la primera temporada, titulado “Mi camino o la autopista”. Uno de los temas que se tratan en él es la eterna rivalidad entre cirujanos y médicos. Dicho enfrentamiento provoca desavenencias entre JD y su amigo Turk, y el primero lo imagina como “uno de esos musicales cutres de Broadway” según sus propias palabras. Sin embargo, hay referencias clarísimas a *West Side Story* en diversos elementos²⁹: el primer número al que aluden se encuentra en el prólogo de la película, en el que tres integrantes de los *Sharks* (los inmigrantes puertorriqueños) avanzan por un callejón de su barrio al ritmo de una canción cuyo pulso es marcado por un continuo chasquido de dedos. Por fin, esta banda y la de los *Jets* (los irlandeses) se encuentran en el centro de la pista de baloncesto, reclamándola cada grupo para sí. De igual modo, las dos “bandas” del hospital, la de los cirujanos y la de los doctores, avanzan por un pasillo del edificio realizando pasos de baile modestos pero que emulan a los de la película musical, con números diferenciados entre hombres y mujeres. La música que les acompaña

²⁶ Episodio 7x07: <http://www.youtube.com/watch?v=ySUapnLe1-M> [Consulta: 26 de enero de 2012].

²⁷ Popular luchador de lucha libre americana de los años 80.

²⁸ Humoristas estadounidenses

²⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=iBcWt407ITE> [Consulta: 26 de enero de 2012].

de manera no diegética es una cita, siendo la melodía diferente, pero coincidiendo con el original en el tipo de orquestación, el ritmo sincopado y el constante pulso marcado por el chasquido de dedos.

El segundo número que alude a *West Side Story* toma como referencia la escena de amor entre María y Tony desarrollada en las escaleras de incendios de la casa de ella, en las que cantan *Tonight*. En este número los amantes manifiestan su falta de miedo a pesar de estar viviendo una historia de amor prohibida, pues ambos pertenecen a bandas enfrentadas. La adaptación al capítulo en *Scrubs* resulta sencilla, pues JD y Turk son amigos íntimos, aunque han escogido especialidades diferentes y al parecer enemistadas. Por lo tanto, no tienen más que cantar un dueto lírico en honor de la profunda amistad que se profesan rodeados de un escenario muy parecido al de edificios con ladrillos rojos y escaleras de incendios en las que Tony y María proclamaron su amor.

“Mi filosofía”

La siguiente ocasión en la que los protagonistas se atreven a interpretar un número musical se presenta en el capítulo decimotercero de la segunda temporada. Ya desde el principio del capítulo se intenta evocar el ambiente teatral al representar Elliot un número de cabaret³⁰. En este episodio ingresa en el hospital una de las pacientes más queridas por el Dr. Cox y JD: Elaine, una mujer enferma de una cardiopatía que está esperando un trasplante de un corazón que no llega. Mientras mantiene una cordial conversación con los dos médicos, surge el tema de la muerte. Incómodos, el Dr. Cox y JD no saben cómo abordarlo, pero Elaine resta importancia al tema, diciendo que ella imagina su propia muerte como el final de un musical de Broadway en el que ella es la protagonista. Es la primera vez en la que los actores de la serie se atreven a cantar, individualmente o en pequeños grupos, sin ser acompañados por cantantes profesionales (salvo por Jill Tracy, la actriz que interpreta a Elaine). La introducción del número musical se justifica por una fantasía de JD, y emula claramente un escenario teatral mediante potentes focos que iluminan al cantante mientras todo lo demás permanece a oscuras. Mientras en el mundo real Elaine se muere, JD imagina ese final que deseaba: ella canta “Waiting for my real life to begin”³¹ acompañada tan sólo de una guitarra³², una canción que habla sobre la búsqueda de nuevas posibilidades en la vida y la expectación ante el cambio. Traer a colación esta canción tiene mucho sentido, pues todos los personajes han vivido en el capítulo situaciones que pueden traer cambios a su vida, y por eso todos acompañan a la protagonista de este

³⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=8I1ZavjCqEI> [Consulta: 26 de enero de 2012].

³¹ Canción preexistente, tomada del álbum *Going Somewhere* de Colin Hay, publicado en 2001. No es la primera vez que *Scrubs* tiene en cuenta la música de este cantante australiano-escocés, pues utilizó la canción “Overkill” de su álbum *Men @ Work* (2003) en el primer capítulo de la segunda temporada.

³² <http://www.youtube.com/watch?v=-AIVJeR6Hk> [Consulta: 26 de enero de 2012].

número, cantando una parte cada uno, y terminando todos a coro mientras Elaine muere.

“Mi musical”

Quizá satisfechos por los resultados de los números anteriores, en el sexto capítulo de la sexta temporada el reparto se decidió a realizar un capítulo musical completo con varios números de muy diversos estilos³³. En este caso, la introducción de la música diegética se justifica mediante la enfermedad de una paciente: Mrs. Miller es una mujer que tiene un aneurisma en el lóbulo temporal, encargado de recibir y procesar la información que proviene de los oídos. Esto le hace ver todo su entorno acompañado de música: cuando le hablan, ella les oye cantar; cuando andan, ella les ve bailar, varias personas en una habitación interpretan un número coral, mientras que si son sólo dos, cantan a dúo... En este caso, las canciones empleadas son originales, compuestas por Jan Stevens³⁴.

En este capítulo ya pueden verse, de manera más evidente que en los casos anteriores, las características de lo que Matilde Olarte denominó el *nowadays musical*³⁵. Por una parte, los números musicales están interpretados por los actores protagonistas, que no son expertos bailarines ni cantantes. Para dar vistosidad y una base sobre la que ellos puedan destacar, cobra mucha importancia el coro, cuyos miembros anónimos recogen todo el peso coreográfico, trabajando así conjuntamente aficionados y profesionales.

Por otro lado, según Olarte, pierde importancia el papel masculino como bailarín-cantante principal, y se da un giro hacia la mujer y su mundo interior. En este sentido, y aunque el protagonismo de actores-cantantes-bailarines está equitativamente repartido, esta característica podría hacerse extensible al capítulo “Mi Musical” a partir de dos ejes: por un lado, la fantasía que constituye el capítulo completo está generada por la mente de una mujer. Por otro lado, y aquí nos referimos más bien a los ejemplos anteriores de números musicales que a este en concreto, JD es el protagonista y creador de todas las fantasías en las que aparecen este tipo de secuencias, siendo este personaje asociado

³³ La variedad de estilos musicales es una característica propia en el musical, sobre todo en el “musical integrado”, del cual tratamos aquí. Cole Porter lo asociaba a contextos o caracteres diferentes. Como veremos más adelante, esto se aplica perfectamente en el capítulo musical de *Scrubs* (De Andrés 2009: 493).

³⁴ Jan Stevens compone gran parte de la música de esta serie, y a partir de este capítulo lanzó un disco con las canciones originales. Así mismo, ha trabajado en series como *Samantha, ¿quién?*

³⁵ Partiendo del hecho de que las tres clases establecidas de género musical (*Show musical*, *Fairy tale musical* y *Folk Musical*, o musical dentro el musical, cuento de hadas y musical populista, respectivamente) no definen a los musicales que se han realizado en los últimos años, Matilde Olarte propone un nuevo género, el *Nowdays musical* o musical de hoy en día, aún sin unas características preconcebidas (Olarte 2009: 496-97).

de manera prejuiciosa a la sensibilidad femenina dada su falta de temor a hablar de emociones y su tendencia a soñar.

Por último, la inserción de las canciones se justifica por sí misma, pues en ellas no sólo el cantante expresa sus emociones, sino que hay elementos argumentales que no podemos perder. Sin embargo, este elemento queda un poco más difuminado en este episodio, pues no se trata tanto de que las canciones estén enlazadas entre sí mediante diferentes clímax emocionales en los que el protagonista siente la necesidad de cantar, sino que son números yuxtapuestos, que aparecen en la medida en la que Mrs. Miller está presente o no, y por lo tanto los visualiza con música y danza.

A continuación iremos desgranando uno por uno cada número, viendo en qué estilo se están inspirando, y especificando el minuto para facilitar su consulta³⁶.

- Minuto 0´40: Es el momento en que la mujer se desmaya y comienza su propia fantasía. Automáticamente, despierta y oye a todos cantar a su alrededor “Are you okay? Are you alright?”, una suerte de recitativo muy breve que nos introduce de manera suave en el mundo del musical.
- Minuto 1´30: Inmediatamente a continuación de la anterior escena, nos sorprenden con un número totalmente distinto. En el momento en el que la ambulancia llega al hospital y las puertas del vehículo se abren para Mrs. Miller, el personal al completo del centro está esperando para recibirla con un número coral titulado “Welcome to Sacred Heart”. El reparto habitual de *Scrubs* se rodea de bailarines y cantantes profesionales para realizar coreografías amplias en forma de roseta cantando acompañados por una orquestación brillante con mucha presencia de la cuerda. Este número está realizado al más puro estilo de la película-revista de los 40, como *Ziegfeld Follies* (1946)³⁷, pero actualizada introduciendo el vestuario cotidiano.
- Minuto 4´10: Cuando JD y Turk acuden a la habitación de Mrs. Miller para hacerle unas pruebas, cantan “Everything comes down to poo”, un dúo en el que se alternan partes con el ritmo más marcado y pequeños motivos

³⁶ Podemos encontrar el capítulo completo dividido en tres partes en YouTube. Los enlaces en los que puede consultarse son los siguientes:

<http://www.youtube.com/watch?v=hWeKKpOwxfc> [Consulta: 27 de enero de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=MgcO8eLNb9Q&feature=related> [Consulta: 27 de enero de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=XgUX-ROnV5Y&feature=related> [Consulta: 27 de enero de 2012].

³⁷ La película-revista, o *Show musical*, consistía en un principio en filmar canciones y danzas para mostrar las posibilidades del nuevo cine sonoro, y evolucionarían hasta la realización de *Ziegfeld Follies*, una adaptación al cine de los números llevados a cabo en una serie de revistas musicales en Broadway (Nueva York) dirigidas por Florenz Ziegfeld (Pontes-Leça 2009: 464).

ornamentales interpretados por las flautas en registros muy agudos, y otros más melódicos acompañados por el sonido continuo de las cuerdas. Este estilo nos recuerda algunos dúos de los musicales de los años 30 y 40 con Fred Astaire o Gene Kelly como protagonistas.

- Minuto 6´40: Cuando Carla comunica al personal del hospital su decisión de pasar un año sin trabajar hasta que su hija pueda ir a la guardería, todos lo lamentan y le expresan su pesar cantando “We’re gonna miss you Carla” al estilo *swing* de los años 40, en el que cantantes solistas se acompañaban por un terceto o cuarteto de vocalistas que hicieran los coros y por una pequeña banda de viento metal.
- Minuto 8´40: “The Rant Song” es un recitativo, que se vuelve en un momento dado un recitativo arioso, interpretado por el Dr. Cox, el Conserje y JD mientras los primeros le dicen al segundo lo molesta que les resulta su compañía.
- Minuto 11´20: Cuando están realizando diversas pruebas a Mrs. Miller, JD primero, y luego más personajes, cantan “When the Truth comes out”, una marcha militar acompañada por redoble de tambor y flautas, que intenta transmitir cierta determinación y voluntad de buscar la verdad. En ella, junto al nuevo tema, se entremezclan versos de “The Rant Song” y de “Everything comes down to poo”.
- Minuto 13´50: Cuando JD y Turk son acusados de no compartir sus sentimientos por el mero hecho de ser hombres, nos sorprenden con un dueto- balada pop, “Guy love”, que tendría tanto éxito que se introducirá de nuevo en otras dos ocasiones, en las temporadas 8x10 y 9x01.
- Minuto 16´35: Este sería un buen ejemplo que apoya la visión de Cole Porter, en la que la variedad musical alude no sólo a los caracteres de determinados protagonistas, sino también al contexto (De Andrés 2009: 479). En este caso, nos encontramos ante un dúo cantado por Carla y Turk (“For the last time I’m dominican”), en el cual discuten acerca de dos asuntos: ¿conoce realmente Turk los orígenes de su mujer? y ¿debería Carla volver a trabajar tras su embarazo? Dicha discusión se lleva a cabo al característico ritmo binario de un tango, una elección que en principio está relacionada con los orígenes de la enfermera (interpretada por Judy Reyes), aunque no directamente, dado que el tango no tuvo su origen en la República Dominicana, sino en Argentina y Uruguay.
- Minuto 18´30: Cuando Elliot manifiesta su preocupación a JD porque quiere vivir sola y teme que eso afecte a su amistad, JD la tranquiliza cantando “Friends forever”, en la que expresa que la amistad que les une es sólida y duradera. Este número es quizás la referencia más literal a una película musical, aparte de las anteriormente comentadas a *El Mago de Oz* y *West Side Story*. Por un lado, emula a los números finales de películas musicales como *Grease* o *Dirty Dancing*, en las que los dos protagonistas enamorados bailan y cantan acompañados por el resto del

elenco. Sin embargo, la alusión más directa se refiere a los últimos momentos de *Grease*. Mientras cantan las primeras estrofas, Elliot y JD bailan realizando movimientos muy semejantes a los efectúan John Travolta y Olivia Newton-John abrazados en el balancín de la atracción de feria mientras cantan “You’re the one that I want”. Pero inmediatamente, la música y la coreografía nos redirigen a la última canción de la película, “We go together”. Por un lado, la melodía inicial del estribillo es prácticamente la misma cuando por un lado dicen “Friends forever” y por otro “We go together”, llegando casi a contrafactar la melodía poniendo una letra distinta. Adjuntamos una transcripción aproximada de ambas melodías³⁸, transportadas a la misma tonalidad (Do Mayor) con la letra y una posible y muy básica armonización.

Friends for - e - ver we're go - nna be friends for-e - ver

We go to - ge - ther like ra - ma la - ma la - ma ke ding a de ding a dong

C C F G⁷

Así mismo, el resto del desarrollo melódico tanto del estribillo como de las estrofas, y el ritmo en general, son muy similares entre una canción y otra. Otros rasgos comunes son la alternancia de partes cantadas y partes semi recitadas, así como la sucesión de canto en dúo y canto grupal.

Por último, la emulación visual es bastante literal, y también podríamos decir que los bailarines de *Scrubs* contrafactan una coreografía muy similar a la que podemos ver en los que acompañan a la pareja en *Grease*.

- Minuto 19´40: Por fin, Mrs. Miller será operada y liberada del aneurisma que le hace oír cantar a todos a su alrededor. Es lo que desea, y sin embargo, tiene sentimientos contradictorios, pues perderá una visión del mundo que no le resulta desagradable en definitiva. Manifiesta sus dudas en una canción pop grupal, “What’s going to happen”, acompañada por el coro que integra todo el personal hospitalario.

³⁸ Transcripción propia.

Conclusiones

A lo largo de este artículo, hemos visto cómo una serie longeva como *Scrubs* recurre a la música de manera frecuente y siempre con un significado implícito, hasta llegar al punto de introducir un género clásico (el cine musical) para sorprender a sus seguidores.

Hemos repasado una multitud de elementos visuales y sonoros que el programa incorpora de manera habitual en sus capítulos. Las alusiones a unos y otros constituyen un guiño al espectador, que se siente cómplice y participe de un lenguaje compartido que forma parte de un proceso de enculturación que se remonta a los años 30 del siglo XX. Mediante este proceso, películas, series, videojuegos y música de diversos estilos han ido dando forma y color a lo que hoy constituye la cultura popular en Estados Unidos. Películas de culto como *Star Wars*, *Indiana Jones* o *Kill Bill* están presentes junto a otras algo menos difundidas (*Vanilla Sky*, *It...*) y otras que prácticamente forman parte de la identidad nacional, como *El Mago de Oz*.

En lo que a la introducción del número musical se refiere, hemos podido ver hasta qué punto se da importancia a la música (incluidas la danza y el canto) en las escuelas de interpretación estadounidenses, dando a sus alumnos las herramientas para que, sin ser cantantes ni bailarines profesionales, puedan en una determinada coyuntura echar mano de estos recursos, otorgando así mayor calidad a las series.

En el capítulo musical analizado se han introducido varios números de estilos muy diferentes, aunque con cierta predominancia del musical en sus años dorados (décadas de los años 30 y 40 del siglo XX). Entre ellos ha habido alguno que ha sido compuesto reflejando el carácter de las personas que lo cantaban, o la emoción del momento en el que se interpreta. Sin embargo, los números musicales de este episodio no aportan nada nuevo, sino que hacen referencias, unas veces más literales que otras, a obras previas para establecer complicidad con el espectador. Estas alusiones se realizan mediante lo visual (decorados, pasos de baile, planos similares), lo sonoro (música parecida) o a través de similitudes argumentales.

Por último queremos señalar que, de los tres capítulos en los que se ha aludido a películas musicales previas concretas (*West Side Story* en “Mi camino o la autopista”, “Mi camino a casa” emulando a *El mago de Oz* y “Mi musical” recordando a *Grease* en uno de sus números), la elección de éstas no ha sido casual, sino que han sido seleccionadas tres de las más populares para buscar una conexión más profunda con el espectador al aludir a temas que sin duda forman parte de su “autobiografía musical” (García Martín 2012), garantizando así el éxito de la idea y, en definitiva, la perpetuación de la serie.

Referencias bibliográficas

De Andrés Baylón, Sergio. 2009. “¡Glorioso technicolor!, ¡Impactante Cinemascope!, ¡Sonido estereofónico!: Cole Porter y el cine”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 475-94. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

García Martín, Judith Helvia. 2012 “Nuevos códigos identitarios en la música publicitaria actual: estrategias comerciales”. En *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, eds. Teresa Fraile y Eduardo Viñuela, 449-462. Sevilla: ArCiBel

Olarte Martínez, Matilde. 2009. “La inserción del número musical como elemento recurrente en las películas: ¿Una nueva tipología *nowadays musical*?”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 495- 520. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Pontes- Leça, Carlos. 2009. “Las metamorfosis del cine musical: desde Busby Berkeley y Stanley Donen / Gene Kelly hasta Alain Resnais y Lars Von Trier”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez, 463-74. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones.

MÚSICA E IMAGEN EN LA OBRA Y EL PENSAMIENTO DE RAMÓN BARCE

Miriam Mancheño Delgado

Resumen

Espectro Siete es una película del director Javier Aguirre en colaboración con Ramón Barce, encargado del guión cromático y la música de la misma. El compositor parte de la teoría del efecto Döppler para elaborar una partitura musical traducible a color donde los siete colores del espectro y sus cinco complementarios se corresponden musicalmente con los doce sonidos de la escala cromática, produciéndose así una relación de iguales entre sonido e imagen. La cinta se inserta dentro del cine sensorial denominado por Aguirre anti-cine.

Podemos ubicar este proyecto dentro de la línea global de pensamiento de Barce y su enfoque teórico sobre las diferentes relaciones entre música e imagen. En este sentido propone ir más allá de la mera superposición de una sobre otra, lo que permite elevarlas al mismo nivel de significación. De esta manera podemos observar una relación con la música visual y la pintura musical presente en Fluxus y Zaj.

Aquí se propone el análisis de la obra a partir del enfoque de la sinestesia, entendiendo ésta como la relación entre sonido y color. De este modo podemos apreciar cómo existe una correlación con la tradición sinestésica de finales del siglo XIX y principios del XX (Scriabin, Schoenberg...) y las tendencias del experimentalismo de los años sesenta que apostaban por la fusión de las artes.

Por ello, el análisis de *Espectro Siete* nos permite ahondar en el estudio de la dualidad modernidad – posmodernidad presente en el pensamiento y en la producción de Barce. Por un lado, observamos la aceptación de la tradición y la mirada hacia las tendencias del pasado (sinestesia), relacionadas con la tolerancia a la pluralidad de músicas del pensamiento posmoderno. Por el otro, una correspondencia con la modernidad por el formato de la cinta enmarcado en el cine experimental propio de la vanguardia de los sesenta.

Palabras clave: Ramón Barce, Javier Aguirre, Anti-cine, posmodernidad, sinestesia.

Abstract

Espectro siete is a film by the director Javier Aguirre in collaboration with Ramón Barce, who was given the task of writing the films chromatic script and music. The composer uses the theory of the Döppler effect to produce a musical score which is translated to color where the seven and five complementary colors of the spectrum correspond with the twelve notes of the chromatic scale, producing a relationship of equals between sound and image. The tape belongs to the sensory film genre that Aguirre called *anti-cine*.

We can locate this project within the global line of thought of Barce and this theoretical approach to the various relationships between music and image. In this sense he proposes going beyond the mere superposition of one upon the other, which allows them to be elevated to the same level of significance. Thus, we can see a correlation with visual-music and painting-music present in Fluxus and Zaj.

We propose the analysis of the work from the approach of synesthesia, understood as the relationship between sound and color. So we can see how there is a correlation with the synaesthetic tradition of the late nineteenth and early twentieth century (Scriabin, Schoenberg...) and trends of the experimentalism of the sixties that used the fusion of the arts.

Therefore, the analysis of *Espectro siete* allows us further investigation of the duality of modernity – postmodernity present in Barce's thought and production. On the one hand, it offers the acceptance of tradition and the consideration of the past trends (synaesthesia), related to the tolerance of musical plurality in postmodern thought and on the other hand a correspondence with the modernity of the format framed by the very same experimental cinema of the 1960's vanguard.

Keywords: Ramón Barce, Javier Aguirre, Anti-cine, postmodernism, synaesthesia.

1. Introducción

Ramón Barce (1928 – 2008) es uno de los compositores más influyentes y relevantes del panorama musical y cultural español de la segunda mitad del siglo XX. Su participación activa en la fundación y organización de los principales grupos y actividades ligados al movimiento de vanguardia surgido en España en torno a la década de los años cincuenta y sesenta, sitúa a este compositor como una personalidad fundamental dentro del resurgir que la música española experimenta a partir de dichos años. Asimismo, nos encontramos ante un compositor que se mueve dentro de su época, interesado no sólo en escribir música sino también en escribir sobre música e investigar en diversos campos relacionados con la misma. En este caso, esta inquietud le lleva a indagar en las relaciones entre música e imagen a través del cine.

Su amplio bagaje intelectual junto con sus preocupaciones filosóficas y estéticas nos llevan a cuestionarnos su pertenencia exclusiva a un movimiento modernista ligado a la vanguardia española de mitad de siglo o si, por el contrario, se produce un cierto acercamiento a lo que nosotros relacionamos con la posmodernidad. En trabajos anteriores hemos demostrado esta dualidad en la obra y el pensamiento de Barce, relacionando su música y pensamiento con aspectos básicos de la estética posmoderna. En el presente artículo pretendemos demostrar cómo también a través de esta incursión en el mundo audiovisual Barce se acerca de nuevo a este pensamiento, caminando entre la vanguardia y la posmodernidad.

2. Entre plástica y música

Ramón Barce considera, en su artículo “Entre plástica y música” (Barce 1964: 153 – 158), cuatro tipos de relación entre el arte sonoro y el visual: a) música y pintura, b) estructuras superpuestas, c) música visual y d) pintura musical.

La primera de ellas, música y pintura, es considerada por Barce como la mera comparación entre ambas artes, esto es: Bach y el gótico, Mozart y el rococó o Debussy y los pintores impresionistas. Para Barce este tipo de relación es un absurdo ya que para él la música sólo puede compararse con la música, al igual que la pintura con la pintura o la arquitectura con la arquitectura. Considera que la confrontación entre música y pintura es un tema delicado, ya que en la música no hay elementos visuales mientras la plástica es enteramente visual. Así que cuando alguien sugiere que una partitura reproduce en sonidos un cuadro, sólo debemos interpretarlo como una metáfora.

Para Barce

El complejo sonoro de la obra musical evoca las imágenes visuales sólo como una posibilidad a la que nos conduce el título, posibilidad que en manera alguna excluye otras infinitas representaciones no solo contrarias, sino absolutamente ajenas a la que motivó la intención más o menos descriptiva del compositor (Barce 1964: 154).

De este comentario se extrae que la música puede evocar imágenes musicales, pero que estas imágenes no pueden ser controladas por el compositor, ni siquiera por el oyente, ya que la asociación música – pintura (y también escultura y arquitectura) carece de raíces reales en el fenómeno sonoro. Lo plástico sigue siendo visual y lo musical sonoro. Son dos mundos que no se comunican sustancialmente sino de manera imprevisible, confusa, e infinitamente variada en la fantasía imaginativa del oyente.

Por otro lado habla de las estructuras superpuestas. Esta idea de superposición surge cuando se coordinan una estructura sonora autónoma con otra visual, también autónoma, dando lugar a un complejo intelectualmente homogéneo, lo que conocemos como espectáculo mixto: ballet, ópera, drama musical, etc. Al tratarse de una suma de elementos diferentes, debe surgir una nueva entidad de comprensión que lo haga inteligible, siendo ésta el “argumento”. De esta manera, tanto la forma musical como la forma plástica dejan de tener autonomía formal y sólo pueden comprenderse a partir del argumento y, por lo tanto, música y plástica quedan ahora supeditadas a este nuevo parámetro formal.

Dentro de este tipo, Barce incluye a Alexander Scriabin. Según él, el compositor ruso perseguía una superposición entre música y visualidad, aunque la coordinación de los elementos fuera más estrecha y con una fórmula más abstracta, como eran los sonidos y la luz coloreada. A pesar de todo esto, este tipo de asociación es externa ya que el ser de la música sigue siendo el sonido y el de lo plástico lo visual, y por tanto la frontera entre música e imagen sigue en pie.

Para que la música consiga traspasar esta frontera de la plástica, tiene que construirse visualmente, es decir, ha de ser una música que introduzca lo plástico como forma propia. Es entonces cuando podemos hablar del tercer estadio: la música visual. Ramón Barce parte de la definición clásica de la música, en la que se barajan dos términos fundamentales: el sonido y la organización temporal. De esta manera se llega a la conclusión de que todo sonido no organizado en el tiempo no puede ser considerado música, al igual que toda organización temporal que no esté hecha con sonidos tampoco puede ser música. Por ello, para introducir lo visual como estructura interna de la música hay que establecer una nueva definición del término:

Música es una organización temporal abstracta en la que pueden (o no) intervenir sonidos en proporción variable. Por “abstracto” entendemos aquí aquellas expresiones que no representan secuencias conceptuales o causalidades descriptivas en las que esté explícita una causalidad teleológica (Barce 1964: 155).

De esta definición se desprende que puede hacerse música con elementos visuales, siempre que respondan a estas dos condiciones: estar organizados en el tiempo, y ser abstractos –donde puede incluirse el simbolismo siempre y cuando no sea “unívoco y explícito” sino “múltiple, cambiante, incierto, ‘interpretable’” (Barce 1964: 155) –. De esta manera, cualquier cosa imaginable puede entrar a formar parte de este tipo de obras: los intérpretes con sus cuerpos y sus movimientos, diferentes objetos e incluso el contexto, siendo éste el escenario, la sala y el público.

Lo “musical” reside fundamentalmente en la combinación y selección de estos elementos, en su sucederse, interrumpirse, yuxtaponerse, variarse y recurrir, o sea en *comportarse exactamente igual que los sonidos en la obra musical tradicional*. Este comportamiento provoca automáticamente un “tempo” interno en el que los acontecimientos visuales, según su número y calidad, determinan densidades y tensiones variables (Barce 1964: 156).

Se descalifica el sonido, que es considerado como una acción más “no sustancialmente diferente de las acciones mudas, pero nunca como generador decisivo del tempo interno ni como «ilustración» sonora” (Barce 1964: 156). Por ello el sonido puede existir o no, provenir de diferentes fuentes sonoras, abundar o escasear.

En la producción de Ramón Barce encontramos un claro ejemplo de música visual en su obra *Abgrund – Hintergrund (Abismo y fondo)* de 1964. Esta obra se sitúa entre las composiciones que Barce creó en el contexto de Zaj. Se trata de una obra abierta, por lo que son múltiples sus resultados. Está escrita para tres intérpretes, que se ocultan detrás de un biombo situado en el escenario, procurando no ser vistos por el público. Durante el tiempo que dura la pieza, los intérpretes van sacando y ocultando sus piernas, manos, un globo, una soga... uno rompe el biombo, otro se sube en una banqueta enseñando su cabeza y sus hombros. En la escena solo se presenta la composición plástica

que es renovada a cada instante por la acción de los intérpretes. De esta manera nos encontramos con los dos elementos fundamentales de la definición de música visual: organización temporal y elementos abstractos.

También el *Viaje a Almorox*, del grupo Zaj, es un ejemplo de música visual:

Este viaje partía el 15 de diciembre de 1965 de la estación de Goya, a las nueve de la mañana, con una duración de once horas y cuarenta y cinco minutos, regresando nuevamente a Madrid a las nueve menos cuarto de la noche. Durante todo este tiempo, los intérpretes –el personal ferroviario de las estaciones de la línea Madrid – Almorox y de los trenes de ida y vuelta, todos los participantes a este viaje y los viajeros ocasionales, todos los habitantes de Almorox y en general toda persona, planta, mineral, objeto o cosa que de algún modo se relacionase con ellos– podrían ejecutar todas las obras propias o extrañas que desearan durante las once horas y cuarenta y cinco minutos del trayecto (Cureses 2006: 55).

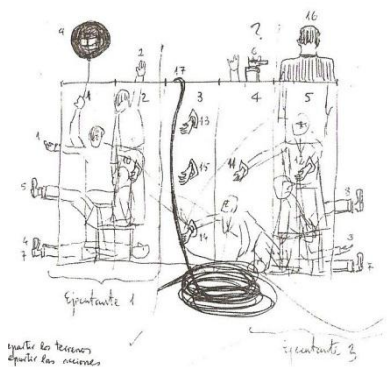


Fig.1: Boceto para *Abgrund – Hintergrund* (1965)¹



Fig.2: *Viaje a Almorox*²

Por último, Barce habla de la pintura musical. Al igual que la música cruza la frontera de la plástica, la plástica cruza la frontera de la música intentando incorporar la organización temporal a su estructura. En este sentido podemos hablar de los móviles escultóricos. Pero para la pintura parece más problemático porque una vez que ésta se fija permanece para siempre en un inmovilismo estructural que la hace estática, sin poder evolucionar en el tiempo. Sin embargo, aunque se trate de una tarea supuestamente más complicada, varias han sido las soluciones: desde los cuadros que no se terminan nunca –a los que siempre se le están añadiendo elementos–, hasta algo más complejo, como exponer “el acto de pintar un cuadro” mostrando ante el público la

¹ Fuente: de Dios (2008: 161)

² Fuente: Universidad de Castilla-La Mancha. Arte sonoro. <<http://www.uclm.es/artesonoro/ZAJ/VIAJE.HTM>>

realización en todas sus fases. No obstante el estatismo del resultado final se mantiene, por ello en ocasiones también se ha recurrido a mostrar la descomposición posterior de la obra plástica.



Fig.3 y 4: Móviles escultóricos. Alexander Calder³

3. El Anti-cine de Javier Aguirre

Ramón Barce aborda la problemática de la relación entre música y pintura mediante su colaboración con el cineasta donostiarra Javier Aguirre en el film titulado *Espectro siete*. Esta película pertenece al ciclo unitario de ocho cortometrajes agrupados por Aguirre bajo el nombre de Anti-cine, escritos y producidos entre 1967 y 1970.

En seis de las ocho películas, el director vasco colabora con diferentes compositores ligados a la vanguardia española de los años sesenta: en *Fluctuaciones entrópicas*, *Impulsos ópticos en progresión geométrica (Realización I)* y *Che, Che, Che* la música es de Eduardo Polonio; en *Uts cero (Realización I)* la música es de Luis de Pablo; y en *Innerzeitigkeit (Temporalidad interna)* la música es de Tomás Marco. En *Objetivo 40⁰* el sonido lo pone Jesús Ocaña y en *Múltiples, número indeterminado* el sonido es el que se produzca en la propia sala. El ciclo se inserta dentro de la corriente del cine experimental y sensorial constituyendo “una experiencia única en la cinematografía española” (Martínez Menchen 1995: 75) y está destinado a un público minoritario “que no compran diversión, que están en posesión de una serie de claves y que, naturalmente, deben tomar una postura activa, de colaboración y participación con el autor, ante el producto” (Martínez Menchen 1995: 77).

³ Fuente: Calder Foundation <<http://www.calder.org>>

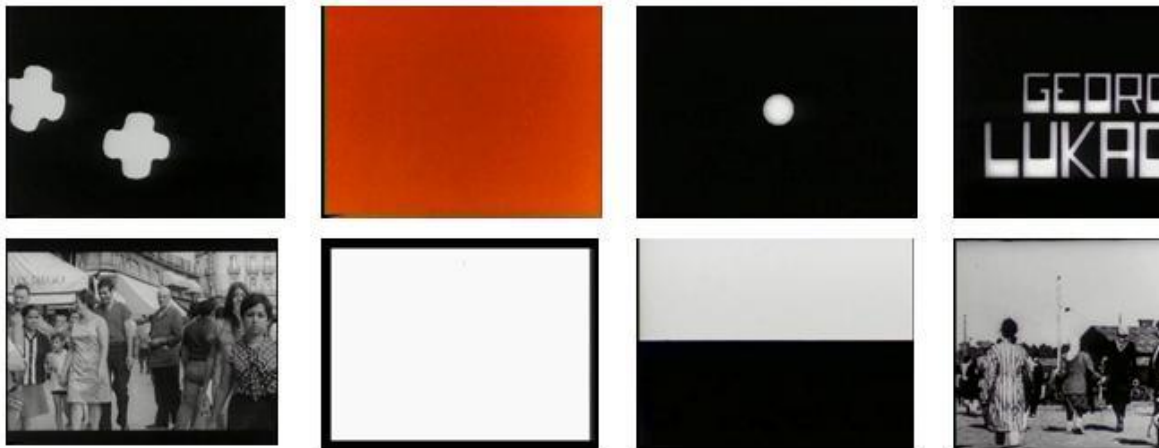


Fig. 5: (de izquierda a derecha y de arriba abajo) Fotogramas de *Fluctuaciones entrópicas*; *Espectro Siete*; *Uts cero (Realización I)*; *Innerzeitigkeit (Temporalidad interna)*; *Objetivo 40º*; *Múltiples, número indeterminado*; *Impulsos ópticos en progresión geométrica (Realización I)*; *Che, Che, Che.*⁴

Las ocho películas abarcan facetas de la experimentación que van desde la objetividad a la abstracción pasando por el minimalismo, la obra abierta, el collage, el *happening*, el arte en la calle, la estocástica y el azar, y la integración de las artes a través del cine. Entre sus características comunes, encontramos que tan solo en dos de los cortos, *Objetivo 40º* y *Che, Che, Che*, utiliza el código común del cinematógrafo utilizando imágenes tomadas de la realidad, lo que supone que en estas dos películas el fin es la comunicación de los hechos y no la meditación. Sin embargo, en los restantes cortos Aguirre construye códigos de una sola articulación y con un escaso número de signos. Habitualmente se sirve de dos códigos, uno acústico y otro visual, y solo introduce el lenguaje humano, tanto hablado como escrito, de manera complementaria.

La mayor parte de los cortos de Aguirre se configuran como una meditación científica, como es el caso *Fluctuaciones entrópicas* y la entropía, *Espectro siete* y el efecto Döppler o *Uts cero* e *Impulsos ópticos en progresión geométrica* y las relaciones matemáticas. Además, existen numerosas referencias artísticas como las relaciones entre las artes, la ruptura de fronteras entre música y cine, cine y música, pintura y música o pintura y poesía.

⁴ Fuente: Catalogo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autores-obras.html>>

4. *Espectro siete*

FICHA TÉCNICO – ARTÍSTICA (Aguirre 1972: 7)

Producción: *Actual Films*, ESPAÑA, 1970.

Guión: *Javier Aguirre*.

Guión Cromático: *Ramón Barce*.

Texto: extractos de Jean Charon.

Locución: *Adolfo Marsillach*.

Música: *Ramón Barce*.

Color, 281 metros.

En *Espectro siete* se parte de los siete colores del espectro luminoso, con sus cinco complementarios, que se corresponden con los doce sonidos de la escala cromática. Esta correspondencia se efectúa teniendo en cuenta que en el espectro de colores el rojo es el color más alejado y el violeta el más cercano y que en la escala musical las ondas de los sonidos más lejanos son más graves mientras que las de los sonidos más cercanos son más agudas. Por ello el color rojo se corresponde al grave, mientras el violeta al agudo.

Esta relación entre color y sonido ya había sido ampliamente estudiada por Wallace Rimington que, en 1911, publica su libro *Colour Music: The Art of Mobile Colour*. Para establecer esta relación, Rimington parte del espectro luminoso como base de todo color y establece dos semejanzas importantes entre él y la octava musical (entendiendo ésta como el conjunto de las doce notas de la escala cromática): por un lado, estima que tanto los diferentes colores del espectro como las diferentes notas de la escala se producen por las distintas velocidades de vibración que actúan sobre el ojo o el oído; por otro lado, considera que si medimos la frecuencia de vibración en el primer punto visible rojo del espectro, encontraremos que es aproximadamente la mitad que la del final del extremo violeta y que en la música esta relación es la misma, por lo que en el espectro, el rojo más bajo se identifica con la primera nota de la escala y el violeta más alto con la última nota, repitiéndose los colores del espectro visible en octavas consecutivas.

Esta correspondencia color-sonido está directamente relacionada con la teoría del efecto Döppler, de la que parte Javier Aguirre y que es comentada al comienzo del film por Adolfo Marsillach a partir de un texto de Jean Charon, cuya transcripción adjuntamos a continuación:

El efecto de desplazamiento de frecuencia de una onda en función del movimiento denominado efecto Döppler, se refiere especialmente a las ondas acústicas. Todos podemos apreciar que cuando pasa un tren accionando su silbato cerca nuestro, el

silbato es más agudo cuando el tren se aproxima y más grave cuando se aleja. Ello es debido a un cambio aparente de frecuencia de la onda sonora para el observador según el tren se aproxime o se aleje de él. El efecto es completamente análogo para las ondas luminosas. Si una estrella se acerca a nosotros estas ondas son más agudas, es decir, más violetas. Si la estrella se aleja de nosotros las ondas son más graves, es decir, más rojas, siendo el violeta y el rojo los dos colores que bordean el espectro luminoso visible.

A partir de esta teoría, Aguirre encarga a Ramón Barce una partitura traducible a color. La elección del músico, según el propio director, se debe a “su extremado rigor intelectual” (Aguirre 1972: 28). El compositor madrileño es el encargado, por tanto, de elaborar el guion cromático y será el responsable final de la ordenación concreta de los colores y del ritmo visual.

La melodía es tocada por un oboe, correspondiendo a cada una de las notas un color previamente asignado siguiendo la teoría del efecto Döppler aplicada tanto a las ondas acústicas como a las luminosas. De esta manera la región más grave, con las notas La b y La natural, correspondería al color rojo, la zona central donde situamos el tritono corresponde al verde, y la más aguda, donde llega a escucharse un Fa natural, corresponde al color violeta. Al igual que ocurre en la descripción de Wallace Rimington, los colores se repiten en octavas consecutivas, así, por ejemplo, todos los La b serán de color rojo sin importar la octava en la que esté situado. El negro y el blanco también tienen cabida dentro de la película, siendo el primero asignado a los silencios musicales y el segundo, a modo de fognazos, a los golpes de la percusión.

Barce también es el encargado de pintar cada una de las láminas que serán fotografiadas y sincronizadas con la música a lo largo de la película. Estas imágenes son de un color plano, sin elementos ornamentales, algo importante que hay que tener en cuenta, ya que de esta manera nos encontramos ante una objetividad absoluta reflejada en la ausencia de elementos interpretables.



Fig. 6: Fotogramas de *Espectro Siete*. La b, Re y Fa respectivamente⁵

⁵ Fuente: *Espectro siete* (Javier Aguirre) (Fragmento) en <www.youtube.com>

El mismo Javier Aguirre dice al respecto:

Desde Scriabin hasta McLaren, pasando por Baranov Rossiné y su *Concierto Optofónico*, se han realizado numerosos intentos de correspondencia mecánica o imaginativa entre el color y el sonido. Lo que diferencia a nuestro intento de los demás es que, por primera vez, al margen de los procedimientos convencionales –Scriabin–, mecánicos –Rossiné– o caprichosos –McLaren–, el nuestro se asienta sobre una base científica que, por muy simple y elemental que sea, no por eso se halla alejada de otros intentos más convencionales y menos aproximativos. Uno de los ejemplos últimos está todavía reciente, *Synchromie*, de McLaren, que, a pesar de haber sido realizado un año después que el nuestro, incide en la correspondencia un tanto banal y subjetivada entre el color y el sonido, sin ningún tipo de planteamiento riguroso que no sea el meramente técnico (Aguirre 1972: 29).

En este sentido, y para finalizar, es interesante señalar aquí la perspectiva del artista plástico Manfred Mohr. En su aportación para el libro *Anti-cine* de Aguirre, considera *Espectro siete* como un primer intento de aliar ciencia y arte con el fin de conseguir lo que él considera la “obra perfecta”. Para Mohr los ensayos realizados hasta ese momento –y aquí se refiere a los films de Norman McLaren– son “muy convencionales y falsos” (Aguirre 1972: 77), sin embargo, en el caso de *Espectro siete*

(...) como las imágenes son abstractas puras –no son figurativas ni explicativas–, admito perfectamente el tipo de relación audiovisual que se ha pretendido, porque nos destruye posibles asociaciones premeditadas, nos pone a salvo de cualquier interpretación falsa y nos deja en completa libertad para valorar las relaciones que existen entre el ojo y el oído, entre el color y el sonido.

Me hubiera gustado que el científicismo de “Espectro siete” fuera total y completo. Reconozco que es solamente una aproximación, pero, eso sí, una aproximación importante. El punto de partida posee una cierta lógica y además está desprovisto de truco. Se ha realizado con arreglo a un corto número de leyes, pero estas leyes están respetadas y tienen su lógica interna. Una lógica personal, solitaria, de la que el autor no puede ni quiere salir. Es una lógica impuesta voluntariamente, con autenticidad (Aguirre 1972: 77-78).

5. Conclusiones

Volviendo al pensamiento de Barce nos planteamos la siguiente cuestión: ¿es *Espectro siete* una mera superposición de estructuras o, por el contrario, nos encontramos ante un ejemplo de música visual?

Si tenemos en cuenta las experiencias sinestésicas anteriores a la película, inclusive otras películas dentro del género (como el caso de las del mencionado McLaren) podemos suponer que nos encontramos ante otra superposición de música y color. Además debemos recordar que, en palabras de Barce, el mismo *Prometeo* de Scriabin no es más que eso. Pero no vamos a detenernos ahí. Es verdad que en cierta medida podemos pensar que *Espectro siete* bebe de la misma fuente (o similar) que los ejemplos anteriormente

expuestos (lo que implica una conexión con el pasado), pero hay varios aspectos esenciales que debemos tener en cuenta y que no aparecen en los otros ejemplos:

1. Por un lado la “objetividad absoluta” de la relación música – color que se debe a la teoría científica en la que se apoya. Por ello no presenta la subjetividad que se aprecia, por ejemplo, en la representación del *Prometeo* de Scriabin (recordamos que la proyección de luces se basaba en su propio sistema de correspondencias de luz y sonido).
2. Además según Barce “en *Espectro siete* el ritmo y el color no son el soporte ni el adorno, ni el símbolo de ninguna representación interior ni exterior, ni de ninguna anécdota” (Aguirre 1972: 56). Esta descripción de la película se ajusta a la idea de música visual, si recordamos que una de las premisas de la nueva definición de música que establece Barce es que los elementos que la conformen deben ser abstractos (donde puede incluirse el simbolismo siempre y cuando no sea interpretable).
3. Asimismo Barce concluye que en la película “el ritmo viene dado exclusivamente por la duración de las secuencias, y cada secuencia es un color que satura la pantalla. La alternancia de duraciones produce un sistema rítmico. La alternancia de colores otro sistema. La combinación de ambos da como resultado un ritmo visual puro” (Aguirre 1972: 56). De esta manera se cumple la segunda premisa de la definición de música visual: estar organizados en el tiempo.
4. Y por último, Javier Aguirre con el ciclo de Anti-cine pretende establecer una relación entre las diferentes artes y romper las fronteras entre música y cine, cine y música, música y pintura, pintura y poesía, lo que está directamente relacionado con la música visual que pretende traspasar la barrera entre música y pintura.

Por todo esto podemos incluir *Espectro siete* dentro del concepto de Música Visual que tiene Ramón Barce.

Por otra parte, el haber establecido algún tipo de relación con la idea de las estructuras superpuestas, máxime a partir de ejemplos pertenecientes a la tradición, demuestra el interés de Barce por el pasado, la mirada hacia atrás y la ausencia de rechazo por lo sucedido anteriormente. Si sumamos esto al hecho de que *Espectro siete* es un ejemplo de música visual y que responde sin duda al formato de una cinta vanguardista, nos encontramos de nuevo ante una postura posmoderna del compositor, que mira más allá de la modernidad de su época, recuperando (y reelaborando) elementos del pasado, lo que enlaza directamente con otros aspectos de la obra y el pensamiento de Ramón Barce.

Bibliografía

Aguirre, Javier. 1972. *Anti – cine*. Madrid: Fundamentos.

Barce, Ramón. 1964. “Entre plástica y música”. *En Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*, eds. Juan Francisco de Dios Hernández y Elena Martín, 153 – 158. Madrid: ICCMU.

Cureses de la Vega, Marta. 2006. *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*. Madrid: ICCMU.

De Dios Hernández, Juan. 2008. *Ramón Barce. Hacia mañana, hacia hoy*. Madrid: Autor.

Martínez Menchen, Antonio. 1995. “El anti-cine de Javier Aguirre”. *En Entre antes sobre después del anti-cine*, eds. Francisco Ayala, Javier Maqua, Pablo del Barco, Javier Maderuelo, 75 – 84. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Audiovisuales

Espectro siete (Javier Aguirre) (Fragmento). Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=VAS-P18HY04>> [Consulta: 19 de mayo de 2011]

Páginas web

Calder Foundation <<http://www.calder.org>> [Consulta: 10 de septiembre de 2011]

Museo Reina Sofía <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autores-obras.html>> [Consulta: 25 de mayo de 2011].

Universidad de Castilla – La Mancha <<http://www.uclm.es/artesonoro/ZAJ/VIAJE.HTM>> [Consulta: 10 de septiembre de 2011]

FACUNDO DE LA VIÑA Y SUS SEIS IMPRESIONES PARA PIANO EN LOS INICIOS DEL CINE SONORO

Sheila Martínez Díaz

Resumen.

Algunos de los compositores asturianos más reputados de principios del siglo XX tuvieron una relación con el cine que es bien conocida. Eduardo Martínez Torner, Pedro Braña o Manuel del Fresno son algunos ejemplos.

Sin embargo la posible relación del gijonés Facundo de la Viña y Manteola (1876-1952) con el cine está aún por investigar. Tras más de un año de trabajo, y habiendo catalogado la mayor parte del archivo personal de De la Viña, hemos encontrado entre su correspondencia cartas que datan de 1930 y que demuestran su vinculación con el cine sonoro desde París a través de UMFE (Unión Musical Franco Española).

En este artículo nos proponemos analizar detenidamente el contexto, dentro de la historia del propio negocio cinematográfico, en que se llevó a cabo dicho encargo; analizaremos la correspondencia que relaciona a De la Viña con el mundo del cine así como los aspectos que consideramos fueron decisivos a la hora de que UMFE pusiera sus ojos en el asturiano para realizarle un encargo de dichas características; y finalmente expondremos el papel que sus *Seis impresiones para piano* tuvieron dentro de este proyecto.

Palabras clave: Cine sonoro, UMFE, impresionismo, catálogo musical

Abstract.

Some of the more reputed Asturian composers in the early 20th century had a well known relationship with the cinema. Eduardo Martínez Torner, Pedro Braña or Manuel del Fresno are some examples.

However, the possible relationship of Facundo de la Viña y Manteola (1876-1952) with the cinema is still to be investigated. After more than a year of work, and having cataloged most of the personal archive of De la Viña, we have found some letters among his correspondence, dating from 1930, that demonstrate its link with sound cinema from Paris through UMFE [Unión Musical Franco-Española (French and Spanish Musical Union)].

In this article we analyze carefully the context, within the history of the cinema industry, where this request took place; we analyze the correspondence letters which link De la Viña with the world of cinema and all the facts we consider decisive for UMFE to choose Facundo de la Viña for this order; and finally we present the part of *Seis impresiones para piano* on this project.

Keywords: Sound films, UMFE, Impressionism, music sheet.

Francia y España ante el negocio del cine sonoro

Una de las frases más repetidas en torno a la historia del cine es la que asegura que el cine mudo nunca existió realmente o que el cine nunca fue mudo. Sin embargo otros especialistas enfocan esta cuestión desde otro punto de vista:

El cine nació mudo, pero también como síntesis con una aportación propia como aprendizaje de otras artes, no resignándose desde el principio a renunciar a una dimensión sonora que le diera más vida, por lo que cabe apuntar que ninguno de los primitivos cinematógrafos, careció de una orquestina o un piano que acompañara la acción proyectada sobre la pantalla, con fragmentos escogidos o, acaso, con frecuencia improvisados.

Y es que la música, ya en estos tiempos heroicos, junto a una función “anestésica”, para neutralizar eventuales rumores de la sala y romper, por lo tanto, un silencio que pudiera desviar la atención del espectador, representaba en el cine un papel complementario, resaltando con sus medios y sus valores expresivos las situaciones emotivas de las escenas filmadas (Lorenzo Benavente 1991: 34).

El paso del “cine silente” al que hoy denominamos por contraposición a éste como “cine sonoro”, fue un proceso complicado tanto desde el punto de vista industrial y empresarial, como desde un punto de vista estético. Los EE.UU, como es bien sabido, estuvieron al frente de todo este proceso pues fue en suelo americano donde se llevaron a cabo las investigaciones y los avances tecnológicos que permitieron poner en marcha la sonorización fílmica, muy relacionada con los propios avances que la industria radiofónica había llevado a cabo anteriormente.

Todo el proceso tiene lugar en la década de los años 20 del pasado siglo:

- En 1922 el profesor Lee DeForest consiguió desarrollar el conocido sistema *Phonofilm* gracias a la colaboración del laboratorio de Theodor W. Case. El sistema consistía en introducir sonido óptico sobre una película independiente de la imagen. Con este sistema se llevan a cabo las primeras películas o, mejor dicho, cortos, con pequeñas partes sonorizadas, destacando la participación de la española Concha Piquer en algunas de ellas.
- En 1924 DeForest decide comercializar el *Phonofilm*, pero las grandes compañías americanas dieron la espalda a su invento por considerarlo demasiado rudimentario. Es en ese momento cuando DeForest pone su mirada en Europa, a donde viaja en busca de inversores.
- Paralelamente a los trabajos del profesor DeForest se estaban llevando a cabo otros proyectos en la misma dirección. En 1925 Willian Fox compró el sistema alemán conocido como *Tri-Ergón*. Se trataba de un mecanismo

creado en 1919, un sistema de sonido óptico como el del *Phonofilm*, que Alemania, hundida en una grave crisis económica tras la Primera Guerra Mundial, no podía desarrollar. En 1926, la Fox perfecciona el sistema alemán creando el *Movietone*. Ese mismo año en Nueva York la Fox rodó, con la actriz española Raquel Meller, los primeros cortos sonorizados con *Movietone*.

- Pero el sistema que en este momento obtuvo mayores éxitos y que jugó un papel esencial en la apuesta definitiva por el cine sonoro, fue el *Vitaphone*. Creado por la Western Electric, se trataba de un sistema de sonorización con discos sincrónicos, los cuales se gastaban tras pocos usos generando desincronizaciones con respecto a la imagen. A pesar de los inconvenientes de este sistema, la Warner –“urgida por grandes problemas internos” (Colón Perales 1997: 37)– apostó por él consiguiendo un éxito sin precedentes, lo que hizo que la empresa saliera de la quiebra y se situara, junto a la Fox, a la cabeza de la industria cinematográfica (Gubern 1993: 6-9).

Es de sobra conocido el enorme éxito de taquilla que la Warner consiguió con la película *The Jazz Singer*, estrenada en 1927 en EE.UU y sonorizada con el sistema *Vitaphone* de la Western Electric. Este hecho hizo que la industria cinematográfica americana entrara en crisis en el momento de mayor esplendor del cine mudo:

Todas las productoras corren tras el éxito de los *talking movies*, y anuncian que para la temporada 1929-1930 más de un 50% de su producción será sonora –para lo que tienen que equipar los estudios y formar al personal- mientras que 6000 salas se equipan con el nuevo sistema. [...] 1930 –también el año en el que la Garbo habla- se convierte en el de la muerte del mudo y el triunfo del sonoro, que desde 1929 ha conquistado Europa (Colón Perales 1997: 38).

El cine sonoro, a pesar de los muchos detractores con los que se tuvo que enfrentar desde sus orígenes, representaba el presente y el futuro de la industria cinematográfica en 1930. Sin embargo la llegada e instauración del cine sonoro a Europa se produjo de un modo muy distinto a como había sucedido en Norteamérica:

Frente a EE.UU, un solo país con la producción centralizada en Hollywood donde a su vez sólo ocho estudios la dominaban, en el que el Sistema de Estudios creó una estructura de producción de tal perfección industrial que permitió la creación en serie (departamentos independientes co-creando las películas, cuyo acabado final dependía del estudio), y de tal fuerza monopolística en el control de la producción, la distribución y la exhibición que permitió regular la demanda y la imposición de modelos, Europa se fragmentaba enriquecedoramente en escuelas nacionales en las que el hecho cinematográfico se integraba en variables culturales al tiempo que establecía fructíferas relaciones con su entorno creativo (Colón Perales 1997: 41).

Como vemos, la realidad geográfica, histórica y cultural de Europa condicionó –al igual que había sucedido con el resto de manifestaciones artísticas y a pesar de que en estos momentos el cine aún no fuera considerado como tal– la configuración y el desarrollo de la industria cinematográfica, por lo que, teniendo en cuenta el caso que nos compete, nos centraremos en la situación concreta de Francia y España ante la llegada del cine sonoro.

La industria cinematográfica francesa había vivido su etapa dorada durante la primera década del siglo XX, pues en 1907 este nuevo espectáculo de entretenimiento ya estaba arrebatando su público al *caffe-concert*, al *music hall* y al teatro. Numerosas empresas habían centrado su actividad en el negocio del cine –Gaumont, Aubert, Aclair Jourjon, Vandal, etc.– pero sin duda Pathé-Frères jugó un papel decisivo.

Pathé-Frères “industrializó de forma sistemática todos los sectores de esta nueva industria” (Abel 1998: 12) estableciendo un sistema de producción a gran escala que permitió la realización de unos seis films semanales y que en 1908 Pathé estrenase en EE.UU. doscientos títulos en un solo año; llevó a cabo la construcción sistemática de cines no sólo en París, sino también en otras ciudades francesas y en Bélgica, con lo que el cine pasó de ser una curiosidad propia de los parques de atracciones a situarse en pleno entorno urbano; mecanizó su sistema Pathé-Color; comercializó un tipo de cámara y proyector que se usaba en toda Europa, etc. Es decir, creó la infraestructura necesaria para el desarrollo del negocio cinematográfico en Francia.

Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos de Pathé y de que 1911 fue el año de la aparición del largometraje, la crisis acechó a la industria del cine francés a comienzos de la segunda década del s.XX. La exportación de películas a EE.UU. disminuyó de manera sustancial al tiempo que la industria norteamericana se iba introduciendo en el mercado francés, una situación que la Primera Guerra Mundial no ayudó a mejorar:

Las órdenes de movilización general, de principios de agosto de 1914, representaron una brusca interrupción de todo tipo de actividad en la industria cinematográfica francesa. Hasta fecha reciente, ha sido algo habitual utilizar la Primera Guerra Mundial como excusa para explicar la decadencia de la industria cinematográfica francesa con respecto a la americana. Aunque hay algo de verdad en ello, la posición francesa había empezado a deteriorarse mucho tiempo antes de que comenzase la guerra. [...] Los franceses estaban cediendo terreno a los americanos en su propio país, al menos así sucedía en París. La Primera Guerra Mundial tan sólo aceleró un proceso ya iniciado (Abel 1998: 30).

El problema se enfatizó durante el conflicto, pues la industria no pudo hacer frente a la invasión de films americanos e italianos. Terminada la guerra “la industria cinematográfica francesa tuvo que enfrentar a una crisis que se

había desarrollado paulatinamente durante los cuatro largos años de la gran guerra” (Abel 1997: 61).

Pathé vuelve a jugar un papel decisivo en estos difíciles momentos, pues mientras muchas empresas francesas se vieron obligadas a abandonar el negocio del cine, Pathé-Frères se convierte en Pathé-Consortium y se retira tan sólo del sector de la producción, absolutamente dominado en esos momentos por la industria norteamericana, para centrarse en “sectores de la industria con menor riesgo” (Abel 1997: 62).

La década de los años 20 no fue menos complicada para el cine francés:

Aunque la producción nacional tuvo momentos brillantes (las restauraciones de los años 80 han aportado pruebas palpables), fue cuantitativamente poco importante, y abandonó casi todo el mercado interior a las películas hechas en Hollywood. El cine francés se había convertido en un producto provinciano que se exportaba mal. Las estructuras productivas, potentes antes de la guerra, sufrieron un terrible desgaste; los estudios habían envejecido y los creadores miraban con envidia los platós berlineses, cuyos equipos eran incomparablemente superiores. La ruptura que supuso el sonoro no vino a arreglar las cosas (Jeancolas 1997: 39).

Durante toda esta década, diferentes compañías norteamericanas crearon sus propias sedes en París, otras consolidaron sus alianzas con diferentes distribuidoras francesas, y frente a ello el gobierno francés no fue capaz de poner en marcha ningún tipo de medida proteccionista. Incluso, y a pesar de que el número de cines fue aumentado a lo largo de la década, sus beneficios se debían principalmente al éxito del que disfrutaban los films americanos.

Junto a Pathé, los únicos que parecían aguantarle el pulso a la industria americana fueron una serie de pequeñas empresas independientes que comenzaron a surgir a principios de los años 20, pero “el éxito norteamericano resaltaba el fracaso de la industria francesa para reconstruir sus propios mercados de exportación perdidos durante la guerra” (Abel 1997: 69). Un éxito al que en 1927 se sumó también Alemania justo en el momento en el que en Francia se estaba produciendo la transición del cine mudo al sonoro, con todo lo que eso suponía para una industria que no había generado su propia tecnología.

A finales de 1927 en EE.UU se había puesto en marcha la transición al sonoro, mientras que en Francia ésta no comenzó hasta 1929 y “sólo a finales de 1929 los filmes ‘hablados’ franceses salían de estudios franceses; al cabo de otro año la transición sería completa” (Abel 1997: 74).

En 1930 la industria cinematográfica francesa seguía en manos de Pathé y Gaumont, pero la llegada del cine sonoro consolidó aún más la presencia de la industria americana, la cual llevó a cabo una agresiva estrategia comercial

basada en la creación de productoras en suelo francés para cubrir un mercado nacional y europeo al que su propia industria nacional no podía hacer frente.

Por si fuera poco la presencia alemana no era menor, y ésta acarreó dos consecuencias directas en el cine francés: la creación en París de filiales de empresas berlinesas (destaca entre ellas la empresa Tobis por haber sido la que llevó a cabo en 1930 *Bajo los techos de París*, el primer largometraje francés con sonido incorporado con columna de sonido); y la producción en Berlín de películas francesas (Jeancolas 1997: 45-46).

Los principales directores de cine mudo francés se resistían al cambio, al igual que había sucedido antes en EE.UU, pero finalmente no tuvieron elección: el cine sonoro era el presente y el único futuro posible.

Ahora bien, si la situación del cine francés no era muy alentadora, en España la industria cinematográfica vivía una situación aún peor. En la segunda década del siglo XX la actividad cinematográfica nacional se concentraba principalmente en Barcelona, donde destacaron empresas como Hispano Films, Studio Films o Barcelona Barcinógrafo. Ésta era la situación en la que se encontraba:

Hipotecada con severidad por la morosa evolución de que había hecho progresivamente gala, indefensa ante la avasalladora producción extranjera, feudataria de temas y tratamientos cristalizados más allá de sus fronteras, la producción barcelonesa [...] inicia su andadura en la segunda mitad del siglo, con más entusiasmo y voluntarismo que medios y posibilidades. Y, en el mejor de los casos, con una irreversible demora de financiación, infraestructura y experiencia, respecto a las industrias cinematográficas vecinas; demora que concluirá por herirla de muerte a medio plazo (Pérez Perucha 1998: 183).

Pero los problemas no eran sólo de tipo económico. La industria cinematográfica española debió enfrentarse desde sus orígenes a la oposición de algunos sectores de la sociedad –iglesia, burguesía conservadora e intelectuales católicos– que unidos lucharon contra su desarrollo. A su vez el gobierno, al igual que sucedía en Francia, no sólo no apoyaba a la industria cinematográfica, sino que ésta se veía entorpecida por la censura.

Como consecuencia de esta desastrosa situación los exhibidores españoles se mostraban reticentes a estrenar films nacionales, pues el público prefería ya en estos momentos las producciones extranjeras, lo que facilitó la rápida “colonización cinematográfica” americana y europea.

Cuando en 1914 estalla la I Guerra Mundial la industria española atisba una posibilidad de éxito comercial, pues la mayoría de los países europeos estaban inmersos en el conflicto. Sin embargo, la crisis que se cernía desde hacía tiempo sobre el cine español no permitió que la industria aprovechara una oportunidad única para hacerse ver en el mercado internacional. “El

resultado final del proceso: la desaparición de la industria cinematográfica catalana –entre 1921 y 1922– hasta la llegada del sonoro” (Pérez Perucha 1998: 192).

Si en 1918 Barcelona vive una profunda crisis en su industria cinematográfica, ese mismo año surge definitivamente la producción madrileña. Y si 1922 es el año en el que el cine mudo catalán desaparece, es el momento del afianzamiento de la industria cinematográfica en la capital.

A partir de 1918 y durante la década de los años 20, surgen en Madrid las productoras que encabezarán el negocio del cine en España en estos momentos: Patria Films (1918-1920), una empresa que en 1917 había desaparecido debido a la mala calidad de sus primeros films y que en 1920 se fusiona con Atlántida SACE; Madrid Cines; Madrid Films (1921-1927); Atlántida SACE (1920-1926), surgida tras la desaparición de Cantabria Cines y de la mano de capitalistas madrileños que buscaban llevar a cabo una campaña de propaganda política e ideológica de signo conservador y católico a través de los film de la productora; y Film Española (1924-1926).

Sin embargo la crisis no tardó en hacer presencia en la industria cinematográfica madrileña. En España, a diferencia de lo que sucedía en países como Francia, aún no se había constituido un público afín y habitual al cine. Por otro lado, aquellos a los que este nuevo sector de entretenimiento había atraído preferían los films extranjeros debido a que su calidad era incomparable a las producciones españolas del momento. Los exhibidores eran conocedores de ello y, como ya había sucedido en la etapa barcelonesa, se negaban a estrenar películas españolas.

Esta situación desencadenó un movimiento que, con el fin de captar público, abogó por la búsqueda de géneros cinematográficos nacionales y castizos “que conectaran con la sensibilidad popular” (Pérez Perucha 1997: 101).

No obstante, y a pesar de los esfuerzos de la industria por salir adelante, otros problemas, como la falta de ayuda por parte del nuevo gobierno de Primo de Rivera, arrastraron a la industria a una constante precariedad que se alargó durante toda la década de los años 20 y que afectó de un modo crucial al paso del cine mudo al sonoro.

Como afirma Gubern, “[La] implantación del cine sonoro coincidió con el desplome de la monarquía y el establecimiento de la República en abril de 1931” (1997: 361), pero en España ya se habían realizado exhibiciones experimentales a partir de la segunda mitad de la década de los años 20:

Volviendo a 1926, al año de producción de *Frivolinas*, es menester recordar que por estas fechas comenzaban a aparecer tímida y aisladamente las primeras exhibiciones

ocasionales de sistemas de cine sonoro en la península. Citaré, por ser muy poco conocida y no aparecer recogida en la bibliografía sobre cine español, la exhibición en el Teatro Lírico de Valencia, el 2 de mayo de 1926, del sistema sonoro de los daneses Petersen y Poulsen, presentado por Armand Guerra, a la sazón corresponsal cinematográfico en Berlín del diario *El Imparcial*, con una filmación que contenía un parlamento suyo en una terraza berlinesa (Gubern 1993: 4).

Fue por esos mismos años cuando el profesor DeForest, en su viaje a Europa en busca de inversores para el *Phonofilm*, acude a España. Francisco Elías rueda en 1929 *El misterio de la puerta del sol* con el sistema de DeForest, obteniendo el que se considera es el primer largometraje sonoro español. Sin embargo, y a pesar de que algunos defendían públicamente el valor del cine sonoro –Ramón Gómez de la Serna es probablemente uno de los casos más conocidos– los inversores dan la espalda al *Phonofilm*, y en definitiva al cine sonoro, por lo que DeForest, tras vender sus aparatos a un ingeniero catalán, no tuvo más remedio que regresar a EE.UU.

No fue el sistema del profesor DeForest el único que no obtuvo el éxito en nuestro país. A partir de 1929 se pusieron a prueba una serie de sistemas de sonorización creados por la industria española que no fueron demasiado eficaces: el *Melodión*, el *Parlophone* y el *Filmófono*.

La industria cinematográfica española iba a la cola de Europa en lo que se refería a la implantación del cine sonoro: el exitoso film *El cantor de Jazz* no se estrenará en España hasta 1931, mientras que a Londres y París ya había llegado en 1928 y 1929 respectivamente.

Debido a la precaria situación de la industria cinematográfica española, a comienzos de la década de los años 30 –etapa de transición del cine mudo al sonoro– surgieron, tal y como apunta Román Gubern (1997: 362-363) cuatro alternativas:

- La producción por empresas españolas de films sonoros en estudios alemanes, franceses o ingleses, dotados con equipos sonoros para el registro directo.
- La sonorización *a posteriori* y en estudios extranjeros de films rodados mudos en España –muchos de ellos de 1930 y 1931- tal y como ocurrió también en otros centros cinematográficos europeos.
- La sonorización *a posteriori*, en estudios españoles, de films rodados mudos.
- La emigración profesional, pues las empresas norteamericanas querían producir películas en habla hispana para poder ocupar el vacío que las empresas nacionales no podían afrontar.

Sin embargo cabe recordar que, paradójicamente, 1930 es el año en el que el actor y director Florián Rey dirige *La aldea maldita*, considerada como la mejor película muda del cine español, lo que deja patente que la conversión de la industria fue tardía y rezagada.

Barcelona juega un papel esencial en la instauración definitiva del cine sonoro en España, pues en 1929 surgen los estudios Orphea de la mano de Francisco Elías, siendo los primeros estudios españoles equipados con la tecnología necesaria para la sonorización del cine. En estos estudios José Buchs rodó *Carceleras*, el “primer film sonoro español normalizado, es decir, rodado en estudios españoles, en idioma castellano y con sonido directo”, en el año 1932 (Gubern 1993: 15), año en el que el cine sonoro se implantó definitivamente en España.

Dentro del panorama cinematográfico español no podemos olvidar hablar, aunque sea de un modo escueto, de Asturias. En primer lugar porque Facundo de la Viña nació en Gijón en 1876, y a pesar de haberse criado en Valladolid su relación con el Principado fue constante tanto por motivos familiares como por el enorme cariño que profería a esta tierra. Y en segundo lugar porque la industria cinematográfica asturiana, al igual que otras industrias periféricas, jugó un papel esencial.

No son muchos los que se han centrado en el estudio de la historia del cine en Asturias, y por ello debemos resaltar la importancia de publicaciones como la revista *Astur Cinema*, “La Revista Asturiana del Cine”, publicada entre 1981 y 1990 y en la que encontramos artículos de enorme interés al respecto.

En el nº 2 de dicha revista, publicado en 1982, Juan Bonifacio Lorenzo Benavente, actual director de la Filmoteca del Principado de Asturias, habla, en un artículo titulado “Cine Historiastur”, del papel de Asturias dentro de la industria cinematográfica nacional. El cine habría llegado a Asturias en el año 1896 poco después de darse a conocer en Madrid, momento en el que el cine, como atracción y rareza, tenía como espacio específico los barracones. Hoy en día conocemos en profundidad las características y funcionamiento de los barracones cinematográficos gracias a trabajos como el titulado “El barracón cinematográfico, el pianista y su ‘estuche de distracciones’” de Julio Arce Bueno.

Dentro de la etapa silente Lorenzo destaca a profesionales como Marqués, Acevedo, Arturo Truán, Julio Peinado, Javier Sánchez Manteola, etc. Sin embargo no es hasta 1924 cuando establece el inicio de lo que denomina “Edad de oro del cine asturiano”, pues en ese momento importantes empresas y particulares asturianos, principalmente aristócratas e intelectuales, se unieron para la realización de diversos proyectos cinematográficos que se rodaron y estrenaron en el Principado (Lorenzo Benavente 1982: 14).

El propio Eduardo Martínez Torner, conocido principalmente por sus trabajos en el campo de la Etnomusicología, participó en un proyecto cinematográfico. En 1925, tras su regreso de América, donde había acudido a impartir una serie de conferencias-concierto sobre folklore asturiano, participa en la adaptación cinematográfica de *Bajo las nieblas de Asturias*, un cuento del vallisoletano Julio Peinado Alonso. Martínez Torner fue el encargado de seleccionar la música y los “cantos populares del Principado” para este film mudo, el cuál, tras su estreno en 1927, “llegó a convertirse en la cinta astur más representativa, sin discusión, en la historia del cine mudo español” (Lorenzo Benavente 1991: 38).

Sin embargo al finalizar la década de los años veinte, esta situación de desarrollo cinematográfico se vio truncada por tres aspectos que afectaron en realidad a todo el territorio nacional: la llegada del cine sonoro –que se da a conocer el jueves 21 de febrero de 1929 en el Teatro Jovellanos de Gijón (Lorenzo Benavente 2007: 13)–, la caída del régimen de Primo de Rivera –la mayor parte de los inversores con los que contaba la industria cinematográfica eran adeptos al régimen–, y el “crack” del 29 (Lorenzo Benavente 1982: 14). A partir de este momento, tal y como hemos expuesto anteriormente, Madrid y Barcelona se convierten en los únicos puntos de referencia de la industria cinematográfica nacional.

Facundo de la Viña y el cine

Uno de los periodos menos conocidos de la biografía de Facundo de la Viña fue el que pasó en París. Aún no conocemos con exactitud la fecha en la que De la Viña se va a Francia a consolidar su formación compositiva, pero en su archivo personal hemos encontrado documentos que datan del año 1900 y que demuestran que ya en ese año se había trasladado a la capital francesa, momento en el que tenía unos 24 años.

Su relación con Francia no sólo acarrió a Facundo de la Viña aspectos formativos e influencias estilísticas, sino que también le proporcionó beneficios comerciales. Las obras de Facundo de la Viña tuvieron un gran éxito en España pero también en Francia, gracias en buena medida a que algunas de ellas fueron editadas por UMFE, franquicia de la UME (Unión Musical Española) en París:

La UMFE fue una filial francesa de la UME formada al 50% de acciones españolas y el resto a medias entre dos agentes franceses, Chaperon y Francis Salabert (1884-1946), este último editor francés de prestigio. La UME cedía los derechos a la UMFE para todo el mundo, excepto España y Portugal. Finalmente y debido al fracaso de la UMFE, Salabert se quedó con la distribución exclusiva de las ediciones de la UME (Perandones 2005: 541).

Fue precisamente UMFE la que en 1930 realizó un encargo a Facundo de la Viña con fines cinematográficos. El contenido de estas cartas, pertenecientes cronológicamente a un momento de la historia del cine –etapa de transición del cine mudo al cine sonoro- de la que no hay muchos testimonios escritos, nos aporta datos de enorme interés para conocer de primera mano el papel de la música dentro del negocio del cine, así como los mecanismos de creación de esa música.

Así dice la primera carta que Facundo de la Viña, con fecha de 14 de abril de 1930, recibe de UMFE en relación a este encargo:

Dado que el éxito del cine sonoro crece cada día, y teniendo en cuenta sus enormes posibilidades de explotación, le presento a título puramente personal la siguiente idea:

La UMFE podría ofrecer, cuando una casa de películas fabrique una película española, una serie de 6 piezas no demasiado difíciles, sin demasiadas dificultades modernas: medio Albéniz, susceptible de gustar a la mayoría del público de cultura media, con todos los rasgos eminentemente españoles, la serie de 6 piezas deben componerse como sigue:

1º Escena noble, para describir el carácter de un héroe.

2º Escena de amor, (no demasiado apasionada) declaración.

3º Cómica, (para una escena alegre, de comedia).

4º Dramática, (Agitado)

5º Escena neutra (sin peculiaridades bien marcadas).

6º *Andante* religioso.

Le doy esta indicación, querido maestro a quien respeto, a título puramente personal, pero creo que en el caso de UMFE, si se ciñera a las pautas señaladas, la música sería susceptible de usarse en cualquier película del mercado mundial.¹

En otra misiva, enviada por UMFE a Facundo de la Viña, con fecha 9 de mayo de 1930, se especifica que:

La duración de cada número de las “Seis piezas” para cine sonoro, debe ser de un minuto y medio a tres minutos. Esas obras, desde luego, para orquesta.

Se trata, a nuestro entender, de un testimonio lleno de detalles en el lenguaje utilizado, por lo que un análisis profundo nos aporta información crucial sobre el papel que en estos momentos tenía la música dentro de la industria cinematográfica y sobre el perfil compositivo de Facundo de la Viña en relación a lo que se esperaba de la música para cine en 1930.

¹ Toda la correspondencia a la que se hace referencia en este artículo se encuentra en Oviedo, en el Legado de Facundo de la Viña depositado en el Archivo de Música de Asturias, Caja “Documentos varios”.

En primer lugar, no es de extrañar que, debido a que la industria cinematográfica francesa iba muy por delante de la española, esta petición fuera hecha desde París a Madrid. En España aún se tenían dudas acerca de la rentabilidad que supondría el cine sonoro, mientras que en Francia, tal y como se plasma en esta carta, las empresas son conscientes del éxito que en 1930 representaba ya el cine sonoro.

Además, UMFE encarga a Facundo de la Viña la composición de música para cine, en principio para una película española. Ya hemos visto en el apartado anterior que, a consecuencia de la falta de recursos por parte de la industria cinematográfica española, era muy común que las productoras viajasen a Francia bien para la realización de films sonoros, o bien para la sonorización de películas en origen mudas. Probablemente, y teniendo en cuenta la fecha de la carta, la idea que UMFE tiene en relación a las composiciones que encarga a De la Viña estén vinculadas a una de estas dos tendencias.

En lo que respecta al estilo de la música, las indicaciones son claras: una música sencilla, sin un carácter demasiado vanguardista y dentro de un patrón de estilo próximo al del nacionalismo hispánico tipo Albéniz, es decir, que el espectador la identifique por sus rasgos como música española.

Las vanguardias musicales del siglo XX no eran tendencias con las que el público mayoritario se sintiese especialmente vinculado, pues por su carácter rompedor abrieron un enorme abismo entre música y oyente, un abismo del que el cine huía. Por ello la música compuesta para cine optó por dos tendencias: “o un carácter anacrónico (buscando al público apegado a la tradición), o una excesiva simplificación y sometimiento a la moda (buscando al público apegado a la música de consumo masivo)” (Colón Perales 1997: 12). En este caso Facundo de la Viña, compositor de lenguaje eminentemente posromántico, representaría la primera de estas tendencias y lo haría de un modo seguro, pues en estos momentos ya era un compositor de renombre.

Por otro lado es muy significativa la referencia que se hace al compositor Isaac Albéniz a la hora de hablar del “carácter español” que debe estar implícito en la música. En primer lugar hay que recordar que, al igual que había sucedido a partir del siglo XIX en el mundo de la lírica, en la década de los años 20, y como consecuencia de la “invasión” que la industria cinematográfica americana estaba llevando a cabo en España, surge un movimiento que aboga por la búsqueda de géneros cinematográficos típicamente españoles. No es de extrañar que, en busca de música con rasgos eminentemente españoles se acudiese a un compositor conocido por su preocupación en la búsqueda de un estilo operístico nacional, y por el continuo uso del folklore castellano en muchas sus obras. La ópera y el poema sinfónico –antecedentes en muchos aspectos del cine– eran los dos géneros en los que Facundo de la Viña obtuvo

mayores reconocimientos, lo que sin duda le aportaba recursos más que suficientes para llevar este encargo a buen puerto.

Asimismo, UMFE le indica que, como referencia estilística, tome las obras de Albéniz, es decir, que acuda a esquemas estilísticos cuyo éxito es de sobra conocido. En esta carta está implícita la premisa de que la música de cine “ha de complacer a un público mayoritario” (Colón Perales 1997: 11). El cine, como negocio, buscó desde su origen complacer al público para captar su atención y su favor, ofrecer un producto que resultase atractivo para el espectador. De ahí se deriva el hecho de que, en relación al elemento estilístico, la música para cine debía presentar unas características cuyo éxito ya se conocía de antemano –Albéniz en este caso sería la referencia- y por ello vemos cómo las propias empresas dan indicaciones a los artistas.

Una de las partes más significativas de la carta es la que detalla las escenas a las que debe acompañar cada uno de los seis fragmentos que se le encargan a De la Viña. Se trata de descripciones generales de dichas escenas que recuerdan a los catálogos que, durante el periodo del cine mudo, se habían popularizado:

Hasta los años 20, las partituras originales eran poco frecuentes. La primera estación de la música para cine está formada por unos catálogos (*Music Sheets*) en los que se ofertaban páginas del repertorio clásico o popular con indicaciones de las escenas en las que debían servir de fondo. El recurso se generalizó en Europa y Norteamérica. Se trataba de músicas de situación aptas para cualquier película (Colón Perales 1997: 33).

Estos catálogos se comercializaron, y eran los músicos de cada cine los que, tras ver el film, elegían la música más adecuada para cada escena, según su criterio personal.

Sin duda el concepto que se extrae de este encargo es el mismo. Al igual que el cine en sus inicios tomó de los espectáculos de mayor éxito algunos de sus elementos constitutivos, el cine sonoro tomó del cine mudo aquellas ideas que habían resultado exitosas. A pesar de que en 1930 en Francia un gran número de compositores habían trabajado ya para la industria cinematográfica aportando bandas sonoras a películas concretas, se retomó el concepto de “música de catálogo”. UMFE buscaba, a través de compositores de renombre como Facundo de la Viña, crear un fondo musical destinado a la nueva industria cinematográfica.

La indicación posterior relacionada con la duración de cada fragmento musical, enfatiza el carácter eminentemente “utilitario”, “funcional” de esta música, la cual no sólo debe componerse sin ningún tipo de referencia visual previa, sino que además está condicionada a una duración muy concreta.

En lo que se refiere a la función de la música encargada por UMFE y teniendo en cuenta el carácter general del que ya hemos hablado, consideramos que su función sería la de música “de ambientación”, es decir, “aquella cuyo objetivo fundamental es reforzar las características poéticas, expresivas o dramáticas de la imagen” (Enrique Téllez 1996: 48) y dentro de ésta, no diegética.

El papel de las *Seis Impresiones para piano*

A lo largo de todo trabajo de investigación la recopilación de datos a través de diferentes fuentes de interés es básica para poder elaborar un discurso científico asentado en datos objetivos. Sin embargo, y a pesar de que siempre se intenta ser lo más riguroso posible a la hora de dar a conocer los avances que se van llevando a cabo, cuando una investigación se encuentra en sus primeros momentos es fácil realizar una interpretación errónea de los datos que se cotejan. La investigación es, sin lugar a dudas, una actividad viva, lo que hace que de manera constante el investigador deba cuestionarse sus propias teorías para poder avanzar de un modo correcto.

Hemos considerado necesarias estas puntualizaciones previas debido a la situación con la que nos hemos encontrado a la hora de definir el papel que jugaron las *Seis impresiones para piano*² de Facundo de la Viña en su posible relación con la industria cinematográfica a comienzos de la década de los años 30 desde París.

Como hemos apuntado, el 14 de abril de 1930 Facundo de la Viña recibe una carta de UMFE en la que se le propone la composición de seis fragmentos para su posible utilización dentro de un film sonoro español. En esta misiva, tal y como ya hemos comentado, se le dan a De la Viña una serie de indicaciones estilísticas que, en opinión de los responsables de UMFE, aumentarían las posibilidades de que estas piezas llegasen finalmente a ser utilizadas en un film. Unas semanas más tarde, con fecha del 9 de mayo de 1930, De la Viña recibe otra carta de UMFE en la que se le indica la duración de cada uno de los fragmentos –de minuto y medio a tres minutos– especificándole que deben ser orquestales.

Sin embargo, y de aquí parten todos nuestros problemas posteriores, no existe en el archivo personal de De la Viña documentación posterior que acredite que tales obras o fragmentos fueron realizados y enviados a UMFE, ni hemos encontrado por el momento ninguna partitura orquestal relacionada de forma clara con dicha petición.

² El original manuscrito de esta obra se encuentra en Oviedo, en el Legado de Facundo de la Viña depositado en el Archivo de Música de Asturias, Caja VIÑA 5/158.

Todos estos condicionantes hicieron que nuestra atención se centrara en la obra titulada *Tres impresiones para orquesta*³ y que construyéramos nuestra primera teoría en torno a ella. Se trata de la orquestación de tres de las *Seis Impresiones para piano*, una obra que De la Viña había finalizado en 1923: “Culto Antiguo”, “Melodía” y “Era el Dragón...”. La partitura general de esta obra está desaparecida, conservándose únicamente las *particellas*. Por ello, no contamos con una datación exacta de esta orquestación pero obviamente fue realizada con posterioridad a la obra pianística. Los datos con los que contábamos nos llevaron a pensar que quizás De la Viña habría orquestado estas pequeñas piezas a raíz de la petición de UMFE, y que por lo tanto las *Tres impresiones para orquesta* habrían sido la propuesta que finalmente Facundo de la Viña habría realizado con fines cinematográficos en 1930.

Esta idea inicial dejó de ser válida en el momento en el que, a raíz de los avances que fuimos realizando en la catalogación de los fondos del legado personal de Facundo de la Viña, pudimos reunir toda la correspondencia relacionada con la edición en París de las *Seis impresiones para piano* por parte de UMFE y vimos que cronológicamente los datos no apoyaban nuestra primera teoría:

- El 22 de abril de 1929 UMFE propone a Facundo de la Viña el lanzamiento al mercado de sus *Seis impresiones para piano*. Según se explica en esta carta, Oscar Esplá les llevó el manuscrito aprovechando un viaje a París.
- Según parece, Facundo de la Viña acepta esta propuesta y UMFE, el 10 de mayo de 1929, ya muestra interés por lanzar al mercado la versión orquestal de tres de dichas impresiones, lo que muestra que esta editorial apostaba por el éxito de estas obras.
- El contrato para la cesión de los derechos de edición, publicación, grabación, impresión y venta de *Tres impresiones para orquesta* está fechado el 16 de diciembre de 1929.
- No es hasta el 14 de abril de 1930 cuando UMFE encarga a De la Viña la composición de esos seis fragmentos musicales para uso cinematográfico. Ésta carta, según se da a entender, iba acompañada por unos ejemplares de las *Seis impresiones para piano* que la editorial enviaba a De la Viña.

Como se puede apreciar, una vez ordenados los datos el aspecto cronológico queda totalmente aclarado, pero ¿cuál es entonces el papel de las *Seis impresiones para piano* en todo este asunto? Pues bien, en nuestra

³ Las *particellas* de esta obra se encuentra en Oviedo, en el Legado de Facundo de la Viña depositado en el Archivo de Música de Asturias, Caja VIÑA 3/90.

opinión la importancia de esta obra es mayor de lo que en un primer momento pudiera parecer.

En primer lugar esta obra sería una referencia estilística: el encargo de UMFE a Facundo de la Viña para cine sonoro se realiza inmediatamente después de la edición y publicación de sus *Seis impresiones para piano*. Esto indicaría por un lado que UMFE apostaba por el trabajo y el estilo de Facundo de la Viña, quien por esos años ya era un compositor de renombre en España y Francia; y por otro, que probablemente sería el estilo compositivo de estas obras el que UMFE querría haber visto plasmado también en esos fragmentos para cine, principalmente el de las *Tres impresiones para orquesta* pues no olvidemos que se trataba de un encargo de seis obras o fragmentos orquestales.

En segundo lugar, su papel es fundamental desde el punto de vista documental: como ya hemos apuntado, de las *Tres impresiones para orquesta* sólo se conservan las *particellas*, por lo que contar con los originales de las *Seis impresiones para piano* ha sido fundamental para poder hacernos una idea clara del estilo compositivo de estas obras, estilo que creemos estaría en la base de la música para cine sonoro que De la Viña llevó a cabo en estos momentos y de la que, por otro lado, no hay ni rastro.

Las *Seis impresiones para piano*, que en realidad son siete, fueron compuestas por Facundo de la Viña entre 1906 y 1923, y están dedicadas a Arthur Rubinstein:

- Andaluza I*. Madrid, 19 mayo 1921.
- Culto Antiguo II*. 25 mayo de 1921.
- Melodía III*. Madrid, 7 junio 1921.
- Era el Dragón IV*. Madrid, 9 enero 1923.
- Elegía V*. Valladolid, julio 1906.
- La fuente abandonada VI*. Valladolid, 1906-Madrid, 4 marzo 1923.
- Sueños-Pesadilla VII*. Valladolid, 1906.

Somos conscientes de que éste no es el momento para presentar un análisis exhaustivo de estas obras, pues esa parte deberá llevarse a cabo en estudios posteriores. Sin embargo, como probablemente estas obras sean, desde el punto de vista estilístico, un reflejo de la música para cine compuesta en 1930 por Facundo de la Viña, no podemos dejar de presentar unas primeras conclusiones al respecto, al menos en lo que concierne a las obras que se

corresponden con las *Tres impresiones para orquesta* (“Culto Antiguo”, “Melodía” y “Era el Dragón”).

Se trata de tres composiciones en las que a pesar de que desde el punto de vista formal se acude a referentes tradicionales, se busca la explotación de las posibilidades sonoras del instrumento a través de recursos principalmente impresionistas: pentatonismo, armonía muy compleja, centros tonales difusos, sonoridades modales, uso de pedales en regiones disonantes, creación de atmósferas, etc. Facundo de la Viña, ese compositor anclado según muchos en un lenguaje decimonónico, no pudo impedir que las influencias de su maestro Paul Dukas y de la moda impresionista en España tiñeran algunas de sus obras tal y como M^a Antonia Virgili apunta en su trabajo *La música en Valladolid en el siglo XX*. Parece ser que desde París, todavía en los años 30, esa sonoridad era demandada, seguramente incluso para acompañar a los primeros films sonoros.

Bibliografía

- Abel, Richard *et al.* 1997. “Les Années Folles: reinventar un cine francés”. En *Historia general del cine. Europa y Asia (1918-1930)*, Vol.V, 61-93. Madrid: Ediciones Cátedra. Signo e imagen.
- _____ *et al.* 1998. “Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918”. En *Historia general del cine. Europa 1908-1918*, Vol.III, 11-39. Madrid: Ediciones Cátedra. Signo e imagen.
- Arce Bueno, Julio. 2000. *Juan Quintero. Hacia una historia sonora del cine español*. Madrid: Iberautor.
- _____ 2008. “El barracón cinematográfico, el pianista y su ‘estuche de distracciones’”. En *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del Congreso de la SIBE*. Barcelona: SIBE.
- Colón Perales, Carlos; Infante del Rosal, Fernando y Lombardo Ortega, Manuel. 1997. *Historia y Teoría de la música en el cine*. Sevilla: Alfar.
- Gubern, Román. 1993. “La traumática transición del cine español del mudo al sonoro”. En *Actas del IV Congreso de la AEHC*, 3-24. Madrid: Editorial Complutense.
- _____ *et al.* 1997. “El cine sonoro español (1903-1939)”. En *Historia general del cine. Europa y Asia (1929-1945)*, Vol.VII, 361-381. Madrid: Ediciones Cátedra. Signo e imagen.

Jeancolas, Jean-Pierre *et al.* 1997. "El cine francés: de la transición al sonoro a la liberación, 1929-1944". En *Historia general del cine. Europa y Asia (1929-1945)*, Vol.VII, 39-105. Madrid: Ediciones Cátedra. Signo e imagen.

Lorenzo Benavente, Juan Bonifacio. 1982. "Cine Historiastur". *Astur Cinema* (Edición facsimilar 2007). ed. Filmoteca de Asturias, 2, 14-15. Oviedo: Ediciones Ámbitu.

_____ 1988. "Sesenta años de cine sonoro". *Astur Cinema* (Edición facsimilar 2007). ed. Filmoteca de Asturias, 7, 13. Oviedo: Ediciones Ámbitu.

_____ 1991. "Eduardo Martínez Torner, del papel pautado al fotograma". En *Actas del III Congreso de la AECH*, 33-50. San Sebastián: Filmoteca Vasca-AECH.

Perandones Lozano, Miriam. 2005. *Aproximación a la canción de Enrique Granados*. Trabajo de investigación (inédito). Universidad de Oviedo.

Pérez Perucha, Julio. *et al.* 1997. "Cine español: 1918-1929". En *Historia general del cine. Europa y Asia (1918-1930)*, Vol.V, 95-127. Madrid: Ediciones Cátedra. Signo e imagen.

_____ *et al.* 1998. "España 1911-1922. Apogeo y decadencia de la producción barcelonesa". En *Historia general del cine. Europa 1908-1918*, Vol.III, 183-211. Madrid: Ediciones Cátedra. Signo e imagen.

Sedeño Valdellós, María. 2004. "La música contemporánea en el cine". *Historia y Comunicación Social*, 9, 155-162. Madrid: UCM.

Téllez, Enrique. 1996. "El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico". *Eufonía*, 4, 47-58. Barcelona: GRAÓ.

Virgili Blanquet, M^a Antonia. 1985. *La música en Valladolid en el siglo XX*. Valladolid: Ateneo.

LA MÚSICA DE CHOPIN, UN PERSONAJE MÁS EN LA OBRA DE BERGMAN

Marie Quilly y Eloy Ramos Cívico

Resumen

“No existen artes que tengan tanto en común como el cine y la música. Ambos afectan nuestras emociones directamente, no por vía del intelecto. Y el cinematógrafo es principalmente ritmo; es inhalación y exhalación en continua secuencia” (Bergman 1965), dijo el cineasta Ingmar Bergman. Efectivamente, la música juega un papel clave en las obras del director, y no sólo en la banda sonora: está presente en todas las fases de realización de sus películas. Su guion es parecido a una partitura musical, y dirige a sus actores como un director de orquesta lo hace con sus músicos. El montaje de sus obras acaba de construir una verdadera pieza musical alrededor de la historia.

La utilización de la obra de Chopin en el cine ha sido extensa, ya sea para contar su propia vida o para reforzar otra historia donde la expresión de los sentimientos no alcanzaría tan altas cotas de significado. El compositor polaco ha supuesto para Bergman una fuente de inspiración inagotable. Desde un primer momento y sobre todo en el último periodo de su cine, después de haber convivido con la pianista Kåbi Laretei, Bergman llegó a utilizar cada vez más la música de Chopin, lo que jugó un papel determinante en su evolución cinematográfica. El caso de *Sonata de Otoño* es el que nos sumerge en el análisis de la utilización, por parte del cineasta, de música para piano de Chopin, pues el personaje principal se erige en un fiel reflejo de su pretensión personal hacia la obra que toca.

Palabras clave: cine, inspiración, música de pantalla, Chopin, Ingmar Bergman

Abstract

“There is no art form that has so much in common with film as music. Both affect our emotions directly, not via the intellect. And film is mainly rhythm; it is inhalation and exhalation in continuous sequence” (Bergman 1965), said Ingmar Bergman. Furthermore, music played a key role in the works of the director, and not only in the soundtrack: music is present in all the film making process. His script is like a musical score, and he directs his actors as a conductor directs his orchestra. The editing of the shots and sequences helps to build a true piece of music around the story.

The use of Chopin's music in film has been extensive. It works to tell of the Polish composer's life or to enhance another story where the expression of feelings would not otherwise reach such high levels of meaning. To Ingmar Bergman, Chopin was an inexhaustible source of inspiration. At the outset and above all in the last period of his movies, having lived with the pianist Kåbi Laretei, Bergman came to use Chopin's music more and more, a crucial aspect in the evolution of his film. This last case immerses us in the analysis of Chopin's piano music in Bergman's film. In *Autumn Sonata*, Charlotte, the main character, stands as a reflection of her personal claim toward the piece of music she is playing.

Keywords: film, inspiration, screen music, Chopin, Ingmar Bergman

Ingmar Bergman y la música “clásica”

Ingmar Bergman nació en Uppsala, en Suecia, en 1918, en el seno de una familia luterana. Recibió de mano de su padre, pastor de almas, una educación rigorista, donde dominaban la religión y los castigos, lo que lo llevó a distanciarse rápidamente de Dios, como explica Peter Cowie en la biografía que hizo sobre el cineasta (Cowie 1982).

Desde pequeño, se interesa por el cine y el teatro. Cuando llega a la Universidad de Estocolmo, estudia arte y literatura, y se mueve en ambientes bohemios. Empieza su vida artística escribiendo teatro y dirigiendo piezas de su compatriota August Strindberg, dramaturgo de renombre que se convirtió en un su referencia, su maestro teórico, por lo que su influencia en las películas de Bergman es significativa a lo largo de toda su filmografía. Como dijo Ingmar Bergman sobre estos años estudiantiles, “era un sentimiento nuevo el de sentarme, escribir, y ver las palabras salir”¹ (Assayas 1990: 16).

Luego, inició su carrera como ayudante de dirección en el Teatro de la Ópera Real de Estocolmo. Su primer trabajo en la industria cinematográfica fue en 1944, en *Hets (Tormentos)*, como guionista y ayudante de dirección, aunque tuvo la oportunidad de dirigir las escenas finales.

El repertorio clásico de la música culta ocupa un lugar protagonista en la filmografía de Bergman. Tanto es así que apenas encontramos música original en sus bandas sonoras. Si seguimos la revisión cronológica que realizó Charlotte Renaud (2008) de sus películas, observamos claramente este dato: a lo largo de toda su filmografía, hasta veinte películas tienen una banda sonora compuesta por música clásica, desde Beethoven o Bach pasando por Schumann, Chopin, Mozart o Tchaikovski. Ingmar Bergman llegó a utilizar un total de quince compositores, desde el Barroco hasta el Romanticismo musical, aunque ciertas piezas musicales se repiten en una misma película, o en varias, lo que será objeto de un análisis más profundo posteriormente.

Ingmar Bergman, director... ¿de cine o de orquesta?

Carl Gustav Bjurström, traductor sueco especializado en la obra de Ingmar Bergman, afirma que el cineasta consideraba que un director de cine era como un director de orquesta, y que llegó a declarar: “si yo hubiese sido hábil para la música y no hubiese llegado a ser lo que soy, sería más que probablemente, hoy, director de orquesta” (Bjurström 1997: 17). Y en efecto, para Ingmar Bergman, la música está presente en todas las etapas de la creación cinematográfica: como fuente de inspiración, en primer lugar, pero también para crear una estructura, un ritmo, dar respiración. Como él mismo

¹ La traducción es nuestra. Cita original: “C’était un sentiment nouveau, simplement de m’asseoir, d’écrire et de voir les mots sortir”.

dice, “Todo es ritmo. Y el cine más que el resto” (Jones 1983).

La música desempeña un rol determinante en la creación del film puesto que Bergman entiende el guion como un director de orquesta la partitura. Silencios, articulaciones, matices, elementos típicos de las partituras inspiran al cineasta para construir el guion, llevándolo a establecer una analogía con un compositor y un director de orquesta. Para la escritura del guion de *Persona*, declaró: “el guion se parece más a la línea melódica de una pieza musical, que espero poder orquestar durante el rodaje, junto con mis colaboradores”² (Lloyd 2000: 14).

Igualmente, el actor principal es, para él, un instrumento solista orquestado en medio de más voces o instrumentos. Ingmar Bergman da a sus actores una visión general del rol que tienen que desempeñar: las pausas, la velocidad de la acción, todo está pensado en términos musicales. Hasta llegó a decir que “tener esos actores con los que yo he tenido el inmenso placer de trabajar es como, para un violinista, tocar un Stradivarius”³ (Holmberg 2006: 12).

Para dar vida a las imágenes, después del rodaje, Ingmar Bergman consigue, gracias al montaje, que la película respire. Para él, un film sin un buen montaje es como un producto salido de una fábrica, y es necesario ajustar unos cuantos parámetros: tempo, matices, articulación y expresión, ritmo y musicalidad, también pensando en términos musicales.

Si sus productores se lo hubiesen permitido, la mayor parte de sus películas hubieran tenido nombres musicales. No obstante algunas sí tienen títulos relacionados con la música: *Música en la oscuridad*, *La flauta mágica*, *Sonata de otoño*, *Saraband*, y hasta *El silencio*.

Las funciones de la música

El análisis cronológico de la filmografía de Ingmar Bergman permite establecer una tipología de las diferentes funciones de la música, cuya importancia fue aumentando progresivamente. En las primeras películas de Ingmar Bergman, la música tenía, a menudo, una función contextual, acompañando al desarrollo de la historia. En este caso, la música juega un papel de coeficiente emocional, expresando el estado de ánimo de una persona: un Preludio de Bach suena mientras Isaac sueña con su prima casada con otro en *Las fresas salvajes*, por ejemplo.

² La traducción es nuestra. Cita original: “The screenplay is more like the melody line of a piece of music, which I hope with the help of my colleagues to be able to orchestrate during production”.

³ La traducción es nuestra. Cita original: “Just with those actors that I have had enormous enjoyment working with, it's like a violonist playing a Stradivarius”.

En las películas de Ingmar Bergman, la música tiene también a menudo una función estructural. En numerosas ocasiones utiliza un mismo fragmento para empezar y terminar una película, como enumera Charlotte Renaud en su investigación (Renaud 2008): *La Prisión* (la cantata de Bach), *Hacia la felicidad* (la Novena Sinfonía de Beethoven), *Juegos de verano* (*El Lago de los Cisnes*), *El ojo del diablo* (una sonata de Scarlatti), *Como en un espejo* (la Suite nº2 para violoncello de Bach), *Esas mujeres* (la Suite nº3 para orquesta de Bach), *Gritos y susurros* (una mazurka de Chopin), *Fanny y Alexander* (un quinteto de Schumann), *En presencia de un payaso* (*El viaje de invierno* de Schubert), y *Saraband* (la Suite nº5 para violoncello de Bach).

A veces el director vuelve a emplear una cita musical que ya había utilizado en otra película, como una Partita de Bach en *La hora del lobo*, *La vergüenza* y *Pasión*. Estas tres películas fueron rodadas con los mismos actores (Liv Ullmann y Max von Sydow), y el hecho de utilizar la misma pieza musical refuerza esta idea de trilogía, aunque cada una tenga su independencia.

Ingmar Bergman emplea también el *leitmotiv* para estructurar sus películas y aportar una referencia temporal. Como explica Michel Chion, el *leitmotiv* “asegura al tejido musical una especie de elasticidad, de fluidez deslizante” (Chion 1995: 216). En Bergman, el *leitmotiv* puede estar presente como elemento obsesivo, o simplemente para subrayar momentos importantes. En *El ojo del diablo*, por ejemplo, cada fragmento musical representa a un personaje.

Como en un Espejo resulta ser una película clave en la filmografía de Ingmar Bergman, poniendo de relieve un verdadero cambio en el tratamiento de la música. La influencia de su mujer en esa época, la pianista Käbi Laretei, parece clara en sus decisiones y punto de vista, pues debido a ella la música empieza a tener más relevancia, y aparece en la historia misma como objeto diegético⁴.

Michel Chion diferencia la música de foso, la que acompaña a la imagen fuera de la acción o de la historia, de la música de pantalla que proviene de una fuente situada dentro de la acción (Chion 1995), es decir, la que es música diegética. En las películas de Ingmar Bergman, la fuente es, casi siempre, un instrumento musical: como ejemplos más relevantes podemos citar la presencia de un pianista en *Música en la oscuridad*, un violinista en *Hacia la felicidad*, y un violoncelista en *Esas mujeres*. En estos casos, la música es parte de la diégesis, de la narración, de la historia, y los personajes la llegan a escuchar igual que los espectadores. Incluso Bergman va más allá aún, ya que

⁴ La Real Academia Española define la diégesis como “el desarrollo narrativo de los hechos”. En <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta: 23 de enero de 2012]. Este término de diégesis en el cine ha sido ampliamente desarrollado por Noël Burch, en su libro *El tragaluz del infinito* (1987).

algunos de sus personajes llegan a comentar la propia música, como lo hace Charlotte en *Sonata de Otoño*.

Ingmar Bergman y Chopin

Ingmar Bergman utiliza la música de Chopin en seis de sus películas desde el comienzo de su carrera, desde *Música en la oscuridad* hasta una sonata para piano en *Fanny y Alexander*, pasando por *Juegos de verano*, *Sonrisas de una noche de verano*, *Gritos y susurros* y *Sonata de Otoño*⁵. La siguiente lista recoge las piezas musicales por orden de aparición en las películas (Renaud 2008).

Música en la oscuridad (1948)

- Beethoven, *Sonata Claro de Luna*
- Schumann, *Fantasiestück n°2: Aufschwung*, opus 12
- Chopin, *Balada n°3 en la bemol mayor*, opus 47
- Chopin, *Vals n°7 en do sostenido menor*, opus 64 n°2
- Chopin, *Preludio en re menor*, opus 28 n°24
- Chopin, *Nocturno en mi bemol mayor*, opus 9 n°2

⁵ Ingmar Bergman utiliza la música de Chopin en seis de sus películas, aunque cabe precisar que veinte de sus obras, como dijimos anteriormente, cuentan con una banda sonora de música clásica. A continuación, ponemos los catorce títulos que no incluimos en el cuerpo de nuestra investigación.

Prisión (1949): Bach, *Cantata n° 137*

Hacia la felicidad (1950): Beethoven, *Sinfonía n° 9*; Beethoven, *Obertura Egmont*; Smetana, *La Novia Vendida*, *Obertura*; Mozart, *Cuarteto para flauta, violín, viola y violoncello en La mayor KV 298*; Mendelssohn, *Concierto para violín y orquesta en mi menor*, opus 64; Beethoven, *Sinfonía n° 1*, cuarto movimiento.

Fresas salvajes (1957): Bach, *El Clave bien temperado*, fuga n° 8 en mi bemol menor, BWV 853

El ojo del diablo (1960): Scarlatti, *Sonata en mi mayor*, K 380; Scarlatti, *Sonata en re mayor*, K 535; Scarlatti, *Sonata en fa mayor*, K 446.

Como en un espejo (1961): Bach, *Suite para violoncello n° 2 en re menor*, sarabanda.

El silencio (1963): Bach, *Variaciones Goldberg n° 25*

¡Esas mujeres! (1964): Bach, *Suite para violoncello n° 2 en re menor*, sarabanda; Bach, *Suite n° 3 para orquesta en re mayor*, BWV 1068.

Persona (1966): Bach, *Concierto para violín en mi mayor*, BWV 1042

La hora del lobo (1968): Mozart, *La flauta mágica*, Acto 1, Escena 15, n° 8; Bach, *Partita n° 3 en la menor*, BWV 827, sarabanda

La vergüenza (1968): Bach, *Conciertos de Brandenburgo n° 4 en sol mayor*, BWV 1049; Bach, *Partita n° 3 en la menor*, BWV 827, sarabanda

Pasión (1969): Bach, *Partita n° 3 en la menor*, BWV 827, sarabanda

Cara a Cara (1976): Mozart, *Fantasia en do menor*, KV 475

En presencia de un payaso (1997): Schubert, *Viaje de invierno*, introducción a *Der Leiermann*; Schubert, *Octava Sinfonía*, allegro moderato; Schubert, *Vals*, opus 18 D145; Schubert, *Novena Sinfonía*, scherzo; Schubert, *Sonata en si bemol mayor*, D960, segundo movimiento

Saraband (2003): Bach, *Suite para violoncello n° 5 en do menor*, sarabanda; Brahms, *Cuarteto de cuerdas n° 1 en do menor*, opus 51; Bach, *Sonata en trío para órgano n° 1 en mi bemol mayor*, BWV 525, primer movimiento; Bruckner, *Sinfonía n° 9 en re menor*, segundo movimiento; Bach, *Coral BWV 1117 Alle Menschen müssen sterbe*.

Juegos de verano (1951)

Bach, Cantata n°137

Tchaikovski, *El Lago de los Cisnes*

Tchaikovski, *Cascanueces*, Acto II, Cuadro 3, 12, *Dance of the Reed Pipes*

Chopin, *Impromptu* n°4 en do sostenido menor

Chopin, Estudio en do menor, opus 10 n°12

Sonrisas de una noche de verano (1955)

Schumann, *Fantasiestück* n°2: *Aufschwung*, opus 12

Chopin, *Impromptu* n°4 en do sostenido menor

Gritos y Susurros (1973)

Bach, Suite para violoncello n°5 en do menor, sarabanda

Chopin, Mazurka en la menor, opus 17 n°4

Sonata de otoño (1978)

Haendel, Sonata en fa mayor, opus 1 n°4, primer movimiento

Chopin, Preludio en la menor, opus 28 n°2

Bach, Suite para violoncello n°4 en mi bemol mayor, sarabanda

Fanny y Alexander (1982)

Schumann, Quinteto con piano en mi bemol mayor, opus 44, segundo movimiento

Dvořák, *Humoresca*, opus 101 n°7

Schubert, Tema y Variaciones en si bemol mayor, *Impromptu* n°3, opus 142 D 935

Schumann, *Amor y vida de mujer*, opus 42

Chopin, Sonata para piano n°2 en si bemol menor, opus 35, tercer movimiento

Bach, Sonata para flauta y clave n°2 en mi bemol mayor, BWV 1031

Britten, Suite para violoncello n°3, opus 87

Britten, Suite para violoncello n°2, opus 80

El uso que Bergman hace de la música del compositor polaco podemos encuadrarlo dentro de las tres funciones que se han comentado anteriormente, coincidiendo con la evolución cronológica del uso musical por parte del director. El Chopin de *Música en la oscuridad* es el más romántico, quizás el más célebre, pero más tarde, con *Sonata de Otoño*, mostrará a un Chopin más melódica y armónicamente complejo.

En *Música en la oscuridad*, *Juegos de verano* y *Sonrisas de una noche de verano*, la función de la música es contextual, refuerza todo el *pathos* de la situación. En la primera película, el Nocturno de Chopin interpretado por Bengt, el protagonista, describe la soledad en la que se encuentra el soldado después

del accidente que lo dejó ciego. Un *Impromptu* del mismo compositor sirve de evocación de recuerdos en *Juegos de Verano*, cuando el tío Erland habla de los buenos momentos del pasado acompañándose de esta pieza. En otro momento de este film, al escuchar un Estudio de Chopin, Marie experimenta un reencuentro con un amor de otro tiempo.

La música de Chopin ha constituido una fuente de inspiración para el cineasta. Son las propias palabras de Bergman las que intentan describir el proceso mediante el cual la creatividad se origina, dando lugar a la idea del film: “Yo no sé exactamente, pero a veces una pieza musical crea una relación emotiva, una situación. (...) La música libera algo que quiere ser expresado, que quiere ser contado”⁶ (Renaud 2008: 25). *Gritos y susurros* es un ejemplo de cómo la Mazurka en la menor de Chopin originó el nacimiento de la escena final de este film. El uso con función estructural queda evidenciado cuando escuchamos la misma pieza musical al comienzo y al final del largometraje.

En la última etapa creativa de Bergman, la música de Chopin será decisiva. Es en este momento cuando la utilización de la música por parte del director es completamente novedosa, ya que adquiere entidad propia siendo un personaje más. A partir de *Como en un espejo* la función de la música en las películas de Bergman será fundamentalmente metafórica, y buen ejemplo de ello *Sonata de Otoño*, que a continuación se analizará en mayor profundidad.

***Sonata de Otoño*, una película musical**

Sonata de Otoño es la trigésimo octava película de Ingmar Bergman. Cuenta la relación entre una madre, una pianista famosa que desatendió a su familia para dedicarse a la música años atrás, y Eva, su hija. Eva está casada con el pastor luterano de un pequeño pueblo, y ambos han acogido y están cuidando a Helena, la hermana menor inválida de Eva. Tras la muerte del amigo de la madre, ésta va a pasar algunos días con su hija, a quien no ve desde hace siete años, pero lo que empieza como un feliz reencuentro entre madre e hija se convierte rápidamente en un ajuste de cuentas. En efecto, Eva, a pesar de su amor por su madre, nunca le perdonó haberlas abandonado cuando eran pequeñas. Además, el éxito de su madre siempre hizo (y sigue haciendo) resaltar su propio fracaso y la inferioridad que siente a su lado. Un duelo pasional sobre los errores del pasado, teñido de amor y odio, enfrentará a madre e hija.

Esta película pertenece a la última etapa de la filmografía de Bergman, en la que el director realiza películas obsesivas, donde el problema de las

⁶ La traducción es nuestra. Cita original sacada de la revista *Telerama* del 12 de septiembre de 1971: “Je ne sais pas exactement, mais parfois un morceau de musique crée une relation émotive, une situation. (...) La musique libère quelque chose qui veut être exprimé, qui veut être raconté”.

relaciones sociales e interpersonales se reitera y crea conflictos, casi siempre familiares.

La película está estructurada como una forma sonata. En ella destacamos tres movimientos: el primero, lento y apacible, narra la llegada de Charlotte a la casa de su hija, y corresponde a la exposición donde se presentan los dos temas contrastantes: la madre y la hija; el segundo, más violento y apasionado, es el desarrollo, en el que la discusión nocturna entre Charlotte y Eva constituye el punto culminante de la película; y el último, triste y tranquilo, correspondiente a la marcha de la madre, se asemeja a la reexposición, ya que todo vuelve al punto de partida, con el inevitable efecto de lo ocurrido durante el transcurso de la pieza.

La forma más convencional de una sonata está compuesta de dos temas, aunque esta teoría no es compartida por todos los teóricos, ya que la estructura de la sonata ha dado pie a muchas interpretaciones y, además se han realizado numerosos experimentos a partir de esta forma musical. Siguiendo a Clemens Kühn, que declara que “la sonata clásico-romántica no existe: cada obra arregla la idea *sonata* de un modo particular” (Kühn 1998), no hay un patrón rígido e inamovible al que se ajuste la forma musical de una sonata. Sin embargo, el mismo autor también sostiene que “no obstante, resulta posible describir un modelo aplicable a todos los casos y que ha sido abstraído a posteriori, durante el siglo XIX, de la riqueza de las obras de Beethoven”.

Sonata de Otoño se asemeja a este modelo de forma sonata. Como dice Ingmar Bergman,

cuando empecé a tomar notas para escribir *Sonata de Otoño*, era un sueño en torno a una madre y su hija en tres luces diferentes, la luz del día, la de la noche y la de la mañana. Era todo el dispositivo. Sólo ellas dos, sólo las tres luces, nada de explicación, nada de historia. Un movimiento, o más bien tres, como en una sonata⁷ (Assayas 1990: 79).

Los personajes en *Sonata de Otoño*

Los dos temas son los personajes principales, la madre y la hija, que se contrastan de forma antagónica. Un primer tema, personificado en la figura de la madre, con un carácter robusto, imperioso y conciso; la hija, como tema contrastante, se caracteriza por su delicadeza, sentimentalismo y lirismo. Entre los dos personajes tiene lugar un enfrentamiento, de igual modo que en la sonata. Será el segundo tema, en la persona de Eva, quien experimente mayores variaciones a lo largo de la obra, mientras que el primer tema,

⁷ La traducción es nuestra. Cita original: “Quand j'ai commencé à prendre des notes pour écrire *Sonate d'automne*, c'était un rêve autour d'une mère et de sa fille dans trois lumières différentes, la lumière du jour, celle de la nuit et du matin. C'était tout le dispositif. Juste elles deux, juste les trois lumières, pas d'explication, pas d'histoire. Un mouvement, ou plutôt trois mouvements, comme dans une sonate”.

Charlotte, conservará la misma esencia que en su primera aparición.

La música sirve de medio de comunicación entre Charlotte y Eva. Lo que busca el director con la utilización de la música de Chopin es alcanzar otra dimensión en el proceso comunicativo, tanto entre ambos personajes como entre el film y el espectador. Como señala el mismo Bergman: "las palabras están hechas para esconder la realidad. La música es un medio de comunicación bastante más fiable" (Steene: 1972: 42-44). Madre e hija no logran comunicarse, lo único que tienen en común es el piano, que las une y las desune. Es una relación peculiar, ya que la música fue la razón por la que la madre abandonó a sus hijas, por lo tanto se establece una relación triangular de amor-odio entre los dos personajes y el piano.

A través de la música descubrimos la verdadera personalidad de los personajes, que no siempre es la que ellos mismos quieren aparentar. Alternativamente, primero Eva y luego Charlotte, tocan los primeros compases del Preludio en la menor opus 28 n°2 de Chopin. Eva, la hija, muestra su inseguridad tocando el piano tímida e imprecisa, mientras Charlotte, más energética, decidida y altiva, no duda en explotar la sonoridad del piano. Es más, Charlotte hace su propio retrato, sin ni siquiera saberlo, hablando de la música de Chopin en una de las escenas más importantes de la película⁸.

Chopin era emotivo, Eva, no sentimental. Hay un abismo entre la emoción y el sentimentalismo. El preludio que has tocado habla de emociones contenidas, no de ensueños. Tienes que ser calmada, clara y austera. Toma las primeras teclas. Duele, pero no lo demuestra. Entonces, un breve alivio. Pero casi enseguida, desaparece, y el dolor sigue. Ni más intenso, ni menos. Una moderación constante y completa. Chopin era orgulloso, sarcástico, impetuoso, atormentado y muy masculino. No era una mujer vieja y sentimental. Este preludio debe tocarse casi de forma fea. No debe seducir, debe sonar mal.

Charlotte se desvela claramente en esta subjetiva descripción del compositor. Pero lo interesante en esta escena no es la música en sí. Ingmar Bergman otorga más importancia al destinatario que a la propia fuente de sonido. Cuando Eva toca el Preludio de Chopin, la cámara enfoca el rostro de Charlotte, cerrado, indescifrable, provocando reflexión y cuestionamiento de parte del espectador: ¿qué está pensando Charlotte de la interpretación de su hija? De la misma forma, cuando luego toca la madre vemos a su hija, dolida, su mirada atormentada observando el rostro de su madre. Bergman, en esta escena, se interesa por la reacción del oyente (del personaje y del espectador) ante la música.

⁸ Esta escena aparece en el minuto 24'40 de la película (DVD. Filmedis Svensk Filmindustri)

Conclusión

Entender la labor cinematográfica analógicamente a la musical ha dotado al cine de Bergman de unas características que lo diferencian de cualquier otro cineasta. La novedad que encontramos en el uso de la música por parte de Bergman reside en la función metafórica que otorga a la misma. De esta forma, las piezas musicales que utiliza en su cine adquieren entidad como un personaje más, al que hay que entender como tal para llegar al significado del argumento.

Sonata de otoño es un claro ejemplo del novedoso uso que hace Ingmar Bergman de la música en el cine: en la escena que analizamos, en la que Eva y Charlotte interpretan alternativamente el *Preludio en la menor*, opus 28 n°2, la acción se detiene para dejar al piano todo el protagonismo. La pieza musical es interpretada dos veces de forma distinta, las dos veces siendo objeto diegético, dentro de la propia historia. Los dos personajes presentes son, al mismo tiempo, receptores de la música, música que lleva toda la acción de la secuencia, pues es el personaje que une a Charlotte y a su hija, el que les hace comunicarse. De hecho, una larga discusión, durante toda la noche, se entabla después de esta secuencia para demostrar que la música ha logrado, en esta historia, lo que años de vida familiar no consiguieron: una conversación entre madre e hija.

Bibliografía

Assyas, Oliver; Björkman, Stig. 1990. *Conversation avec Bergman*. Paris: Editions de l'Étoile.

Aumont, Jacques. 2003. *Ingmar Bergman: mes films sont l'explication de mes images*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Bergman, Ingmar. 1965. *Introducción a cuatro obras*. Buenos Aires: Editorial Sur.

Bjurström, Carl Gustav. 1997. *Le cinquième acte*. Paris: Gallimard

Björkman, Stig; Manns, Torsten; Sima, Jonas. 1973. *Le cinéma selon Bergman*. Paris: Seghers.

Burch, Noël. 1987. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Chion, Michel. 1995. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard.

Cowie, Peter. 1982. *Ingmar Bergman: Una biografía crítica*. New York: Scribers.

Holmberg, Jan. 2006. *The Ingmar Bergman Notebook, Talk and seminars*. Göteborg: Filmkonst, Göteborg International Film Festival.

Jones, G. Williams. 1983. *Talking with Ingmar Bergman*. Dallas: Southern Methodist University Press.

Kühn, Clemens. 1998. *Tratado de la forma musical*. Madrid: SpanPress Universitaria.

Lloyd, Michaels (ed.). 2000. *Ingmar Bergman's Persona*. New York: Cambridge University Press.

Renaud, Charlotte. 2008. *La citation musicale dans les films d'Ingmar Bergman*. Paris: UFR de Cinéma, Université de La Sorbonne Paris III – Censier.

Steene, Birgitta. 1972. *Focus on The seventh seal*. Englewood: Prentice-Hall Trade.

Referencias audiovisuales

Música en la oscuridad (Musik i mörker). 1948. Dir. Ingmar Bergman. DVD Filmax Antología Ingmar Bergman.

Prisión (Fängelse). 1949. Dir. Ingmar Bergman. DVD Filmedis, Filmax Antología Ingmar Bergman.

Hacia la felicidad (Till glädje). 1950. Dir. Ingmar Bergman. DVD Filmax Antología Ingmar Bergman.

Juegos de verano (Sommarlek). 1951. Dir. Ingmar Bergman. DVD Filmedis, Svensk Filmindustri.

Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens leende). 1955. Dir. Ingmar Bergman. DVD Filmedis, Svensk Filmindustri.

El ojo del diablo (Djävulens öga). 1960. Dir. Ingmar Bergman. DVD Filmax Antología Ingmar Bergman.

Como en un espejo (Sasom i en spegel). 1961. Dir. Ingmar Bergman. DVD Manga Films.

El silencio (Tystnaden). 1963. Dir. Ingmar Bergman. DVD Filmedis, Svensk Filmindustri.

¡Esas mujeres! (För att inte tala om alla dessa kvinnor). 1964. Dir. Ingmar Bergman. DVD Filmax Antología Ingmar Bergman

Persona. 1966. Dir. Ingmar Bergman. DVD Filmedis, Svensk Filmindustri

La hora del lobo (Vargtimmen). 1968. Dir. Ingmar Bergman. DVD Manga Films

La vergüenza (Skammen). 1968. Dir. Ingmar Bergman. DVD Filmax Antología
Ingmar Bergman

Pasión (En passion). 1969. Dir. Ingmar Bergman. MGM DVD

Gritos y susurros (Viskningar och rop). 1973. Dir. Ingmar Bergman. DVD
Filmedis, Svensk Filmindustri

Sonata de otoño (Höstsonaten). 1978. Dir. Ingmar Bergman. DVD Filmedis,
Svensk Filmindustri

Fanny y Alexander (Fanny och Alexander). 1982. Dir. Ingmar Bergman. DVD
Filmedis, Swedish Film Institute

En presencia de un payaso (Larmar och gör sig till). 1997. Dir. Ingmar
Bergman. DVD Danmarks Radio

Saraband. 2003. Dir. Ingmar Bergman. DVD Mk2

Filmografía de Ingmar Bergman

1944 *Tormentos (Hets, tortura)*

1945 *Crisis (Kris)*

1946 *Llueve sobre nuestro amor (Det regnar på vår kärlek)*

1947 *Mujer sin rostro (Kvinna utan ansikte)*

Barco a la India (Skepp till India Land)

1948 *Música en la oscuridad o Música en la noche (Musik i mörker)*

Ciudad portuaria (Hamnstad)

Eva

1949 *Prisión (Fängelse)*

La sed (Törst)

1950 *Hacia la felicidad (Till glädje)*

Cuando la ciudad duerme (Medan staden sover)

Esto no puede ocurrir aquí (Sånt händer inte här)

Divorcio (Frånskild)

1951 *Juegos de verano (Sommarlek)*

1952 *Tres mujeres (Kvinnors väntan)*

1953 *Un verano con Mónica (Sommaren med Monika)*

Noche de circo (Gycklarnas afton)

1954 *Una lección de amor (En lektion i kärlek)*

1955 *Sueños (Kvinnodröm)*

Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens leende)

1956 *El séptimo sello (Det sjunde inseglet)*

La última pareja que corre (Sista paret ut)

- 1957 *Fresas salvajes (Smultronstället)*
En el umbral de la vida (Nära livet)
- 1958 *El rostro (Ansiktet)*
- 1959 *El manantial de la doncella (Jungfrukällan)*
- 1960 *El ojo del diablo (Djävulens öga)*
- 1961 *Como en un espejo (Såsom i en spegel)*
El jardín de las delicias (Lustgården)
- 1962 *El silencio (Tystnaden)*
- 1963 *Los comulgantes (Nattvardsgästerna)*
- 1964 *¡Esas mujeres! (För att inte tala om alla dessa kvinnor)*
- 1966 *Persona*
- 1967 *Daniel (episodio de Stimulantia)*
- 1968 *La hora del lobo (Vargtimmen)*
La vergüenza (Skammen)
- 1969 *El rito (Riten)*
Fåršdokument 1969
Pasión (En passion)
La Reserva (Reservatet)
- 1971 *La carcoma (Beröringen)*
- 1972 *Gritos y susurros (Viskningar och rop)*
- 1974 *Secretos de un matrimonio (Scener ur ett äktenskap)*
Misantropen
- 1975 *La flauta mágica (Trollflöjten)*
- 1976 *Cara a cara (Ansikte mot ansikte)*
- 1977 *El huevo de la serpiente (Ormens ägg/Das Schlangenei)*
- 1978 *Sonata de otoño (Höstsonaten)*
- 1979 *Mi isla, Farö (Farö-dokument)*
- 1980 *De la vida de las marionetas (Aus dem Leben der Marionetten)*
- 1982 *Fanny y Alexander (Fanny och Alexander)*
- 1984 *El rostro de Karin (Karins Ansikte)*
Después del ensayo (Efter repetitionen)
- 1985 *Los dos bienaventurados (Det tva saliga)*
- 1986 *Documento Fanny y Alexander (Dokument Fanny och Alexander)*
- 1992 *La marquesa de Sade (Markisinnan de Sade)*
- 1993 *Backanterna (Adaptación de Las Bacantes de Eurípides rodada para la TV sueca)*
- 1995 *El último grito (Sista skriket)*
- 1997 *En presencia de un payaso (Larmar och gör sig till)*
- 2000 *Creadores de imágenes (Bildmakarna)*
- 2003 *Saraband*

BRESSON Y SU CIRCUNSTANCIA

Marcos Azzam Gómez

Resumen

El presente artículo trata del papel desarrollado por la música en el cine del director francés Robert Bresson. Así, se analizan sus trece películas, desde 1943 hasta 1983 y las funciones que realiza el elemento musical en diversos niveles: el dramático, el estructural, el estético, el simbólico, el narrativo, etc. Comenzaremos por sus dos primeras películas, *Los ángeles del pecado* y *Las damas del Bois de Boulogne*, de mediados de los años cuarenta, las cuales siguen un estilo distinto a las posteriores. Esto se aprecia también en la música, compuesta por Jean-Jacques Grunenwald, caracterizada por el empleo del sinfonismo de estilo romántico y postromántico y donde se observan algunos de los típicos elementos de la época (años cuarenta) y de épocas posteriores, tales como el uso de temas musicales con funcionalidad leitmotívica. A partir de 1951 en adelante, el estilo de Bresson evolucionó considerablemente, con *Diario de un cura rural*, pero la banda sonora siguió las mismas pautas que las películas anteriores, más o menos. Será con obras como *Un condenado a muerte se ha escapado*, *El carterista* y otras posteriores cuando el tratamiento dado a la música adquiera otros rasgos, caracterizados por la sustitución de la banda sonora original por el empleo de música clásica preexistente y también la participación –secundaria, se podría decir– de compositores como Jean Wiener o Philippe Sarde. El conocido ascetismo del director alcanzará tan intensamente a sus obras que incluso la música casi desaparecerá. A partir de este último hecho, reflexionamos también sobre la importancia dada al silencio en este cine y sobre el papel de los ruidos naturales y su registro, lo cual constituye uno de los rasgos más distintivos del director francés.

Palabras clave: Robert Bresson, música, cine.

Abstract:

The present article deals with the role played by music in the cinema of the French director Robert Bresson. Thus, his thirteen films, from 1943 to 1983, and the functions that are achieved by the musical element at different levels -dramatic, structural, aesthetic, symbolic, narrative- are analyzed. We will start by his two first films, *The Angels of Sin* and *The Ladies of Bois de Boulogne*, in the mid-forties, which keep a different style from the following ones, as it is noticed in the music composed by Jean-Jacques Grunenwald, characterized by the display of romantic and postromantic symphonism and where some of the typical elements of the period (the forties) and of the following periods are observed, such as the use of musical themes with leitmotivic functionality. From 1951 onwards Robert Bresson's style evolved considerably, with *The Diary of a Country Priest*, but the film soundtrack followed more or less the same guidelines that the preceding films. It will be with works such as *A Man Scaped*, *Pickpocket* and others that follow when the treatment given to the music takes other features, characterized by the substitution of the original soundtrack by the employment of preexisting Classical Music and the participation –secondary, so to speak– of composers such as Jean Wiener or Philippe Sarde. The re-known director's ascetism will reach so intensely his work that even music will almost disappear. From this last fact, we reflect on the importance given to silence in this cinema and about the role of the natural noises and its register, which constitutes one of the more distinctive features of the French film director.

Keywords: Robert Bresson, music, cinema.

Cuando basta un solo violín, no emplear dos.
Robert Bresson

Hemos tomado prestadas las conocidas palabras de Ortega y Gasset para llevarlas a este director francés pero sin ánimo de buscar una relación directa con su singular manera de entender el cine (o el Cinematógrafo, como él prefería denominar). Ortega se refiere a la negación de un ser en sí de las cosas e independiente de nosotros, al considerar que el ser de las cosas debía entenderse a partir de su relación con el sujeto, de donde se deriva que ninguna cualidad epistemológica concierne directamente a las cosas mismas sino sólo a nuestra actitud hacia ellas, tratándose por tanto de una cuestión de perspectiva, como expone en su famosa frase “donde está mi pupila no hay ninguna otra”.

Así, todo director de cine puede ser él y su circunstancia, él y su forma de llevar a cabo su obra. Por lo tanto nos estamos refiriendo más bien a la forma “coloquial” por la cual a veces utilizamos la expresión “yo y mi circunstancia” para referirnos a un director único en su especie, y tal es así que tal vez las palabras de Ortega y Gasset tal cual serían más válidas para él que para muchos otros directores.

Robert Bresson fue un director poco conocido y con “poca taquilla” si lo comparamos con otros directores europeos de su época como Buñuel, Bergman o Fellini y sin embargo supone uno de los cimientos elementales sobre los que se desarrolló la *Nouvelle Vague* francesa y es para muchos críticos y cineastas el mejor director europeo de todos los tiempos¹. Más allá de entablar un debate sobre si es mejor o peor que éste o que aquél, se presta más conveniente el considerar simplemente que no es ni mejor ni peor, sino distinto. La mejor forma de comprender esta cualidad distintiva es, además de sus trece películas, obvio, aproximarse a su pequeño manifiesto estético-cinematográfico *Notas sobre el Cinematógrafo*, pequeño volumen desarrollado a base de interesantísimos aforismos. Así, lo que a nosotros nos interesa es analizar y exponer qué papel desempeña la música en el cine de Bresson, es decir, en el Cinematógrafo².

¹ No es menos cierto que otros tantos se han mostrado más bien hostiles hacia la obra del artista galo. De lo que sí que no hay duda es de que muchos de los principales manuales de cine no dejan de aludirlo con la frecuencia exigida a lo largo de sus volúmenes. Así por ejemplo Mitry (1999: 40 y 492; 2002: 142, 428, 500 y 526) y Burch (1979: 35-36, 37, 40, 51, 62, 65, 71-72, 76, 96-97, 134, 177), entre muchos otros.

² En este punto deseamos anotar que este artículo constituye una primera aproximación al tema, del cual, lógicamente, no se puede decir aquí todo lo que podría decirse. La profundización de las líneas maestras aquí propuestas -esbozadas casi- se llevará a cabo en un futuro esperamos próximo a partir de una publicación monográfica sobre el tema que

De aforismos como “cuando basta un solo violín, no emplear dos” (Bresson 2002: 25), ya ofrecido bajo el encabezamiento de este artículo, o “nada de música de acompañamiento, de sostén o de refuerzo. Nada de música en absoluto (salvo, por supuesto, la música interpretada por instrumentos visibles)” (Bresson 2002: 27), o “música. Aísla a tu película de la vida de tu película (deleite musical). Es un poderoso modificador e incluso destructor de lo real, como el alcohol o la droga” (Bresson 2002: 68), podría pensarse que Bresson, efectivamente, no está muy a favor precisamente de eso que de forma genérica y estándar entendemos por música de cine. E incluso podría resultar chocante presentar, como hacemos aquí, un artículo sobre Bresson en una publicación sobre música y cine, pero vayamos por partes. En primer lugar, no todas las películas de Bresson siguen las normas que con los años él mismo se impuso –nos referimos a la tres primeras, entre 1943-51–, y en segundo lugar, posteriormente no abandonó de forma radical la inclusión musical salvo en algunas películas, y además desde la música no-diegética. Tal vez sea muy significativo a este respecto, que uno de estos aforismos diga “forjarse leyes de hierro, aunque no sea más que para obedecerlas o desobedecerlas con dificultad” (Bresson 2002: 92).

Los primeros films

En sus tres primeras películas la banda sonora vino firmada por Jean-Jacques Grunenwald. Se trata de un compositor del que casi nunca se habla en los manuales de música y cine; sin embargo otros sí que recogen algunos datos biográficos y artísticos del compositor, como en el caso de *Colonna Sonora. Dizionario Ragionato dei Musicisti Cinematografici*, de Ermanno Comuzio (1992: 221-222) donde se habla de algunos de los rasgos generales de este compositor así como de sus colaboraciones con el director Jacques Becker, si bien deja muy claro que no fue especialmente asiduo a las latitudes músico-cinematográficas. En las tres películas de Bresson para las que trabajó (*Los ángeles del pecado*, *Las damas del Bois de Boulogne* y *Diario de un cura rural*), se aprecian rasgos típicos del sinfonismo postromántico del que tanto bebió la música de cine en los años treinta y cuarenta. Además del estilo como tal, podemos dar algunos ejemplos de su relación con la imagen, con las películas, para comprobar cómo en líneas generales sigue y se amolda a una serie de funcionalidades típicas de lo que suele ser o se suele estudiar dentro de esta disciplina.

Para comenzar, vamos a dirigir nuestra atención a *Las damas del Bois de Boulogne* (1945), sin duda más interesante que la anterior *Los ángeles del pecado* (1943), y que supone una extraña obra maestra dentro del cine francés

pretendemos mostrar como volumen independiente y donde nos extenderemos con considerable mayor prolijidad sobre algunas de las presentes cuestiones.

de los años cuarenta. Además, vamos a centrarnos más en ésta, presentando un análisis más amplio (en la medida de lo posible) que sobre *Los ángeles del pecado*, de la cual sólo esbozaremos sus rasgos elementales por tratarse de una obra de menor relevancia, como decimos. Acotándonos a lo musical, la partitura de Grunenwald sigue un estilo similar en ambas, pero *Las damas* posee unos rasgos distintivos propios.

En primer lugar, lo más destacable tal vez sea que se aprecia un claro tematismo musical, pues encontramos dos temas asociados dramáticamente a dos personajes a lo largo del metraje. Hablaríamos por tanto de trabajo leitmotívico a través de dos temas musicales, cuya dimensión dramática no excluye los factores funcionales estructurales, a través de sus recurrentes apariciones y los lugares donde se producen. Se trata del tema de Héléne y del tema del enamoramiento (hablando en términos genéricos) de Agnès. En el caso del primero, ya se escucha desde el mismísimo comienzo en los títulos de crédito, por lo que podríamos, con anterioridad a la caracterización musical que acompaña a Héléne hablar de tema inicial; pero el segundo también aparece enunciado más adelante, sólo un momento, por lo que sería conveniente hablar de temas iniciales, en plural, algo muy típico en los trabajos de Grunenwald para Bresson. Esta música con la que comienza el film es una música sinfónica de estilo postromántico y de notable oscuridad e inquietud en su carácter; se observa un característico cromatismo wagneriano y por momentos juega con un estilo un tanto fugado. A medida que van sucediéndose los créditos, sigue desarrollándose en ese estilo y apreciamos una serie de intensas culminaciones netamente románticas. Recuerda notablemente a la música del *thriller* psicoanalítico de los años cuarenta y no en vano no deja de tener algún aspecto en común (a pesar de que esta obra en concreto fluya por otros derroteros), si tenemos en cuenta, por ejemplo, que *Las damas del Bois de Boulogne* es, en cierto sentido, una historia de amor y venganza en la figura de la despechada Héléne, y que buena parte del drama como tal no es exterior –el fingimiento y actuación de Héléne ante los que la rodean, el progresivo enamoramiento de Jean por Agnès, etc.–, sino interior: el interior dolido de una mujer que trama paulatina y sibilinamente una venganza urdida en lo más profundo de su ser. Así, esta música con la que se abre la película y que conformará el posterior tema de Héléne, parece dibujar, subrayar esos estados emocionales interiores en la mujer, muchas veces mientras su yo exterior sigue actuando. Siendo una película, como señaló en su día Bazin (2008: 134), a la que se le reprochó en los años siguientes a su estreno –con tan buen sentido como falta de comprensión, dirá– que se dé un desplazamiento desde la psicología de los personajes en relación a la psicología de la intriga, somos de la opinión de que será la música la que en más de una ocasión tendrá que dibujar y definir el interior de esos personajes, lo que en realidad sienten, o al menos será una ayuda estimable. Pongamos algunos ejemplos de la aparición del tema en la película. En una de las escenas, Héléne habla por teléfono con

la madre de Agnès y continúa urdiendo su plan, pues desea quedar con ella y su hija en la cascada del Bois de Boulogne para hacer que coincidan con Jean y que éste comience a enamorarse inevitablemente de la bella y dulce Agnès – bella y dulce pero “de mala vida”, de ahí la venganza pues él no sabrá nada hasta que sea demasiado tarde–. Mientras conversan por teléfono le acompaña por debajo, a escaso volumen, la música de la que hablamos, ahora predominando la cuerda frotada, e indicando y acentuando su maquiavélica actuación, cómo va desplegando su plan, como venimos diciendo. Además, podemos comentar que en cierto sentido mimetiza con el propio aspecto de la mujer, su fuerte mirada y elegante presencia, su ropa frecuentemente negra... Continúa sonando cuando más adelante la vemos con Jean subiendo en el ascensor y también cuando entran en casa y siguen con su conversación. Se ofrece durante más de dos minutos y medio un magnífico ejemplo de ese rasgo tan típico de la músico-cinematografía que es la influencia de la ópera wagneriana, tanto en lo musical aislado (con su fraseo cromático y rasgos de recitativo instrumental) como en la música y su unión simultánea con el diálogo, como si de un dúo de ópera en recitativo se tratara; la música “serpentea” alrededor de sus palabras, un serpenteado que también nos evoca el carácter sibilino de Hélène. En una escena posterior Jean va a verla con la excusa de tomar el té, pero en realidad lo que quiere saber es –ya está encandilado– quiénes eran las amigas de Hélène que le presentó en el Bois de Boulogne. Ella le aconseja que se olvide, que es complicado, intenta persuadirle (pero “dejando caer” con astucia dónde vive ahora Agnès y su madre), sin embargo todo parte de la progresiva trampa, tan bien planeada. Regresa el tema, de forma marcadamente fugada, con el bloque de cuerdas a distintas alturas y la posterior participación de los vientos. Un último ejemplo, aunque en la película el tema suena alguna vez más, lo tenemos en la siguiente secuencia en la que nos vamos a detener. En otro de los encuentros entre Jean y Hélène en casa de ella, en los que ésta constata gustosa cómo aquél empieza a sentir la desesperación del enamorado, él es recibido por uno de los mayordomos de la mujer, que toma su abrigo, guantes y su sombrero a la entrada. Mientras vemos todo esto, suena el tema musical en piano, de forma claramente fugada, pero de un piano que no vemos hasta unos segundos después cuando el mayordomo abre una puerta para indicar al invitado que entre, y al fondo vemos a Hélène al piano. Se produce un buen ejemplo del engaño receptivo entre la música diegética y la no-diegética (en ocasiones también denominada “incidental”, si bien este término no todos los autores lo emplean para referirse a la música “de fondo”). Es decir, el espectador piensa que esa música suena de fondo, que no se encuentran sus fuentes naturales en la pantalla, hasta que se abre la siguiente puerta³. Se trata de un caso nada común y muy original

³ A este respecto, Claudia Gorbman (1987: 22) ha anotado cómo muchos directores franceses de los años treinta y siguientes participan en la muy asentada tradición gala de utilizar la música diegética jugando con las ambigüedades. Como es natural, podría entenderse esta etapa bressoniana como parte de tal tradición.

para la época en la que nos encontramos; es decir, más allá de la ambigüedad a la que nos referimos, se da la circunstancia de que un tema musical incidental pasa a la más estricta diégesis a manos de uno de los propios personajes, personaje que encima viene asociado al tema, asociación que queda así más acentuada todavía (además de la situación que se avecina, una continuación de su venganza). La música ahora recuerda considerablemente a la inquietud de algunos pasajes de cuño bartokiano, junto al elemento neoclásico como se puede apreciar en su estilo fugado -lo que tampoco debería llevar al exceso de considerar, como hace Zunzunegui (2001: 103), que este tema está inspirado en la *Ofrenda Musical* de Bach-. Ella sigue sentada y tocando cuando Jean entra y se sienta y también mientras le cuenta a ella cómo se siente, cómo el amor y la duda están haciéndole sentirse desesperado, obsesionado por Agnès. Sus confesiones, sumadas a la música que continúa y que hemos oído varias, veces crea un “todo” dramático realmente interesante.

Y en cuanto al tema de Agnès, éste se empieza a generar en torno a su relación con Jean, a las aproximaciones de él, al progresivo enamoramiento de ambos, a la lucha infructuosa de ella por rechazarlo consciente de que es una relación imposible. La primera vez que lo escuchamos vemos a Jean esperándola en la calle bajo la lluvia, hasta que la encuentra. Ella no quiere verlo y finge no acordarse de él, pero él le deja bien claro que esperaba verla y que estaba seguro de que la encontraría -neurastenia fetichista de los enamorados, qué duda cabe-. Se empieza a dejar entrever su enamoramiento, en definitiva. Entran dentro del portal para no mojarse, y se introduce una música sinfónica, un tanto ligera y agradable, de carácter muy distinto al tema anterior, como temas antitéticos, pero jugando con células melódicas y con algún ligero giro que recuerda al otro, vinculándolos por antinomia, pero vinculándolos. Tal vez, podríamos especular, se deba a que al fin y al cabo este enamoramiento sigue siendo parte de la trama de Hélène. Un clarinete se superpone al resto, siendo el instrumento principal cuando no es la cuerda frotada la que lleva el protagonismo. Estos dos temas podrían entenderse como tema y contratema, no tanto porque uno trate de negar o contradecir al otro y porque se encuentren de manera contigua, sino por tratarse de dos temas opuestos en carácter y que giran en la órbita de sentimientos y caracterización de personajes contrarios⁴. Se despiden, y vemos a este hombre yendo a comprar unas flores. En la siguiente escena vemos las flores sobre un jarrón de la casa en la que Agnès vive con su madre: las ha recibido, por tanto. La joven mira por la ventana, suponemos que pensativa o preocupada por lo que está sucediendo. Desde el comienzo regresa el tema, pero con cierta variación en algunos elementos, como algunos detalles tímbricos. Demos un último ejemplo de la entrada de este tema (que sonará varias ocasiones más,

⁴ Sobre la nomenclatura y utilización de los distintos temas musicales en el cine, puede acudirse a Xalabarder (2006: 70-90).

pero no deseamos extendernos)⁵. Otro día se presenta Jean de improviso en el apartamento de ellas, sólo encuentra a la madre de Agnès y entra dentro. Se observa su enamoramiento en sus palabras: “aquí es donde vive y duerme. Donde toca el piano. Donde se sienta a leer”, etc. Y cómo no, desde que empieza a ver esas cosas y vemos su ilusionado y enamorado rostro, entra el tema musical del amor. Pasan a la habitación de Agnès, y la madre, con rápida inquietud esconde las fotografías en las que se ve a su hija bailando con su ropa erótica –recordemos que es una especie de bailarina de cabaret, de sesiones privadas y cosas por el estilo, y que Jean no sabe nada–, pero al hacerlo se le cae de una balda oculta por una cortina la propia ropa en cuestión (que ante la inquirida mirada del otro argüirá que es un disfraz) y la música, siguiendo un efecto tipiquísimo, se cortará bruscamente, generando con ello un silencio dramático especialmente tenso.

Nos hemos detenido en estos dos temas para analizar algunos de los rasgos de la música de la película, que no se aparta, como ya hemos dicho, de muchos de los rasgos de la época, pero podríamos comentar otros aspectos más. Piénsese en la presencia del jazz asociado a los ambientes relativamente sórdidos en los que se mueve Agnès en sus horas de trabajo. Así, la primera vez que vemos al personaje, está bailando con poca ropa y sombrero de copa en un salón donde es observada por diversos hombres y mujeres, acompañada por una formación que vemos unos instantes, a base de varios instrumentos de viento metal, piano, contrabajo y batería. Es música de circunstancias, en principio sin mayor importancia, pero sin embargo no se ha de soslayar que el jazz, especialmente en esta época, se asocia en el cine a determinada temática –urbanismo, decadencia, drogas o alcohol, cierta sordidez...– y que si la bailarina va a ser la “golfa” –como la denominan y se autodenomina en alguna ocasión, aunque en realidad se trate de una criatura especialmente dulce, como nos dejará comprender claramente el guion– que se utilizará para la venganza, sí que puede ser importante desde un punto de vista dramático. El jazz la acompañará más adelante mientras se cambia y tira unas flores que le han enviado, o también en otro lugar donde vuelve a actuar. Significativamente, ella en realidad deseaba ser bailarina de ópera, pero las vicisitudes materiales de su vida la arrastraron en otra dirección: vemos el contraste y poca reconciliación entre el mundo de la música clásica y el del jazz, característico en más de una película del período. Y por último, piénsese también en el mismísimo final del largometraje, donde tras la boda de Jean y Agnès, éste se entera del lío en el que se ha metido, de que se ha casado con una mujer “de

⁵ Por cierto que el tema en ocasiones no presenta una clara asociación con la cuestión amorosa de la que hablamos, pues a veces gira en la órbita de Agnès y su presencia, al margen de su relación con Jean; además de que otras veces oiremos una música de carácter parecido pero que va más allá de una variación sobre el tema, pareciendo más bien material musical nuevo. Desde un punto de vista dramático, ello puede conducir a cierta confusión o por lo menos a que la relación con un sentimiento -el amor aquí- no quede tan clara como en el caso de Hélène.

mala vida”, y la abandona. Sin embargo, consciente de que la ama demasiado, regresa y la halla en cama, moribunda por los síncope que ha sufrido. Cuando entra en la habitación vuelve el tema de los dos y sigue sonando mientras ella le habla sobre que tiene esperanza y espera que la perdone algún día, que le ama, y él sólo escucha, cerca de ella. Se trata de un final lacrimoso, melodramático, típico de la época y del cine más clásico (y del más comercial a lo largo de todas las décadas sucesivas dentro de este arte), e incluso distinto en cierta medida de lo que venía siendo el film. Silencio de ella y silencio musical, parece que ha muerto, pero él se acerca más a ella y la reanima, le dice que la quiere. Ella regresa, y también la música, con ligera variación, donde unos violines agudos –apelando a la conciencia emotiva del espectador– y el arquetípico *crescendo* musical desembocan en la cadencia final tanto de la música como del propio momento fílmico, donde cabría hablar, cómo no, de *happy end*.

Retrocedamos ahora un par de años, hasta la ópera prima del director, esto es, *Los ángeles del pecado*⁶. En esta película, de la que como dijimos hace un momento sólo daremos unas pinceladas generales, se observan muchos de los rasgos de la anterior. De nuevo Grunenwald compone una obra sinfónica donde se observan caracterizaciones dramáticas similares apropiadas a algunos de los personajes y situaciones, como por ejemplo todas aquellas veces en las que la música paraleliza dramáticamente, vía función narrativa, con las situaciones dadas en algunas escenas: música de suspense para una huida subversiva en la noche; ante la nostalgia y el deshacerse del pasado quemando fotos, música nostálgica⁷; lírica y dulce ante escenas similares, como lo es el tema musical de Anne-Marie, con una apacibilidad y tranquilidad e ingenuo lirismo, asociado a la dulce personalidad de esta mujer (que lo llegará a cantar en una ocasión, reforzando su asociación); ágiles fraseos en la cuerda frotada si algunos de los personajes corren, etc. Como decimos, muchos de los futuros rasgos del estilo de Grunenwald que ya hemos visto y veremos también en *Diario de un cura rural*, ya se encuentran aquí, además de muchos otros de la estandarización de la época dentro del oficio músico-cinematográfico, como esos juegos sinuosos de la orquesta a bajo volumen

⁶ Su ópera prima en realidad fue *Affaires publiques* (1934), pero se trata de una obra perdida de la cual en 1986 se encontró una copia incompleta por la Cinémathèque Française. Una verdadera lástima, teniendo en cuenta que esta producción incluía tres canciones compuestas por Jean Wiener (colaborador habitual de Bresson en el futuro), nunca encontradas. Así, la mayoría de los exégetas bressonianos hablan de *Los ángeles del pecado* como de su primera película. No obstante, y a pesar de esta pérdida, la película, gracias a la composición musical de Wiener, es plenamente musical, desarrollada con acentuada influencia chapliniana.

⁷ Que como siempre en su aplicación a la imagen, será positivamente lícito reflexionar desde la Estética para ver hasta qué punto esa música instrumental es “nostálgica” *per se*, semánticamente, o es la escena la que influye en esa música, la que proyecta sus rasgos emotivos y, partiendo de que se trata de una música plenamente empática y sin ninguna descontextualización de carácter, acaba por ajustar su campo de acción emotivo y otorga una concretización a la siempre vena abstracta del arabesco musical como tal.

con la participación principal de instrumentos solos que enseguida se disipan, *continuum* vibrátil sobre el que fluye y se apoya el diálogo de los personajes.

La música de los títulos de crédito, como veremos con el *Diario*, recuerda notablemente a algunos pasajes del sinfonismo bruckneriano, con marcada presencia de los trombones, evolucionando poco a poco hacia el que será uno de los temas del film (de difusa asociación, por cierto), mediante un sinfonismo ligero, con un leve toque *jazzy* y de canción popular. El final del largometraje hace uso de nuevo del *crescendo* musical para acompañar la toma de conciencia, resignada aceptación de sus errores y voluntaria entrega a los policías de Thérèse, mientras el *Salve Regina* que entonan las monjas arrodilladas y que escuchamos en numerosas ocasiones con anterioridad, es progresivamente tapado hasta desaparecer por completo.

Son muchos los comentarios musicales que podrían hacerse sobre estos films, pero quedarán fuera por no excedernos de los límites propuestos para este artículo, en el que aún quedan muchas películas por tratar. Es el caso de *Diario de un cura rural*, que pasamos a analizar a continuación.

La piedra angular

Bajo este epígrafe vamos a tratar *Diario de un cura rural* (1951). Se trata de una obra especial, porque en muchos sentidos es la primera película de Bresson⁸. No obstante, no es así en lo musical, pues encontramos una partitura continuamente recurrente y firmada una vez más por Grunenwald, y donde la influencia del estilo wagneriano llega a veces incluso a rozar la “cita variada” (como determinados momentos que recuerdan demasiado a algunos pasajes de *Tristán e Isolda*). Este desajuste entre varios parámetros clave de la estética y estilo bressonianos que esta película ya contiene –la repetición verbal en *off* de lo que vemos, su atmósfera natural, documental (su director de fotografía ya era Burel), sus conexiones metafísicas, sus características podas elípticas metonímicas (y dentro de la metonimia, sinecdoquética frecuentemente), que los actores ya no sean profesionales, la búsqueda de lo esencial, etc.– y la continua recurrencia musical y su estilo pueden entenderse como torpeza o bien como un atractivo contraste, según cada cual. Sea como fuere, lo cierto es que si bien muchos aspectos de la película pueden conectar directamente con el tipo de cine que rodaría a partir de entonces y del cual hablaremos más adelante, el estilo y empleo musicales está en las antípodas de esto, bien porque Bresson todavía no había desarrollado internamente todas las ideas que iban a caracterizar su estilo, bien porque siendo una película de 1951, las imposiciones comerciales desde Producción de cara a una razonable

⁸ André Bazin (2008: 129-150) dedica todo un artículo en su obra *¿Qué Es el Cine?* a analizar el estilo de este largometraje, de donde deducimos una clara evolución respecto a los precedentes.

rentabilidad pudieron, como era muy habitual por entonces, llevar la voz cantante. A continuación, vamos a comentar algunos de sus rasgos generales.

Desde la propia música de los títulos de crédito se aprecia lo que venimos indicando: enérgico estilo romántico y postromántico, con claros ecos del sinfonismo implícito en las óperas de Wagner y de la atmósfera de algunos de los momentos más emblemáticos de las sinfonías de Bruckner. Comienza con la sección de viento metal sola, con vitalidad, fuerza y grandeza mayestática, a la que seguirá la cuerda frotada, ahora con mayor carga lírica, con intensas culminaciones y un sabor general típico de la música de cine de la época.

Una de las dudas que genera el tratamiento musical de este film, es si podemos o no hablar de tematismo. Y tras varios visionados, concluimos que sí y no, y que de haber sido ésa la intención del compositor y de Bresson (en los aspectos del guion técnico –palabra ésta nada de su agrado– manejado) no se han respetado dos de los principios elementales de este empleo: el claro asociacionismo a un personaje, emoción o idea concretas, y evitar la sobresaturación. Además, un mismo (o muy parecido) fragmento musical, acompaña imágenes que no siempre vamos a poder vincular o relacionar en sí mismas, ni siquiera a partir de la ayuda que la música presta a este juego dramático, más allá de asociarlas al “todo” de la película. Nos decantamos por considerar que la música, con su tan continuada presencia, con sus insistentes entradas, genera una especie de “colchón emocional” continuo sobre el que se va desarrollando la película como una especie de ópera, de oratorio –casi pasión– más bien. Tengamos también presente que su carácter gira la mayor de las veces en una misma órbita afectiva, principalmente sugiriendo cierta gravedad y tono sombrío (donde de nuevo su influencia sobre la imagen y la retroalimentación de ésta sobre la propia música para que nos permita en la medida de la posible verbalizar sobre ella y otorgarle un valor semántico dentro de la exigida ambigüedad, no se ha de olvidar) y que el hecho de que un mismo fragmento o con un poco de variación, suene acompañando a un personaje en sus cavilaciones y más adelante en otra situación en mayor o menor grado similar, no nos facilita la discriminación temática si entre una y otra escena hemos oído otras cuatro entradas musicales para otro tipo de situaciones (a veces incluso muy parecidas a las otras), en las que el estilo musical era realmente parecido. Así, suavizaremos “la fiebre de la búsqueda temática” para este largometraje y concluiremos que se puede hablar de un par de temas, ya presentados en los títulos de crédito iniciales, pero que por lo que acabamos de decir los relacionaremos con la historia de este cura y las vivencias humanas y espirituales que anteceden a su cercana muerte, es decir, con la película como tal, y hablaremos de ellos como los temas (difusos, insistimos) del *Diario*. Pasemos a comentar algunos de los momentos musicales más reseñables.

Hemos dicho que por momentos la música, en sus insistentes entradas y carácter parece acompañar la personal “pasión” del personaje, del cura de Ambricourt, hasta el momento en que inexorablemente muere no sin antes comprender, tras los estadios de capital importancia trascendental que va sufriendo su alma progresivamente conmovida, que nada podrá separarlo del lugar elegido en la eternidad, que en el mero presente inmediato es un prisionero de la “santa agonía” y que en esta vida “todo es gracia”. Son por tanto especialmente importantes muchas de esas veces que la música acompaña a este hombre en las distintas esferas de la soledad de su vida y del dolor emocional y físico que sufre. Por ejemplo en esas ocasiones en las que le vemos escribiendo en su diario sus distintas sensaciones ante el peculiar momento de su vida en que se halla, recién llegado a la inhóspita localidad con su poco hospitalaria comunidad. La primera ocasión le acompañan la cuerda frotada con un aliento plenamente romántico, y no será la última vez que se le vea escribiendo (o directamente veamos lo que escribe) acompañado de la misma música o de una similar, la cual también le acompañará en otros momentos de su vida cotidiana, como cuando pela patatas y recuerda las duras palabras del cura de Torcy, mayor que él y al que toma como consejero y prácticamente como tutor espiritual ante la comunidad del lugar. Más adelante dirá que en mitad de sus sufrimientos mentales y de salud física, le consuela el trabajo religioso pedagógico con los niños, especialmente con una niña llamada Seraphita. En tal situación, a una pregunta suya nadie conoce la respuesta apropiada, menos ella, que responde ejemplarmente, y unos segundos antes se introduce una música que arrojará su respuesta y buen hacer, parecida una vez más a la música de la que acabamos de hablar, pero en realidad se trata de otra. Dramáticamente, lo que parecía algo bonito para el cura, reforzado por la música (cuyo carácter ahora se dobléga ante la situación dramática del guion como tal, para que al introducirse se subraye la importancia del momento), se acaba por convertir en una burla de las niñas instigada por la propia Seraphita. O pensemos en aquella otra escena en la que el Conde le lleva unas liebres que ha cazado, pero la voz en *off* del cura dice que no se atrevió a decirle que no puede comer esa clase de alimentos por sus problemas estomacales. La música de esta escena sigue siendo muy romántica, tiñendo una y otra vez a la película de ese clima característico que destila, aunque ahora se ha hecho más trágica que en alguna de las anteriores entradas, un poco más oscura, podríamos decir. Siguen hablando y el Conde le pone al día de la gente del pueblo y asuntos por el estilo. La música continúa y se hace más fugada, lo cual por cierto le da un ligero aspecto neoclásico (piénsese por ejemplo en algunas obras de Prokofiev, a medio camino entre el Postromanticismo y el Neoclasicismo en detalles). Se levantan y antes de despedirse, el cura habla de la hija del otro, de su extraña tristeza y demás, mientras la música continúa. Esto volvería a recordarnos a ese recitativo operístico wagneriano, en la unión del diálogo con la música serpenteando por debajo. Además, la tan distintiva estilística del director en esta obra, transmite una sensación en las maneras de

desenvolverse con sus frases los personajes que no se parece a nada de la época, y la sensación de recitativo operístico de la que hablamos –siempre a medio camino entre la sensación y la metáfora artística como tal, sin pretensiones categóricas, claro está–, se ve reforzada cuando autores como el ya citado Bazin compara el film con una película muda con subtítulos, pues la palabra “no se inserta en la imagen como un componente realista; aunque sea pronunciada realmente por un personaje, lo es casi a la manera de un recitativo de ópera” (2008: 144).

Ejemplos como los anteriores se suceden una y otra vez de manera realmente reiterada, hasta el mismísimo final de la película, donde en ocasiones se repite un mismo fragmento musical, en otras otro muy parecido como variación, otras veces el material musical es nuevo pero conectado con el resto. En fin, obtenemos un *continuum* sonoro musical (con todas las interrupciones comprensibles de una película donde empiezan también a desarrollarse importantes bloques de silencio, aunque muy lejos del de las películas posteriores) que convierte a la película en un producto menos caustico y antidramático que el que poco después mostraría el director en una serie de obras maestras realmente únicas y diferentes a casi todo lo que se rodaba en la época.

Antes de abandonar esta producción, vamos a añadir algunas reflexiones más, de sumo interés. Los fundidos, en negro principalmente, fueron con el paso de los años eliminados por Bresson, y en películas como *El dinero* (1983), ya habían desaparecido totalmente, como una más de las características “podas” del artista francés. Pero hasta entonces será una de sus herramientas estructurales y narrativas más empleadas, y en *Diario de un cura rural* los fundidos en negro son de una recurrencia realmente acentuada. Si a ello le sumamos las continuas entradas/salidas de la música, se consigue con ello generar un ritmo, una cadencialidad en la película que es en buena medida la responsable de las sensaciones que acabe finalmente por llevarse consigo un espectador tras su visionado. Y en segundo lugar, otra de las características estéticas de Bresson fue eliminar las imágenes bellas *per se*, que él denominaba “tarjetapostalismo”, y que consideraba propio de otro arte, la Fotografía, pero no del Cinematógrafo (cuya belleza –dirá– reside en lo inefable que sus imágenes ponen de manifiesto). En ese sentido, en las obras de los años cuarenta que rodaría a partir de *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), se muestra una clara conquista de la naturalidad, de un verismo cotidiano. Si bien es cierto que *Diario de un cura rural* muestra una marcada evolución respecto a sus predecesoras, no deja de ser cierto que, como piedra angular que la hemos denominado, se encuentra en un punto medio por tratarse de la base o fundamento principal sobre el que se asienta su carrera posterior. Así, no es infrecuente encontrar algunas escenas, algunas tomas, en las que la belleza fotográfica es más que elocuente, en algunos casos incluso

bajo un posible influjo pictórico, y en lo que a nuestros intereses respecta, otras veces con el importante soporte estético de la música, para ayudar a subrayar el hecho pictórico-fotográfico en el cine y dar ese pequeño-gran “empujoncito” hacia la aprehensión del mismo. Pongamos dos ejemplos. El protagonista, que se siente abandonado por Dios, pasa otra dura noche en soledad. Vemos un plano de su residencia parroquial a cierta distancia, un poco en contrapicado. La noche viene acompañada de algo de niebla, vemos una luz encendida, un árbol deshojado, parece una imagen netamente romántica, y la música cae como una lápida desde el comienzo, en lo que prácticamente parece la variación sobre una cita directamente tomada del famoso comienzo del Tercer Acto de *Tristán e Isolda* de Wagner. En otro momento posterior, se dirige a casa de la niña Seraphita, y camino de allí se nos muestra otra imagen de reverberación decimonónica: el cura envuelto en su capa, un nublado crepúsculo de otoño o invierno, un enorme árbol a su lado; la referencia a algunas obras pictóricas de Friedrich parece inevitable, y la música potencia la sensación, a partir de un material nuevo (aunque con reminiscencias celulares de una música que ya ha venido escuchando en algunas ocasiones anteriores), que una vez más recuerda a Wagner, especialmente oscuro e inquietante ahora, con figuras tremolantes en segundo plano, con cierta inestabilidad, y reflejando a su vez el progresivo mareo y caída del cura a causa de su enfermedad.

Silencio y sonidos “en primer plano”

Tomamos prestado este concepto de “sonidos en primer plano” de Paul Schrader (1999: 93) quien lo utiliza en alusión a la enorme inquietud que tiene el cineasta por los detalles más nimios de la vida cuando otorga tanta atención al registro y talante enfático de los ruidos y sonidos ambientales, como una forma de reforzar la frialdad de la realidad y mostrar una idea de lo “cotidiano” (véase nota 19 del presente artículo) que la cámara a veces es incapaz de mostrar. Ni que decir tiene que Bresson se aleja del mero registro del sonido directo, como hacen algunos directores, y trabajará mucho el ámbito de la post-sincronización. Estas cuestiones han llamado la atención de casi todos los estudiosos de su *corpus* fílmico⁹, y no es extraño encontrarse con frecuencia las palabras “Música Concreta” como asociación entre esta forma de manejar los ruidos, los sonidos ambientales, y parte del pensamiento experimental de los creadores de la *Musique Concrète*. De todas formas queremos matizar que en ocasiones se maneja esta expresión con demasiada ligereza, pues no se trata de la mera exploración del significado extramusical del sonido a partir de un tipo determinado de escucha y atención hacia los sonidos de la vida cotidiana, “sonidos naturales”, ya que siendo precisos se trata de la fuente histórica de la música electro-acústica y un género continuado en el que el

⁹ Véase por ejemplo Arnaud (1986: 74-78), uno de los mejores textos al respecto. También podemos citar, de nuevo a modo de ejemplo, a Estève (1983).

material sonoro se deriva del sonido grabado en cinta y posteriormente manipulado, como los primeros ejemplos de Pierre Schaeffer en París. Una vez hecha esta pequeña matización, de lo que sí que parece no haber duda es del interés en los ruidos en sí mismos, en su hecho acústico-fisiológico como tal, tema tan caro al director (y que es una de las premisas estéticas de la Música Concreta, aunque nunca quedándonos sólo en eso, insistimos), recordando una vez más a aquel viejo *adagio* del “ir a las cosas mismas” de la fenomenología husserliana y sus fases reduccionistas, que en su salto al campo musicológico tomó forma décadas después bajo la denominación “escucha reducida” del citado Schaeffer, donde el sonido deberá trascender a sus causas como tales, ir más allá de su sentido y convertirse en un verdadero objeto, basándose precisamente en eso, en la escucha que afecta a las cualidades y a las formas propias del sonido más allá de causa y sentido. Las discriminaciones sonoras de las que habla Henri Pousseur en su composición *Votre Faust* se antojan más que pertinentes cuando se escuchan y ven estas películas. Para Pousseur¹⁰ existen los siguientes elementos:

“everyday” realism on the one hand (noises of all kinds, more or less stylized, more or less musicalized, including speech pure and simple and all its applications), “cultural” realism on the other hand, thanks to a vast composition of *quotations*, literary and musical, variable in their dimensions (from simple sound to the complete opera scene) in their degree of distortion or variation, and in the multiple combinations that are realized; at the same time (there are) some musical quotations among them and some quotations with “natural noises”, a mobility articulated at different stages permitting the work to become the forum of action for a transsubjective practice in which chance also has its say, its role as proposition and stimulation, surprise and deception to play (Hanlon 1986: 154).

Junto a esto, vamos a hablar también de la importancia del silencio en el cine de Bresson, dentro de su no menos idiosincrásica economía de medios. Muchos son los directores que han dado un *status* privilegiado al silencio, como factor dramático, estructural, estético o de asociacionismo simbólico¹¹, según los casos, como por ejemplo Theo Angelopoulos, Andrei Tarkovsky o Ingmar Bergman. Ciertamente, el cine del francés tiene más de un punto de relación con estos conocidos héroes de la cultura cinematográfica, pero no son menos sus diferencias, en las cuales no vamos a detenernos. Llama la atención, de todas formas, cómo en esos directores toma especial cuidado también el registro de los ruidos. Parece como si silencio y ruidos fuesen unidos en el oficio de estos nombres, y otro de los aforismos del creador francés apunta en

¹⁰ En su obra Pousseur, Henri. 1970. *Fragments Théoriques I sur la Musique Expérimentale*. Bruselas: Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles: 69, citado por Hanlon.

¹¹ El término “simbólico” será utilizado en más de una ocasión de este artículo. Conviene dejar claro que aunque el propio director declara frecuentemente que su cine no intenta ser simbólico, y que apenas utiliza símbolos (porque el público los descubre profusamente cuando los emplea), lo cierto es que -como han anotado Tarkovsky y otros nombres- encontramos episodios extremadamente simbólicos, como por ejemplo la caza de liebres en *Mouchette* en relación a la propia *Mouchette*.

esa dirección al decir aquello de que “el cine sonoro ha inventado el silencio” (2002: 41)¹², pues ciertamente serán los ruidos los encargados de moldear el silencio, de esculpirlo, como decía aquel célebre *haiku* zen en el que el ruido de la rana que chapotea en la quietud de la charca es el que crea el silencio. El silencio se encuentra entre los diálogos de los personajes y también en lo musical. Es en parte uno de los motivos por los que los ruidos se aprecian con tanta claridad y se convierten en muchos momentos en una especie de fondo sonoro musical —“es preciso que los ruidos se conviertan en música” (2002: 27), reza otro de sus aforismos—, en un acompañamiento que además otorga ritmo y estructuración a algunas escenas y al conjunto genérico del film como tal, además de ser también causante de parte de la apreciación orgánica que acabe por interiorizar y/o asimilar un determinado espectador que se comprometa a sumergirse en el estilo bressoniano.

Todo esto es más reseñable en sus películas de la década de los años sesenta y setenta que en las anteriores, pero no deja por ello de haber buenos ejemplos en éstas. Una muestra de ello lo tenemos en *Las damas del Bois de Boulogne*, su segunda película allá por mediados de los años cuarenta, donde se empezaba levemente a esbozar el ulterior desarrollo de este hecho, como se aprecia en el famoso “me vengaré” de Hélène, tras conocer que su amante ya no siente nada por ella y la abandona pero quedando “como amigos” (por parte de él, claro), y a solas pronuncia esa frase que se mezcla mediante encabalgamiento u *overlapping* con los golpes de claqué de la bailarina utilizada para vengarse de él, bailarina a la que pasamos mediante encadenado de las imágenes, pero cuyos zapatos ya oíamos con la otra imagen. Este ejemplo puede que no resulte nada original hoy día, pero para aquellos años debe entenderse como una muestra de originalidad y de la futura atención del director a los ruidos y su importancia funcional a varios niveles¹³.

Su siguiente película contiene un registro del sonido que supera a ésta y a otros cineastas de la época, no dados a prestar la atención necesaria a esta cuestión. Nos estamos refiriendo a *Diario de un cura rural*; póngase por ejemplo el sonido del viento y de otros elementos atmosféricos en algunas escenas. Pero será *Un condenado a muerte se ha escapado* donde la fijación del director por los sonidos se desarrolla en la plenitud de sus preceptos estéticos, entre los cuales se incluirá, inteligentemente, la insinuación de lo visual en fuera de campo mediante el sonido, sin necesidad de que lo veamos, lo cual supondrá una herramienta de la que no se separará el resto de su

¹² Otros interesantes aforismos, que dan muestra de la importancia expresiva que concedía al silencio los tenemos en “asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por la inmovilidad y el silencio” (2002: 28) o “construye tu película sobre lo blanco, sobre el silencio y la inmovilidad” (2002: 102).

¹³ Son varios los autores que se han fijado en este mismo salto de escena y su relación con dicho ruido y su anticipación, acabando prácticamente por convertirse en una especie de lugar común de exégesis bressoniana. (Véase por ejemplo Arnaud 1986:114).

carrera artística. De esta manera, cuando van en coche para la prisión y Fontaine se intenta escapar aprovechando que el coche va a pararse porque pasa un tranvía por el paso que cruza la carretera, sabemos que va a pasar dicho tranvía por el sonido repetido de esa especie de pequeña campana que usan los encargados del paso, pero no vemos la imagen hasta un segundo antes de que salga Fontaine rápidamente, y sin embargo ya sabíamos qué es lo que estaba fuera de campo. Se trata de una película en la que los pasos, puertas que se abren y se cierran, voces y acciones de gente que no vemos, golpes, metrallas de posibles fusilamientos, etc., generan esa musicalidad y cadencialidad rítmica de la que ya hemos hablado. Sobresale especialmente toda la huida final de Fontaine y Jost, impregnada por una auténtica poética del sonido y de los ruidos, y de nuevo valiéndose de la representación sustitutoria de lo visual elidido en el fuera de campo. Así, el tren, el cable eléctrico tenso con su hipnótico sonido, los intervalos regulares del chirrido de la bici del guarda nazi, los pasos de otro nazi, las campanas dando las horas y recordando que pasa el tiempo y la tensión de ello, conformarán una de las secuencias sonoras más interesantes rodadas hasta la fecha¹⁴.

Esta última obra, a pesar de sus acusados silencios y atención a los ruidos (para lo cual se “agradece” una significativa reducción de la banda sonora musical), no deja de tener una muy importante participación de ocho subrayados de música religiosa de Mozart, como se verá más adelante, y lo mismo diremos de *El carterista* (más conocida como *Pickpocket*, aunque mantendremos el título que en su día se le dio en castellano), de 1959, con otras tantas participaciones musicales esta vez con música tomada de la *Suite de symphonies d'Amadis* de Lully. Sin embargo, en su siguiente obra, la banda sonora musical prácticamente desaparecerá. Hablamos de *El proceso de Juana de Arco*, de 1962¹⁵. Con ello, se subraya más aún la presencia de los sonidos ambientales: los cristales rotos de una ventana, las cadenas y grilletes de Juana o el crepitar de las llamas. A su vez, esta producción constituye un buen ejemplo de la importancia del silencio en Bresson y de su correspondencia con su estilo, como artista de la eliminación, de la sustracción

¹⁴ Michel Chion ha analizado meticulosamente el trabajo sonoro de la película en *Le Son au Cinéma* (1985: 35-40), mostrando cómo Fontaine está organizado alrededor de una serie de círculos sonoros, cuatro por lo menos, que distribuyen localizaciones diferentes y que se comunican por sí mismas con campos o lugares fuera de campo cuyo *status* establece él desde el interior de la celda a un lugar cualquiera de los niveles exteriores, incluida la ciudad de alrededor. Y en *La Audiovisión* (2007: 74) relaciona el término “acusmática” teorizado por Schaeffer -aquello que se oye sin ver la causa originaria del sonido- con la costumbre estilística bressoniana de mostrar la visualización de un sonido y seguidamente acusmatizarlo, para que en sus siguientes presentaciones (como sucede varias veces en *Un Condenado*) pueda visualizarse tal imagen en la cabeza del espectador sin necesidad de ser mostrada.

¹⁵ El director, no muy dado a ofrecer entrevistas ni a desvelar algunos de los secretos y planteamientos personales que se esconden detrás de su obra, ofreció una brevísima (pero muy clarificadora) entrevista a Ian Cameron (1963: 55-62), en la que principalmente trata de *El Proceso* y que recoge Andrew Sarris en su libro *Entrevistas con Directores de Cine* (vol. I).

y “negatividad”, del “aplanamiento” del que él tanto hablaba. Para Zunzunegui el arte de Bresson

puede ser definido no tanto como *icónico* (en el sentido que da Peirce a esta categoría) sino como esencialmente *indicial* [...]. Sus imágenes sin dejar de ser representaciones realistas del mundo (ésta sería su vertiente icónica indiscutible), funcionan, al mismo tiempo, merced a las técnicas de extrañamiento a las que son sometidas para ser convertidas en puros elementos relacionales, a la manera de dedos que apuntan más allá de lo que dan a ver (su carácter indicial) (Zunzunegui 2001: 144),

Para el autor, *El proceso de Juana de Arco* (a partir de su fidelidad radical al texto de las Actas del Juicio) utiliza el texto “icónicamente”. Nosotros deseamos apuntar que el propio silencio del film y de otros tantos que vendrán después (especialmente algunos como *Una mujer dulce* o *El dinero*) también implicará dentro del universo bressoniano esa iconicidad, pero con ese carácter indicial, apuntando más allá de lo ofrecido, lo cual creemos es en buena medida responsable de las emociones que un espectador gesta en su interior cuando se enfrenta a una película de este realizador, sin saber muy bien cómo definir las, cómo catalogar las, cómo darles forma verbal, en definitiva.

Más ejemplos de todo esto que venimos tratando los podemos encontrar en muchas películas posteriores. Así, y para ir concluyendo este apartado, en *Cuatro noches de un soñador* (1972) podemos destacar el ruido constante de fondo del tráfico, incluso recordar cómo se ha dicho más de una vez que la película trata, en buena medida, sobre el sonido y su registro, y de ahí la enorme importancia del magnetófono portátil del protagonista masculino, Jacques, en todo el film. De *Una mujer dulce* (1969) son reseñables los pasos, el continuo juego de puertas que se abren y se cierran o el no menos continuo sonido del tráfico de la calle, de *Mouchette* (1967) todo el elemento acuático que acompaña a la obra, y de *Lancelot du Lac* (1974) la bella y persistente “sinfonía” de ruidos metálicos en las armaduras de los caballeros de la Mesa Redonda que tanto oiremos, película ésta que además da buena muestra de la musicalidad y poética del ritmo que Bresson sabe conceder a la estilizadísima utilización de la lengua francesa, del empleo musical de las propias palabras, algo de lo que, con una finísima capacidad de sutileza ya venía desarrollando en otras películas de su prolongada trayectoria profesional.

Música clásica preexistente

Será a partir de 1956 con *Un condenado a muerte se ha escapado* cuando la música se reduzca muchísimo. A partir de entonces, salvo unas excepciones aforísticas que veremos al final del artículo, la banda sonora original desaparece y la música clásica preexistente se coloca en primer término. Además, y aunque mantengamos esa distinción de la que venimos hablando respecto a otros directores, Bresson se asemeja con ello a directores como Fellini, Bergman, Visconti o Buñuel. Para Lack

el cine, en particular el tipo de cine de autor definido a menudo como de “Arte y Ensayo”, demanda de su público que resuelva un problema al tiempo que se desarrolla la película. Las imágenes cinematográficas ya no reflejan el mundo, sino que más bien lo repiensen de acuerdo con la filosofía y la opinión del director-autor. Teniendo en cuenta esta reinención de la sustancia básica de la narrativa [...] resulta interesante el uso de la música en el cine de Arte y Ensayo si uno se fija en la aparente predilección de muchos autores por clásicos como Mozart, Beethoven y Bach, por encima de la música de encargo realizada por compositores contemporáneos (Lack 1999: 379).

Vamos a aprovechar este apartado para, al ir hablando de la presencia de las piezas clásicas que oímos en algunos films, tratar otra serie de aspectos sobre la estética y estilo bressonianos en relación precisamente al empleo musical utilizado, de tal forma que no vamos a quedarnos solamente en la mera descripción y comentario a modo de “ficha técnica” sobre qué música suena en algunas de estas películas, una música de la que, por cierto, damos en los Anexos una pequeña muestra representativa de algunas de sus partituras.

Acabamos de citar en otra sección *Un condenado* y sus procesos reduccionistas. Ciertamente, el tratamiento musical no tiene nada que ver con sus predecesoras, no obstante, ello no evitó que utilizase hasta ocho veces una misma pieza musical y de manera incidental: el *Kyrie* de la Misa en Do Menor de Mozart. Aunque en alguna ocasión no suena el mismo fragmento de la pieza, no deja por ello de ser la misma como tal (además que son compases muy parecidos, uno con voz y otro instrumental), y ello le concede al film una gran unicidad musical. Cuando el artista renuncia tan radicalmente a utilizar cualquier objetivo que no sea el de 50 mm en su búsqueda de neutralidad, de ese “aplanar” imágenes del que habla en sus *Notas* con frecuencia, y escribe al respecto que “cambiar a cada momento de objetivo fotográfico es como cambiar a cada momento de gafas” (2002: 54), podemos cotejar esa tan personal visión de las cosas con tal utilización de la música en esta y otras películas posteriores que iremos viendo. Además, al ser siempre la misma música, vincula leitmotivicamente los momentos donde se incluye (pero siempre desvinculados de una relación dramática elemental y supeditados al “todo” de la obra) e invita a la reflexión sobre por qué se ha incluido ahí, colocando esos momentos en “cursiva” dentro de la narración y otorgando una cualidad estructural y una cadencialidad “rítmico-emocional” de primer orden.

Mucho se ha escrito sobre estas presencias musicales, pero fue Truffaut el primero en señalar el carácter litúrgico, “de misa”, que la música otorgaba a momentos realmente anodinos de la vida cotidiana en una prisión, como por ejemplo todas esas veces en que la música acompaña a los presos mientras éstos bajan las escaleras en fila con sus cubos de deshechos y ya afuera se los ve vaciándolos en una fosa séptica. Tanto esta película como la siguiente, *El carterista*, con otros ocho subrayados musicales esta vez con música tomada de la *Suite de symphonies d'Amadis* de Lully, como ya se dijo, reflejan

muy bien algunas de las ideas del director. Por un lado que en esta vida todo puede ser “gracia”, que en la más extrema cotidianidad puede verse reflejado lo “trascendente”¹⁶, y que por tanto la música que introduzca no debe mostrarse en momentos especialmente álgidos desde un punto de vista dramático (además Bresson rechazó todo exceso dramático en cine por considerarlo una contaminación innecesaria del teatro)¹⁷, ni desde un punto de vista fotográfico (no soportaba las imágenes bellas en el cine, el “tarjetapostalismo” del que ya hemos hablado) pues al igual que para Cézanne –una gran influencia reconocida– todo puede ser tan bello o noble como para poder llevarse a una obra de arte, para Bresson, en ejemplos como los anteriores se puede realzar ese instante a pesar de su aparente insustancialidad debido a la existencia de una unidad profunda de los seres y las cosas, mediante la música. Como muy bien indica Zunzunegui, recordando algunos de sus planteamientos antes citados,

la música es, en estos casos [...], un *índice*, en el sentido peirciano que apunta hacia algo distinto de lo que en sí mismo es. *Índice* susceptible de modificar nuestra primera percepción de un mundo que quedaría indisolublemente unido (a través de los poderes unidos de la cámara filmadora y la grabadora) a la inmediatez de la iconicidad (Zunzunegui 2001: 72)

Y sin embargo, el mismo autor afirma que más allá (o junto a) esto, “la música teje una red de correspondencias secretas que solicitan una atención especial si se quiere desentrañar el sentido de su utilización, más allá del hecho de que se trate (y no creo que esto sea banal) de música religiosa” (Zunzunegui 2001: 129). Es decir, la música mantiene un nivel de correspondencias que, aunque superando la más típica relación dramática de

¹⁶ Paul Schrader (1999) ha tratado esta y otras cuestiones sobre este y otros directores en su obra *El Estilo Trascendental en el Cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, donde sostiene que las obras humanas no pueden informar de lo trascendente, sino sólo ser expresiones de lo trascendente. Así, Schrader nos habla del arte trascendental, el cual expresa ese elemento trascendente que puede venir reflejado en el espejo humano y cuya función será por tanto expresar lo sagrado en sí (lo trascendente) y no hacer comentario o expresión de lo sagrado y su sentimiento. El autor trata de descubrir cómo lo inmanente es expresión de lo trascendente, ya que esto último no se puede analizar, digamos, directamente. De ahí que Bresson desarrolle ese estilo tan característico que lo distingue, donde por ejemplo la eliminación de la psicología en la actuación es debida a que tal psicologismo humaniza lo espiritual.

¹⁷ Pongamos un ejemplo del antidramatismo bressoniano. En una de las escenas de celda de Fontaine, dirá “cada día a la misma hora era necesario respirar”, y lo vemos subiéndose al pequeño anaquel de piedra de la pared de su celda para asomarse a la ventana, pero un fundido en negro nos cambia de escena y no vemos el momento como tal. Lo que podría ser un momento de cierto lirismo en torno a un preso que se asoma malamente como puede a respirar aire puro, ver el atardecer, saborear unos segundos de “libertad”, etc., y de paso aprovechar esos momentos para introducir la excelsa música de Mozart, Bresson directamente lo anula, lo elimina, para ir directamente a la esencia del relato, que es simplemente cómo un condenado a muerte se escapa, y donde algunos de los momentos emocionales culminantes son tratados muy elípticamente. Lo demás sobra, más allá de las conexiones cristianas de la película, y siempre vía proceso reflexivo profundo.

correspondencia y relación, mantiene tales relaciones a un nivel muy profundo¹⁸.

A su vez, el propio Bresson comentó en alguna ocasión que el “color” de esta música se le parecía al “color” del propio film. Como escribe Sémolué,

it recalls that the simplest facts hide and reveal the execution of a secret design. It indicates that through visible actions another action is unfolding whose sense can escape us but which nonetheless directs us. Through the truth of the reality that the whole film shows us, the music establishes the reality of Truth; or at least it sets up the conditions under which this can be seen (Cameron 1969: 79).

Pero no todas las entradas de la pieza mozartiana son iguales. La última parece seguir un *pathos* que las otras parecían mayormente evitar¹⁹. Tras planear cuidadosamente su huida, Fontaine y Jost –inesperado compañero de celda que le meten a dos días de decidir que llegó el momento de huir– consiguen escapar. Jost baja el segundo por el muro exterior y le ayuda el otro, que con un brazo le rodea un poco hacia sí en sutil pero tierna señal de afecto y de triunfo mientras dice “Jost”, y éste dice un “si me viera mi madre”. Entrará por última vez la música de Mozart directamente en el fragmento de la pronunciación de “*kyrie eleison*” y siguen su huida nocturna. Todo lo que ha sido la película se puede concentrar en este gran final gracias en buena parte a la música, a que es mediante ella con la que se cita a la película como tal estando como está jalonada por siete pretéritas participaciones musicales de la misma obra. Por supuesto la espiritualidad, la grandeza del azar y tal vez de Dios a tu lado, es parte elemental de este final y de esta película, con la música final como señal referente. Además, el humo de un tren cercano se levanta y cubre prácticamente todo el campo visual, que bien podría confundirse y por tanto entenderse como niebla, que los rodea mientras se pierden en la noche y tapa la propia visión del espectador, apareciendo ya la palabra “fin”, mientras no deja de sonar esa grandiosa música elegida para la ocasión. Fundido en

¹⁸ No nos detendremos en los ejemplos que da. Para ello véase Zunzunegui (2001: 127-128).

¹⁹ Schrader habla del final de algunas películas del director como el momento de la acción decisiva (1999: 103 y ss.). Se trata de un suceso increíble dentro de la estructura de la contención, donde las anteriores reglas de lo cotidiano (que para el autor es esa realidad documental o *quasi* documental, cuya presencia proviene del arte religioso bizantino y su estética de la superficie, y cuyo empleo bressoniano no deriva de una inquietud por la “vida real”, sino de una oposición a los hechos dramáticos y artificiosos que el cine nos ha pasado por delante, haciéndonos creer que eran la vida misma) se desvanecen y aparece la música cual estallido, la del símbolo en su desnudez y una especie de llamada a las emociones en voz alta, donde el personaje se sumerge en una densidad fuera de lo natural que se acaba por revelar como densidad espiritual. En *diario de un cura rural* es la muerte del cura y la cruz sobre la pared; en *El carterista* es el cautiverio de Michel y su inexplicable expresión de amor por Jeanne; en *Un condenado a muerte se ha escapado* es la huida nocturna y la simultánea relación con Jost. Si bien en el *Diario* la música no va a suponer nada nuevo al respecto y en *El carterista* tampoco, la postura de Schrader sí nos parece muy acertada sobre la introducción final de la música de Mozart para *Un condenado*.

negro y nos quedamos así, en negro, ¡más de un minuto entero!, en absoluto gratuito, mientras sigue sonando Mozart y con la cadencia final de la obra se acaba “del todo” la película, invitando todo ese minuto a reflexionar sobre lo visto y oído, sobre esta historia particular y sobre la forma que el artista ha desplegado para contárnosla, con su característico distanciamiento. A este respecto, es difícil no acordarse de las palabras de Sontag cuando escribe que

cierto arte apunta directamente a despertar sentimientos, otro arte apela a los sentimientos por la vía de la inteligencia. Hay arte que implica, que suscita empatía. Hay arte que separa, que provoca reflexión.

El gran arte reflexivo no es frío. Puede exaltar al espectador, presentarle imágenes que le impresionen, hacerle llorar. Pero su poder emocional está mediatizado. El impulso hacia la implicación emocional se ve contrarrestado por elementos de la obra que crean distancia, desinterés, imparcialidad. La implicación emocional es siempre, en mayor o menor grado, pospuesta. [...]

En el Cine, el maestro del modo reflexivo es Robert Bresson (Sontag 2007: 229-230)

Como venimos diciendo, Bresson era muy consciente del poder de la música para transformar la secuencia donde se incluya, y más si venimos de un gran bloque de silencio musical, como en sus películas de esta época. Es difícil no interrogarnos sobre la importancia de ese instante, no tender a trascender y ver más allá de lo visual dado. Sin embargo otro de los elementos de la conocida rigidez formalista del director es la repetición sistemática, como por ejemplo la repetición de la voz en *off* de lo que se nos está mostrando²⁰. Esta “duplicación” –tomando el término de Sontag– es una forma de enfatizar la sensación de lo cotidiano, de vaciar de contenido algunas imágenes, de convertir la forma en el tema como tal, a partir principalmente del montaje, encuadres, composición general y demás, a lo que nosotros podríamos añadir la música. Así, en *El carterista*, si las primeras veces que se introduce Lully la imagen adquiere determinadas propiedades, al repetirse una y otra vez esa música, llega un momento de desconcertante saturación, donde mucho se podría decir desde la psicología de la percepción y donde parece casi un contrapunto a lo que vemos. Analicemos algunas escenas. La película comienza con la música de Lully, y sobre un fondo negro se nos da la explicación del tipo de película que vamos a ver. Como en el film anterior, la música hace las veces de “obertura” de la obra que se va a ver y escuchar, es parte indispensable de su carta de presentación. En *El carterista* continúa el sobrio y austero trabajo fotográfico de Burel, las elipsis, la no menos característica voz en *off* continuamente presente como en otras películas del

²⁰ Uno de los mejores textos escritos sobre la cuestión formal en Bresson es el de la recién aludida Susan Sontag (2007: 229-251), quien sostiene que la conciencia de la forma en este director proporciona un placer sensual independiente del contenido e invita al uso de la inteligencia, siempre y cuando la forma sea perfectamente adecuada al tema, como aquí. La forma es lo que él quiere decir; se disciplinan las emociones y se pospone la gratificación fácil.

período, el formalismo acusado en sus maneras de utilizar la cámara, el hieratismo de los “actores” empleados, el antidramatismo y antiteatralidad del director, etc. Jeanne, Michel y todos los personajes actúan “muy mal” y recibieron malas críticas por ello, pero es que no son actores, ya que Bresson comenzó a partir del *Diario* a excluir a los actores profesionales para sustituirlos por gente corriente de su entorno, que no supiesen actuar, y los denominó “modelos”. Además Bresson los hacía repetir una y otra vez las frases para vaciarlas de sentido en la conciencia de los modelos. Se consigue con ello esa especie de realidad documental que tampoco es tal realmente, se trata de otra cuestión: paradójicamente, para intentar representar la realidad (o por lo menos la forma de ser de las personas), hacen falta actores que sepan meterse en el papel de lo que debe ser una actuación natural, como la vida misma, lo cual es más difícil de lo que parece. En el momento en que el director toma personas corrientes como modelos y les coloca una cámara delante, van a perder su naturalidad, van a “actuar mal”, encontrarse un poco incómodos, fríos. Es lo que Bresson deseaba, realmente. Súmese a esto que mediante esa filmación de lo “real en bruto”, de la realidad tal cual la toma la cámara, Bresson busca en realidad lo verdadero, una verdad que está más allá de lo dado como tal, como lo directo. En este hecho de sus películas, como sucede en la que tratamos, es muy interesante observar cómo afecta la música contenida, cómo ayuda dramáticamente, cómo crea un interesante contraste con la sensación general de la estética bressoniana, cómo se genera una reacción alquímica entre imagen-diálogos y música para alcanzar un tercer nivel, en que de la mutua reciprocidad cada parte pierde algo pero aporta lo suyo a ese nuevo grado estético no fácil de definir mediante las capacidades potenciales del verbo.

Siguiendo con *El carterista* y algunos de estos aspectos, vamos a ofrecer dos escenas en las que se puede entender la participación musical de manera bien distinta dramáticamente hablando. Tras más de veinte minutos con nada de música, la entrada de ésta afecta de manera especial y realza el momento escogido, momento que aunque hay quien lo ha entendido como anodino, nosotros –y nos adherimos aquí a la visión de más de un exégeta bressoniano– creemos que se trata del momento vertebral de la historia: el extraño ratero que ha conocido Michel le inicia en el arte de robar carteras, mediante una gran belleza, elegancia y estilización del movimiento de las manos, momento iniciático enfatizado por la música de Lully y las propiedades que posee (su estilo, su época, el autor como tal y su contexto aristocrático). Incluso hay autores que, de manera análoga al empleo de Bach en algunas películas de Bergman, han visto que la gravedad de la música de Lully en esta película se “adquiere al sentido de una excepcional visión de lo trascendente en un mundo abandonado por Dios” (Chion 1997: 152). Pero otras veces la introducción de esta misma obra de Lully (por el mismo o por otro lugar) es cuando menos desconcertante. Obsérvese la conversación de Michel en su cuarto con el

inspector de policía que anda tras sus pasos. Éste le dice que sólo necesita un informe para arrestarlo y se va. Michel le pregunta que cuáles son sus intenciones, a lo que el otro contesta “¿intenciones?”, se da la vuelta y sigue su camino. El otro dirá “¡quiero saber!” y entra la música mientras el policía continúa sus propios pasos. Parece fuera de toda lógica en cierto sentido. En principio, hubiese sido mucho más lógico dramáticamente hablando que la música entrase por ejemplo un rato antes, cuando siguiendo con la referencia de *Crimen y castigo* de Dostoievsky en que se inspira libremente Bresson, el agente le dice a la cara que es de él de quien sospecha. Pero no. La música entra ahora, y con ello, resulte mayor o menor en grado de satisfacción, parece obligar al espectador a tener que dar importancia al momento, a las últimas palabras de Michel, quien se queda reflexivo mirando para abajo y andando de un lado para otro hasta que se va. Otras veces a esto se le suma la brusquedad de la irrupción musical, como cuando Michel decide huir, escapar, y lo vemos escaleras arriba, en su cuartucho cogiendo cosas para llevarse, volviendo a bajar las escaleras, en un taxi, dirigiéndose a la estación de trenes, y la música, que ahora es una sección mucho más enérgica y rítmica de la obra, aun pudiendo empatizar con las prisas y la agitación del personaje, realmente conduce todo el conjunto bajo la estela de una interrogación. Y por supuesto, y como dijimos al comienzo, la sobresaturación debida a la repetición de esta música acaba por trivializar algunas de sus apariciones, restándole importancia.

Antes de abandonar *El carterista*, la contigüidad de dos secuencias, una de ellas con música, nos sirve para mostrar uno de los rasgos más distintivos del realizador francés: la fuerza inexorable del destino, tal vez como ley divina, tal vez como fuerza del azar, mediante la cual una categórica afirmación es negada inmediatamente en la secuencia contigua. Aquí, la madre convaleciente de Michel le dice que está muriéndose, lo tiene asumido, pero su hijo dice que no, que se pondrá mejor, que lo dijo el doctor, y acaba afirmando con rotundidad “¡estoy seguro!”. Pero inmediatamente pasamos por encadenado al funeral de la anciana dentro de una iglesia y con música desde el comienzo: la antigua secuencia del *Dies Irae*, como parte integrante de la misa de *requiem* que se ofrece a la difunta, mediante órgano y voz solista. Para Zunzunegui “al margen del gesto que introduce un destino que niega [...] la voluntad de los protagonistas, situando sus esfuerzos en el marco de un azar (o una necesidad) que no controlan en absoluto” (Zunzunegui 2001: 138) desea incidir en el uso del *overlapping* sonoro mediante el cual

antes de que haya desaparecido ante nuestra vista la imagen de la habitación de la moribunda ya en la banda sonora resuenan los primeros compases del *Dies Irae* gregoriano que servirá de ambiente sonoro a la siguiente escena. De esta manera el sonido adelanta los acontecimientos futuros y traza una ligazón ineluctable entre dos momentos del film, mostrando con más claridad aún, si cabe, la futilidad de determinados esfuerzos humanos (Zunzunegui 2001: 138-139).

Otra película que ofrece un singular uso de la música clásica preexistente es *Al azar Baltasar* (1966). Aquí, una vez más desde los títulos de crédito oímos música, el *Andantino* de la Sonata núm. 20 para piano de Schubert, unas veces tomada por una sección, otras por otra distinta. De lo que no hay duda es de que cada vez que suena, las imágenes son transformadas significativamente. La cuestión es que, como sucedía en alguno de los ejemplos anteriores, en ocasiones puede resultar desconcertante, pero otras veces la empatía con lo visual es plena. Por ejemplo hacia el comienzo vemos a unos niños que adoptan a un burro, Baltasar, y juegan con él en un pajar. Se introduce esta pieza desde el comienzo, con su característico clima melancólico, y pasamos a Jacques y Marie sentados juntos en un columpio, con otra niña detrás haciendo carantoñas al burro, para pasar a una niña enferma que le da algo de comer, etc. La sensación, gracias sin lugar a dudas a la bellísima pieza musical escogida, refuerza toda una serie de sensaciones relacionadas con la ternura, el amor infantil, los paraísos perdidos de la infancia, el instante. Y lo mismo diríamos del mismísimo final. Aquí, Gérard y su banda se dedican al contrabando y usan a Baltasar para llevar las mercancías, pero los descubren en plena noche monte arriba y les disparan. Ellos huyen, pero al burro le hieren. Pasan las horas, se encuentra herido y se sienta a cuatro patas, preparándose para morir, rodeado de ovejas, las cuales se alejan y queda solo, regresando de nuevo el comienzo de la pieza para piano, mientras va cerrando poco a poco los ojos y bajando la cabeza, cediendo ante la muerte, en una escena cargada de sentido alegórico cristiano –la figura de Baltasar se ha visto como una posible metáfora de Cristo–. Lo quiera o no lo quiera Bresson, este momento es profundamente emotivo, bello y tierno, no sólo por sí solo, sino por venir acompañado por esa música con la que además se cierra el film. No obstante, en otras secuencias la participación musical parece carecer de sentido, aun afectando a la imagen, como decimos. Así, en una ocasión vemos a Gérard intentando que Baltasar camine, pero éste ha decidido plantarse, tozudo. Así, Gérard –posible figura del Diablo, del mal– le coloca al pobre animal un papel ardiendo en el rabo, por lo que comienza a moverse y brincar le guste o no le guste. Cuando el otro lo retoma tras unos arbustos y se lo lleva bastante más dócil, regresa Schubert, en un momento fílmico de transición totalmente gratuito. O aquella otra escena en la que el burro rehúsa del agua que le ofrece el avaro lugareño que lo ha comprado en uno de los pasajes por los que discurre la historia: podría haberse introducido la música cuando un poco antes el animal trabajaba a destajo, explotado por su nuevo dueño, pero no, se reserva para un momento “secundario”, que ahora pasa a no serlo tanto, a obligar a cierta reflexión y generar de nuevo esa sensación de que el momento roza lo arbitrario: Bresson comprende a la perfección una y otra vez que esa misma música podría ir en cualquier lugar.

Otro tipo de funcionalidad lo encontramos en escenas como aquélla en la que Jacques y Marie, ya crecidos, vuelven a sentarse en el banco de su

infancia. Él está enamorado de ella, pero no es recíproco, además de que Marie ha de contarle una serie de verdades (como su relación con Gérard y su pandilla) que, en sus propias palabras, “le volverán loco”. Pero tales verdades ni las oímos ni la vemos a ella, pues un corte puro de montaje nos lleva a Baltasar comiendo hierba cerca, y vuelve la misma música. Tales palabras, que se supone iban a ser muy duras, son elididas, y en cambio se nos ofrece a Schubert y al burro, para regresar después a los otros dos. La música, como siempre, favorecerá una asociación de los momentos en que se introduce (Hanlon 1986: 83), y ella misma, en su autorreferencialidad, acumulará expresividad y nuevos significados. Además, siempre que suena está el burro presente, nunca suena cuando están los demás hablando o viviendo su vida. El vínculo con Baltasar parece claro, por tanto; y no sólo eso, pues el animal y su presencia implican otros tipos de representatividad, y nombres como Barr (Cameron 1969: 113) afirman: “Balthazar represents the ‘reality’ which Jacques shows himself incapable of grasping”. Es en escenas como ésta donde se hace palpable la dificultad, desde el plano de la narratología, de encontrar un narrador como tal, tratándose como se trata de una narración difusa. Baltasar es determinante en muchos de los incidentes y el centro de algunos, pero es un burro y no habla –sólo observa, no sin cierta superioridad moral, como parece querer decirnos el cineasta–. Así –y comprobemos una vez más la importancia de la música desde otro de sus niveles y múltiples posibilidades–, Hanlon (1986: 95) se preguntará “who is the narrator and how does he function? Bresson-the-narrator functions in several complicated ways: as editor or organizer of the film’s temporality and fragments of space, as framer of shots, and as manipulator of musical commentary”.

Otras veces la música clásica funciona mediante elementos de connotación y simbolización, siguiendo la denominada función ideológica e incluso la significativo-metatextual –en un sentido elíptico, al sustituir lo que no se dice o lo que ya se ha dicho o representado favoreciéndose una relación conceptual– dentro de la música-cinematografía. En *Mouchette*, en el comienzo mismo vemos a una mujer en una iglesia, la madre de Mouchette, protagonista de la historia. Se pregunta qué será de ellos (su familia) sin ella, pues como sabremos con el desarrollo del largometraje se está refiriendo a su muerte, ya que sufre una enfermedad que la va a tener postrada en cama. A continuación se levanta de una silla y se va, y sobre la misma toma estática, ahora con la silla sola, entran los títulos de crédito acompañados por el *Deposuit* del *Magnificat* de Monteverdi, que con un clarísimo punto cadencial musical se cierran sobre fundido en negro para pasar ya a las primeras imágenes, buen ejemplo de ortografía musical en su aplicación a la imagen. Esa misma obra musical, pero ahora por el comienzo del *Deposuit* –la primera vez lo tomó por su segunda mitad– sonará de nuevo en el final, de tal forma que el film se ve así enmarcado por una misma obra que le sirve de apertura y cierre. En esta segunda ocasión es donde la música funciona no sólo mediante esa

funcionalidad ideológica a partir de su origen religioso, una vez más conectando la obra del director con la esfera de lo trascendente, sino que además se favorece una aportación significativa desde la metatextualidad. Se trata del singular suicidio de la joven Mouchette, único en su especie, al fin y al cabo los extraños protagonistas de algunas de estas películas viven también su “yo y mi circunstancia” de una forma marcadamente diferente a cualquier personaje de cine, bien sea el más comercial, bien sea cine de autor o cine independiente. El caso es que la vemos tirándose pendiente abajo rodando, en varios intentos de caer al agua cercana y enroscándose en el proceso en un vestido que le han dado para colocar a su difunta madre y enterrarla con dignidad. No entendemos muy bien lo que hace, no queda claro al espectador si está jugando o qué pasa por su cabeza. Cuando consigue en otro de sus intentos llegar rodando hasta el agua, no la vemos caer ni tampoco hundirse, sólo oímos el golpe de agua sobre un plano de la tierra por la que ha rodado y al segundo el agua agitada, pero no a la adolescente ahogándose o zambulléndose. Se mantiene un plano fijo del agua calmándose poco a poco y calmada del todo, pero ni rastro de Mouchette, y que dura varios segundos. ¿Sería esto más los sutilmente simbólicos tañidos de campana de la sucesión de secuencias anteriores suficiente para parecer que se ha suicidado?²¹ No del todo, aunque una vez más un plano tan largo como éste último invite a la reflexión, y si añadimos que van pasando los segundos y no se la ve salir del agua supongamos que ha muerto. Pero será la música, que ha entrado un par de segundos después de enfocarse el agua, la que acabe por confirmar por un lado las sospechas de que se ha suicidado y por el otro la conexión religiosa y espiritual, teniendo en cuenta que se trata de un *Magnificat*, obra netamente religiosa que se define como el cántico de la Virgen, cuyo texto latino comienza diciendo “*magnificat anima mea Dominum*” (“proclama mi alma la grandeza del Señor”) que aunque no es el fragmento textual que oímos, viene a ser la idea principal que sigue desarrollándose a medida que avanza el texto, de hecho la frase que se escucha ahora en concreto será “*deposuit potentes de sede*”, texto tomado del Evangelio según San Lucas 1:52, que suele venir traducido como “derribó a los poderosos de su trono”, y que en el texto bíblico continúa

²¹ Al igual que Bergman, que lo emplea en casi todas sus películas frecuentemente desde el símbolo, el francés ha sentido especial predilección por el sonido de las campanas en varias de sus películas. De esta manera, en *Mouchette* la joven homónima es acompañada por el tañido de las campanas (con toda la musicalidad que estimemos oportuna como espectadores, como instrumento que se trata al fin y al cabo) en toda la serie de secuencias que vemos antes de su suicidio: cuando sale de su humilde casa a buscar leche, cuando entra en la tienda de la tendera, cuando cruza por el centro del pueblo y ve a unas ancianas de negro entrando a la iglesia, cuando se encuentra con unos niños que se meten con ella, cuando cruza la verja de la casa del guardabosques a la que se dirige, cuando la anciana lugareña -la Muerte misma- le entrega una sábana y ropa para amortajar y vestir a su madre (y que según ella le “quedaría bien” a la propia Mouchette), etc. Las campanas posiblemente simbolizan el cercano acontecimiento de su muerte, anteceden y puntúan un desenlace que parece no poder escapar al férreo determinismo que afecta a los seres de las películas de Bresson, más allá de que un gesto del azar pudiese haber cambiado los acontecimientos.

con “y elevó a los humildes”, que es lo que se pronunciaba en la escena de la madre en la iglesia. Más aún, para Hanlon

the music helps us sort out the sudden change in the course of Mouchette's life, the sudden end to which she submits herself. The words of the text of the *Magnificat* here affirm the possibility of another life after death and sanctify the tragedy of Mouchette's decision to escape from the despair of her own life [...]. It is as if Mouchette has asked herself the question her mother poses at the beginning of the film (Hanlon 1986: 149).

A continuación, fundido en negro, y la música una vez más acompaña ese fondo negro varios segundos, invitando a que, como vimos anteriormente para otra película, reflexionemos sobre lo visto.

Pero a pesar de todo esto, algunos intérpretes del director como por ejemplo Charles Barr (Cameron 1969: 115) han anotado cómo *Mouchette*, siendo su segunda adaptación de Bernanos –la primera fue *Diario de un cura rural*–, muestra en su final una especie de reverso formal al de esta última, añadiendo más adelante que “dying for Mouchette isn't the culmination of a steady refining process, the absorption of the physical into the spiritual, but an intensely physical act” (Cameron 1969: 117). Toda espiritualidad al respecto, toda trascendencia vía refuerzo musical, será en tal caso referida a la apreciación estética del propio espectador a partir del acto de la joven, pero no en su propio acto a partir de su propia *raison d'être*.

Dieciséis años más tarde rodó *El dinero*, y aquí, la única música que se oye es la *Fantasía Cromática* en Re Menor de Bach, tocada al piano²². Yvon, ya fuera de la cárcel y tras cometer varios asesinatos, es acogido en la casa de la “mujer de los cabellos grises”. Aquí, vemos en una escena al padre de esta mujer tocando la susodicha obra al piano. Tal vez pudiera asociarse la música del “compositor religioso por antonomasia” con esta mujer y su extrañamiento y extremo cristianismo y bondad para con los demás, en una película además en la que se reflexiona sobre el mal y sus formas de encarnación, como lo es el dinero, título de la obra. En un momento de la interpretación el pianista apoya mal una copa de vino blanco encima del instrumento, y por el propio movimiento al tocar la acaba tirando al suelo y se rompe, cortando bruscamente la música. La ruptura del vidrio, bien se trate de una copa (a veces un tazón) o un cristal, se relaciona en Bresson con la muerte inminente del personaje en cuestión. Y como de costumbre, nos movemos en el ámbito de la metonimia, que en este momento además, favorece que podamos hablar de símbolo metonímico²³. Que aquí además corte bruscamente a Bach,

²² Desde *Una Mujer Dulce*, a finales de los años sesenta, en adelante (y *El Dinero* es ya de 1983), la música, salvo alguna excepción muy puntual dentro de algún film, dejó de lado la opción incidental para pasar a la más estricta diégesis.

²³ Sobre el estilo metonímico de esta producción, sobre esa sustitución de la parte por el todo o de la causa por el efecto, Arnaud (1986: 26) escribe que “a chaque fois, il s'agit de ne pas montrer le tout de cette action: on se tient à une périphérie proche, mais on ne voit pas la hache s'abattre sur la femme, ni la fusillade de la banque, pas plus qu'on n'a vu le meurtre des

también puede facilitarnos hablar de la secuencia como un “todo” en el que la música contribuye simbólicamente.

Por último, vamos a traer a colación el que es en nuestra opinión uno de los momentos más bellos, dentro de la sobriedad del director, de la presencia de la música clásica preexistente en el cine, y de la que ningún autor de los consultados ha tomado la atención que creemos requiere, y que es nuestra personal forma de entender ese momento. Se trata de los instantes finales de *El Diablo probablemente* (1977), cuando Charles y su amigo drogadicto van camino del cementerio, donde éste último va a “hacerle un favor” al otro metiéndole un tiro, pues no encuentra valor para suicidarse aunque lo desee. He aquí que, de camino, Charles se queda un poco rezagado y frena un poco el paso al oír en la noche, a través de una ventana, un televisor por el que suena (o tal vez el volumen del televisor, que apenas se ve, esté bajado hasta el mínimo y la música se emita desde otro aparato del hogar, no se especifica, no quedando claro del todo, aunque esto nos parece algo secundario) el segundo movimiento, *Adagio*, del Concierto para Piano núm. 23 en La Mayor de Mozart. Sin duda algunas uno de los movimientos más hermosos y reflexivos de entre todos los conciertos para piano del compositor, se clava en el alma de Charles con tal intensidad que, aunque ni se explicita ni se hace comentario alguno, el mero hecho de detenerse un instante a escucharlo y teniendo en cuenta que en Bresson nada es gratuito, lo interpretamos como que, aun queriendo morir, siendo como es demasiado consciente de la absurdidad de todo lo que le rodea, siendo demasiado clarividente –como le deja bien claro a un psicoanalista que simplemente busca encajarle en el bloque de turno de los trastornos de personalidad–, también es muy consciente de que con la muerte se perderán, desaparecerán, esas cosas por las cuales la vida merece la pena, como es el Arte, la Música en este caso. No será suficiente, la duda se disipa y continúa su camino hacia el cementerio.

Y no es ésta la única vez que el joven protagonista dé muestras de su madurez intelectual a través de la música, una madurez que también se aprecia en su relación con la Literatura o las Matemáticas. En una escena bastante anterior a ésta, Charles y su amigo drogadicto, Valentin, preparan las

hôtelières. Métonymie certes, et la figure est princeps dans tous ces films. Ce déplacement, la chute du verre de vin blanc posé sur le bord du piano, le bol de café tendu à deux mains par la dame, qui enregistre la gifle du père -fait à chaque fois vibrer la violence sur des parties adjacentes qui communiquent immédiatement avec le centre même de l'action, mais ce centre est retiré; il est comme une image interdite”. (En cada caso, se trata de no mostrar la acción en su totalidad: nos quedamos en una periferia próxima, pero no vemos abatirse el hacha sobre la mujer, ni el tiroteo del banco, igual que tampoco hemos visto el asesinato de los hoteleros. Metonimia, desde luego, y la cara es el elemento principal en todas estas películas. Este desplazamiento, la caída del vaso de vino blanco colocado al borde del piano, el tazón de café cogido con las dos manos por la señora, el cual registra la bofetada del padre -hace vibrar en cada ocasión la violencia sobre partes adyacentes que comunican inmediatamente con el centro mismo de la acción, pero este centro se quita; es como una imagen prohibida-). [Trad. José Díez].

cosas para ir a pasar una noche dentro de una iglesia o una catedral. Entre las cosas que coge Charles se encuentra un disco de Monteverdi, y también vemos cómo toma un libro de una balda y busca unas palabras de Victor Hugo respecto a las catedrales, donde escribe que son lugares realmente sagrados, divinos, pues Dios está ahí, pero basta que un cura aparezca para que Dios deje de estar: así, prefiere asaltar el lugar a escondidas en plena noche, subrepticamente. Ahora bien, Valentin pone sus condiciones previas, esto es, inyectarse heroína; y se nos muestra un plano del brazo y la aguja del otro lado, que enseguida se llena de sangre, y mediante otro de los encabalgamientos sonoros a los que acostumbra el director, ya comienza a oírse la música del disco de Monteverdi que veremos escuchan a continuación en la iglesia, y que ahora, al mezclarse unos instantes con la sordidez de la imagen de los malos hábitos del *outsider* Valentin, crea un extrañamente poético –tal vez por los lejanos ecos del filón malditista– efecto audio-visual. Ya en el recinto sagrado los vemos tirados en el suelo con sacos de dormir, Valentin dormido y Charles muy concentrado en la música, que como apuntamos se trata de Monteverdi, de la obra *Ego Dormio*, y suena por el tocadiscos portátil que se han llevado y vemos detrás de ellos. Obra de cuño religioso, se trata en concreto de un motete para dos voces y continuo que el compositor proveyó a la antología *Sacri Affeti* que Francesco Sammaruco publicó en Roma en 1624. A través de su degustación y además en ese lugar y sin nadie (y menos el cura) a su alrededor (más allá de un amigo drogadicto que está medio ausente), Charles parece querer sentir ese elemento sagrado de las catedrales del que hablaba, al margen de la gente, de la sociedad y su continuo encorsetamiento: sin lugar a dudas no se trata de una mera excentricidad. Posiblemente sea la única forma que tenga de sentirse cerca de lo sagrado, de Dios y lo divino, ahora que siente cada vez más cerca su pulsión suicida y parece tener muy claro que tras la muerte no debe haber Dios alguno esperando (aunque más adelante en la película diga que cree tanto como puede en la vida eterna, lo cual de todas formas es como no decir nada); y tal vez esté proyectando a un plano estético esos minutos de divinidad mediante la soledad en un lugar como éste, con una música como la pieza escogida de Monteverdi que, claro está, no se debe a la casualidad. Pero Valentin no dura mucho dormido, se levanta y se dedica a robar de la “urna-cepillo” de la recaudación de los feligreses y luego de otra, lo cual crea un contraste, un contrapunto, realmente interesante con respecto a esa quietud y esa música religiosa en la que además se está pronunciando “immaculada mea” precisamente (Lexmann 2006: 125-126). Pero a su vez y más allá aún, tal vez no sea casualidad de nuevo la elección de la obra, como decimos, pues debido a su texto (tomado del *Cantar de los Cantares* de la Biblia) tradicionalmente se ha entendido dicha obra como religiosamente ambigua, como un matrimonio entre lo secular y lo sagrado, al albergar junto a la anterior frases que solamente hablan de alguien que dormía pero su corazón estaba en vela –aquí

en clara alusión a Charles—, sobre la voz de su amada y poquito más en realidad.

Tanto para este ejemplo como para la *Fantasia Cromática* en Re Menor de Bach en *El dinero*, Chion se preguntará si en los casos en que la música aparece de forma tan fugaz, tocada o colocada por alguien y grabada con una sonoridad tan “real”, conserva su poder de trascender y de dirigir, y concluye que sí y no, añadiendo:

evidentemente, cuando Bresson [en *El dinero*] somete las notas del instrumento a la misma ley que a los demás sonidos, confinándolas entre las paredes de un austero apartamento, limitándolas en los confines de un mediocre piano de pared y sujetándolas a los dedos de un aficionado [que se hace pasar por simple aficionado, más bien, pues Bresson utilizó aquí como modelo al pianista profesional de cierto renombre Michel Brigue], cuando dispone, en definitiva, todos los elementos para conseguir que la música no destaque, la trata de un modo totalmente materialista. Lo mismo ocurre en *El Diablo probablemente*, cuando una melodía de Monteverdi surge de un tocadiscos que unos “ocupas” llevaron a una iglesia. Sin embargo, al tiempo, presentar así la música es afirmar más aún la voz que, en el interior de ésta, invita a superar los límites de este mundo. Bresson presenta la música como una reivindicación, por amortiguada que sea, del alma, en una realidad espantosa consagrada al mal, al dinero y a lo peor (Chion 1997: 246).

Si con el paso de los años la música prácticamente acabó por desaparecer de sus películas, y a pesar de que en algunas de las anteriores hiciese un uso en ocasiones demasiado singular o fuera de lo más común, hemos de anotar que realmente le costó mucho decidirse por un “no” categórico hacia la misma, parece que tuviese serias dudas, a pesar de sus férreos aforismos. No se ha de olvidar que sin lugar a dudas, uno de los motivos por los que sus películas (con todo ese ascetismo, jansenismo incluso se ha llegado a decir)²⁴ llegan a emocionarnos tanto, es ese apoyo musical, con su “pequeño-gran” empujoncito.

Otras colaboraciones y colaboraciones menores

Bajo este título nos vamos a referir a otro tipo de colaboraciones musicales con las que contó Robert Bresson y que también desempeñan un papel importante en un cine que deja pocas cosas a la casualidad electiva,

²⁴ De entre los nada abundantes textos en castellano sobre Bresson, junto a la obra de Santos Zunzunegui (2001) varias veces citada en este artículo o la pequeña edición surgida a tenor de la exposición homenaje al cineasta por la XX Semana Internacional del Cine de Valladolid (Gómez Mesa 1975), podemos tomar también como referencia el desigual artículo de Rivera García (2002: 121-153) donde desmenuza detalladamente los contenidos de *Notas sobre el Cinematógrafo*, además de ahondar en la conocida relación de la obra del director con el Jansenismo, tanto en lo referente a la predestinación, la gracia, la libertad y el azar, como el estilo como tal de Bresson, es decir, no tanto por los contenidos. Hemos de anotar no obstante que el concepto ya fue aplicado a Bresson por George Sadoul hace varias décadas y también que tal concepto, en su segunda acepción -estilo que es demasiado frío y estricto-, no le gustaba demasiado al propio realizador.

como venimos observando e indicando. No por ello algunas de estas colaboraciones sirvieron para crear un ambiente que podríamos definir mayormente como “de circunstancias”, sin mayor funcionalidad o relevancia que el ayudar a generar el ambiente en que se desarrolla una escena en particular, lo cual no deja de ser importante si tenemos en cuenta que con ello se consigue evitar la siempre tan fuerte expresividad del silencio. Además, ocasionalmente hablaríamos de algunos compositores, que, a pesar de tener cierto renombre en la profesión de la composición para la imagen, paradójicamente su colaboración aquí fue decididamente secundaria. Por todo ello hablaremos también de “colaboraciones menores”.

El proceso de Juana de Arco continúa, a principios de los años sesenta, la senda que siguieron sus dos películas anteriores. Sin embargo, en la cuestión musical se da una clara escisión, pues desaparece la música clásica preexistente de las anteriores y de las inmediatamente posteriores. Posiblemente por no caer en tendencias anacrónicas –ese anacronismo por el cual se entiende como razonable tomar una pieza del siglo XVIII, por ejemplo, para una película que se desarrolla en el siglo XX, pero no para una que se desarrolle en el siglo XV, como ésta–, y por ese radicalismo ascético, hierático y documental que presenta, superando a las anteriores y muchas de las posteriores donde la música ayudó a crear una peculiar atmósfera, lo cierto es que la música prácticamente desapareció²⁵. Tan sólo oímos, al comienzo, unos redobles de tambor después de las palabras de la madre de Juana en el proceso de rehabilitación, y que también se escucharán al final de la película, con la estática imagen del poste calcinado donde se ha ejecutado a la doncella de Orleans, lo cual sirve de vínculo de unión. Supondrá un impacto considerable por tratarse del comienzo, como carta de presentación de una película que al fin y al cabo se va a centrar en un juicio seguido de pena capital en la hoguera, y la agresividad de la membrana percutida y todas sus connotaciones se hace notar y de paso acentúa la analogía que para Bresson presentan los sucesos acaecidos a Juana con los de la propia pasión de Cristo. Más adelante desaparecen esos redobles y se introduce una trompeta de estilo fanfarriero. Toda esta aforística participación corrió a cargo de Francis Seyrig, dato curioso tratándose de un compositor –por cierto, alumno de Olivier Messiaen– que había compuesto la hipnótica y cósmica música para órgano de

²⁵ No obstante, autores como Murray (Cameron 1969: 90-91) señalan que no deja de tratarse de una película muy musical, al menos en el sentido rítmico, pues se aprecian varios ritmos cuidadosamente orquestados (en los diálogos, en las entradas y salidas continuas de los personajes, en el montaje, en todos los ruidos ambientales, etc.), y de hecho el propio Bresson comentó en su día que intentó interpretar el ritmo del texto como una partitura musical. Otra analogía del mismo autor (Cameron 1969: 92) es aquella en la que anota cómo interrogatorio tras interrogatorio se van revelando más aspectos de la cuestión sobre Juana, lo cual supone otro elemento rítmico, incluso una especie de tema que va siendo elaborado por diferentes secciones de una orquesta. Son dos meros ejemplos de analogía música/cine. Sobre esta cuestión, pero en torno a la conexión Cage-Webern/Bresson nos extenderemos en un futuro próximo.

El año pasado en Marienbad, la obra maestra de Alain Resnais por esos mismos años.

También llama la atención que la música de *El Diablo probablemente* venga firmada por Philippe Sarde, conocido compositor para la imagen con importantes colaboraciones con cineastas como Claude Sautet, Marco Ferreri o Roman Polansky; sin embargo se trata de una realización donde más allá de las piezas de Mozart y Monteverdi ya tratadas sobre estas líneas, apenas esboza unos apuntes musicales (las azarosas, y por cierto muy significativas desde lo simbólico, notas de un órgano que revisan e inspeccionan en una iglesia y la escueta música que interpretan algunos de los amigos del protagonista en los *quais* del Sena). E igualmente sorprendente es su colaboración (junto a Michel Magne) en *Lancelot du Lac*, donde encontramos muy poca música, más allá del comienzo con la presentación escrita de la historia del Grial y otra vez hacia el final, pretendiendo en la composición seguir ciertos rasgos históricos acordes a la época.

Y lo mismo podríamos decir de *Al Azar Baltasar* y *Mouchette* con la participación de Jean Wiener, quien fuese compañero de Conservatorio de Milhaud y colaborador artístico de Satie en alguna ocasión. En la primera, junto a la omnipresencia de Schubert escuchamos por el transistor de Gérard varias canciones de corte ligero, entre la típica *chanson* francesa y esos sonidos entre el pop/rock'n'roll ligero y lo ye-yé a lo Françoise Hardy, que reflejan desde la ironía y el paralelismo algunos de los aspectos dramáticos de la historia, por ejemplo que siendo el transistor (además de una motocicleta) un regalo que le hace la panadera –mucho mayor que él y su amante– para que deje de ver a la joven Marie, al conectarlo la letra de la canción trate sobre otra “Marie” o que más adelante, tras una pelea, Marie y Gérard se reconcilien en la cabaña donde acostumbran a entregarse a sus placeres carnales, pero no los veamos a ellos sino la cazadora de él sobre un poste de madera de la alambrada campestre y en uno de los bolsillos el mismo transistor de la panadera por el que una nueva canción diga “he caído en la trampa... de tus ojos... Sortilegios”, en alusión a Marie. Y en la segunda, podría destacar, de entre la poca música contenida, el momento en que Mouchette se divierte en las atracciones de las fiestas del pueblo, y donde se pueden escuchar, junto a las distintas músicas típicas de las atracciones de feria en la que se hallan los personajes, la música de Wiener de los autos de choque en los que se monta Mouchette, una especie de tema *cool*-surfero. Estas músicas se acaban mezclando en distintos planos sonoros, y más allá de la simple circunstancialidad del lugar, suponen una importancia dramática a lo que está sucediendo y al conjunto espacial de la *mise-en-scène* del momento²⁶.

²⁶ Véase Hanlon (1986: 150-151), donde se desarrolla ampliamente un análisis en profundidad del conjunto secuencial, incidiendo en la relación de las distintas músicas con una persona en

Siguiendo con *Mouchette*, esta obra contiene un ejemplo musical diegético que de nuevo nos conduce a pensar cómo Bresson vehicula parte de los contenidos de sus películas mediante el arma dramática que supone el manejo de la poca música que en ocasiones introduce, pero contando con ella en definitiva. En una de las primeras escenas del film nos presenta a Mouchette en su clase de estudios con el resto de compañeras y la profesora. En una de las actividades del día todas cantan en coro una canción con voz muy dulce, sobre temática religiosa (la fe, la esperanza...), pero a Mouchette parece que no le interesan demasiado esas cosas –le parecerán todo mentira, suponemos– y no abre la boca, no participa. Además se aprecia que es una chica de condición socio-económica bastante inferior al resto de crías. Pero la profesora la agarra vigorosamente por el cogote y constata que no está cantando; la empuja bruscamente hacia el piano, le hunde la cara en el teclado de nuevo cogida por el cogote y le dice con rudeza que cante, después de tocar con una mano la melodía. Mouchette canta –además comprobamos que tiene una bonita voz infantil–, pero hay un Si bemol que no entona bien, y las otras alumnas se ríen de ella, lo cual provoca que lllore amargamente. La secuencia es ambigua: por un lado podemos pensar que se negaba a cantar porque todo ese talante adoctrinador no va con ella, como hemos indicado, pero por el otro es cierto que tiene dificultades técnicas para hacerlo bien y tal vez derive de ahí su negativa y por ende la posterior humillación (una de las muchas que su entorno le va a ir infligiendo) a la que es sometida. Sin embargo, una secuencia posterior arrojará luz al respecto. Encontrándose a solas con Arsène, un hosco cazador furtivo de la localidad y mucho mayor que ella, éste sufre un ataque epiléptico y cae al suelo. Pero ella le reconforta acercándose y cantándole la misma canción de la escuela, mientras le sujeta la cabeza y le limpia las babas. Significativamente, ahora canta la canción a la perfección, no pierde el tono como aquella vez. Bresson parece decirnos, con la excusa de esta utilización musical, qué puede ser realmente el sentir cristiano o la acción cristiana o el contacto con el prójimo. Es decir, poca importancia funcional posee una canción así en el contexto del aula que vemos, siguiendo las normas educativas para señoritas y todo lo que conlleva en esa época y marco rural, pues es en otras situaciones donde realmente una persona puede necesitar (en la inocencia de Mouchette) ser reconfortada, que no pierda la esperanza, etc., y ahora la canción sí se ejecuta correctamente y fluye de manera espontánea y natural, por su propia coherencia. Sin embargo poco después Arsène la violará, lo cual puede una vez más en Bresson conducir a reflexiones sobre el mal en este mundo, sobre la incomprensible injusticia de algunas acciones, por ejemplo. Tampoco lo ambiguo queda eximido en la interpretación de la escena, pues la adolescente, tras el inicial

particular, sus conflictos internos y la situación, en su funcionalidad estructural cuando está fuera de pantalla su fuente original, en su unificación de secuencias separadas dentro de un conjunto coherente, etc.

forcejeo, parece disfrutar de la acción sexual del ultrajador, dejando de sentirse forzada, como denota alguno de sus gestos, si bien lo más que se puede atribuir a ese instante de aceptación es su inocencia o ingenuidad ante un adulto, aunque como otras veces con este director, nunca conviene afirmar algunas cosas con excesivo peso categórico.

En *Una mujer dulce*, la banalidad de la historia como tal está más preñada que ninguna otra de misterio, de irresolución. La retahíla de preguntas, de dudas que tiene el personaje masculino no tiene respuesta, nada va a contestarle el ataúd y la difunta que tiene a su lado, lo más que podemos los espectadores, al igual que “él”, es hacer una parcial reconstrucción de la extraña personalidad de esa mujer dulce (“ella”), arrojar algo de luz a su forma de actuar y a su suicidio final. Y en ese proceso la música podrá darnos alguna pista (porque difícilmente podremos pasar de las simples pistas)²⁷. Nos referimos a esos vinilos que junto a los libros constituyen una fuerte pasión para “ella”, y que la vemos escuchando varias veces. Se trata de una serie de composiciones de nuevo a cargo de Wiener, seguidas algunas veces de música clásica de Mozart y Purcell también en los vinilos que ella coloca y escucha con severa atención. La primera ocasión, tras referirse “él” a esa pasión por los libros y los discos de “ella”, mientras vemos el cadáver de la mujer –se acaba de suicidar–, suena durante unos cuantos segundos una de estas composiciones de Wiener que, al tardar esos segundos en que podamos ver su fuente sonora original, parece que se halle en la mente de él, en su recuerdo, efecto tildado por algunos teóricos como metadiégesis. Sin embargo al rato pasaremos a ese pasado en que la chica se encuentra escuchando atentamente ese vinilo en cuestión y a punto de colocar otro. La pieza de Wiener es otra de esas “extrañezas” a las que acostumbra, no exenta de originalidad, una especie de *jazz fusion* muy personal con un toque siniestro en su comienzo que acompaña muy bien a la belleza fúnebre de la imagen. El siguiente disco es música clásica para piano, una pieza de Mozart que posee unas armonías muy similares en esos primeros compases que oímos a la música anterior: ¿posible forma de mimetizar simbólicamente mediante la música la personalidad de la joven? Al fin y al cabo nos encontramos posiblemente ante el personaje más misterioso de toda la progenie de misteriosos personajes que inundan la obra del director. Una personalidad que recuerda una doble personalidad, más allá por supuesto de una mera y simple conexión esquizoide, pues ella simplemente parece no pertenecer a esa ni a ninguna sociedad y sus lugares comunes y convenciones. Tampoco se ha de soslayar otra interesante opción, la de la superioridad sensitiva de la chica y su plena consciencia en la igualdad de las cosas (por ejemplo cuando le dice a él

²⁷ “One look characterizes the inner-directedness of the gentle woman: a mysterious stare, directed to an interior space or to ‘the beyond’, disengaged from the present space and time, as she is engaged in meditation and contemplation, doodling by the scales, listening to records, hallucinating during her fever, or gazing at the crucifix” (Hanlon 1986: 45).

mientras suena Mozart que tanto un ratón, como un elefante, como un hombre, todo está construido del mismo material, de la misma sustancia que luego se organiza de maneras diferentes, pero que viene a ser lo mismo). Así, lo mismo dará una cultura musical clásico-elitista que la cultura musical popular urbana.

La segunda vez que la vemos escuchando música en su tocadiscos, el tema de Wiener suena entre “surfero” y pop-cool. De nuevo lo quita y coloca otro con música clásica. Ambas músicas son de carácter marcadamente antitético, ya que ésta última es de una marcada gravedad elegíaca, casi fúnebre, y mientras la escucha baja la cabeza en gesto igualmente grave y reflexivo. Como dirá él, “parecía vencida, humillada”, y la música parece empatizar con su interior y tal vez adelantar simbólicamente su muerte. Pero como de costumbre, nada es lo que parece en el interior de la chica, sin que tampoco podamos afirmar qué es lo que realmente pasa por su cabeza. De nuevo el misterio, de nuevo ese plano ulterior de la existencia en el que parece desarrollar su vida. Desde luego, la visión de él es de una franca simpleza y obviedad, anquilosándose en una superficie de la situación, de ella, de las cosas. Hablan idiomas diferentes, en definitiva, y así se ha ido comprobando a lo largo de la película, sin que tampoco podamos asegurar con plenitud nada sobre cuál es el idioma de ella, pero parece claro que esa gravedad y anhelo que parece sentir mientras suena esa música no tiene nada que ver con la visión de él, que piensa que se siente avergonzada, afectada y dolida por la comprometida situación –presumiblemente con otro hombre, sin que quede claro– en la que días atrás la sorprendió. Así, también resulta un tanto paradójico que hacia el final, en su tercera y breve escucha de su música, oigamos de nuevo música clásica, tratándose como se trata de la obertura-sinfonía de *Come ye Sons of Art, away*, la oda compuesta por Purcell para el cumpleaños de la reina María, de carácter animado y festivo, que corta ante la llegada inesperada de él, para que poco después rompa a llorar y al rato diga que pensaba que la iba a abandonar, de donde no queda claro si entonces su regreso son buenas o malas noticias, teniendo en cuenta la música que escuchaba ahora y cómo evolucionarán los sucesos venideros, mediante lo que parece un firme y resignado compromiso como mujer casada (que parece no vaya con ella en absoluto) y su posterior huida mediante el suicidio, que no debe entenderse nunca como mera elección-suicida-al-uso. No tendremos respuestas a estos interrogantes y si las buscamos nos daremos de bruces con la propia tapa del ataúd y su cuerpo por siempre silente, es decir, con los mismos escollos que él, que no para de recordar y lanzar preguntas en voz alta que nadie va a responder jamás, y es que éste es probablemente el contenido profundo del film.

Por último, en *Cuatro noches de un soñador* oiremos música de Michel Magne, grupo Batuki, Christopher Hayward, Louis Guitar y F. R. David. A continuación damos un ejemplo, en nuestra opinión, de sumo interés. Un

antiguo colega de Bellas Artes le espeta unas extensas frases a Jacques en una visita, en las que expone abiertamente una declaración de intenciones sobre su forma de entender la pintura. Para Zunzunegui, esa forma que tiene este artista-pintor de entender su arte a la manera de “contacto del pintor con un concepto” es la propia manera de proceder de Bresson con los sentimientos amorosos que la película pone en escena, ya que “no se trata de ‘representarlos’, de dar de los mismos una descripción icónica, se trata, más bien, de trazar un diagrama abstracto, de dibujar la curva de su movimiento” (Zunzunegui 2001: 187). De entre las escenas que pone como ejemplos, una de ellas nos interesa especialmente por la participación que tiene la música en la escena, y que viene a demostrar cómo en Bresson incluso la música “de circunstancias”, la música que simplemente acompaña una escena sin mayor funcionalidad que su mera presencia circunstancial, en muchas ocasiones sirve a un conjunto orgánico de mucho mayor calado. Se trata de la escena en la que Marthe se contempla desnuda en un espejo mientras suena en su radio música brasileña. La enorme belleza de la escena viene también realizada por la participación musical, a partir de la belleza y sexualidad de la chica en correspondencia de movimientos con la música de guitarra de la radio, y también desde la perspectiva formal. Así, según Zunzunegui, al igual que las fotografías de Bil Brandt “el cuerpo humano es tratado como depósito de formas abstractas, segmentables y combinables” (Zunzunegui 2001: 188), siempre en aras de ese ajuste económico que incide en las formas para vehicular el discurso del cinematógrafo bressoniano.

Conclusiones

No es fácil llegar a unas firmes conclusiones cuando se trata de un director como éste, que como escribimos al comienzo, es único en su especie. Tengamos en cuenta que cuando él hablaba de soledad dentro de la profesión –para nosotros ésa es su “yo y mi circunstancia”–, no lo hacía con ánimo altivo, sino con la sensación del que es consciente de la soledad como enfermedad congénita, inevitable y por supuesto no deseada. Luego las mejores conclusiones que podemos extraer, y aunque suene a tópico de tópicos, es aconsejar al lector una nueva lectura del presente artículo y no dejar de adentrarse en el audio-visionado del maravilloso *corpus* bressoniano. Viendo cómo anda buena parte del panorama del cine en la actualidad, pocas cosas merecen tanto la pena, ciertamente.

Bibliografía

- Arnaud, Philippe. 1986. *Robert Bresson*. París: Cahiers du Cinéma.
- Bazin, André. 2008. *¿Qué es el Cine?* Madrid: Rialp.
- Bresson, Robert. 2002. *Notas sobre el Cinematógrafo*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Burch, Noël. 1979. *Praxis del Cine*. Madrid: Fundamentos.
- Cameron, Ian. 1963. "Robert Bresson". En *Entrevistas con Directores de Cine*. (Vol. I), ed. Andrew Sarris, 55-62. Madrid: Editorial Magisterio Español.
- _____(ed.). 1969. *The Films of Robert Bresson*. London: Movie Magazine Limited.
- Comuzio, Ermanno. 1992. *Colonna Sonora. Dizionario Ragionato dei Musicisti Cinematografici*. Roma: Ente dello Spettacolo.
- Chion, Michel. 1985. *Le Son au Cinéma*. París: Cahiers du Cinéma/ed. de l'Étoile.
- _____. 1997. *La Música en el Cine*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2007. *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Estève, Michel. 1983. *Robert Bresson, la Passion du Cinématographe*. París: Éditions Albatros.
- Gómez Mesa, Luis. 1975. *Robert Bresson, Asceta del Cine*. Valladolid: XX Semana Internacional de Cine.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington (Indiana) and London: Indiana University Press/The British Film Institute.
- Hanlon, Lindley. 1986. *Fragments. Bresson's Film Style*. Cranbury (N. J.), London, Mississauga (Ontario): Associated University Presses.
- Lack, Russell. 1999. *La Música en el Cine*. Madrid: Cátedra.
- Lexmann, Juraj. 2006. *Theory of Film Music*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Mitry, Jean. 1999. *Estética y Psicología del Cine. Las Estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- _____. 2002. *Estética y Psicología del Cine. Las Formas*. Madrid: Siglo XXI.

Rivera García, Antonio. 2002. "Robert Bresson: el Orden Jansenista del Cinematógrafo". En *La Filosofía y el Cine*, ed. Antonio Lastra, 121-153. Madrid: Verbum.

Schrader, Paul. 1999. *El Estilo Trascendental en el Cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: Ediciones JC Clementine.

Sontag, Susan. 2007. *Contra la Interpretación y otros Ensayos*. Barcelona: Debolsillo.

Xalabarder, Conrado. 2006. *Música de Cine. Una Ilusión Óptica*. S. l.: LibrosEnRed.

Zunzunegui, Santos. 2001. *Robert Bresson*. Madrid: Cátedra.

BIOGRAFÍA Y ESTÉTICA DE PEDRO ITURRALDE A TRAVÉS DEL ANÁLISIS GENERAL DE SU FILMOGRAFÍA

Juan F. García Vinuesa

Resumen

La relación entre el cine y el jazz es bien conocida por todos los especialistas dedicados a la investigación audiovisual. Ambas expresiones artísticas estuvieron relacionadas desde la generación de las primeras tecnologías de difusión audiovisual, desarrolladas a finales del siglo XIX (fotografía, cine, teléfono, fonógrafo y radio) y consolidadas durante el progresivo avance del siglo XX. Desde entonces, y coincidiendo con el periodo denominado por los historiadores especializados en jazz como la era del *Swing*, la elevada popularidad del género posibilitó la inclusión de un repertorio habitualmente interpretado por *big bands* en numerosas producciones cinematográficas de la época. A partir de la segunda mitad del siglo XX y coincidiendo con la explosión del *be bop*, las relaciones entre la música jazz y el cine se han caracterizado por una heterogeneidad dispar en cuanto a estética y contenido.

En este breve artículo se pretende analizar una pequeña parte de la producción cinematográfica española estrechamente relacionada con el jazz como elemento musical representativo. Más concretamente, profundizaremos en la trayectoria de uno de los músicos más importantes de la escena jazzística española del pasado y presente siglo: Pedro Iturralde.

A continuación y como objetivo principal de esta investigación, analizaremos el conjunto de elementos que definen la logística, estética y la metodología musical del autor seleccionado, así como su actividad de composición para el cine, centrándonos exclusivamente en su actividad de creación musical para bandas sonoras cinematográficas, seleccionando y analizando aquellos extractos sonoros de carácter jazzístico repartidos en la totalidad de su filmografía. El resultado final de este trabajo persigue retratar, a través de un concienzudo recorrido por sus películas, la trayectoria artística de la figura más importante y destacada de la historia viva del jazz español.

Palabras clave: cine español, jazz, Iturralde.

Abstract

The relationship between cinema and jazz is well known by all specialists working in audiovisual research. These artistic expressions were related from the first generation of audiovisual broadcasting technologies, developed in the late nineteenth century (photography, film, telephone, phonograph and radio) and consolidated during the progressive advance of the twentieth century. Since then, and dealing with the period known by jazz historians as the *Swing Era*, the growing popularity of the genre made it possible to include a standard repertoire, composed for big bands in numerous films of the time. From the second half of the twentieth century, with the *bebop explosion*, the relation between jazz music and film experienced a peculiar heterogeneity in terms of aesthetics and content.

In this brief article, we intend to analyze a small part of the Spanish film production closely related to jazz music as a representative musical element. More specifically we make an in-depth study about the career of one of the most important musicians of the Spanish jazz scene during the past and current century: Pedro Iturralde.

The main objective of this research is to analyze all the elements that define logistics, aesthetics and musical approaches of the given author and his activity in film composition. We will focus on his film music-making activity, selecting and analyzing the jazz sounds spread all over his films. The final result of this work seeks to portray, through a diligent tour of his films, the career of the most important and prominent figure of the history of Spanish jazz.

Keywords: Spanish cinema, jazz, Iturralde.

Durante los años 40 y 50 del siglo pasado, el jazz contaba con un amplio reconocimiento mundial gracias al éxito sin precedentes de las grandes bandas de *swing* y a la evolución de las tecnologías de difusión radiofónica. Sin embargo, en España el jazz estaba muy desprestigiado y era considerado un género menor, aunque poco a poco se iba introduciendo a través de formas de baile moderno directamente relacionadas con el *dixieland (foxtrot)* o el *rock'n'roll (twist)*, y que gozaban de popularidad creciente en los atrevidos bailes juveniles de la época.

Por aquel entonces Pedro Iturralde (Falces, Navarra, 1929) ya había comenzado su actividad musical muy tempranamente de la mano de su padre, interesándose por un instrumento de segunda como el saxofón y formándose de manera autodidacta en clarinete, piano y guitarra. A los quince años se traslada a América, donde amplía su formación, enfocando definitivamente su carrera hacia el jazz de manera singular y apostando por un instrumento que se erigía progresivamente como un medio expresivo de referencia en el desarrollo de la música popular del siglo XX y con un especial protagonismo en la evolución del jazz. Tras su vuelta a España para la realización del servicio militar obligatorio, se traslada a Madrid donde inicia oficialmente sus estudios de música clásica, que pronto abandonaría por cuestiones profesionales que le llevarían a girar por El Líbano, Grecia, Turquía, Francia y Alemania durante un periodo de aproximadamente diez años.

En los años 60 vuelve a Madrid, donde completa los estudios para obtener el título superior de saxofón por el Conservatorio Superior en un solo año (1964). Forma su primer combo de jazz, el Pedro Iturralde Quartet y es contratado en el Whisky Jazz Club de Madrid donde se codea con figuras de la talla de Donna Hightower, Donald Byrd, Lee Konitz, Hampton Hawes, Gerry Mulligan o Tete Montoliu. En paralelo, comienza a trabajar como músico de sesión para la discográfica Philips e inicia su actividad como compositor de música cinematográfica¹.

Aunque su filmografía no es muy extensa –consta de cuatro largometrajes y cuatro cortometrajes- el análisis en profundidad a continuación realizado nos resultará de gran interés para conocer el estilo compositivo de Iturralde en su aplicación al medio audiovisual, siempre teniendo en cuenta los elementos subyacentes relacionados con la evolución de su estética musical.

¹ Como intérprete de música cinematográfica Pedro Iturralde trabajó en diversas producciones a partir de los años 60 bajo la dirección de Adolfo Waitzman o Waldo de los Ríos, también interpretando músicas para diversas películas de compositores como Gregorio García Segura, Antón García Abril, José Solá, Juan Carlos Calderón, Fernando García Morcillo o Augusto Algueró. Destaca su colaboración como intérprete con Lalo Schiffrin para la película *Berlín Blues* de Ricardo Franco.

I. Nuevas amistades (1963)

Esta es la primera y destacada aportación de Pedro Iturralde dentro de la composición cinematográfica. Su trabajo junto a la dirección de Ramón Comás se encuentra en sintonía con la estética de las nuevas corrientes cinematográficas de vanguardia que esquivaron la censura franquista y que dieron lugar al denominado Nuevo Cine Español, principalmente influenciado por la *Nouvelle Vague* y el cine italiano de la época.

El guion procede de una adaptación de la novela del mismo nombre escrita por Juan García Hortelano, destacada por recibir el premio Biblioteca Breve en 1959. En el proceso de creación del guion, el snobismo y el uso de anglicismos en los diálogos de la novela que caracteriza al grupo de personajes que conduce la trama, se traduce en la creación de una Banda Sonora Original muy presente en toda la película ya desde el montaje, o lo que podría definirse técnicamente como *spotting*, atendiendo a los testimonios encontrados.

Las texturas cromáticas dominan en la totalidad de las composiciones creadas para la música original por Pedro Iturralde. El análisis de la misma me lleva a encuadrar el trabajo de Iturralde en sincronía con las aproximaciones y extensiones musicales que los creadores de la época adscritos al *hard bop* desarrollaban. Con pinceladas de vanguardia y acercamientos a formas latinas como la *bossa nova* o el *bogaloo*², las creaciones de Pedro Iturralde se distancian claramente de los trabajos de la *New Thing* de Ornette Coleman. Aunque optó por una vanguardista formación de cuarteto ausente de instrumento armónico, abraza algunos procedimientos armónicos desarrollados e introducidos por Thelonious Monk y desestima los procedimientos de composición modal. El uso de las formas tradicionales del jazz se traduce en la inclusión de:

- El tema principal “Old friends” derivado de una estructura de *rhythm changes* (INTRO-A-A-B-A) que abre y cierra la película además de aparecer en tres escenas más.
- Una balada que siempre se asocia al personaje de Isabel.
- Un *blues* lento estándar.
- Un *blues* rápido de estética *hard bop*.
- Un *turnaround* muy rápido de estética *hard bop*.

² Subestilo del jazz de Nueva York basado en la combinación de armonías del jazz afroamericano con rítmicas del *cha cha chá*.

En resumen, baladas, *blues* y estructuras de 32 compases derivadas de la clásica estructura de *rhythm changes*. La influencia en su sonoridad de la corriente *Cool*³ todavía no es evidente pero sí de cierta trascendencia.

La Banda Sonora Original fue publicada en 1963 bajo el nombre de *Bossa Nova* por la discográfica Philips⁴, con Pedro Iturralde como solista y compositor al que acompañaron José Chenoll (trombón), Peter Rudolph (contrabajo) y Peer Wyboris (batería). La composición “Old Friends” se convierte en el tema principal de la película apareciendo en diversos momentos de la trama incluyendo las secciones de improvisación. Posteriormente en 1992 fue elegido para formar parte del repertorio de la All Stars Big Band de la Cumbre Europea de Maastricht con la que el propio Iturralde giró por varias ciudades europeas. En la edición original del disco aparece titulada como “Nuevas Amistades”.

La película fue catalogada por la censura en su estreno con la calificación moral de 4 puntos: gravemente peligrosa, dada su temática centrada en el aborto y la crítica a la hipocresía de la juventud de la clase dominante de la época. Desde una perspectiva histórica, sorprende tanto la actualidad del tema como el hecho de su estreno.

II. Operación secretaria (1966)

Operación secretaria es una película cómica encuadrada en los inicios de la carrera de Mariano Ozores que ya contiene muchos de los elementos que posteriormente explotaría comercialmente, dando lugar a una de las filmografías más extensas del cine español del pasado siglo, y convirtiéndose en uno de los directores fundamentales para entender la historia del cine cómico popular español.

El trabajo de composición de la música para esta película se le encargó a Iturralde una vez concebida la estructura, intención dramática de las escenas y secuencia de las mismas, dejándolo fuera del proceso creativo y de la postproducción. Durante la reciente entrevista realizada a Pedro Iturralde con motivo de esta investigación, que nos sirve como fuente fundamental, Iturralde recordó la especial dureza de este encargo, ya que tuvo que componer y arreglar mucha música “impuesta” hasta que el director quedó contento con el resultado. Al terminar el trabajo determinó no volver a aceptar encargos de estas características.

La Banda Sonora Original se compone de varios *blues*, una *bossa nova*, un bolero, un *twist* orquestado, un arreglo orquestado aislado de mucha

³ Corriente estética asociada a la grabación del disco *The Birth of the Cool* de Miles Davis en 1954.

⁴ La compañía Philips era una de las discográficas más importantes del momento. Además de Pedro Iturralde, figuras potenciales como Paco de Lucía o Camarón estaban en su nómina.

tensión, unas improvisaciones sobre temáticas flamencas y un pasodoble. Los *blues* (uno de ellos denominado “Influencias”), el bolero y la *bossa nova* son arreglados con distintas formaciones instrumentales pero sobre una melodía básica, destacando sobre todos la variación de bolero a *bossa nova* en el bloque final de la película.

El elemento musical más destacado desde un punto de vista histórico y estético son las improvisaciones experimentales sobre texturas flamencas que más tarde en 1967 concretaría brillantemente para dar forma a su histórico disco *Jazz-Flamenco*, proyecto que presentaría (apoyado por Joachim E. Berendt) con éxito en el Festival de Jazz de Berlín junto a los grupos de Miles Davis, Thelonious Monk y Baden Powell, entre otros y que sería editado por Blue Note⁵ años más tarde. También la influencia *cool* de su sonido y concepto orquestal se hace habitual en éste y su siguiente trabajo para el cine.

Teniendo en cuenta su trabajo para la discográfica Philips como músico de sesión hasta el año 1963, las composiciones contenidas en ésta y su siguiente Banda Sonora Original pudieran estar incluidas en algunos de los cinco EPs publicados en los 60 y titulados *Ritmo, Swing, Madison, Bossa Nova y Flamenco-Twist*. Sin embargo, no he tenido acceso a ellos para comprobar dicha información, ya que nunca fueron reeditados y están considerados como “rarezas” dentro de los círculos de aficionados y melómanos del país⁶.

III. Mayores con reparos (1966)

La película es una adaptación por encargo de una comedia de Juan José Alonso Millán no muy bien valorada por su propio director, Fernando Fernán Gómez, que la consideraba la peor de sus películas. Las críticas consultadas destacan, a pesar de ello, las interpretaciones del propio Fernán Gómez, Analía Gadé y la música escrita para la ocasión por Pedro Iturralde que ayuda a contextualizar eficientemente el ambiente de los cabarets de la época. La censura hizo mella en esta producción eliminando una de las tres historias que

⁵ Disco que Iturralde quería bautizar como *Andalucismos*, ya que no considera que pueda hacerse una fusión entre jazz y flamenco, y que debería ser objeto de un análisis en profundidad en futuras investigaciones. El nombre y la inclusión de un guitarrista (Paco de Lucía) fue una imposición de la discográfica.

⁶ “Las primeras grabaciones del gran jazzman Pedro Iturralde mientras trabajaba como músico de sesión en la discográfica Philips durante los primeros años 60 fueron realmente estupendas. Cinco preciosos EPs de cuatro temas cada uno en los que recorría con su habitual prestancia ese largo trecho que va desde el twist a la clásica. Bien valoradas por coleccionistas de pop aunque nunca reeditadas, de modo que escasamente conocidas, la débil reputación de estos discos del navarro ha sido dañada por ese caché cultural usado por el mundo del jazz al mirar por encima del hombro cualquier grabación tachada de alimenticia, condición, por otra parte, sobre la que al menos en este caso no ha dudado nadie. Sin duda, para algunos debe de ser duro almacenar sus discos hechos junto a Bill Coleman, Hampton Hawes o Gerry Mulligan, al lado de estas curiosas versiones del ‘Cucaracha twist’ o ‘Mi vaca lechera’. Por eso no los tienen. Comprendamos su desazón” (Fabuel 2005: 1)

contenía el primer montaje original, realizándose una rápida y poco reflexionada reestructuración del guion para completar la película para su estreno.

La música creada para esta producción se compone de un tema cantado por Tito Mora con arreglos *swing* por Iturralde y denominado “Noche alegre en el cabaret”, con forma popular (INTRO-A-B-A-B-solos sobre A-B); un *blues* estándar con sonoridades modernas con piano eléctrico; un vals típico de la época; una balada cantada, muy elaborada y orquestada en algunas secciones, cuyo estribillo dice “no quiero” y un interludio de jazz con un *walking* muy pesado. La metodología aplicada por Iturralde parece beber de sus dos experiencias anteriores, conteniendo elementos dramáticos ya utilizados en *Operación Secretaria* como los cortes y cierres, arreglados esta vez para combo. Destacan la constante aparición del combo de Iturralde cuando la acción se desarrolla en el cabaret (incluyendo las improvisaciones), los especiales arreglos para dos temas cantados y el registro en directo de la Banda Sonora Original en el mismo Whisky Jazz Café que sirvió a la vez de plató principal para las escenas de la película ambientadas en el cabaret.

Tomando como fuente las recientes conversaciones mantenidas con Pedro Iturralde, éste no especifica el grado de implicación que tuvo en el proceso creativo de la película, pero se desprende, como aclararemos más adelante, que colaboró desde el inicio en el proceso de producción de la misma, dada la estrecha relación personal que le unía al director y actor principal de la película.

Atendiendo a un análisis más estricto de su biografía y discografía, podemos afirmar que el final de su relación profesional con la casa Philips da paso a un punto de inflexión en su carrera, cuando abandona progresivamente el sonido y los conceptos de influencia *cool* de sus primeras grabaciones, aunque la elegancia de sus orquestaciones se convertirá en una seña de identidad en su trayectoria. A partir de este momento, se centra en desarrollar su carrera dentro del jazz de forma exclusiva, dejando a un lado los trabajos con distintos músicos populares de la época, la música para el cine, y centrándose a la vez en su trabajo como docente en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Desde este momento su estética y concepción musical maduran progresivamente dando lugar a los trabajos más importantes de su carrera, momento en el que realiza distintas grabaciones para Hispavox. Las grabaciones *Flamenco-jazz* (Blue Note, 1967) y *Pedro Iturralde featuring Hampton Hawes* (Blue Note, 1968), pertenecen a este periodo de esencial importancia en su producción jazzística.

IV. Cortometrajes (1965-1974).

Recientemente homenajeado por el Festival Iberoamericano de Cortos de San Fernando (Cádiz) en su edición del pasado año 2011, Gabriel Blanco del Castillo desarrolló una intensa actividad experimental e independiente dentro de este formato, por la que recibió la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián por su corto *La Edad del Silencio*. Sus primeros trabajos contaron con las aportaciones y creaciones musicales de Pedro Iturralde.

La Edad de Piedra (1965) es un corto de animación que refleja y critica la condición social de la clase obrera sometida a los caprichos y mandatos de la clase alta dominante. Los dibujos y parte del guion fueron desarrollados por Chumi Chúmez. La Banda Sonora Original se compone de dos *blues* con un alto grado de improvisación, un arreglo contemporáneo de órgano, varios cierres de percusión y un arreglo orquestado.

Cualquier Mañana. Primera Serie de Imágenes de Ellas: Ellas solas (1968) es el primer corto de su serie documental experimental *Imágenes de Ellas*, realizado con imágenes y sonido real cámara en mano. Los dos cortos de la serie tienen en común la narrativa experimental y el uso de párrafos del poeta Vicente Aleixandre, más presentes en éste primero.

En el transcurso del mismo, se retrata a la mujer española de los años 60, en un alegato por la igualdad en el trabajo y la exaltación de la belleza femenina, no exento de cierta crítica a la aspiración al matrimonio como único medio para poder crear una familia y conseguir poder adquisitivo.

Los arreglos musicales de Iturralde son sorprendentemente numerosos teniendo en cuenta el formato reducido de la película. Un arreglo de guitarra sobre una progresión cromática abre ambos cortos en los títulos iniciales. También aparecen una balada, extractos de piano solo, cortes de combo instrumental sobre la referenciada progresión cromática, un arreglo de combo con trompeta solista sobre texturas modales dóricas, unos acordes de pasodoble con texturas y rítmica moderna, un arreglo sicodélico sobre la marcha nupcial que pasa a un *swing* rápido e improvisado y una canción de cuna.

Algo de Amor. Segunda Serie de Imágenes de Ellas: Ellas con ellos (1970) es el segundo capítulo de la serie *Imágenes de Ellas*. En este caso el director refleja fielmente la tradicional forma de ocio y divertimento de las parejas en los años 60, criticando sutilmente los convencionalismos de la época y retratando los lugares habituales donde se iniciaban las relaciones sentimentales.

En esta ocasión Iturralde desarrolla menos arreglos, dando el protagonismo como tema principal a un vals jazzado. También aparece una

balada arreglada para variadas formaciones instrumentales, una *bossa nova* que se pasa a samba y los ya típicos cortes del combo instrumental.

Purificatione Automobilis (1974) es un interesante trabajo del director y el único grabado en color de los cuatro cortos analizados. Es un trabajo muy experimental que comienza con el sonido e imágenes del agua de distintas fuentes, a continuación se intercalan dos bloques temáticos continuamente: uno dedicado a diferentes imágenes de personas lavando sus automóviles con la música de Iturralde de fondo, y otro dedicado a la maquinaria de una fundición metalúrgica con el sonido ambiente. El final del corto comienza con imágenes del desguace de coches que enlazan con las de la siderurgia de nuevo, cerrando el ciclo de “purificación” o reciclaje.

La música de Iturralde se basa en la variación continua de un tema base de canto gregoriano denominado “*Exsudet iam Angelica*”, el cual es arreglado brillantemente para soprano o barítono, piano Rhodes y sección rítmica. Aparecen desde texturas sicodélicas modales, hasta arreglos de *hard funk*, *latin soul* y una samba de texturas *rock*.

En los años 70 Pedro Iturralde sigue produciendo música dentro del mundo del jazz grabando *Flamenco Studio* (CBS, 1976) y *El Jazz y Donna Hightower* (Capitol Records, 1976). También obtiene el primer y segundo premio en el Concurso Internacional de Composición de Temas de Jazz en Mónaco con sus composiciones “*Like Coltrane*” en 1972 y “*Toy*” en 1978.

V. *Demonios en el jardín* (1982)

Veinte años después de sus últimos largometrajes, Pedro Iturralde vuelve a trabajar para el medio esta vez bajo la dirección musical de su hermano Javier Iturralde. En esta película no existe música original, sino que en toda la película se echa mano de dos únicas adaptaciones en las que Pedro Iturralde interviene como solista: una adaptación del pasodoble “*Coplas*” de Juan Mostazo y una adaptación de la composición “*Wenn dein Mütterlein*” de Gustav Mahler⁷.

Destacar, desde un punto de vista histórico en la carrera de Pedro Iturralde, cómo a partir de los años 80 su dedicación al mundo de la música clásica y la didáctica musical copaba gran parte de su actividad musical, produciendo un gran número de arreglos para distintas formaciones instrumentales donde destaca sobre todas el cuarteto de saxofones. También publica dos importantes trabajos en el ámbito de la didáctica: *324 escalas para la improvisación de jazz* y *Los armónicos en el saxofón*. Continúa en paralelo

⁷ Canción contenida en su obra *Kindertotenlieder* (*Canciones a los niños muertos*) que es un ciclo de canciones de unos veinte minutos de duración para voz y orquesta. Las canciones toman su letra de poemas de Friedrich Rückert.

su actividad creativa dentro del jazz publicando los discos *Fabuloso* (Hispavox, 1982) y *Los Ojos de Eva* (Hispavox, 1983).

VI. *El viaje a ninguna parte* (1986)

El viaje a ninguna parte está basada en la novela homónima del mismo nombre firmada por el propio director Fernando Fernán Gómez, y fue galardonada con los premios Goya a la mejor película, al mejor guion y al mejor director en su primera edición en 1987. Está considerada por los especialistas como la obra de referencia de este icono del cine español

A través de las memorias a caballo entre la realidad y la fantasía de su protagonista Carlos Galván, la película narra la historia de un grupo de personajes unidos por el oficio de comediante, por las miserias, los amores y los sueños de éxito de sus protagonistas. De la mano de su médico y retirado a una residencia de ancianos, el protagonista ejerce de narrador en un recorrido sinuoso por la historia de su vida que nos lleva a conocer las vivencias de los comediantes de pueblo, la irrupción del cine y la difícil vida de la España de la posguerra. La trama es conducida genialmente por un reparto de actores que, a través de unas interpretaciones sobresalientes, dan forma a un drama hiriente donde la técnica, la estructura y la narrativa cinematográfica destacan por su novedosa calidad.

En la única referencia a la música en los títulos de la película, solamente aparece en las tareas de grabación musical Javier Iturralde (el hermano de Pedro Iturralde). Sin embargo, y recogiendo las declaraciones de Pedro Iturralde, su amigo Fernando Fernán Gómez le insistió personalmente en que se encargara de componer la música para esta película. En aquel momento Pedro Iturralde no disponía de mucho tiempo por otros compromisos profesionales, por lo que echó mano de algunos borradores para dar forma a lo que posteriormente sería la Banda Sonora Original de la película, quedándose desde ese momento al margen del proceso de producción y montaje de la misma. La música por tanto fue grabada con anterioridad al rodaje y utilizada ya en los ensayos del mismo en un procedimiento opuesto a la habitual programación en la ejecución de una producción audiovisual. Cabe mencionar, que a Pedro Iturralde le hubiera gustado que el tema principal de la película hubiera sido una composición *dixieland* compuesta por el autor con la edad de dieciséis años.

La Banda Sonora Original de la película se compone de:

- Un tema principal arreglado para piano, contrabajo, batería y sección de vientos con estructura AABA en 4/4 donde la sección A es de 10 compases con *fill* de *bossa nova* y la B de ocho compases con *swing*. En la sección de improvisación toda la estructura pasa a *swing*. Aparece en

algunas escenas con un arreglo de balada para cuarteto y también con un saxo soprano solitario.

- La balada “Elegy” aparece constantemente con diferentes tratamientos: una trompeta solitaria y melancólica, piano y saxo tenor, saxo soprano y contrabajo, saxo soprano solo más un arreglo de vientos que se le van añadiendo, en forma de cuarteto con saxo tenor.
- Un tema *free* aparece siempre asociado a los desvaríos de la memoria de Carlos Galván.
- Un tema *dixieland* orquestal asociado a los sueños de éxito, luego desvaríos, de Carlos Galván.
- Un cuplé cantado a dúo de voces y piano.
- Un bolero orquestado.

El tema principal de la película sería la *bossa nova* ya mencionada que toma forma de balada ya que abre y cierra la película además de aparecer siempre asociado a las escenas de tensión sexual. Sin embargo la balada “Elegy” toma un protagonismo que no podría considerarse secundario. Destacan la diversidad de arreglos existentes tomando como base solamente dos composiciones y el genial uso de los mismos en el montaje, sobre todo cuando se reflejan los *flash backs* y los desvaríos de la memoria del protagonista. El arreglo musical utilizado para recrear la muerte de Carlos Galván es sobresaliente, ya que comienza con el tema *dixieland* orquestado, momento en el que sutilmente y sobre dichos acordes aparece el cuarteto con el tenor improvisando dando paso a una improvisación libre de Iturralde que genialmente enlaza con la melodía de la balada “Elegy”; entonces realiza una nueva improvisación que le lleva a retomar la melodía del tema principal en solitario. Me gustaría recalcar la hiriente capacidad de trasmisión emocional de la música a lo largo de toda la película.

Desde este momento Pedro Iturralde continuó con su actividad didáctica como catedrático del Conservatorio Superior Reina Sofía de Madrid hasta su jubilación en 1994. Publica distintos trabajos tanto en el ámbito de jazz como en el clásico: *Una noche en el central* (Nuevas Músicas, 1994), *Pedro Iturralde & Modern Sax Quartet*, *Pedro Iturralde y Amalgama* y su más importante aportación, *Etnofonías* en 1999. Con la entrada del nuevo siglo recibe diversos premios y reconocimientos tanto a nivel nacional como internacional, y tras el golpe anímico que supusieron el fallecimiento de su hermano y su mujer, actualmente continua con una intensa actividad concertística sorprendente dada su edad, encontrándose, según sus propias palabras, en uno de los mejores momentos de su carrera.

Pedro Iturralde es la figura más importante y destacada de la historia viva del jazz de nuestro país. Junto con Tete Montoliu, se convirtió en pionero de un género esencial para entender el desarrollo de la música popular del siglo XX, que cada día gana más adeptos entre los músicos y creativos de nuestro país.

A modo de conclusión, y tras haber aplicado un principio cronológico como guía en el desarrollo de la línea argumental de esta investigación, cabe puntualizar que, gracias al análisis de las interacciones entre las creaciones desarrolladas por Iturralde para el cine con el avance de su trayectoria como intérprete y compositor en el ámbito del jazz, hemos podido alcanzar el objetivo de componer el retrato de una concepción musical en continua evolución y siempre en sincronía histórica con los trabajos de los numerosos círculos creativos dedicados al jazz en el ámbito internacional.

Bibliografía

Ariza, Javier. 2008. *Las imágenes del sonido*. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla La Mancha.

Fabuel, Vicente. 2011. "Objeto de deseo: Pedro Iturralde". <<http://www.efeme.com/84191/objeto-de-deseo-pedro-iturralde/>> [Consulta: junio de 2011].

García Martínez, José María. 1994. "Los 50 años musicales de Pedro Iturralde". *Cuadernos de Jazz* nº 25 (11-12): 22-29.

López González, Joaquín. 2010. "Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión". *Trípodos* nº 26: 53-66.

Lluís i Falcó, Josep. 1995. "Parámetros per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica". *D'Art* 21: 169-186.

Lleixà Pallarés, Josep; Lluís i Falcó, Josep; Rubio Munt, Luis. 1997. "Un músico de jazz en el cine español". *Jazzology* nº 11 (3): 31-32.

Pachón Ramírez, Alejandro. "La música en el cine español actual: metodología e historiografía". <<http://www.cervantesvirtual.com>> [Consulta: junio de 2011]

Romaguera i Ramió, Joaquim. 2002. *El jazz y sus espejos*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Discografía

Davis, Miles. 1954. *The Birth of the Cool*. Capitol Records.

Iturralde, Pedro. 1963. *Bossa Nova*. Philips.

___Años 60. *Ritmo*. Philips.

___Años 60. *Swing*. Philips.

___Años 60. *Madison*. Philips.

___Años 60. *Falmenco-Twist*. Philips

___1967. *Jazz-Flamenco*. Blue Note.

___1968. *Pedro Iturralde featuring Hampton Hawes*. Blue Note.

___1976. *Flamenco Studio*. CBS.

___1976. *El Jazz y Donna Hightower*. Capitol Records.

___1982. *Fabuloso*. Hispavox.

___1983. *Los Ojos de Eva*. Hispavox.

___1994. *Una noche en el Central*. Nuevas Músicas.

___1994. *Pedro Iturralde & Modern Sax Quartet*.

___1996. *Pedro Iturralde Y Amalgama*.


___1999. *Etnofonías*.

Anexos


ANEXO 1: FICHA DE ANÁLISIS DE LA BANDA SONORA MUSICAL DE NUEVAS AMISTADES (1963). Fuente: elaboración propia.

	<p>Fecha estreno: 16 de Septiembre de 1963. Género: Drama. Director: Ramón Comás. Guion: Juan G. Hortelano, Joaquín Bollo Muro y Ramón Comás. Intérpretes: José Luis Albar, María Andersen, Charo Baeza, Elena Balduque, Ángela Bravo, Mer Casas, Anselmo Cid, Emilio García Domenech. Sinopsis: Un grupo de jóvenes de alto nivel social van de fiesta en fiesta como si esa fuera la única ocupación en sus vidas. Pedro y Julia, una pareja que se mueve en ese entorno, descubren que ella está embarazada y deciden que, ante el problema que para ellos representa quedar expuestos frente a la sociedad por un escándalo tal, la mejor solución es que Julia aborte, pese a los posibles inconvenientes que esta decisión pueda acarrear.</p>
<p>MÚSICA ORIGINAL</p>	<p>Publicada bajo el nombre de "Bossa Nova" por la discográfica Philips en 1963 (430909 PE).</p>
<p>MÚSICA ADAPTADA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Durante la escena que se desarrolla en un baile al aire libre, la orquesta en escena toca un cha cha chá de inspiración andaluza que da paso a una actuación de música flamenca en directo. - En una de las escenas y durante un guateque, una de las amigas del grupo de amigos baila e interpreta flamenco sobre una mesa descalza.
<p>MÚSICA DIEGÉTICA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Un reproductor de discos aparece constantemente en las diferentes fiestas a las que acuden los personajes durante la trama. - Se abre una escena con un solo de batería en el bar de moda donde aparecen un pianista, un contrabajista y una batería en el escenario del local. - Durante la escena que se desarrolla en un baile al aire libre, la orquesta en escena toca un cha cha chá de inspiración andaluza que da paso a una actuación de música flamenca en directo. - En una de las escenas y durante un guateque, una de las amigas del grupo de amigos baila e interpreta flamenco sobre una mesa descalza.
<p>MÚSICA INCIDENTAL</p>	<p>Habitual en toda la película.</p>
<p>MÚSICA EMPÁTICA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Hay una balada enlazada siempre con a la aparición del polémico personaje de Isabel. - En la escena en la que Gregorio espera a que Julia salga de la intervención ilegal, éste observa una niña parapléjica cuya tristeza incrementa la tensión dramática de la acción junto con un sonido de máquinas chirriantes. - Cuando la trama se precipita, Gregorio va y viene con el coche en busca de una solución para la mala situación de Julia. Un tema de <i>hard bop</i> muy rápido acompaña siempre al personaje en su conducción temeraria.
<p>MÚSICA ANEMPÁTICA</p>	
<p>CONTRAPUNTO DIDÁCTICO</p>	<ul style="list-style-type: none"> - En la escena en la que Gregorio espera a que Julia salga de la intervención ilegal, éste observa una niña parapléjica cuya tristeza incrementa la tensión dramática de la acción junto con un sonido de máquinas chirriantes.
<p>LEITMOTIV</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La composición "Old Friends" se convierte en el tema principal de la película apareciendo en diversos momentos de la trama incluyendo las secciones de improvisación.
<p>ELEMENTOS DESTACABLES</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Destaca el bloque introductorio con los títulos iniciales, donde la música tiene un papel protagonista y cuya extensión es inusualmente larga. Durante el mismo se desarrollan diálogos y son presentados los personajes de Leopoldo e Isabel, dos de los personajes más complejos de la trama y conductores de la misma. La película se lanza desde ese momento con un ritmo frenético que mantiene la tensión hasta el final. - Todas las transiciones entre los bloques de la película son apoyados por la música.


ANEXO 2: FICHA DE ANÁLISIS DE LA BANDA SONORA MUSICAL DE OPERACIÓN SECRETARIA (1963). Fuente: elaboración propia.

	<p>Fecha estreno: 7 de noviembre de 1966. Género: Comedia. Director: Mariano Ozores. Guion: Mariano Ozores hijo. Intérpretes: Fanny Cano, Paloma Cela, Manolo Gómez Bur, José Luis López Vázquez, Rogelio Madrid, Gracita Morales, Enrique Ávila. Sinopsis: Lo que para un hombre de negocios promete ser un "idílico" fin de semana junto a su atractiva secretaria en un paradisíaco hotel de la sierra madrileña, se convertirá en una auténtica pesadilla.</p>
<p>MÚSICA ORIGINAL</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Consultar fondos discográfica Philips.
<p>MÚSICA ADAPTADA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Durante la introducción y los títulos de la película aparece en escena un conjunto "ye-yé" tocando en directo en el bar de moda donde el protagonista va a recoger a su supuesta amante de origen mejicano para llevársela de fin de semana.
<p>MÚSICA DIEGÉTICA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Durante la introducción y los títulos de la película aparece en escena un conjunto "ye-yé" tocando en directo en el bar de moda donde el protagonista va a recoger a su supuesta amante de origen mejicano para llevársela de fin de semana.
<p>MÚSICA INCIDENTAL</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Habitual en toda la película.
<p>MÚSICA EMPÁTICA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Un bolero aparece siempre asociado a la pareja de amantes. - Un <i>blues</i> extendido y con diferentes arreglos aparece asociado a las situaciones de tensión emocional de las parejas. - Una <i>bossa nova</i> aparece siempre asociada a las situaciones de intimidad de las parejas. - Ruidos de percusión, acordes disonantes y retazos de melodías blues son usados para incrementar el suspense de las diferentes escenas. - Una improvisación sobre acordes de texturas andaluzas sirve de apoyo para el frenético bloque final que se desarrolla en el burladero del hotel. - Enlazando con la improvisación flamenca, aparece un arreglo de un pasodoble español del propio Iturralde.
<p>MÚSICA ANEMPÁTICA</p>	
<p>CONTRAPUNTO DIDÁCTICO</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Durante la escena en que la marquesa y su amante se enzarzan en una discusión que termina con el supuesto fallecimiento de la marquesa, aparece únicamente un arreglo muy especial orquestado que fomenta el dramatismo de la acción.
<p>LEITMOTIV</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La composición que sigue la estructura de bolero se convierte en el tema principal de la película.
<p>ELEMENTOS DESTACABLES</p>	<ul style="list-style-type: none"> - El bloque introductorio con los títulos iniciales cuando se transita desde la actuación en directo del conjunto en el bar, hasta el comienzo del viaje de la pareja. En esa transición destaca un arreglo con mucho <i>swing</i> que da lugar a texturas de <i>rock</i>, <i>twist</i> o <i>fox trot</i>. - El bolero (tema principal) se convierte sutilmente en una <i>bossa nova</i> en las escenas finales de la película. - Conjunto de improvisaciones sobre texturas flamencas muy interesantes. - Es una película con un numeroso y destacable trabajo de arreglos en torno a temáticas <i>blues</i>, <i>latin</i> y flamencas.

ANEXO 3: FICHA DE ANÁLISIS DE LA BANDA SONORA MUSICAL DE MAYORES CON REPAROS (1963). Fuente: elaboración propia.

	<p>Fecha estreno: 12 de noviembre de 1966. Género: Comedia. Director: Fernando Fernán Gómez. Guion: Juan José Alonso Milán y Fernando Fernán Gómez. Intérpretes: Analía Gadé, Fernando Fernán Gómez, Tito Mora, Manuel Alexandre, Antonio Cintado, Juan Lizárraga, José Montijano, Mercedes Aguirre. Sinopsis: Fernando Fernán Gómez encarna a tres personajes distintos que visitan regularmente "El Sultán", un cabaret de moda de la noche madrileña de los años 60. El punto de unión de los tres personajes es Pepita, una de las mujeres de compañía de dicho cabaret, y sus experiencias con cada uno de ellos durante una noche de trabajo. Una parodia a cerca de los mitos y tópicos unidos al alterne de la época.</p>
<p>MÚSICA ORIGINAL</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Creada expresamente para la película a pesar de no estar publicada íntegramente como Banda Sonora Original.
<p>MÚSICA ADAPTADA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Aparece un tango cantado por la protagonista acompañada por un bandoneón, dos violines, un contrabajista y un piano.
<p>MÚSICA DIEGÉTICA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Durante la introducción y los títulos de la película aparece en escena un sexteto tocando en el cabaret El Sultán, centro de la trama. El combo está formado por el propio Iturralde al saxofón, un trompetista, un pianista eléctrico, un contrabajista, un baterista y el vocalista Tito Mora, interpretando el tema principal de la película "Noche alegre del cabaret". - Durante la transición al bloque temático dedicado al segundo protagonista, aparece un tango cantado por la protagonista acompañada por un bandoneón, dos violines, un contrabajista y un piano. - Durante la transición al bloque temático dedicado al tercer y último protagonista aparece el quinteto de nuevo (con Iturralde al saxo soprano) interpretando una balada cantada cuyo estribillo dice: "no quiero". Más tarde en casa de Pepita, ésta pone en marcha el tocadiscos de la casa en el que suena la misma balada.
<p>MÚSICA INCIDENTAL</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Habitual en las transiciones entre los bloques temáticos de la película y puntualmente a través de cortes rítmicos arreglados por Iturralde para el combo.
<p>MÚSICA EMPÁTICA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - No hay asociaciones fijas de las composiciones con los personajes, pero existen tres composiciones básicas que se usan periódicamente a lo largo de la película: un <i>blues</i> de texturas <i>twist</i>, una transición con un <i>walking</i> muy pesado y los cortes del combo.
<p>MÚSICA ANEMPÁTICA</p>	
<p>CONTRAPUNTO DIDÁCTICO</p>	
<p>LEITMOTIV</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La composición "Noche alegre del cabaret" es el tema principal de la película.
<p>ELEMENTOS DESTACABLES</p>	<ul style="list-style-type: none"> - El combo de Iturralde aparece constantemente cuando la acción se desarrolla en el cabaret, incluyendo las improvisaciones. - Con la puesta en escena del tercer protagonista, aparece un arreglo interesante que convierte el tema principal en balada.

ANEXO 4: FICHA DE ANÁLISIS DE LA BANDA SONORA MUSICAL DE *EL VIAJE A NINGUNA PARTE* (1963). Fuente: elaboración propia.

	<p>Fecha Estreno: 15 de Octubre de 1986. Género: Drama. Director: Fernando Fernán Gómez. Guion: Fernando Fernán Gómez. Intérpretes: José Sacristán, Laura Del Sol, Juan Diego, María Luisa Ponte, Gabino Diego, Nuria Gallardo, Fernando Fernán Gómez, Queta Claver. Sinopsis: A través de las memorias a caballo entre la realidad y la fantasía de su protagonista Carlos Galván, la película narra la historia de un grupo de personajes unidos por el oficio de comediante, por las miserias, los amores y los sueños de éxito de sus protagonistas. De la mano de su médico y retirado a una residencia de ancianos, el protagonista ejerce de narrador en un recorrido sinuoso por la historia de su vida que nos lleva a conocer las vivencias de los comediantes de pueblo, la irrupción del cine y la difícil vida de la España de la posguerra.</p>
<p>MÚSICA ORIGINAL</p>	
<p>MÚSICA ADAPTADA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La película comienza con el rostro de Carlos Galván recordando en primer plano con el bolero “Caminemos” de Los Panchos como fondo musical (00:17). A continuación aparecen los títulos - Los Panchos en despacho de psicólogo (48:15). - En las fiestas del pueblo aparece un conjunto de viento-metal, percusión y vocalista interpretando un bolero (“Camino verde” de Alberto Pérez) en el baile del pueblo (01:16:32). - En el camión hacia Madrid los tres personajes cantan un famoso chotis (01:36:46)
<p>MÚSICA DIEGÉTICA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Carlos con psicólogo que pone Los Panchos en el tocadiscos (39:00). - En el encargo para poner en marcha una revista, aparecen en el preestreno las dos actrices cantando por cuplé (“El viejo verde”) acompañadas por un pianista (58:00). - En las fiestas del pueblo aparece un conjunto de viento-metal, percusión y vocalista interpretando un bolero (“Camino verde” de Alberto Pérez) en el baile del pueblo (01:16:32). - En el camión hacia Madrid los tres personajes cantan un famoso chotis (01:36:46). - Carlos contando su fantasía como famoso está en un baile de alta sociedad donde una orquesta toca un bolero (01:52:08), después tema <i>dixie</i> otra vez.
<p>MÚSICA INCIDENTAL</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La introducción y los títulos de la película tienen como fondo musical un <i>bossa nova</i> (01:17) mezclada con el ruido de un rebaño de ovejas. - En la primera función piden la opinión a Carlitos y suena de fondo una melancólica trompeta solitaria sobre la melodía de la balada “Elegy” (08:46). - En la escena en la cueva del círculo castellano suena un arreglo del tema principal en forma de balada que aumenta la tensión sexual entre la pareja en escena (19:02). - En la residencia la enfermera llama la atención de Carlos Galván mostrando su enfermedad con un tema free de fondo (21:13) que suele asociarse al personaje de Carlos en el geriátrico (30:55), (46:54). - Tras la charla con el pelicularo, el grupo de músicos camina por el pueblo con la moral baja. Durante la conversación entre Carlos y Juani suena la balada “Elegy” de fondo con un arreglo de piano y tenor (25:20). - Conversación sobre fútbol. Balada “Elegy” con soprano y contrabajo (33:48). - Carlos con psicólogo que pone Los Panchos en el tocadiscos (39:00), después suena el tema principal en forma de balada de nuevo cuando enlaza con la ruptura con Juanita (39:43). - Transición hacia sus pretensiones en Madrid. Tema <i>dixieland</i> (44:13) - Pasodoble en fiestas de pueblo mezclado con tema free por las incongruencias de la memoria de Galván (47:32). - Cuando van a trabajar a la película tema <i>dixieland</i> de nuevo (01:06:42). - El padre mete la pata en la película con el sonido melancólico de la trompeta de fondo sobre el tema “Elegy”. (01:12:12). Más tarde cuando su prima le cuenta que Juanita se ha ido suena el saxo soprano solitario sobre la melodía del tema principal.

	<ul style="list-style-type: none"> - Los estudiantes les levantan una actuación, Carlitos decide marcharse y suena el soprano melancólico de fondo sobre la melodía "Elegy" al que se le van uniendo vientos (01:29:24). - La compañía se disuelve. Suena un nuevo arreglo de la balada "Elegy" para cuarteto y saxo tenor (01:34:20). - Carlos Galván y su prima a solas en el dormitorio jugando a la brisca con tensión sexual con el tema principal en forma de balada de fondo que poco más adelante se convierte en <i>bossa nova</i> rítmica (01:44:16). - Despedida entre Carlos y su prima con tema principal en forma de balada con swing (01:47:36). - Carlos recuerda su estreno en Madrid con tema <i>dixie</i> de fondo (01:51:46). - En el bar con Juan conejo para desahogar cuenta fantasías con el tema <i>free</i> de nuevo como fondo. (02:04:16). - Carlos en la cama muriendo poco a poco entre des varios de éxito donde se produce el arreglo musical más interesante de la película: Comienza con el tema <i>dixie</i> orquestado, sutilmente y sobre dichos acordes aparece el cuarteto con el tenor improvisando que da paso a una improvisación libre de Iturralde que genialmente enlaza con la melodía de la balada "Elegy", entonces realiza una nueva improvisación que le lleva a retomar la melodía del tema principal en solitario (02:10:25). - Títulos finales con tema principal con forma de balada.
MÚSICA EMPÁTICA	<ul style="list-style-type: none"> - Las escenas de tensión sexual son dramatizadas musicalmente con el tema principal en forma de balada. - Las escenas de especial tristeza y melancolía son dramatizadas a través de los diversos tratamientos realizados sobre la melodía de la balada "Elegy". - Los desvaríos de la memoria de Carlos Galván son dramatizados con el tema <i>free</i> y el tema <i>dixieland</i> (siempre que sueña con el éxito).
MÚSICA ANEMPÁTICA	
CONTRAPUNTO DIDÁCTICO	<ul style="list-style-type: none"> - El tema <i>free</i> usado en los desvaríos de Carlos Galvan podría adaptarse a esta categoría.
LEITMOTIV	<ul style="list-style-type: none"> - El tema principal de la película sería la <i>bossa nova</i> que toma forma de balada ya que abre y cierra la película además de aparecer siempre asociado a las escenas de tensión sexual. Sin embargo la balada "Elegy" toma un protagonismo que no podría considerarse de secundario.
ELEMENTOS DESTACABLES	<ul style="list-style-type: none"> - La diversidad de arreglos existentes tomando como base solamente dos composiciones y el genial uso de los mismos en el montaje, sobre todo cuando se reflejan los flash backs y los desvaríos de la memoria del protagonista. - La hiriente capacidad de trasmisión emocional de la música a lo largo de toda la película. - El genial arreglo musical utilizado para recrear la muerte de Carlos Galván que comienza con el tema <i>dixie</i> orquestado, sutilmente y sobre dichos acordes aparece el cuarteto con el tenor improvisando que da paso a una improvisación libre de Iturralde que genialmente enlaza con la melodía de la balada "Elegy", entonces realiza una nueva improvisación que le lleva a retomar la melodía del tema principal en solitario (02:10:25).

Autores

Alicia Álvarez Vaquero

Licenciada en Periodismo por la Universidad Europea Miguel de Cervantes (Valladolid, 2008); con PFC sobre la prensa musical en España. Máster en *Reporteismo. Periodismo Avanzado* por la Universidad Ramon Llull (Barcelona, 2010). Actualmente trabaja como investigadora de la Facultad de Comunicación Blanquerna (Barcelona) y realiza su tesis doctoral sobre la música popular urbana en las televisiones públicas española y catalana. Colabora como periodista musical para diferentes medios de prensa especializada.

Marcos Azzam Gómez

Licenciado en Historia y Ciencias de la Música y en Humanidades, en la actualidad se halla terminando su licenciatura (Grado) en Historia del Arte, en los tres casos por la Universidad de Salamanca. Se doctora en Historia y Ciencias de la Música por la misma Universidad en el año 2011, mediante una Tesis Doctoral centrada en el estudio de la música en el cine del director sueco Ingmar Bergman, con calificación de Sobresaliente "Cum Laude". Ha participado en varios congresos sobre Música y Cine por el territorio español (Salamanca, Antequera, Oviedo) y publicado varios artículos sobre esta disciplina musicológica, e igualmente participa en congresos en el extranjero (Austria, Alemania) y publica a modo de artículos dichas participaciones. En la actualidad, desarrolla su actividad docente en el IES Fray Pedro de Urbina (Burgos) como profesor de Música y lo compagina con la composición musical.

Héctor Braga Corral

Héctor Braga Corral (Langreo - Asturias 1980) es cantante y músico profesional. Profesor superior de música y etnomusicología (titulado en los conservatorios de Asturias y Castilla y León) y Máster de posgrado en música y comunicación, actualmente elabora su tesis doctoral en el departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo (Asturias).

Campeón de canción asturiana en todas sus categorías, multiinstrumentista de Harpa, Zanfona, Gaita, Violín, Violonchelo, etc., premiado en certámenes nacionales e internacionales. Ha publicado tres álbumes: *Encoplando* (Fonoastur-2004), *Trad.ye* (Vaso Music-2008) -premio de la crítica de la Radiotelevisión de Asturias al mejor disco de asturianada del año- y *Caminos del mundu* (Algamar-2010) -premio de la crítica RTPA mejor disco de folk del año-. Ha realizado giras y conciertos por varios países de Europa, África y Latinoamérica.

Juan Pedro Escudero Díaz

Máster Oficial de Posgrado en Música Hispana y Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Salamanca, y Maestro de Educación Musical por la Universidad de Extremadura. Su línea de investigación se centra en el flamenco en los medios audiovisuales y en los aspectos relacionados con él: historia, identidad y evolución. Ha publicado varios trabajos, capítulos de libros y artículos y ha presentado comunicaciones y posters en diversos congresos nacionales e internacionales. En su labor docente musical ha sido profesor de guitarra en la Escuela Municipal de Música de Campanario y en la Academia de Música Clave de Sol de Cáceres. Actualmente se encuentra realizando su tesis doctoral titulada *Evolución de la identidad musical en los medios audiovisuales. El caso del flamenco en TVE (1963-1993)* en la Universidad de Extremadura.

Judith Helvia García Martín

Cursa los estudios musicales de piano y órgano en el Conservatorio Profesional al mismo tiempo que las licenciaturas de Historia del Arte y de Historia y Ciencias de la Música. Realiza el Máster en Musicoterapia en la UPSA y el Máster en Música Hispana en la USAL. Se le concede una beca FPU y se doctora en mayo de 2011. Actualmente es profesora adjunta en la UPSA.

En relación con su tesis doctoral, publica *Música religiosa en la Castilla rural de los siglos XVIII y XIX. La capilla de música de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (1700-1890)*, pero desarrolla otras líneas de investigación, interesándose por el papel de la música en los medios audiovisuales, especialmente en series televisivas.

Diego García Peinazo

Diego García Peinazo (1987) es licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo, con Premio Fin de Carrera. Maestro en Ed. Musical por la Universidad de Córdoba y Máster en Música, Comunicación e Instituciones en la España Contemporánea por la U. de Oviedo. Adscrito al Dpto. de Hª del Arte y Musicología de la U. de Oviedo, es beneficiario del Programa de Formación del Profesorado Universitario-FPU, forma parte del Grupo de Investigación internacional Diapente XXI y ha participado en diversos congresos sobre musicología. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de las músicas populares en Andalucía durante el tardofranquismo y la transición desde la semiótica musical, el hibridismo cultural, el análisis del discurso y la historia cultural, atendiendo a las interacciones con la comunicación política, la ideología o las construcciones identitarias. En la actualidad desarrolla su tesis doctoral sobre el Rock Andaluz durante la transición.

Juan F. García Vinuesa

Músico de jazz e investigador del área de música contemporánea del Departamento de Música de la Universidad de Granada, donde desarrolla investigaciones en la especialidad de jazz en la segunda mitad del siglo XX.

Ha desarrollado estudios de Máster en el Instituto de Música de la Universidad de Copenhague y diversos seminarios especializados en teoría y composición de jazz. El jazz, el flamenco y la música contemporánea son la base de su actividad como intérprete e improvisador, habiendo colaborado como compositor con trabajos relacionados con la imagen y las artes visuales.

Actualmente compagina sus investigaciones académicas con su actividad como músico “freelance” y su trabajo de creación musical.

Beatriz Hernández Polo

Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Salamanca y Diplomada en Educación Musical por la Universidad Pontificia de Salamanca. Ha realizado un Máster en Música Hispana y un Máster en Musicoterapia. Actualmente está terminando su Tesis Doctoral en el Departamento de Musicología de la Universidad de Salamanca donde disfruta de una Beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, combinando su labor docente en la Universidad con la investigación musical.

Lidia López Gómez

Titulada superior en la especialidad de violín por el Conservatorio Superior de Música de La Coruña y magister en Musicología y Educación Musical por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). En el presente cursa estudios de Doctorado de Historia del Arte y Musicología en esta misma Universidad, así como un posgrado en la especialidad de violín en la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC). Ha sido becada por la Escuela de Altos Estudios Musicales de Galicia y por la Joven Orquesta Sinfónica de Galicia. En los últimos años ha participado en numerosos congresos como comunicante y ponente y ha impartido clases en el marco del Máster de Musicología y el Grado de Musicología de la UAB. Ha sido invitada para participar como violinista en programas con la Orquesta Sinfónica de Galicia y la Real Filharmonía de Galicia entre otras agrupaciones. Compatibiliza sus estudios trabajando como profesora de violín en diversas escuelas de música en Barcelona.

Míriam Mancheño Delgado

Doctoranda y Becaria de Investigación del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Ha obtenido la Suficiencia Investigadora con el programa de doctorado “Música en la España contemporánea” (Interuniversitario) (Mención de calidad) de la misma universidad. Es licenciada en Historia y Ciencias de la Música, Titulada Superior en Piano y Maestra especialista en Educación Musical. Es miembro del grupo de investigación Diapente XXI. Su línea de investigación se enmarca en el estudio de la música española contemporánea, centrándose en el repertorio para piano de la segunda mitad del siglo XX.

Sheila Martínez Díaz

Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo en 2010, centro en el que cursó el Máster de Formación del Profesorado de Educación Secundaria, Bachillerato y Formación Profesional en 2011. Ese mismo año realizó la tesina de licenciatura titulada *El compositor Facundo de la Viña (1876-1952)* y dirigida por M^a Encina Cortizo, trabajo con el que ha conseguido el Premio Extraordinario Fin de Licenciatura. Ha sido Becaria del Programa de Promoción de la Investigación de la Universidad de Oviedo y en la actualidad es Becaria FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Está realizando su tesis doctoral *El compositor Facundo de la Viña (1876-1952) en el contexto de su época* bajo la dirección del catedrático D. Ramón Sobrino Sánchez y ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales.

Alba Montoya Rubio

Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (2009) y Máster en “Música como arte interdisciplinar” (UB-URV-ESMUC). Actualmente está realizando el doctorado en la Universidad de Barcelona, que versa sobre el cine musical de animación de la compañía Walt Disney. Asimismo, compagina sus estudios con la finalización del Grado Profesional en Piano en el Conservatorio Profesional de Elda (Alicante). También ha trabajado como becaria de proyecto en la Universidad Rovira i Virgili (Tarragona). Ha participado como comunicante en varios congresos, entre ellos las dos últimas ediciones de “La Creación Musical en la Banda Sonora”, en Salamanca (2011) y Oviedo (2012); en las “V Jornadas de Jóvenes Musicólogos y estudiantes de Musicología del siglo XXI” en Madrid (2012) y en la Conferencia Internacional de la NECS “Time Networks: Sreen Media and Memory” en Lisboa.

Juan Carlos Montoya Rubio

Profesor Asociado en la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia. Doctor por la Universidad de Salamanca, Licenciado en Historia y Ciencias de la Música, Licenciado en Antropología Social y Cultural y Diplomado en Magisterio (Educación Musical). Premio extraordinario de doctorado, con la tesis *Música y medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical*. Participante en diversos proyectos de investigación donde desarrolla su principal línea de investigación, la cual se centra en la pedagogía musical en relación con el audiovisual, aunque también ha elaborado estudios sobre otras dimensiones educativas así como en torno a la antropología de la música, la música popular, la ópera y la música de cine.

Elena Monzón Pertejo

Licenciada en Historia del Arte por la Universitat de València (2008). Diploma de Estudios Avanzados (2010) dentro del programa de doctorado con Mención hacia la Excelencia *Arte, paisaje y cultura visual* (Universitat de València). Becaria de la Unitat d'Innovació Educativa desde 2009 hasta 2011 (Universitat de València). Personal Investigador en Formación (2011-actualidad) en el Departamento de Historia Contemporánea (Universitat de València). Actualmente realiza la tesis doctoral sobre discursos de género y religión en el audiovisual. Ha impartido seminarios sobre el cuerpo femenino en el audiovisual en el curso académico 2010-2011 y 2011-2012 (Universitat de València).

Santiago Pérez Aldeguer

Realizó sus estudios musicales en España, Holanda y Alemania. Dispone de diversas contribuciones a congresos, revistas divulgativas, y de investigación. Líneas de investigación: el ritmo musical en la educación, y el paisaje sonoro en la programación infantil de televisión. En la actualidad es Profesor de Didáctica de la Música en la Universidad Jaume I de Castellón.

Marie Quilly

Marie Quilly (Francia, 1984) es licenciada en Comunicación Audiovisual por la universidad de Granada y poseedora de un Máster de Cinematografía por la universidad de Córdoba, donde empezó su investigación sobre sonido y silencio en el cine.

Es realizadora, montadora y diseñadora gráfica. Realizó documentales (*La maternidad consciente*, *L'Église, mère déshéritée de la France*) y cortometrajes de ficción (*Hada Azúcar*, *Resina*, *Mi primer día...*) como directora, montadora o actriz, ganando varios premios en Andalucía.

En 2006 creó la asociación Simoaco con el fin de fomentar el arte audiovisual y musical en Andalucía y fuera de sus fronteras. Desde 2010 es presidenta de Simoaco (<http://mariequilly.wix.com/simoaco>).

Eloy Ramos Cívico

Eloy Ramos Cívico (Málaga, 1980) es diplomado en Magisterio Musical por la Universidad de Málaga, licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada y en Guitarra Clásica por el conservatorio superior de Málaga. Actualmente ejerce como Maestro de Educación Musical en el CEIP San Juan Bautista (Cuevas Bajas, Málaga).

Es miembro del dúo de guitarras Milno Chenta y co-autor del álbum *Dos A Dos* (2012). Ha compuesto la banda sonora del cortometraje *Resina*, dirigido por Marie Quilly. Sus conciertos van desde lo clásico como solista, pasando por lo étnico en el dúo Pangaïa (laúd árabe y guitarra) hasta la música jazz-fusión con el grupo TGM.

Actualmente colabora en el proyecto *Tango Forever* y en la elaboración de bandas sonoras para cortometrajes, además de realizar conciertos con el dúo Milno Chenta en España y Francia.

Marcos Sapró Babiloni

Licenciado en Química por la Universidad Jaume I, licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja y doctor por la Universidad de Valencia, con la tesis *Acústicas del miedo: lo siniestro en el cine fantástico y de terror a través de la banda sonora*. Ha publicado sobre estética del sonido cinematográfico, cine fantástico, música tradicional maltesa y síntesis química orgánica. En la actualidad desarrolla proyectos de investigación sobre los rasgos identitarios y la transculturalidad del cine fantástico español y su enlace con la teoría estética de la banda sonora en los medios audiovisuales.