



SONIDOS EN LA RETINA



Una perspectiva **CALEIDOSCÓPICA**

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



Una perspectiva
CALEIDOSCÓPICA



SONIDOS EN LA RETINA

Una perspectiva **CALEIDOSCÓPICA**

JENARO VERA GUARINOS

JOSÉ A. BORNAY LLINARES

VICENTE J. RUIZ ANTÓN

FCO. JAVIER ROMERO NARANJO

[EDITORES]



letradepalo
ediciones

www.letradepalo.es

Una perspectiva caleidoscópica

Serie: Sonidos en la retina

Editores:

Jenaro Vera Guarinos

José A. Bornay Llinares

Vicente J. Ruiz Antón

Francisco Javier Romero Naranjo

© de sus autores, 2013

© Ediciones Letra de Palo, S.L., 2013

www.letradepalo.es

www.facebook.com/Letradepalo

editorial@letradepalo.es

Diseño cubierta y maquetación: Letradepalo

Libro electrónico - formato PDF

ISBN: 978-84-15794-07-3

Materia IBIC: GT

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

ÍNDICE

Prólogo	11
----------------------	-----------

José A. Bornay

01.- Protagonistas de la composición cinematográfica en España: creadores e investigadores	15
---	-----------

Matilde Olarte Martínez

02.- La llegada del sonoro a la ciudad de Alicante	37
---	-----------

Francisco J. Cerdà Bañón

03.- La música en los primeros largometrajes de animación: procedimiento de trabajo del compositor en el pionero caso español (1945)	55
---	-----------

M^a José Ramos Machí

04.- Cine, mujer y música: una lectura femenina de la filmografía española de los años sesenta a través de sus bloques musicales	75
---	-----------

Virginia Sánchez Rodríguez

05.- Una aproximación al uso del leitmotiv en el cine musical: el caso de <i>La bella y la bestia</i> y <i>El rey león</i>	93
---	-----------

Alba Montoya Rubio

06.- Fiona se comió a Blancanieves. Música de cine para niñas que ya no quieren ser princesas	109
--	------------

Juan Carlos Montoya Rubio

07.- Reflexiones musicales entorno al cine de la ilustración	121
<i>Yaiza Bermúdez Cubas</i>	
08.- El hombre, la mujer y su relación a través de la música en la obra de Isabel Coixet	147
<i>Lucía Pérez Córdoba</i>	
09.- Cine y palomitas ¿Cómo te suena esto?	163
<i>Vera Guarinos, Jenaro Yebra Calleja, Marisol</i>	
10.- Percusión corporal y <i>Stepping</i> en la cultura visual norteamericana	185
<i>Francisco Javier Romero Naranjo Amparo Alonso-Sanz</i>	
11.- Fotogramas, pasos y sonidos	197
<i>Dr. Juan Bernardo Pineda Pérez</i>	
12.- Música, energía y desplazamiento: un experimento de música y coreografía	209
<i>Fabrizio Meschini Blas Payri</i>	
13.- Aproximación sociomusicológica a la <i>Rhapsody in blue</i> de Disney.....	227
<i>Xavier Mas i Sempere Jessica María Pons Terrés</i>	
14.- Del estéreo al <i>Wave-Field Synthesis</i>: Evolución de los sistemas de sonido para salas cinematográficas.....	241
<i>Sergio Bleda Pérez</i>	

15.- Las asociaciones entre música y color: un estudio perceptivo preliminar	257
---	------------

Blas Payri

16.- Creación audiovisual colaborativa <i>online</i>. Procesos y herramientas	273
--	------------

Vicente Carrasco Montahud

David García López.

17.- Del apogeo a la parodia: la comedia musical folclórica en el cine del primer franquismo	291
---	------------

Julio Arce Bueno

18.- iAnalyse: un mediador virtual en el análisis de la música para audiovisual	301
--	------------

Vicente J. Ruiz Antón

UN PRÓLOGO

Salpicado de agradecimientos en negrita

«El cine hablado es una estupidez, un absurdo. La negación misma del cine. Que se lleguen a registrar eventualmente los rumores de un paisaje, el sonido de una escena (...), lo admito y veo muy claro lo que se podría hacer en este sentido. Pero no hay ninguna diferencia entre esto y los sonidos imitativos de la orquesta (...) Se podrá hacer todo lo que se quiera, pero nuestro oído lo oír siempre en la sala, mientras que nuestro ojo ve más allá de la sala lo que pasa en la pantalla», escribía un doliente Antonin Artaud a madame Ivonne Allendy en 1929.

Si nos sumergimos en las primeras líneas y al hacerlo somos capaces de percibir la encrucijada emocional e intelectual que consternaría a su autor –como a muchos de sus coetáneos, sobre todo europeos–, vislumbraremos parte de un debate que no difiere mucho de aquel inverso, acontecido siglos atrás, en el que se cuestionaba la incorporación del texto al espacio ocupado por la música «pura» o de esta en la representación escénica. Si los agentes de la producción cinematográfica hubiesen suscrito esa aseveración casi militante, no estaríamos probablemente leyendo este volumen, nacido de la sección «Música para la Imagen» del X Festival de Cine de Alicante, a cuyo infatigable director **Vicente Seva**, debemos nuestro primer agradecimiento.

Y bajo esa premisa, tampoco nosotros hubiésemos acometido la aventura de abrir una nueva sección dentro del Festival que, como se comunicaba a los medios «... *arranca con humildad y realismo pero con el firme propósito de consolidarse en años sucesivos, y pretende llenar el vacío existente a nivel nacional respecto a este imprescindible componente*

*del producto audiovisual (...), y que no descarta la idea de abrirla al Diseño de Sonido y a otros soportes audiovisuales, más allá del celuloide». Entendiendo «música» en su sentido mas amplio y sin necesidad de recurrir a *Intonarumori* o arbitrios conceptuales como todo aquello que suena en-con la imagen en movimiento. Tomando el producto audiovisual como una unidad cuyos elementos se complementan, interfieren, divergen, convergen o ilustran y cuya jerarquización varía incluso dentro de la misma obra. La propia historia del *séptimo arte* confirma, como apunta Mario Calzini, que «el registro de la imagen en movimiento y el del sonido, sus sucesivos desarrollos, no son dos mundos distintos (...) Los mismos nombres de las personas que las hicieron nacer se reencuentran repetidamente a lo largo de la historia, implicados técnica o económicamente del uno o del otro». Piense el lector en Edison, Lumiere, Pathè, Gaumont, Eastman, Bell, Dèbrie, De Forest, Kalmus, Wolrab hasta Kudelski o Dolby.*

Una de las ideas iniciales del proyecto, instaurar una nueva mención en el Festival, fue inmediatamente apoyada por su director. Un premio a aquellos que, en un área no siempre valorada o reconocida, han dejado con su trabajo una huella remarcable. Con el mismo criterio expuesto arriba, y en cualquiera de los campos que abarca lo sonoro asociado a una imagen en movimiento. Es fácil adivinar que en la primera edición íbamos a ofrecérselo a un músico. Como también que ese músico –y más que eso, cineasta– iba a ser **José Nieto**, que ha entendido y aplicado como pocos el carácter indivisible de esta pareja de baile que conforman Imagen y Sonido.

Como refiere **Vicente Ruiz** en su trabajo acerca de la obra del compositor, «*Nieto se sitúa entre los compositores del «Grupo Nueva Música», algunos de ellos pertenecientes a la generación del 51, como Luis de Pablo, García Abril, Bernaola, Halfter y Montsalvage entre otros, y la llamada «Nueva Generación» de la que destacan entre los más importantes Alberto Iglesias, Roque Baños o Lucio Godoy*». Este perfil de isla-puente de Nieto no lo es tan sólo bajo una óptica cronológica sino que establece un nuevo tipo de acercamiento honesto y comprometido del compositor de la Banda Sonora a la obra cinematográfica como unidad imagen-sonido, a partir del conocimiento de los recursos utilizados en ambos lenguajes. Más allá de su producción *artística*, ha desarrollado un excelente trabajo docente y divulgativo de cita obligada. Hoy, después de una larga carrera dedicada casi por entero al cine, decide enfocar su producción a escribir

música para el arte en movimiento por excelencia: la danza. Esto nos hace pensar de nuevo en esa multiplicidad de lenguajes que convergen en la pantalla y desde los que podríamos centrifugar a su vez nuevos códigos. Personalmente, he tenido el privilegio de coincidir con Pepe Nieto en diferentes momentos y lugares a lo largo de los últimos veinticinco años y, como en cada una de ellos, su accesibilidad, respeto y profesionalidad han convivido entre nosotros durante los días del Festival con la profunda humanidad y simpática ternura que le caracterizan.

Sin temor a desvelar los entresijos de un relato que suele escamotear lo que acontece entre bambalinas, me permitiré compartir la experiencia de ver cómo algo que arrancaba con tanta pasión como incertidumbre entre *Wantún* y *Dim-sun* con Vicente y las siempre desbordantes imaginación y generosidad de **Jenaro Vera** (Escuela Politécnica Superior de la UA) puede terminar suponiendo la implicación cómplice de más de un centenar de personas.

Así, la sección iba tomando forma por días. Con el apoyo casi heroico de patrocinadores, con **María Cuchillo** y **Balbino López** abriendo las suertes; colaboradores como **José Rogel**, **Alfonso Linares** y el **equipo del festival** encabezado por **Esperanza Jiménez** las piezas del puzzle crecían y encajaban como con vida propia, de forma casi natural. Al concierto de la Banda Municipal programado en el ADDA le seguía otro de **José Luis Luri** y *Magistrum* con la inestimable intervención visual de **Javier Cabrera** y **Oscar Oncina**; la idea de intervenir de una forma algo transgresora la calle (*Street Filmusic*) devenía en la participación de sesenta músicos en directo ante las pantallas de **Luceros 16** o la Plaza Nueva bajo la batuta de **Cristina Molina**; las tres clases magistrales, impartidas en el CSMA por **Simone Torriano**, **Lucas Carbonell** y el propio Nieto superaban con creces las expectativas. Y finalmente, lo que iba a ser una sencilla presentación del trabajo del perseverante Ruiz sobre la obra de José Nieto para el capítulo de la serie de TV «Ciudades Perdidas: Petra y el Imperio Nabateo» mediante el uso del *iAnalyse* de Couprie terminaba convirtiéndose en un enriquecedor y a ratos apasionado Encuentro gracias a la hospitalidad de la directora de la Sede de la Universidad de Alicante **Josefina Bueno**, el entusiasmo de **Javier Romero**, los viajes de Jenaro y la amable receptividad de **Matilde Olarte**, sin cuyo apoyo todo habría sido más difícil y menos divertido. Las conferencias expuestas de este Encuentro son el germen de la presente

obra. Para quienes les congregamos, ha supuesto un delicioso privilegio haber podido contar con los **participantes del Encuentro**, verdaderos artífices de esta publicación, algunos de ellos consolidados referentes en la materia. Queremos agradecer aquí su asistencia y valiosas aportaciones. Recorriendo las páginas del libro, el lector tendrá la oportunidad de corroborar lo expuesto.

Haciendo «flash-back» hacia el inicio de este escrito montado *en paralelo*, podríamos continuar con la secuencia de apertura. Mismo Artaud, misma carta, algo después. Entre el recelo y la intuición, sigue escribiendo: «... *Sería preciso crear una pantalla parlante toda ella y que llegase a crear perspectivas de sonido en las tres dimensiones, de la misma manera que la pantalla visual crea perspectivas para la vista. Pero eso ya es ciencia y no me interesa.*» A nosotros, sí. Y por eso decidimos que este primer Encuentro –y su consiguiente publicación– debía tener un carácter absolutamente abierto. ¿Sólo a la ciencia, a las «invenciones»? ¿sólo en lo *artístico*? ¿no debiera entrar la escena como precursor? ¿movimientos de cámara, colores, coreografías y su imbricación con lo sonoro? Formulemos entonces una mirada caleidoscópica sobrevolando algunos de los posibles reflejos de ese prisma technicolor que predice el rayo de luz en la oscuridad de la sala. En las páginas que siguen, el lector encontrará aproximaciones historicistas, técnicas, semiológicas e incluso algunas aparentemente ajenas al cinematógrafo. Una *multimirada* sonora, imágenes en el laberinto de lo audible. Recitaciones desde el sonido en la retina.

Finalmente, no quisiera terminar estas líneas sin agradecer la dedicación de **Vicente Montesinos**, editor de Letra de Palo, por su abnegada colaboración. Y por otro lado a **Miguel Valor** y **Ramón Castejón**, pues también será justo reconocer el valor de la sinceridad en la negativa y el acatamiento ante lo inabordable antes de cerrar esta breve película. En estos tiempos complejos, y pensando en los venideros, tal vez convenga hacer correr los créditos de salida silbando junto a los Monty Python aquello de «Always look on the bright side of life... tu-rúuu, turú, turu, tu-rú...».

José A. Bornay

Sección «Música para la Imagen»

X Festival de Cine de Alicante. 2013

01

ENCUENTRO «LO SONORO EN EL AUDIOVISUAL:
ESTADO DE LA CUESTIÓN»

10º Festival de cine de Alicante / *10th Alicante Film Festival*

Protagonistas de la composición cinematográfica en España: creadores e investigadores

Matilde Olarte Martínez

Universidad de Salamanca

Para mí es un honor poder abrir este primer encuentro de «Lo sonoro en el audiovisual: estado de la cuestión» con un tema en el que muchas personas, de las que estamos presentes como ponentes y comunicantes, llevamos trabajando ya unos cuantos años. Por razones técnicas hoy me toca inaugurar este encuentro, pero soy muy consciente que otras personas, con muchas más razones, entre ellas la antigüedad, podrían hacerlo; a ellas me voy a referir en esta ponencia, y a ellas les dedico el artículo que saldrá publicado en las actas: a los pioneros que abrieron el camino hacia los estudios de música y cine en nuestro país.

Como tal, la asignatura de música y cine se contempla en algunos de los planes de estudio de diversos grados como Historia y Ciencias de la Música o Musicología en la Universidad o en el Conservatorio Superior; y con los mismos contenidos pero con diferentes nombres, en algunos grados de Comunicación Audiovisual, Ciencias de la Información o Historia del Arte; también se incluyen contenidos de esta materia bajo distintos títulos en módulos de Estudios de Máster en distintas universidades españolas. Todos los profesores que impartimos esta asignatura nos hemos encontrado con el mismo problema: ¿Cuántos manuales podemos recomendar a nuestros alumnos donde se hable de la creación española? La primera vez que se habló en España, en un congreso de musicólogos, de música y cine, fue en el V Congreso de la SEdeM, en Barcelona. Y la primera vez (y la última) que se ofertó una sesión específica sobre esta temática en un congreso de musicología general fue en el año 2004. Las siete ediciones bianuales del Simposio Internacional «La creación musical en la banda sonora», que se celebran de manera ininterrumpida desde el año 2002 hasta la actualidad representan un foro interdisciplinar de discusión para jóvenes interesados en este campo, donde siempre la respuesta de los miembros más jóvenes que presentan comunicaciones ha superado todas las expectativas.

He considerado que lo más idóneo para abrir este encuentro de lo sonoro en el audiovisual, es hacer un recorrido historiográfico sobre la composición musical en el cine en España. Por ello, haré un breve

resumen de los estudios sobre los compositores de música de cine desde los años 20 hasta nuestros días en el cine español. Espero que este breve panorama nos haga reflexionar sobre la clara necesidad de seguir realizando tesis doctorales, trabajos fin de máster, trabajos de grado y monografías dedicadas a grandes compositores españoles que han escrito para el cine y a toda su obra incidental, y que así podamos sacar conclusiones positivas y operativas para el desarrollo de estos estudios dentro del panorama general de la música española.

Hasta el momento, Manuel de Falla fue el primer músico de los años 20 del que se ha analizado su relación con la industria cinematográfica; su autor, Joaquín López¹; definió su investigación como arqueología fílmica y señaló los síntomas comunes de la relación amor-odio entre músico y película: por una parte, trabajo bien remunerado, frente al poco reconocimiento que el trabajo extenuante del músico recibe del director de la película y del público receptor, unido a la dificultad de diálogo entre director y productor con el compositor a la hora del montaje y la sincronización.

A Lluís i Falcó le debemos los primeros datos musicológicos sobre la música incidental de la Generación de la República. Señala que, «como grupo, jamás (que tengamos constancia) tuvieron una predisposición hacia la composición cinematográfica y sólo Remacha, Bautista, Pittaluga y los dos Halffter iniciaron sus dispares trayectorias como compositores de bandas sonoras en los años treinta»². Después de la guerra civil española siguen con estas composiciones, bien en España o en el exilio, pero muchas veces por motivos económicos más que personales, como se recoge en esta carta de Baltasar Samper: «Embrutecido como estoy, escribiendo sub-musiquilla para el cine y haciendo arreglos de las cosas más idiotas que se puedan imaginar, me parece muy difícil hacer

¹ Cfr. LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. «Un caso atípico de arqueología fílmica: la relación entre Falla y el cine a través de su correspondencia». Matilde Olarte (ed.) *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 403-22.

² Cfr. LLUIS I FALCÓ, Josep. »Los compositores de la Generación de la República y su relación con el cine». *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 771-84. «Compositores clásicos en el cine español». Matilde Olarte (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 317-32.

nada decente mientras esté respirando esta atmósfera. Sé muy bien que no se puede servir a dos señores»³.

Esta mentalidad, como ya hemos señalado, será una constante en los compositores a partir de ahora, seguramente por las exigencias de estilo que les marcaban el director y la productora, por el escaso tiempo del que disponían para componer, e incluso por la arbitrariedad con que se asumía la banda sonora en el montaje de la película. Como ha puntualizado Xalabarder, «la labor de un compositor ha de pasar por varios filtros, pero los más decisivos suelen ser los impuestos por el director y/o el productor de la película. Y no siempre éstos tienen el buen gusto musical entre sus virtudes, o ni siquiera los conocimientos de lo que puede hacer la música por su película. Ya lo dijo Mario Nascimbene: «Cuando el director es inteligente y no padece de oclusiones mentales hacia el músico se trabaja muy bien codo a codo. Cuanto más grande es el director más maleable es porque es inteligente. Los más peligrosos son aquellos que no saben nada de música pero creen saber; son los que quieren imponer a toda costa el tipo de comentario que tienen en la cabeza, aunque no tenga nada que ver con la película: son esos que llegan con una pila de discos, diciendo: ‘tienes que hacerme una música como esta’ y de ellos yo me libero fácilmente: ‘entonces no me necesitan’ –respondo– ¡sólo hay que coger a un músico que recicle algunos de esos discos!»⁴.

A pesar de tantos inconvenientes, son tantos los títulos en los que trabajaron, que ya justifican, por sí solos, la necesidad de sus estudios; sólo a Rodolfo Halffter se le atribuyen *La traviesa molinera* (1934, Harry D’Abbadie D’Arrast), *La señorita de Trévelez* (1936, Edgar Neville), *Tierra de España* (1937, Joris Ivens), *El secreto de una monja* (1939, Raphael J. Sevilla), *Jesús de Nazaret* (1942, José Díaz Morales), *Cristóbal Colón o el Descubrimiento de América* (1943, José Díaz Morales), *El médico de las locas* (1943, Alfonso Patiño Gómez), *El pecado de una madre* (1943,

³ Cfr. LLUIS I FALCÓ, Josep. «Los compositores de la Generación de la República y su relación con el cine». *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, p. 782.

⁴ Cfr. XALABARDER, Conrado. «Principios informadores de la música de cine». Matilde Olarte (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 155-204.

Ramón Pereda), *La guerra de los pasteles* (1943, Emilio Gómez Muriel), *El herrero* (1943, Ramón Pereda), *El hombre de la máscara de hierro* (1943, Marco Aurelio Galindo), *La corte del Faraón* (1943, Julio Bracho), *María Candelaria* (1944, Emilio Fernández), *La hija del regimiento* (1944, Jaime Salvador), *Marina* (1944, Jaime Salvador), *Entre hermanos* (1945, Ramón Peón), *Cásate y verás* (1946, Carlos Orellana), *La diosa arrodillada* (1947, Roberto Gavaldón), *La casa de la Troya* (1947, Carlos Orellana), *Los olvidados* (1950, Luis Buñuel), *Raíces* (1954, Benito Alazraki), *El ídolo viviente* (1955, Albert Lewin y René Cardona), *Un mundo nuevo* (1956, René Cardona), *Torero* (1956, Carlos Velo), *Los pequeños gigantes* (1957, Hugo Mozo), *Nazarín* (1957, Luis Buñuel); y a su hermano Ernesto Halffter las películas *Carmen* (1926, Jacques Feyder), *Bambú* (1945, José Luis Sáenz de Heredia), *Don Quijote de la Mancha* (1947, Rafael Gil), *El amor brujo* (1949, Antonio Román), *La Señora de Fátima* (1951, Rafael Gil), *That Ledy (La princesa de Éboli)* (1954, Terence Young), *Todo es posible en Granada* (1954, José Luis Sáenz de Heredia), *Historias de la radio* (1955, José Luis Sáenz de Heredia), *También hay cielo sobre el mar* (1955, José María Zabalza), *Suspiros de Triana* (1955, Ramón Torrado), *El amor brujo* (1967, Francisco Rovira Beleta), *La mujer del otro* (1967, Rafael Gil), *Los gallos de la madrugada* (1971, José Luis Sáenz de Heredia).

Con estos presupuestos, es interesante leer el artículo de Roberto Gerhard «Film sonoro» publicado en la revista *Mirador* del año 1930, y en el que deja clara su postura reticente ante la nueva creación incidental del cine sonoro que deja de lado la utilización de músicas preexistentes, y descubrimos presagios del estilo sinfonista que crearon los músicos «serios» en el Hollywood de los años 40:

«Estas películas no realizan estéticamente ningún progreso sobre la película acompañada por la orquesta con música adaptada. Al contrario. (...) El criterio con que estas películas mudas eran ilustradas por la orquesta (en las buenas salas), es, musicalmente hablando, más o menos el mismo que hemos podido ver también en las mencionadas producciones sonoras. La única diferencia consiste en que los actores, ahora, hablan (excesivamente, como siempre), cantan y (...) todos los objetos capaces de engendrar ondas sonoras nos envían desde la pantalla sus rumores fútiles, puerilmente amplificadas, con aires de protagonistas, hiperdimensionales. (...) Ahora la música, realmente, no imita

nada fuera de sí misma. Con dibujos animados pasa lo mismo, pero en sentido inverso, es la imagen, aquí, la que va a ilustrar la música, o vagamente, el ritmo, el movimiento lineal, o más a menudo, los esquemas métricos, los «pies» de la música. Cuando el gato, el pato, o la cigüeña pasan queriendo ser vistos, o las notas de un arpeggio de flautas estallan como burbujas en la pantalla, o hacen surgir círculos de la tierra, la alegría del espectador es completa. (...)El criterio de ilustración verdaderamente fecundo, a mi manera de ver, sería, al revés, un criterio contrapuntístico. El sonido contrapuntado con la imagen da autonomía a la vista y autonomía a la onda, y deja a la fantasía del espectador la tarea de conjugarlos. He aquí, a mi entender, el camino del espectáculo «polifónico» que sería el cine sonoro. El acto de conjugar diversas melodías simultáneas hace, para la escena, lo que los músicos entendemos por acordes, armonías... El paralelismo es también en música la técnica más primitiva y pobre que es conocida. Al comienzo de la música polifónica en la Edad Media hay el 'organus' y el 'discantus', que son cadenas de cuartas y quintas paralelas a un canto dado. El pueblo sentimental canta sus canciones populares a dos voces, en cadenas de terceras... El cine mudo ha estado en la época monódica del cinema, la de la melodía sola (estaba a punto de decir: la del canto gregoriano); con el cine sonoro comenzará su época polifónica y sinfónica»⁵.

Un hecho curioso es que, pese a los estudios abundantes que hay sobre los músicos de la República, los estudios específicos sobre su música cinematográfica son los de Lluís i Falcó⁶. Pensamos en dos posibles causas: la primera, la desconfianza del musicólogo hasta hace muy poco años hacia la música incidental de un compositor; la segunda, causa-efecto de la primera, la consideración inferior que hace, el pro-

⁵ Cfr. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano». José M^a García Laborda (ed.). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2004, pp. 123-25.

⁶ Cfr., sobre todo, LLUIS I FALCÓ, Josep. «Los compositores de la Generación de la República y su relación con el cine». *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 771-84. Esperamos que su tesis doctoral, a punto de concluirse, nos abra este panorama inédito de su trabajo incalculable de tantos años y tan esperado por tantos investigadores.

pio músico, a esta creación, frente a la llamada música «seria» o de concierto; esto, que tan bien ha sido explicado en los compositores del siglo de oro de Hollywood como Korngold, Steiner, Rozsa o Herrmann, es una asignatura pendiente en nuestra historiografía musical. Como consecuencia de ello puede considerarse el que los catálogos de las obras de los músicos del 27 –y de la generación posterior– no recojan ni todas las obras incidentales ni todas las fichas técnicas de las películas⁷.

Como muy bien ha señalado Lluís i Falcó, «Durante la posguerra, y con permiso de Juan Quintero, Manuel Parada, Jesús García Leoz, Manuel López Quiroga, y José María Ruiz de Azagra, asoman la cabeza al cine español algunos compositores de renombre como Emilio Lehmborg, Juan Álvarez García, Conrado del Campo, Joaquín Turina y Jesús Guridi. La profesionalización de estos compositores en el terreno cinematográfico fue imposible y, de hecho, algunos ni siquiera lo pretendieron. Quienes con mayor ahinco se dedicaron a la composición de bandas sonoras fueron Lehmborg y Álvarez»⁸. Quizá sea la abrumadora tarea compositiva de los primeros autores nombrados por Lluís y Falcó, García Leoz⁹, García Segura¹⁰, López-Quiroga¹¹, Maiztegui¹², Parada¹³,

⁷ Ni las voces del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* de la SGAE ni los catálogos sobre compositores españoles publicados por la SGAE recogen, en su totalidad, toda la música incidental para cine. En algunos casos, el catálogo más completo es el diccionario de Espasa Calpe de Augusto M. Torres de 1999 y el diccionario de cine de la SGAE y Fundación Autor de 2012.

⁸ LLUIS I FALCÓ, Josep. «Compositores clásicos en el cine español». Matilde Olarte (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 321.

⁹ Es muy interesante el escueto pero muy buen estudio de la música cinematográfica de García Leoz por Julio Arce en la edición del disco *José Nieto Dirige la música de Jesús García Leoz. Clásicos del Cine Español, Vol. 2*, de la Fundación Autor, 2000, titulado «La música cinematográfica de Jesús García Leoz», pp. 8-10; asimismo el catálogo que presenta Arce es el más completo de los consultados, y fácil su uso por estar por orden alfabético.

¹⁰ Según el *Diccionario de cine español* de Espasa Calpe destacan *Carmen la de Ronda* (1959, Tulio Demicheli), *El pequeño coronel* (1959, Antonio del Amo), *La corista* (1960), *Mi último tango* (1960, Luis César Amadori), *Un rayo de luz* (1960, Luis Lucia), *Mi noche de bodas* (1961, Tulio Demicheli), *La bella Lola* (1962, Alfonso Balcázar), *La reina del Chantecler* (1962), *La máscara de Scaramouche* (1963, Antonio Isasi-Isasmendi), *La casta Susana* (1963), *Noche de Casablanca* (1963), *Como dos gotas de agua* (1964), *La dama*

Quintero¹⁴ y Ruiz de Azagra, lo que ha suscitado una cierta precaución en los musicólogos al análisis de ese «alud» de música cinematográfica, que tanto recuerda a la producción del género chico unos años antes. Al mismo tiempo, quizá sea esa falta de «profesionalización» la causa de que no se analice la música incidental para cine de Turina y Guridi

de Beirut (1965, Ladislao Vajda), *El golfo* (1968), *Las leandras* (1969, Eugenio Martín), *Una chica casi decente* (1971), *La chica del molino rojo* (1973, Eugenio Martín), *Olvida los tambores* (1975), *Y al tercer año... resucitó* (1979), *El cepo* (1982), *Las cosas del querer* (1989, Jaime Chávarri), *La sombra del ciprés es alargada* (1990, Luis Alcoriza), *Tres palabras* (1993, Antonio Giménez-Rico).

¹¹ Según el *Diccionario de cine español* de Espasa Calpe de Augusto M. Torres, 1999, destacan *La Dolores* (1940, Florián Rey), *Martingala* (1940, Fernando Mignoni), *Pepe Conde* (1941, José López Rubio), *Rosa de África* (1941, José López Rubio), *Verbena* (1941, Edgar Neville), *Torbellino* (1941, Luis Marquina), *No te mires en el río* (1941, Rafael Martínez), *A la lima y al limón* (1942, Claudio de la Torre), *Goyescas* (1942, Benito Perojo), *La Blanca Paloma* (1942, Claudio de la Torre), *Madrid de mis sueños* (1942, Max Neufeld), *Los misterios de Tánger* (1942, Carlos Fernández Cuenca), *Correo de Indias* (1942, Edgar Neville), *Canelita en rama* (1942, Eduardo García Maroto), *Danza de fuego* (1942, Jorge Salviche), *La patria chica* (1943, Fernando Delgado), *Alegrías* (1943, Jesús Rey), *Feliz al fracasar* (1943, Manuel Blay), *Macarena* (1944, Antonio Guzmán Merino), *Chufillas* (1944, Claudio de la Torre), *Manolo Reyes* (1944, Claudio de la Torre), *Luna de sangre* (1944, José López Rubio), *Pregonos de embrujo* (1944, Claudio de la Torre), *Serenata española* (1947, Juan de Orduña), *El crimen de Pepe Conde* (1946, José López Rubio), *Oro y marfil* (1947, Gonzalo Delgrás), *La Lola se va a los puertos* (1947, Juan de Orduña), *Embrujo* (1946, Carlos Serrano de Osma), *María de los Reyes* (1947, Antonio Guzmán Merino), *La cigarra* (1948, Florián Rey), *Brindis a Manolete* (1948, Florián Rey), *Jalisco canta en Sevilla* (1948, Fernando de Fuentes), *¡Olé torero!* (1948, Benito Perojo), *Filigrana* (1949, Luis Marquina), *Vendaval* (1949, Juan de Orduña), *Rumbo* (1949, Ramón Torrado), *Una cubana es España* (1951, Luis Bayón Herrera), *Tercio de quites* (1951, Emilio Gómez Murriel), *Lola la Piconera* (1952, Luis Lucia), *Gloria Mairena* (1952, Luis Lucia), *Esta es mi vida* (1952, R. Viñol y Barreto), *Aeropuerto* (1953, Luis Lucia), *Pena, penita, pena* (1953, Miguel Morayta), *El balcón de la luna* (1962, Luis Saslavsky), *Todos eran culpables* (1962, León Klimovsky).

¹² Según el *Diccionario de cine español* de Espasa Calpe de Augusto M. Torres, 1999, citar, por ejemplo, *Cómicos* (1954, J.A. Bardem), *Felices Pascuas* (1954, J.A. Bardem), *Un día perdido* (1954, José M^a Forqué), *La legión del silencio* (1955, José Antonio Nieves Conde y José M^a Forqué), *Nosotros dos* (1955, Emilio Fernández), *Playa prohibida* (1955, Julián Soler), *Muerte de un ciclista* (1955, Juan Antonio Bardem), *Calle Mayor* (1956, Juan Antonio Bardem), *Expreso de Andalucía* (1956, Francisco Rovira Beleta), *Viento del Norte* (1956, Antonio Momplet), *La herida luminosa* (1956, Tulio Demicheli), *El tren expreso* (1956, León Klimowski), *El hombre que perdió el tren* (1957, León Klimowski),

en las monografías «musicológicas» sobre estos autores. Está más que comprobado que es un campo de nadie¹⁵.

De estos músicos de los 40, y entrando en el primer bloque, me gustaría fijarme en el compositor Ruiz de Azagra. La información que de él nos da el *Diccionario de la Música Española* es bien sucinta: «Compositor. Es autor de varias obras publicadas que se conservan en el archivo de la Unión Musical Española, así como de varias obras escénicas»; en obras, cita algunas piezas de música escénica, de orquesta, y de voz y piano¹⁶. En cambio, si buscamos en los diccionarios de cine español,

La venganza (1957, J.A. Bardem), *Carlota* (1958, Enrique Cahen Salaberry), *La noche y el alba* (1958, José M^a Forqué), *Sonatas* (1959, J.A. Bardem), *Ama Rosa* (1960, León Klimowski), *¡Hola muchacho!* (1961, Ana Mariscal), *La banda de los ocho* (1961, Tulio Demicheli), *A hierro muere* (1962, Manuel Mur Oti), *Los inocentes* (1962, J.A. Bardem), *Tela de araña* (1963, José Luis Monter), *La colina de los pequeños diablos* (1964, León Klimowski), *Aquella joven de blanco* (1965, León Klimowski), *Yo he visto a la muerte* (1965, José M^a Forqué), *Amor a la española* (1966, Fernando Merino).

¹³ Al igual que en el caso de García Leoz, en la edición del disco *José Nieto Dirige la música de Manuel Parada. Clásicos del Cine Español, Vol. 3*, de la Fundación Autor, 2000, hay dos breves estudios de su música cinematográfica, uno titulado «La música de Manuel Parada», pp. 7-8 de Julio Arce, y otro titulado «Manuel Parada en la aventura del cine» pp. 9-12, de Ignacio Armada Manrique.

¹⁴ Juan Quintero fue el primer compositor a quien se le dedicó el disco de la colección *José Nieto Dirige la música de Juan Quintero. Clásicos del Cine Español, Vol. 1*, de la Fundación Autor, 2000, y el catálogo que presenta Arce es el más completo de los consultados, y como en el caso de los dos anteriores está por orden alfabético; de su estudio introductorio hablaremos posteriormente.

¹⁵ Hay una tesis doctoral inédita, de David ROLDÁN GARROTE. *Fuentes documentales para el estudio de la música del cine español de los años 40* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2003, que esperemos nos aporte datos musicales sobre estos compositores. Este mismo autor ha contribuido en *La Música en los medios audiovisuales* con su artículo «La música en el cine español en los primeros años del franquismo» con un ensayo de aspectos generales, no específicamente musicales. Asimismo, el artículo de Gerard DAPENA. «Spanish Film Scores in Early Francoist Cinema 1940-1950». *Music in Art XXVII/1-2* (2002), pp. 141-51, a pesar del título tan ambicioso, sólo analiza brevemente seis películas, de diferentes géneros, directores y compositores: *Canelita en rama*, *Terremoto*, *Serenata española*, *Bambú*, *Goyescas* y *Teatro Apolo*, sin llegar a ninguna conclusión.

¹⁶ Cfr. CORTIZO, M^a Encina. «Ruiz de Azagra Sanz, José». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, v. IX. Madrid, SGAE, 1999-2003, pp. 438.

podemos hacer la siguiente recopilación de bandas sonoras: *Un bigote para dos* (1940, Miguel Mihura), *El difunto es un vivo* (1941, Ignacio F. Iquino), *Harka* (1941, Carlos Arévalo), *Su hermano y él* (1941, Luis Marquina), *Los millones de Polichinela* (1941, Gonzalo Delgrás), *Torbellino* (1941, Luis Marquina), *El hombre que se quiso matar* (1942, Rafael Gil), *El pobre rico* (1942, Ignacio F. Iquino), *La niña está loca* (1942, Alejandro Ulloa), *Los ladrones somos gente honrada* (1942, Ignacio F. Iquino), *Malvaloca* (1942, Luis Marquina), *Mi adorable secretaria* (1942, Pedro Puche), *Siempre mujeres* (1942, Carlos Arévalo), *Un marido a precio fijo* (1942, Gonzalo Delgrás), *Vidas cruzadas* (1942, Luis Marquina), *¡Qué familia!* (1943, Alejandro Ulloa), *Con los ojos del alma* (1943, Adolfo Aznar), *Cristina Guzmán* (1943, Gonzalo Delgrás), *El 13-13* (1943, Luis Lucia), *Ídolos* (1943, Florián Rey), *La boda de Quinita Flores* (1943, Gonzalo Delgrás), *La chica del gato* (1943, Ramón Quadreny), *Mi enemigo y yo* (1943, Ramón Quadreny), *Noche fantástica* (1943, Luis Marquina), *Una chica de opereta* (1943, Ramón Quadreny), *El hombre que las enamora* (1944, José M^a Castellví), *La torre de los siete jorobados* (1944, Edgar Neville), *Paraíso sin Eva* (1944, Sabino A. Micón), *La gitana y el rey* (1945, Manuel Bengoa), *Un hombre de negocios* (1945, Luis Lucia), *Cuando llegue la noche* (1946, Jerónimo Mihura), *Dos mujeres y un rostro* (1946, Adolfo Aznar), *El centauro* (1946, Antonio Guzmán Merino), *Dos cuentos para dos* (1947, Luis Lucia), *La princesa de los Ursinos* (1947, Luis Lucia), *Amor sobre ruedas* (1954, Ramón Torrado), *El piyayo* (1955, Luis Lucia), *Esa voz es una mina* (1955, Luis Lucia), *Rapto en la ciudad* (1955, Rafael J. Salvia), *Suspiros de Triana* (1955, Ramón Torrado), *Tremolina* (1956, Ricardo Núñez). Es un buen ejemplo del trabajo que queda por hacer en este campo.

Otro músico de los 40, sobre el que se ha dicho algo más que las voces de los diccionarios consabidos, es Juan Quintero. En el 2000 la Fundación Autor editó el volumen I de su colección *Clásicos del cine español*, dedicado a este autor, y cuyas notas son del musicólogo Julio Arce¹⁷. La tesis doctoral del Director de la Cátedra Manuel de Falla, el profesor Joaquín López, presentada en 2009 con el título de Música y

¹⁷ Cfr. ARCE, Julio. «La música cinematográfica de Juan Quintero». *José Nieto Dirige la música de Juan Quintero. Clásicos del cine español. Vol. 1*. Madrid: Fundación Autor, 2000, pp. 14-17.

cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980), ha sido y es un estudio de referencia tanto por la metodología y las fuentes empleadas como por el rigor de la filmografía analizada.

Sobre los compositores del segundo grupo, los «serios», tenemos el primer estudio de Colón Perales en 1984, centrado en Turina¹⁸. En él recoge fragmentos del diario del compositor, donde pormenoriza las dificultades en la creación de música incidental:

«Por bien pensado y detallado que esté un guión en una película, es difícilísimo, casi imposible, calcular el número de minutos y de segundos que dura cada trozo. Si se pudiese obtener la dimensión exacta, el compositor podría entonces planear con plena conciencia su obra, dándole el equilibrio que toda obra de arte debe tener, ajustándose, siempre a las peripecias de la acción, como ocurre en las óperas, en donde se combina el recitado, con el ‘passetto’ de orquesta, y la declamación cantada de una escena trágica, con la emoción de un aria. Pero esto no suele ocurrir en las películas y, cuando llega la sincronización, y están en el estudio los artistas, y la orquesta, y los ingenieros, y todo el personal, se oye este grito, verdaderamente aterrador: «¡Faltan siete metros de música!» Porque lo de menos sería, allí mismo, sobre la marcha, inventar los siete metros de música que faltan; lo peor del caso es que, al añadirlos, se forma un nuevo trozo pegadizo que estropea el conjunto y destruye el equilibrio. Otro caso, también muy grave, ocurre cuando sobran dos o tres páginas de música; entonces, el director de orquesta cambia la batuta por las tijeras, cortando compases, sin la menor contemplación y ante los ojos espantados del compositor. (...) Escribir un fondo constituye lo más fácil para el compositor. La música podrá estar más o menos de acuerdo con el asunto, pero puede llevar una estructura sinfónica y gozar de mayor libertad, sin más contratiempo que los ruidos. (...) Siguen, a continuación, los movimientos rítmicos, que deben ir subrayados por la música. Aquí se llega a la más completa exageración, haciendo del ritmo musical algo automático, mecánico y seco. Hasta un simple gesto se marca con un acento sonoro, rígido, que quita flexibilidad a la música.

¹⁸ Cfr. COLON PERALES, Carlos: *La música cinematográfica de Joaquín Turina*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1984, y VVAA: «Joaquín Turina». *Música de cine. Encuentro Internacional*. Sevilla: Fundación Luisa Cernuda, 1986.

(...) Y llego a la parte más difícil de la escala. Las escenas culminantes, dramáticas, con gritos y diálogos cortados, constituyen la desesperación del compositor. Por regla general, estas escenas forman un mosaico de cuadros brevísimos, con primeros planos, cambios constantes de expresión dramáticos y contrastes violentos. El músico mide los compases, las corcheas, las fusas, pero no da en el clavo jamás. Un retraso pequeñísimo entre la pantalla y la música produce un desnivel catastrófico. Hacer marchar juntos ambientes tan dispares es de un efecto grotesco. ¿Y cómo dar una forma equilibrada a pequeñísimos trozos, sin conexión unos con otros y cuya agrupación será siempre caótica? Hemos llegado al nervio de la cuestión. Me parece muy difícil, por el momento, proponer tal o cual receta; creo, sin embargo, que así como existen ya escuelas de actores cinematográficos, convendría ir pensando en una derivación de la asignatura de la Composición musical, que estudiase y recogiese los múltiples problemas que ofrece la pantalla a los músicos. Porque bien mirado, ¿qué perspectivas se acusan en el terreno musical actualmente? Sin citar nombres, yo invito al lector a que dé su vistazo a la producción contemporánea, nacional y extranjera, y comprenderá inmediatamente que, en la mayoría de las películas, la pantalla y la música marchan como matrimonio mal avenido. He aquí el tema del que pueden deducirse las líneas iniciales de una pedagogía musical cinematográfica»¹⁹.

De Joaquín Turina tenemos constancia de la creación de *La hermana San Sulpicio* (1934), *Campamentos* (1941), *El abanderado* (1943), *Primavera sevillana* (1943), *Eugenia de Montijo* (1944), *Luis Candelas* (1947) y *Una noche en blanco* (1948).

De otro gran músico de su generación, Jesús Guridi, podemos constatar al menos *Los hijos de la noche* (1939, Benito Perojo), *La malquerida* (1940, José López Rubio), *Marianela* (1940, Benito Perojo), *Sucedió en Damasco* (1942, José López Rubio), *Dora, la espía* (1943, Raffaello Matarazzo), *Fiebre* (1943, Primo Zeglio), *El emigrado* (1946, Ramón Torrado), *Senda ignorada* (1946, José Antonio Nieves Conde), *Angustia* (1947, José Antonio Nieves Conde), *Amaya* (1952, Luis Marquina), *La*

¹⁹ Cfr. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano». José M^a García Laborda (ed.). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2004, pp. 121-23.

gran mentira (1956, Rafael Gil), *Un traje blanco* (1956, Rafael Gil), *Mara* (1958, Miguel Herrero), *Viva lo imposible!* (1959, Rafael Gil).

Es muy significativo el testimonio del director de cine Nieves Conde, que hace referencia a Guridi y que ha aportado Lluís i Falcó:

«En *Angustia* intenté experimentar con algo que el cine español ha descuidado, la música. Yo conocía a Jesús Guridi, que hizo la música de *Tierra sedienta*²⁰. Guridi ya había hecho cine en Barcelona, con las películas producidas por Ulargui. Era un músico excelente, aunque él mismo reconocía que no se sentía a gusto en el cine y la ayudaba García Leoz en la orquestación. Para *Senda ignorada*, Goya Films me impuso a Guridi y yo no pude oponerme; al contrario, me parecía estupendo disponer de uno de los mejores músicos del país. Gracias a él pudo rodar esa escena en la que todos van al concierto, menos el protagonista, que se dirige como un poseso a casa de la tía, mientras en la banda sonora sigue sonando la música. Le pedí a Guridi una música de tipo expresionista que resaltara la angustia del personaje. La música habitual de Guridi no tenía nada que ver con ese estilo, era un músico más clásico. Le pedí que fuera a ver una película excelente, *Concierto macabro*, cuyo tipo de música era el que me interesaba. Guridi me obedeció; me dijo que, aunque Ésa no era su línea, estaba dispuesto a seguir mis indicaciones y escribió un concierto en el estilo del primer Schoenberg, un tipo de música que me interesaba mucho»²¹.

Entre otros compositores de esta década queremos destacar a Juan Álvarez García, creador de la música de las películas *El famoso Carballreira* (1940, Fernando Mignoni), *Primer amor* (1941), *La famosa Luz M^a* (1942), *Alma canaria* (1945, J. Fernández), *Caperucita roja* (1947) o *El rey de Sierra Morena* (1949); y a Emilio Lehmborg Ruiz, un gran olvidado, con la música incidental de *El Lazarillo de Tormes* (1959, César

²⁰ O la memoria traiciona a Nieves Conde, o Guridi intervino de alguna manera en la composición de la banda sonora de *Tierra sedienta* (1945, Rafael Gil) que viene firmada por Juan Quintero Muñoz.

²¹ LLINÁS, Francisco. *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*. Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine, 1995. p. 63. Cfr. la cita en LLUIS I FALCÓ, Josep. «Compositores clásicos en el cine español». Matilde Olarte (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 323.

Fernández Ardavín), *Barco sin rumbo*, *Dos viudas*, *Duelo de pasiones*, *Empezó en boda*, *Llegaron siete muchachas*, *Medio siglo de vida española*, *Museo Naval*, *Noche de celos*, *Petróleos*, *Piedras vivas*, *Puente del diablo*, *Quema el suelo*, *Y ... eligió el infierno*, *Yebale*, entre otras

Un caso aparte es el del compositor Pedro Braña (1902-1995), de quien Basilio Argüelles presentó en el V Congreso de la SEdeM una comunicación y sobre el que hizo su memoria de investigación²².

La generación siguiente, la del 51, es la que ha merecido mayor atención, tanto por parte de musicólogos como de aficionados. Sobre esta generación han aparecido breves referencias en los manuales de música y cine de Panchón, Colón Perales y Xalabarder²³. En palabras de Lluís y Falcó, «muchos de los compositores de la Generación del 51 hicieron sus «pinitos» en el cine, sin que ninguno de los anteriores consiguiera afianzarse en la industria del celuloide. Fueron otros compositores de la misma Generación [García Abril, Bernaola, De Pablo y Arteaga] quienes llegaron a un grado de profesionalización innegable, pasando a formar parte, con letras mayúsculas, de la historia de la música cinematográfica en España»²⁴. Los estudios pioneros, en su momento, sobre esta generación fueron los de Joan Padrol en 1986 sobre García Abril y Carmelo Bernaola²⁵, estudios divulgativos sobre creación incidental, que se ampliarían posteriormente con entrevistas personales

²² Cfr. ARGÜELLES ÁLVAREZ, Basilio: «Música y cine. La aportación de Pedro Braña Martínez». *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 761-70.

²³ La referencia completa de dichos manuales es: PANCHON RAMIREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial, 1992; COLON PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997 [es ampliación de su manual de 1993]; XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997.

²⁴ Cfr. LLUIS I FALCÓ, Josep. «Compositores clásicos en el cine español». Matilde Olarte (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 328.

²⁵ Cfr. PADROL, Joan. «Antón García Abril», en AA.VV. *Música de cine. Encuentro Internacional*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1986; PADROL, Joan. «Evolución de la Banda Sonora en España». *Carmelo Bernaola, Evolución de la Banda Sonora en España*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares, 1986, pp. 15-73.

en su libro *Pentagramas de película*²⁶. Otros estudios locales sobre García Abril han sido más cinematográficos que musicales²⁷; como ocurre con los creadores de los años 40. El catálogo de obras incidentales de estos autores que recoge el *Diccionario de la Música Española* es impreciso, y debemos acudir a diccionarios de cine español para hacernos una idea de su amplia producción²⁸.

²⁶ El libro es: PADROL, Joan. *Pentagramas de película*. Barcelona: Nuer, 1998.

²⁷ Cfr. ROTELLAR, Manuel y ALFARO, Emilio. *3ª Muestra Cinematográfica de Zaragoza. Muestra de cine especializado. Homenaje a Antón García Abril*. Zaragoza: Delegación de Cultura Popular y Festejos, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1983; y HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO Pablo. *La música en la imagen. Antón García Abril, el cine y la televisión*. Zaragoza: Semana del Cine y la Imagen de Fuentes de Ebro, Diputación Provincial de Zaragoza, 2002.

²⁸ Cfr. TORRES, Augusto M. *Diccionario de cine español*. Madrid: Espasa, 1999, pp. 34-35 y 623-24, respectivamente:

Antón García Abril: *Torrepartida* (1956, Pedro Lazaga), *Roberto el diablo* (1956, Pedro Lazaga), *El aprendiz de malo* (1957, Pedro Lazaga), *La frontera del miedo* (1957, Pedro Lazaga), *Las muchachas de azul* (1957, Pedro Lazaga), *Un indiano en Moratilla* (1957, León Klimowsky), *Ana dice sí* (1958, Pedro Lazaga), *Luna de verano* (1958, Pedro Lazaga), *La fiel infantería* (1959, Pedro Lazaga), *Don José, Pepe y Pepito* (1959, Clemente Pamplona), *Los tramosos* (1959, Pedro Lazaga), *Los económicamente débiles* (1960, Pedro Lazaga), *Trío de damas* (1960, Pedro Lazaga), *Un ángel tuvo la culpa* (1960, Luis Lucia), *Martes y trece* (1961, Pedro Lazaga), *Trampa para Catalina* (1961, Pedro Lazaga), *Aprendiendo a morir* (1962, Pedro Lazaga), *Fin de semana* (1962, Pedro Lazaga), *La muerte silba un blues* (1962, Jesús Franco), *La pandilla de los once* (1962, Pedro Lazaga), *Sabían demasiado* (1962, Pedro Lazaga), *Tierra brutal* (1962, Michel Carreras), *Eva 63* (1963, Pedro Lazaga), *La chica del trébol* (1963, Sergio Grieco), *El cálido verano del señor Rodríguez* (1964, Pedro Lazaga), *El tímido* (1964, Pedro Lazaga), *Franco, ese hombre* (1964, José Luis Sáenz de Heredia), *Un hombre solo* (1964, Harald Philipp), *El rostro del asesino* (1965, Pedro Lazaga), *Lola, espejo oscuro* (1965, Fernando Merino), *Posición avanzada* (1965, Pedro Lazaga), *Un vampiro para dos* (1965, Pedro Lazaga), *La ciudad no es para mí* (1965), *Culpable para un delito* (1966, José Antonio Duce), *Fray Torero* (1966, José Luis Sáenz de Heredia), *La isla de la muerte* (1966, Ernst von Theumer), *Los guardamarinas* (1966, Pedro Lazaga), *Los ojos perdidos* (1966, Rafael García Serrano), *Nuevo en esta plaza* (1966, Pedro Lazaga), *Operación Plus Ultra* (1966, Pedro Lazaga), *¿Qué hacemos con los hijos?* (1967, Pedro Lazaga), *Adiós, Texas* (1967, Ferdinando Baldi), *Al ponerse el sol* (1967, Mario Camús), *El cobra* (1967, Mario Seguí), *Las cicatrices* (1967, Pedro Lazaga), *Los chicos del Preu* (1967, Pedro Lazaga), *Novios 68* (1967, Pedro Lazaga), *Un millón en la basura* (1967, José M^a Forque), *Las que tienen que servir* (1967, José M^a Forqué), *Cómo sois las mujeres* (1968, Pedro Lazaga), *Digan lo que digan* (1968, Mario Camús), *Abuelo made in Spain* (1969, Pedro Lazaga), *Las secretarias* (1969, Pedro

En lo que respecta a los otros miembros de la generación, como Luis de Pablo, queremos destacar el trabajo sobre su música cinematográfica

Lazaga), *Manos torpes* (1970, Rafael Romero-Marchent), *Cateto a babor* (1970, Ramón Fernández), *Crimen imperfecto* (1970, Fernando Fernán-Gómez), *Las siete vidas del gato* (1970, Pedro Lazaga), *Vente a Alemania, Pepe* (1971, Pedro Lazaga), *Hay que educar a papá* (1971, Pedro Lazaga), *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1972, Mario Camús), *El ataque de los muertos sin ojos* (1973, Armando de Ossorio), *El buque maldito* (1973, Armando de Ossorio), *Los pájaros de Badem-Badem* (1975, Mario Camús), *La joven casada* (1975, Mario Camús), *La lozana andaluza* (1976, Vicente Escrivá), *Volvoreta* (1976, José Antonio Nieves Conde), *Rocky Carambola* (1979, Javier Aguirre), *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980, Pilar Miró), *Requiem por un campesino español* (1985, Françesc Betriu), *A la pálida luz de la luna* (1985, José M^a González Sinde), *La vieja música* (1985, Mario Camús), *Romanza final* (1986, José M^a Forqué), *La rusa* (1987, Mario Camús), *Matar al Nani* (1988, Roberto Bodegas), *Caminos de tiza* (1988, José Luis P. Tristán), *El fraile* (1990, Francisco Lara Polop), *Semana Santa* (1992).

Carmelo Alonso Bernaola: *Algunas lecciones de amor* (1965, José M^a Zabalza), *La barrera* (1965, Pedro Mario Herrero), *Diálogos de la paz* (1965, Jorge Feliú y José M^a Font Espina), *Adiós, cordera* (1965, Pedro Mario Herrero), *El rayo desintegrador* (1965, Pascual Cervera), *El Nueve cartas a Berta* (1965, Basilio Martín Patino), *Juguetes rotos* (1966, Manuel Summers), *El arte de casarse* (1966, Jorge Feliú y José M^a Font Espina), *El arte de no casarse* (1966, Jorge Feliú y José M^a Font Espina), *Mañana de domingo* (1966, Antonio Giménez-Rico), *Las salvajes en Puente San Gil* (1967, Antoni Ribas), *Club de solteros* (1967, Pedro Mario Herrero), *Días de viejo color* (1967, Pedro Olea), *El tesoro del capitán Tornado* (1967, Antonio Artero), *Si volvemos a vernos* (1967, Francisco Regueiro), *Camino de la verdad* (1968, Agustín Navarro), *El hueso* (1968, Antonio Giménez-Rico), *Tinto con amor* (1968, Francisco Montoliú), *¿Es usted mi padre?* (1969, Antonio Giménez-Rico), *Del amor y otras soledades* (1969, Basilio Martín Patino), *El cronicón* (1969, Antonio Giménez-Rico), *Urtáin, el rey de la selva... o así* (1970, Manuel Summers), *Españolas en París* (1971, Roberto Bodegas), *Condenados a vivir* (1971, Joaquín L. Romero-Marchent), *Tirarse al monte* (1971, Alfonso Ungría), *El gran amor del conde Drácula* (1972, Javier Aguirre), *El jorobado de la Morgue* (1972, Javier Aguirre), *El espanto surge de la tumba* (1972, Carlos Aured), *La casa sin fronteras* (1972, Pedro Olea), *Corazón solitario* (1973, Francisco Betriu), *El love feroz* (1973), *Pim pam pum ¡fuego!* (1975, Pedro Olea), *Retrato de familia* (1976, Antonio Giménez-Rico), *Un hombre llamado 'Flor de otoño'* (1978, Pedro Olea), *Las islas de las cabezas* (1978, Nicola Lazemberg), *Corazón de papel* (1982, Roberto Bodegas), *Akelarre* (1984, Pedro Olea), *Los paraísos perdidos* (1985, Basilio Martín Patino), *Mar adentro* (1985, Francisco Bernabé), *Bandera negra* (1986, Pedro Olea), *Mambrú se fue a la guerra* (1986, Fernando Fernán-Gómez), *A los cuatro vientos* (1987, José A. Zorrilla), *Espérame en el cielo* (1987, Antonio Mercero), *Jarrapellejos* (1987, Antonio Giménez-Rico), *Madrid* (1987, Basilio Martín Patino), *Soldadito español* (1988, Antonio Giménez-Rico), *Pasodoble* (1988, José Luis García Sánchez), *El mar es azul* (1989, Juan Ortueste), *Cómo levantar mil kilos* (1991, Antonio Hernández).

de Lluís i Falcó de 1992²⁹; la producción de este compositor, a pesar de lo que han dicho algunas fuentes, no es mucho más reducida que la de García Abril o Bernaola³⁰, y su colaboración con importantes directores españoles contemporáneos justifican que se emprendan nuevos estudios musicológicos³¹.

Un músico que sin pertenecer a la generación del 51 ha sido un referente para la creación de canciones populares y de música de *background* en el cine español en Augusto Algueró Dasca. Gracias a la tesis doctoral de la profesora Sofía López, *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: Análisis musical y estilo compositivo*, leída en la Universidad Complutense en 2012, hemos podido comprobar el rigor con el que este compositor escribía sus *particellas* y cómo orquestaba todos los temas eligiendo con gran cuidado el colorido orquestal para

²⁹ Cfr. LLUÍS I FALCÓ, Josep. «Luis de Pablo». En *Música de Cine 3* (1992), pp. 40-41. El catálogo de su música incidental para cine está recogida en la voz «Luis de Pablo Costales» del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

³⁰ Cfr. TORRES, Augusto M. *Diccionario de cine español*. Madrid: Espasa, 1999, pp. 623-24.

³¹ La voz del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* de música incidental de Luis de Pablo es de José Luis García del Busto, pero aquí presento su catálogo completado con la referencia del diccionario de Espasa nota 28.

Luis de Pablo: *Los jardines de Granada* (1956), *La caja de las sorpresas* (1958), *El hombre del expreso de Oriente* (1961, Moro Borja), *Crimen de doble filo* (1964, José Luis Borau), *España insólita* (1964, Jaime Aguirre), *De cuerpo presente* (1965, Antonio Eceiza), *El misterioso señor van Eyck* (1965, Agustín Navarro), *La caza* (1965, Carlos Saura), *El próximo otoño* (1965, Antonio Eceiza), *El sonido de la muerte* (1965, José Antonio Nieves Conde), *Los oficios de Cándido* (1965, Javier Aguirre), *La busca* (1966, Angelino Fons), *Secretas intenciones* (1966, Antonio Eceiza), *El último encuentro* (1966, Antonio Eceiza), *Los invasores del espacio* (1967, Guillermo Zienar), *Peppermint frappé* (1967, Carlos Saura), *La madriguera* (1969, Carlos Saura), *Los desafíos* (1969, C. Guerin, V. Erice, J. Egea), *El jardín de las delicias* (1970, Carlos Saura), *Fuenteovejuna* (1970, Juan Guerrero Zamora), *Goya, Historia de una soledad* (1970, Nino Quevedo), *Carta de amor de un asesino* (1972, Francisco Regueiro), *Liberxina 90* (1972, Carlos Durán), *138* (1972, colab. J. L. Alexanco), *El espíritu de la colmena* (1973, Victor Erice), *La letra escarlata* (1973, Win Wenders), *Habla mudita* (1973, Manuel Gutiérrez Aragón), *Ana y los lobos* (1973, Carlos Saura), *La banda de Jaidier* (1974, Volken Vogelen), *Pascual Duarte* (1976, Ricardo Franco), *A un dios desconocido* (1977, Jaime Chávarri), *Las palabras de Max* (1977, Emilio Martínez Lázaro), *Reina Zanahoria* (1977, Gonzalo Suárez), *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978, Fernando Colomo).

conseguir mayor expresividad con la música de personajes y la música de situaciones en las películas. Por eso, gracias al estudio de sus partituras y a las entrevistas de campo realizadas para la citada tesis doctoral, se ha rescatado la figura de este gran músico, que había sido visto como un mero arreglista o compositor de canciones populares a un creador de numerosas bandas sonoras musicales que supo desarrollar una técnica compositiva muy comercial en el cine español de los años 50 a 70.

Al llegar a los compositores actuales de bandas sonoras, nos encontramos con un perfil muy distinto del músico que hemos visto hasta ahora. En primer lugar, su música incidental está reconocida por el público, y suelen ser muy aplaudidos por las críticas, lo que conlleva la consideración de directores con los que colabora frecuentemente, como algo imprescindible. Este hecho, impensable hace unas décadas, se debe también al auge del mercado discográfico y a los intereses de las productoras de lanzar la película y la banda sonora como un elemento comercial; la música puede llegar a ser tan determinante en la filmografía de un director, que sin ella, sus películas no alcanzarían igual calidad, prestigio y consideración; Xalabarder denomina a este fenómeno como un «binomio» músico-director³², como en el caso de Alberto Iglesias y Julio Medem, donde la situación del músico es muy distinta de la que apuntábamos al comienzo de este estudio.

En segundo lugar, los músicos actuales tienen procedencias muy diversas. No todos se han formado en los conservatorios, sino que vienen de distintos orígenes, algunos, después de su formación clásica han hecho estudios de postgrado en universidades extranjeras en música y cine, experimentando con diversos lenguajes, y consiguiendo una fama y un reconocimiento justo a su tarea ya en sus países receptores. Otros son sidos autodidactas, y con mucha intuición, han sabido jugar con la expresividad de la melodía haciendo música de cine sencilla pero buena, con temas de personas y situaciones muy oportunos; también hay compositores que más que crear temas se limitan a recopilar canciones preexistentes o creadas ya por otros, y a colocarlas en el momento más oportuno de la película; a mi entender es el grupo más conflictivo, y

³² Cfr. XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997, p. 153.

el que ha suscitado interesantes coloquios sobre su labor creadora en el marco de los simposios internacionales «La creación musical en la banda sonora» ya mencionados³³.

Como ya hemos indicado en un estudio sobre música y televisión en España³⁴, el hecho de la comercialización de series de TVE, desde la década de los años 80, hizo salir del anonimato a muchos de los creadores de sus sintonías y cabeceras; gracias a su comercialización en formato video y DVD, hemos podido volver a recordar estas breves composiciones, cuya duración oscila entre 0:37' y 4':35". Entre sus compositores figuran músicos «de concierto» (por llamarles así a afamados *honoris causa*) como Bernaola o García Abril, compositores emblemáticos para la música de cine como José Nieto, Augusto Algueró o Lalo Schiffrin, arreglistas profesionales y compositores de canciones como Alfonso Santiesteban, a músicos que se han especializado en repertorio de las tres culturas y de músicas del mundo como Luis Delgado, compositores que estuvieron al frente del Departamento de Ambientación Musical de Televisión Española como Rafael Beltrán Moner, y músicos que triunfaron en la canción *pop* como el dúo Vainica Doble (compuesto por Carmen Santonja y Gloria Van Aerssen) o Javier Gurruchaga. Todos estos músicos han creado sintonías muy diversas, siempre centrándose en la serie a la que servían de título de cabecera, y creando un estilo propio para cada temática; destacamos tres ejemplos: por una parte, la música incidental instrumental de José Nieto, como melodía introductoria, para *Teresa de Jesús*, acompañando como música estructural a un amanecer castellano, frío y nuboso, con un plano general de las murallas de Ávila, que se va acercando con un *zoom* a la caravana que enfoca, mientras se va fundiendo en un *tutti* orquestal; por otra parte, la canción de *Celia*, de Vainica Doble, unida intrínsecamente a las imágenes de los títulos de crédito (dibujos originales de la primera edición del libro de la escritora Elena Fortún), que comenzando por la estrofa de la canción infantil «En Madrid hay una niña», contrafacta sucesos y

³³ Cfr. Sobre esto el artículo de la compositora Consuelo Díez. «Música electroacústica y cine» en: Matilde Olarte (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 140-49.

³⁴ Cfr. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «Nuevos retos para la música en la televisión. Ficción y no ficción». *Tripodos* 26 (2010), pp. 39-51.

ocurrencias de la protagonista, componiendo así una canción estrófica con gran sentido expresivo; y por último, las músicas incidentales de Bernaola para *Verano Azul* (una de las más populares en la actualidad como melodías *vintage* que se ponen de moda para tonos de llamada en telefonía móvil), expresiva descriptiva, dibujando la juventud y la despreocupación de sus personajes durante las largas vacaciones de los veranos anteriores a la crisis económica actual.

Dentro de estos compositores, queremos destacar especialmente a José Nieto, autor de manual *Música para la imagen. La influencia secreta*³⁵ y a quien homenajeamos en este I Encuentro de «Lo sonoro en el audiovisual». Ganador de muchos premios Goya a la mejor canción original y a la mejor música original, fue uno de los primeros compositores objeto de estudio de investigadores, como Rosa Alvares y Julio Arce que editaron un libro en 1996³⁶, coincidiendo con su homenaje en la Semic de Valladolid; y el profesor Vicente Ruiz, co-organizador de este primer encuentro en la Universidad de Alicante, autor del estudio *La música de José Nieto para la serie documental «Ciudades Perdidas: Petra y el Imperio Nabateo». Un análisis audiovisual*, y del que esperamos poder disfrutar pronto de la lectura de su tesis doctoral.

Pertenciente ya a una generación posterior, está Roque Baños, creador de lo que él llama «sonido Baños», marcado por «el uso de armonías cromáticas, y de acordes muy largos que se mueven cromáticamente (...). Melódicamente puede ser que hay un sello en el uso de melodías de ciertos intervalos que pueden ser cromáticos. En mis melodías, hay algo que se repite; a un intervalo cromático sigue un salto 'aba' (...) que puede ser mi sello distintivo»³⁷. Y las compositoras Eva Gancedo y Zeltia Montes, que aportan con sus composiciones una contribución al estudio de la música incidental de mujeres³⁸.

³⁵ Los datos completos del manual son: NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996.

³⁶ Cfr. ALVARES, Rosa. *La armonía que rompe el silencio*. Madrid: SGAE, 1996.

³⁷ Cfr. SEMPERE, Antonio. *Roque Baños. Pasión por la música*. 15 Semana de Cine de Medina del Campo. Valladolid: Ocho y Medio, 2002.

³⁸ Cfr. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «Música de cine compuesta por mujeres. La utopía del universo femenino». Matilde Olarte (ed.). *Reflexiones en torno a la música*

Para concluir este breve panorama, son numerosas las referencias a la creación incidental de nuestros músicos, pero insuficientes sus estudios analíticos. Si a través de trabajos de investigación y tesis doctorales vamos valorando estas obras, tal vez podamos cambiar la concepción que tenemos del director de una película al ver la música como un elemento más de su película más que un elemento de última hora. Al mismo tiempo el propio compositor se enorgullecerá por la creación y brillantez de su música cinematográfica.

02

La llegada del sonoro a la ciudad de Alicante

Francisco J. Cerdà Bañón

Centro de Estudios Superiores Ciudad de la Luz - Alicante

frantron66@gmail.com

Resumen

La traumática transición del cine mudo al cine sonoro en la ciudad de Alicante, que coincidió con el advenimiento de la II República, no fue muy distinta de la acontecida en las zonas del Estado Español donde la industria de la exhibición estaba más desarrollada. Durante esos años, la confusión se instauró en todos los ámbitos de la industria cinematográfica nacional, pero frecuentemente se olvida la visión de ese fenómeno de transición desde la óptica de los públicos. Los públicos alicantinos serán los sufridos protagonistas de los primeros años de exhibiciones sonoras, que analizaremos en esta investigación.

Palabras clave: transición cine mudo-cine sonoro Alicante.

The advent of the talkies to the city of Alicante**Abstract**

The traumatic transition from silent films to talkies in the city of Alicante, which coincided with the advent of the Second Republic, was not very different to which occurred in other areas of the Spanish State where the exhibition industry was more developed. During those years, the confusion was present in all areas of the national film industry, but is often forgotten the vision of that transition phenomenon from the perspective of the public. The audiences of Alicante will be the distressed protagonists of the early sound exhibits, as discussed in this research.

Keywords: transition-talkies silent film Alicante.

Contexto nacional

El advenimiento de la II República española y su régimen de libertades coincidió de manera casi total con la implantación del cine sonoro en nuestro país, cuya industria cinematográfica se hallaba desde hacía años inmersa en la parálisis y la confusión ante las nuevas formas de hacer cine, formas que implicaban una revolución técnico-narrativa y tecnológica que la débil infraestructura cinematográfica nacional no estaba todavía en condiciones de digerir. Esta confusión fue ampliamente aprovechada por la producción extranjera, en especial la norteamericana, para ejercer más si cabe su papel de colonizador cultural cinematográfico con la producción de películas hispano-parlantes que inundaron el mercado español durante un prolongado lapso de tiempo.

El último film mudo español fue *Los Hijos mandan* (Antonio Martínez Ferry, 1930), producido en Valencia¹. Sin embargo numerosos experimentos sonoros ya habían sido presentados en España antes de esta fecha.

La primera proyección sonora de un film norteamericano tuvo lugar en Barcelona el 19 de septiembre de 1929 con *La canción de París* (EE. UU., Richard Wallace, 1929), con Maurice Chevalier de protagonista hablando y cantando en inglés. Hasta el momento, ninguna película española sonorizada había conseguido una proyección normal. Sin embargo, años atrás, el 2 de mayo de 1926, se había celebrado en el Teatro Lírico de Valencia una sesión privada a la que asistió un selecto grupo de invitados y en la que Armand Guerra², en compañía del inven-

¹ Algunos planos de esta película se rodaron en Alicante donde fue estrenada el 11 de noviembre en el Central Cinema. En NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel C.: *Los inicios del Cinematógrafo en Alicante 1896-1931*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2000, p. 128.

² El valenciano Armand Guerra fue corresponsal en Berlín de la revista *Popular Film* y posteriormente director. De ideología anarquista, se mostró muy activo en los círculos cinematográficos de la CNT durante la contienda civil. «(...) a la sazón corresponsal cinematográfico en Berlín del diario *El Imparcial*, con una filmación que contenía un parlamento suyo rodado en una terraza berlinesa. (...)». En GUBERN, Román: *La*

tor danés Petersen, presentó el sistema de cine sonoro diseñado por Petersen y Poulsen, basado en la fotografía del sonido sobre la misma película que la imagen, es decir, el sonido óptico o fotográfico³. Un año más tarde, el ingeniero norteamericano Lee De Forest, inventor del Phonofilm, sistema de registro y proyección de sonido fotográfico, llegaba a España para presentar su sistema en el cine Kursaal de Barcelona en junio de 1927 y más tarde, en noviembre, en Madrid, iniciando una gira por numerosas ciudades de nuestro país. Dicha gira desembocó en la fundación en Barcelona de la Hispano De Forest Phonofilms, la cual produjo algunos cortos, fundamentalmente discursos y actuaciones de artistas populares en la línea de los anteriormente filmados por De Forest, para consolidar esta patente de cara a utilizarla industrialmente en un prometedor, por extensión, mercado hispano-hablante. Pero cuando De Forest abandonó la Península tras vender su equipo a Feliciano Vitores, el único largometraje que pudo rodarse fue *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929) realizado en Madrid y que, al parecer, no gozó del favor del público en sus estrenos⁴.

En marzo de 1929 llegó a España con un equipo Movietone el operador suramericano J.E. Delgado para rodar las actuaciones del trío argentino Irusta, Fugazot y Demare, confirmando así la estrategia de expansión lingüística transcontinental del nuevo cine sonoro. Sin embargo, la polémica sobre la viabilidad artístico-industrial del nuevo cine seguía teniendo en la península muchos detractores. Este clima no desanimó a algunos inventores (la mayoría procedentes del ya asentado ámbito profesional radiofónico español, al igual que sus predecesores

traumática transición del mudo al sonoro en España, en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid: Editorial Complutense, 1993, p. 6.

³ LAHOZ RODRIGO, Nacho: *Notas en torno a la introducción del sonoro en Valencia*, en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid: Editorial Complutense, 1993, p. 129.

⁴ El misterio de la Puerta del Sol, se estrenó por primera vez en el Coliseo Castilla de Burgos, ciudad natal de Vitores, el 11 de enero de 1930, pero no fue junto a Zamora su único lugar de exhibición, como hasta hace poco se creía. Parece ser que la película sí gozó de distribución y fue exhibida en varias ciudades españolas. Hemos constatado en los listados de exhibición del Monumental Salón Moderno de Alicante que el 24 de abril de 1930 se exhibió dicho film. Sólo duró un día en cartel. En NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel C.: *Historia del cine en Alicante 1896-1931*, Murcia: Universidad de Murcia, Tesis Doctoral inédita, 1998, p. 445.

norteamericanos y europeos) para presentar sus sistemas de sonorización por discos, un sistema que a la postre resultaría desechado.

La exhibición

En España el proceso de adaptación de la exhibición al cine sonoro había dado comienzo, aunque muy lentamente, con anterioridad a 1931. A remolque de la producción sonora foránea, las salas comenzaron a equiparse y a ofrecer films en el idioma y sistema de proyección de origen junto a las primeras versiones hispanas filmadas en Hollywood y Joinville, inundando de este modo las pantallas españolas ante la falta de producción nacional. Este proceso de «reconversión» por parte de la exhibición al nuevo cine era muy exigente económicamente, tanto en la compra de nuevos equipos como en la adecuación de las salas, y los empresarios tuvieron que conjugar sus capacidades económicas con los deseos de ofrecer al público las novedades que comenzaban a llenar el mercado. Por este motivo, la instalación de equipos sonoros fue muy lenta y siempre a partir de los locales situados en las principales capitales, dando como resultado un largo periodo de transición y coexistencia del nuevo cine con el anterior que condujo a la máxima explotación por parte de la gran mayoría de las salas españolas de las películas mudas y, en otros casos, las sonorizadas con posterioridad dejándose para el momento ineludible la adecuación de la sala a las nuevas demandas del público y de la industria.

En España, de las 3450 salas existentes en 1935, tan sólo 1550, menos de la mitad, estaban equipadas con sistemas de proyección sonora⁵.

A tenor de los datos arriba expuestos, el público español, una vez superada la fase de «fascinación» por el nuevo invento, sufrió un periodo excesivamente largo de convivencia entre películas mudas, sonorizadas en parte (muchas veces publicitadas como totalmente sonoras por los exhibidores), habladas en otros idiomas (con títulos) y las producidas en Hollywood y Joinville, habladas en castellano pero con la combinación de acentos y temáticas que las hacían poco «verosímiles» a oídos del público autóctono. Es de suponer que esta situación crease un deseo

⁵ Francia contaba en 1935 con 4000 salas de las cuales 3300 proyectaban cine sonoro.

y una demanda de cine hecho en España y orientado al público español y que, indudablemente, una vez alcanzado cierto nivel técnico y artístico las producciones españolas adquiriesen su favor⁶. El favor de un público que, recordemos, sufría unos índices de analfabetismo de alrededor del 40% en zonas urbanas, grandes urbes incluidas, de ahí el apunte *barrios bajos* del periodista de la revista «Cine español» abajo expuesta. Este sector del público sería pues incapaz de leer los letreros o subtítulos que acompañaban a los films hablados en otros idiomas, así como los programas de mano que los empresarios se encargaban de entregar al público con una escueta explicación de la trama⁷. A la postre, la implantación del doblaje resolvería el problema idiomático planteado a la exhibición, pero en beneficio de Hollywood y detrimento de la producción autóctona.

La llegada del cine sonoro a la ciudad de Alicante

Las noticias del éxito en los EE.UU. de las primeras producciones de ficción sonoras, así como de los noticiarios que incorporaban locución y sonido ambiente, no supusieron para los exhibidores alicantinos una completa sorpresa. En 1927, el mismo año del estreno de la primera

⁶ (...) se puede recoger, en este sentido, el texto que aparecía en nº 4 de «Cine español» en 1934, en donde se pretendía abrir los ojos a los empresarios por la postura que mantenían ante el espectador al proponer películas habladas en otros idiomas. Les recordaba que las películas que más habían durado en cartel durante el mes de mayo eran españolas y ponía el siguiente ejemplo de lo ocurrido en una sala madrileña:

«Una empresa ha programado su temporada de verano de la siguiente manera:

15 películas habladas en inglés.

8 películas habladas en alemán.

5 películas habladas en francés.

4 películas habladas en español.

El 87,50% de la proyección será de habla extranjera y solamente el 12'50% española. Es decir, que el cine en cuestión, enclavado en pleno barrios bajos (sic), cerca de la Plaza del Progreso, supone que en su público sólo un 12% conoce el idioma español y el resto quiere y domina lengua extranjera.

Verdaderamente, el público madrileño es muy bondadoso.» (...). En GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *El cine español entre 1987 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona: Ariel Cine, 2002, p. 256.

⁷ *Ibidem*.

película hablada, *El cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927), el ingeniero Lee De Forest llega España para presentar su sistema óptico de registro y proyección cinematográfica sonora Phonofilm, también conocido como Cinefón. Cuando Lee de Forest abandona España a mediados del mes de marzo, ha conseguido vender sus aparatos a los industriales Feliciano Manuel Vítores, Enrique Urazandi y Agustín Bellapart, quienes constituirán la sociedad anónima denominada Hispano de Forest Fonofilm⁸. La nueva empresa inicia una gira de promoción del sistema por las principales ciudades del Estado español. En este estado de cosas, el 15 de septiembre de 1928, el Central Cinema presenta la novedad sonora en la ciudad de Alicante, anunciándolo, desde hacía meses, como «un aparato que graba el sonido en la misma banda de la película por medio de procesos electromecánicos, y que posteriormente lo reproduce de manera perfecta y con total sincronía de imágenes»⁹.

El comienzo de la exhibición sonora en Alicante

Hacia finales de la década de los veinte el cine es, indiscutiblemente, la forma de ocio preferida de los alicantinos con independencia de la clase social a la que pertenecen. La ciudad de Alicante goza de una asentada y dinámica industria de la exhibición y los empresarios y delegaciones de grandes y no tan grandes casas distribuidoras nutren de novedades las carteleras del mercado cinematográfico local. El público alicantino puede ver sin demasiada demora los últimos éxitos del cine americano, alemán, francés, británico, italiano o español, participando de este modo con entusiasmo de la cultura cinematográfica mundial a través de sus propias experiencias visuales y/o mediante la lectura de noticias procedentes del universo cinematográfico, de las que se hará frecuente eco la

⁸ FERNÁNDEZ COLORADO, L.: *El Phonofilm: un sistema ambulante de cine sonoro*, en *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, A Coruña: C.G.A.I., 1995, p.108.

⁹ Por lo visto, la demostración sirvió para que el empresario Luis Martínez, propietario del Central, se animara a comprar un sistema de proyección sonora. NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel C.: *Los inicios del Cinematógrafo en Alicante 1896-1931*, Ed. cit., p. 113.

prensa local. El público ve y «siente»¹⁰ el cine y para ello Alicante cuenta a la sazón con un buen parque de salas¹¹.

Tras la exhibición del *Cinefón* y ante el «tirón» de la producción foránea, en lo que a producciones sonoras se refiere, las empresas de los distintos cines alicantinos dotados de la infraestructura necesaria inician una carrera por ofertar cuantas novedades acordes con el sistema adoptado les sea posible.

Central Cinema. Al poco de la instalación de su equipo sonoro, el 12 de febrero de 1930 se proyecta el musical *Follies 1929*. A lo largo de la temporada 1929-1930 se intercalan películas mudas y sonoras al ritmo de «una película sonora por semana»¹². Entre las primeras películas destacan *El ángel pecador* (12 de marzo de 1930), *Trafalgar* (22 de marzo de 1930) y la esperada producción franco-española interpretada por Concha Piquer *La bodega* (B. Perojo, 1930), la cual contó con una acogida muy favorable de crítica y público aunque también tuvo críticas negativas por su deficiente sonido¹³. La siguiente temporada, 1930-1931, se continúa con esta dinámica de exhibición intercalando películas mudas y sonoras¹⁴.

Ideal Cinema. La primera proyección sonora que albergó el Ideal fue *El loco cantor* (A. Crosland, 1927)¹⁵ estrenada el 18 de abril de 1930, por lo que se especula con que el sistema sonoro empleado fuera el Vitaphone. Tras la favorable acogida, pasa el Ideal a programar la *Semana de pelícu-*

¹⁰ Un claro ejemplo de la influencia del cine en las vidas de los alicantinos a finales de los años veinte y comienzo de la década de los treinta, quedó reflejado en el arte efímero de la fiesta popular de Les Fogueres de Sant Joan, surgidas en 1928. En 1930 y 1931 se le dedicaron al cine sendos monumentos (Fogueres) que reflejaban el sentir crítico popular de esos primeros años de exhibiciones sonoras.

¹¹ Datos extraídos de NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel C.: *Historia del cine en Alicante 1896-1931*, Murcia: Universidad de Murcia, Tesis Doctoral inédita, 1998, pp. 133-212.

¹² *Diario de Alicante*, 18 de marzo de 1930.

¹³ *El Luchador*, 4 de abril de 1930.

¹⁴ *Ibidem*, p. 115.

¹⁵ Título que se le dio en España al film *El cantor de Jazz* (A. Crosland, 1927)

las sonoras¹⁶ compuesta por los films *Broadway Melody* (1929), estrenada en el 2 de mayo de 1930; *Hollywood revue* y *El arca de Noé* (M. Curtiz, 1928) producción «Vitaphone» de la Warner que alternaba escenas de interior con diálogos, con otras mudas en exteriores, a consecuencia de la nula operatividad de registro del sistema fuera del estudio¹⁷. Intuimos que todas ellas «habladas y cantadas»¹⁸ en inglés. A estas proyecciones seguirían *Ladrones* donde los espectadores pudieron oír hablar en castellano a Stan Laurel y Oliver Hardy y *Cascarrabias* versión hispana de la Paramount interpretada por Lorenzo Vilches. El Ideal continúa con su política de ofertar cuantas novedades sonoras se dispusieran en el mercado comenzando la temporada 1930-1931 con la definitiva programación de títulos sonoros, donde abundarán las versiones hispanas de la Metro Goldwin Mayer y la Paramount.

Monumental Salón Moderno. La primera producción sonora estrenada en el Monumental fue *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929)¹⁹, proyectada el 24 de abril de 1930. Pasarían unos meses hasta la siguiente proyección sonora, *Rio Rita* (Reed, 1930), proyectada el 10 de octubre de 1930. El 25 del mismo mes se estrena la versión en caste-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ BELTON, John: *Cine sonoro: tecnología y estética*, en AA.VV. Volumen VI, *La transición del mudo al sonoro, Historia general del Cine*, Volumen VI, Gustavo Domínguez y Jenaro Talens (Dir.), Madrid: CÁTEDRA, 1995, p.216.

¹⁸ Modo habitual de publicitar las películas en versión original, sobre todo inglesa, en la cartelera alicantina durante los años 1930 y 1931, esto es, destacando que incluían canciones y se hablaba en el film, pero sin especificar en qué idioma, de ese modo no se hacía publicidad engañosa explícita, simplemente se omitía dicha información, lo que daría ciertos argumentos de defensa al exhibidor ante las posibles protestas del público.

¹⁹ Daniel Narváez no aporta este dato de estreno de *El misterio de La Puerta del Sol* (Elías, 1929) como primera proyección sonora en el Monumental, dando por buena la fecha de proyección de *Rio Rita* (Reed, 1930) como primera exhibición sonora. Entendemos que, ante los datos referentes a la adquisición del sistema sonoro Movietone por parte del cine (septiembre de 1930) aportados a esta investigación por el propio Narváez, la exhibición de *El misterio de la Puerta del Sol* el 24 de abril de 1930 (fecha cercana a la de estreno en Burgos, 11 de enero de 1930) sólo se podría haber producido dentro de un proceso de distribución y promoción del film que aportara el propio sistema de proyección con el que fue también registrado, esto es, el Phonofilm, y que, de este modo, *Rio Rita* (Reed, 1930) estrenada el 10 de octubre de 1930, sería la primera película proyectada con el sistema propio de la sala.

llano de la Fox *Del mismo barro*²⁰. El Monumental inicia de esta manera una temporada, 1930-1931, en la que se impondrá definitivamente la programación sonora.

Teatro Principal. Como avanzábamos, el Principal se había dotado tempranamente de infraestructura para la proyección sonora, inversión que bien merecía ser amortizada. Sin embargo, no se disponen de datos sobre su programación durante las temporadas 1929-1930 y 1930-1931²¹.

A partir de 1931 la proporción entre películas mudas y sonoras en las programaciones de los cines capacitados para ambas formas de exhibición no para de crecer a favor del cine sonoro, si bien es cierto que el fenómeno adquiere mayor intensidad en unas salas que en otras, intuimos que debido a problemas de compatibilidad entre el sistema de proyección adoptado y el de las copias disponibles en los canales de distribución. Comienza así un largo periodo de cohabitación de películas mudas y sonoras dentro de la propia programación de los cines con capacidad para proyectar sonoro y entre la de estos y las programaciones de las salas que no pueden hacerlo por no haber adquirido la tecnología necesaria; esto es, los cines mudos.

Sin embargo, el público de Alicante pronto va a tener que distinguir entre los distintos tipos de «sonoro» que le ofrecen unas salas que no siempre están dispuestas a especificarlo en sus anuncios y carteleras. Así, un alicantino que acudiera al cine en 1931 se podría encontrar con varios tipos de películas sonoras:

- Película «sonora y cantada»: incorporaba la música, estaba cantada en otro idioma (generalmente en inglés) y carecía de diálogos. A veces simplemente se publicitaba como «sonora» sin más especificaciones²².
- Película «hablada y cantada»: incorporaba música con canciones y diálogos en otro idioma (generalmente inglés).

²⁰ NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel C.: *Ibidem*, p. 116.

²¹ *Ibidem*.

²² *Diario de Alicante*, 16-11-1931.

- Película «hablada en español»: versión española de producciones extranjeras, generalmente estadounidenses hechas en Hollywood o Joinville.

Pasaría mucho tiempo, años, antes de que estas «variantes sonoras» empezaran a perder peso en las carteleras alicantinas ante el aumento de la producción española y el doblaje de las producciones de Hollywood.

Fuera como fuera la publicidad dada al tipo de exhibición sonora, lo cierto es que la manera de «ver» cine tuvo que combinarse con «oír» el cine, y el antaño bullicioso público tuvo que aprender a guardar silencio a medida que se imponía una programación sonora que despertara su interés al margen de diferencias idiomáticas o de desafortunadas combinaciones de acentos en español insertos en las versiones hispanas de Hollywood o Joinville.

De esta manera, el espectador cinematográfico alicantino, o español por extensión, tuvo que plegarse a una manera de ver cine sin títulos ni explicador y que excluía de la película mediante la banda sonora a las pequeñas orquestas y a los pianistas, relegándolos a los intermedios; introduciéndolo así en una experiencia cinematográfica mucho más autárquica.

Había llegado a Alicante, para quedarse, el nuevo cine, el cine tal y como lo entendemos ahora.

Aproximación a la dinámica de exhibición sonora en Alicante (1931-1933)

Central Cinema. El Central fue una de las primeras salas en dotarse de infraestructura sonora. A día de hoy no disponemos de información sobre el sistema adquirido pero parece ser que esto condicionó su ritmo de proyecciones sonoras, por lo menos al final de la temporada 1930-1931. Suponemos que fue ante esta situación por lo que Luis Martínez, que años más tarde se convertiría en el mayor empresario del sector, optó por «contraprogramar» con cine mudo las propuestas sonoras de las otras salas. Así lo hizo, por ejemplo, con películas «en seis partes»²³

²³ *El Luchador*, cartelera del 8-6-1931.

y proyectadas en el mismo día, en una especie de fórmula de *más cine por el mismo dinero, aunque mudo* que se repetiría durante un tiempo.

Sin embargo, esta dinámica parece haber cambiado durante la temporada 1931-1932, cuando el Central da síntomas de haber encontrado su ritmo de exhibición sonora. De este modo encontramos títulos como *El expreso del amor*²⁴ y *Una amiguita como tú*²⁵ ya publicitados como «sonoros». A partir de este momento el Central mantendrá una programación sonora estable. Como una «rara avis» aparece en cartel el 22 de abril de 1933 *La línea general* (S. Eisenstein, 1929) entusiásticamente elogiada por Antonio Blanca en las páginas de *El Luchador*²⁶ y más tarde, el 18 de mayo *L'Opéra de quatre-sous* (W.G. Pabst, 1931)²⁷.

Ideal Cinema. El Ideal fue la sala que más cine sonoro programó desde los inicios de 1931. Esta programación se basó sobre todo en versiones hispanas procedentes de Hollywood y Joinville²⁸ a las que en un principio, y a tenor del tiempo que se mantenían en cartel frente a otras competidoras, el público dio su favor²⁹. Pero el Ideal también estuvo atento a programar las producciones sonoras que habían sido éxito en su estreno sonoro en las grandes capitales. Así programó nada más empezar el año, el siete de enero, *La canción de la estepa* (L. Barrimore, 1930) y ocho días más tarde, el quince de enero, *El desfile del amor* (Ernest Lubitsch, 1929), película que se mantuvo en cartel hasta el veintiuno del mismo mes y de la que Alejandro García Barcia dijo:

²⁴ *Ibidem*, 1-2-32

²⁵ *Dirio de Alicante*, 16-4-1932

²⁶ *El Luchador*, 24-4-1933

²⁷ *Ibidem*, 19-5-1933.

²⁸ Pensamos que el Ideal estuvo desde el principio bien surtido de producciones de la Paramount por la cantidad de «tempranas» versiones de las que dispuso, además de contar con «éxitos seguros» también producidos por la Paramount como por ej. *El desfile del amor* (E. Lubitsch, 1929).

²⁹ En esta modesta aproximación de análisis hemerográfico se ha observado que las versiones en español tienen, por lo general dos o tres días de permanencia en cartel, cuando lo normal es que el resto de estrenos sólo se mantenga un día, sea o no sonoro. Esto será sin duda uno de los temas a investigar, mediante un riguroso análisis hemerográfico, en la Tesis Doctoral.

«(...) Arte cinematográfico, en realidad poco se observa en el desarrollo del film, salvo algunas escenas que muestran la admirable dirección de Ernest Lubitsch. Como opereta como alarde de un nuevo campo a explotar en el cine sonoro, es admirable y digno de toda clase de elogios (...)»³⁰.

Pero no todo en el Ideal fueron «desfiles de...» y «canciones de...» que los hubo a raudales; el Ideal Cinema también estrenó el veintinueve de enero *El ángel azul* (Josef von Sternberg, 1930). Pese a la fama que la precedía, duró sólo dos días en cartel. El tres de abril, se estrenó *La canción del día* (Samuelson, 1930) la producción de Saturnino Ulargui en Inglaterra y que se mantuvo cuatro días en cartel, lo que demuestra de manera temprana la preferencia del público alicantino por un cine que hablara uno de los dos idiomas que entendía, en este caso el castellano.

A principios de la temporada 1932-1933 la publicidad de los cines, incluido el Ideal, ya no hacen distinción entre película muda o sonora o entre variedades de cine sonoro. Entendemos por ello que la oferta de films comienza a ser sólidamente sonora.

Monumental Salón Moderno. El Monumental fue el otro Gran Salón que junto al Ideal mantuvo desde el principio una dinámica *in crescendo* en cuanto a la programación de títulos sonoros se refiere. Así desde comienzos de 1931, el Monumental se nutre de versiones hispanas si bien no de manera tan frecuente como el Ideal Cinema.

En su haber, el Monumental tiene el «honor» de haber estrenado el dieciséis de marzo en Alicante la versión sonora de *La aldea maldita* (F. Rey, 1930), film que se mantuvo cuatro dignos días en cartel; *La canción de París* (R. Wallace, 1929)³¹, estrenada el cinco de marzo; *Rey de reyes* (Cecil B. de Mille, 1928) el treinta de marzo. El 10 de abril de abril puso en cartel durante dos días la producción española rodada en Berlín *El profesor de mi mujer* (R. Florey, 1930) con lo que parece que el Monumental también andaba a la caza de cuanta producción hablada en castellano pudiera ofrecer. Consolida así de esta manera el Monumental desde muy temprana fecha su programación sonora, en mi opinión y

³⁰ *El Luchador*, 16-1-31.

³¹ Estrenada pues un año y medio más tarde que en Barcelona, en septiembre de 1929.

con los escasos datos disponibles hasta la fecha, sólo superada por la del Ideal Cinema.

El Monumental Salón Moderno fue una de las salas que más frecuentemente combinó el cine con la escena teatral. También fue uno de los escenarios favoritos para la realización de grandes mítines como, por ejemplo, el realizado por Largo Caballero en su campaña en favor del Frente Popular, y que fue retransmitido por radio a todo el país el 26 de enero de 1936³².

Teatro Principal. El coliseo alicantino fue uno de los primeros recintos de que se dotó de infraestructura sonora para la exhibición cinematográfica. Sin embargo parece que tras algunas proyecciones en el año treinta pasó a programar casi exclusivamente teatro durante las temporadas 1930-1931 y 1931-1932. Poco a poco las proyecciones van ya apareciendo en la temporada 1932-1933 y van ganando terreno a medida que estas avanzan, siempre en combinación con teatro y en una proporción bastante favorable a este último, para después pasar a programar ya con normalidad en la temporada 1933-1934, y a presentar y publicitar sus propios estrenos, como ocurrió el 4 de abril de 1934 con la película *Torero a la fuerza* (Leo McCarey, 1933), estreno que unos meses antes le había servido a Antonio Blanca para hacer una crítica a los propios críticos de cine en su artículo titulado «Críticos, agentes publicitarios y caballitos de carreras»³³. El estreno de *Viva Villa* (Jack Conway, 1935) sirvió también a Blanca para dejar clara su belicosidad hacia el cine estadounidense en otra de sus críticas. Pese a todo, el Principal siguió manteniendo como prioritaria³⁴ su «imagen teatral» albergando las funciones de las compañías más prestigiosas que visitaban Alicante.

³² *El Luchador*, 27-1-36.

³³ *Ibidem*, 22-2-34.

³⁴ En mi opinión, el Principal fue «tanteando» el estado de la exhibición en unos momentos en los que el negocio del cine en España no estaba exento de confusión, presentando demasiadas incógnitas a las que ni los propios exhibidores locales, programadores «exclusivos» de cine, sabían dar respuestas claras. Cuando poco a poco el panorama se fue aclarando con los sistemas de reproducción, los públicos mostraban claramente sus preferencias, los canales de distribución eran fluidos y la producción nacional comenzaba a dar buenos réditos, en Principal se fue uniendo a la fiesta.

Salón España y Teatro Nuevo. Estas dos céntricas salas tuvieron el dudoso record de ser los recintos situados en el centro de la ciudad³⁵ que más tarde se dotaron de la infraestructura necesaria para la exhibición sonora. El caso más llamativo es el del Salón España, considerado uno de los *Grandes Salones* alicantinos, y que al parecer subió muy tardíamente al «tren del sonoro». En este contexto se produce el reestreno el 21 de enero de 1933 de la película muda, rodada en el Huerto del Cura de Elche, *El héroe de Cascorro* (E. Bautista, 1929)³⁶. Según los datos de que se disponen, la primera cartelera alicantina en la que se publicita cine sonoro en el Salón España nos lleva a la fecha del 19 de septiembre de 1934, aunque intuimos que se incorporaría a la exhibición sonora en la temporada 1933-1934 tras acometer su segunda reforma en 1933³⁷.

El Teatro Nuevo despierta otra incógnita. No se tienen apenas noticias de su programación, apareciendo muy esporádicamente sus películas en las carteleras y, en un caso parecido al del Salón España, escasamente publicitadas hasta finales del periodo republicano. Intuimos que el Teatro Nuevo fue una sala en la que se programó cine mudo durante un largo periodo de tiempo, combinándolo con el teatro de variedades en una fórmula que ya empleaba en la década de los veinte y en la que primaban las proyecciones³⁸.

No queremos acabar esta comunicación sin mencionar, aunque no se inscriba dentro del fenómeno de expansión cinematográfica del

³⁵ Pertenecientes por lo tanto al «eje de ocio» surgido en el primer tercio del siglo XX alrededor del Teatro Principal.

³⁶ Porque era el único *Gran Salón* «mudo» que quedaba en la ciudad.

³⁷ A lo largo del año 1933 se construyen los nuevos cines en los barrios de San Blas, San Gabriel y San Antón y que a buen seguro incorporarían sistemas de proyección cinematográfica sonoros. Es de lógica empresarial que si el Salón España, no lo olvidemos catalogado como *Gran Salón*, se viera «superado» por estos nuevos cines, iniciara un proceso de renovación, como así fue: «(...) la novedad se produjo en el año 1933 cuando se reformó y amplió el Salón España, bajo la dirección de Emilio Herrero Serra, que después pasaría a llamarse Capitol. (...)». En MARTÍNEZ MEDINA, Andrés: «Del cinematógrafo a los multicines: arquitectura para el Séptimo Arte», *Canelobre*, nº 35/36, Alicante, Juan Gil-Albert, 1997, p. 49.

³⁸ NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel C.: *Los inicios del Cinematógrafo en Alicante 1896-1931*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2000, p. 64.

periodo pero sí dentro de una política de acercamiento de dicho fenómeno a las clases populares (aún más si cabe), la apertura el 9 de agosto de 1932 de un Cine Popular (o Cine Público)³⁹, que funcionó a modo de cine de verano en el Paseo de Soto.

Referencias bibliográficas

BELTON, John: *Cine sonoro: tecnología y estética*, AA.VV., *La transición del mudo al sonoro, Historia general del Cine*, Volumen VI, Gustavo Domínguez y Jenaro Talens (Dir.), Madrid: Cátedra, 1995.

CRESPO, Jaime: «Las terrazas de verano en Alicante. De los años treinta a la actualidad», *Alicante 100 años de Cine*, nº 35/36, *Canelobre*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1997.

FERNÁNDEZ COLORADO, L.: *El Phonofilm: un sistema ambulante de cine sonoro*, en *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, A Coruña: C.G.A.I., 1995.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *El cine español entre 1987 y 1939, Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Ariel Cine, 2002.

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

GUBERN, Román: *El cine sonoro (1930-1939)*, AA.VV., *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 1995.

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

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

NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel C.: *Historia del cine en Alicante 1896-1931*, Murcia: Universidad de Murcia, Tesis Doctoral inédita, 1998.

³⁹ CRESPO, Jaime: «Las terrazas de verano en Alicante. De los años treinta a la actualidad», *Alicante 100 años de Cine*, nº 35/36, *Canelobre*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1997, p.36.

NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel C.: *Los inicios del Cinematógrafo en Alicante 1896-1931*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2000.

LAHOZ RODRIGO, Nacho: *Notas en torno a la introducción del sonoro en Valencia, Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid: Editorial Complutense, 1993.

03

La música en los primeros largometrajes de animación: procedimiento de trabajo del compositor en el pionero caso español (1945)

M^a José Ramos Machí

Universidad de Salamanca

ramosmachi@hotmail.com

Resumen

En el contexto bélico de la Segunda Guerra Mundial, la España salida de la contienda civil trató de aprovechar el desconcierto reinante en su entorno para situarse a la cabeza en la elaboración de cine de animación. Así nació el primer largometraje europeo de este tipo en color, *Garbancito de la Mancha*, basado en el cuento homónimo de Julián Pemartín (que publicara el célebre Saturnino Calleja), una producción netamente española producida bajo el sello de Balet y Blay, con animación de Arturo Moreno, cuya banda sonora musical fue encargada al afamado maestro Jacinto Guerrero. No obstante, por cuestiones de distancia y tiempo, se contó, para la confección «de base» del largometraje, con la colaboración de gentes en su mayoría pertenecientes al variopinto mundo de «la farándula» barcelonesa. Entre los recursos más preciados, se contrató a Joaquín Bisbe, un joven músico, buen conocedor del ámbito musical de moda en la época –jazz, music-hall, etc.–. Pianista repetidor y arreglista, incluso compuso el *Número musical de los gusanos*, uno de los temas más notables del film. Se trata, pues, de conocer el complejo proceso de creación de la banda sonora de esta película, desde que se inició y perfiló la composición musical, hasta la grabación de la música y su sincronización con la imagen.

Palabras clave: Cine de animación, *Garbancito de la Mancha*, Balet y Blay, Arturo Moreno, Jacinto Guerrero, Joaquín Bisbe.

The music in the first animated feature films: working procedure of the composer in the pioneering Spanish case (1945)

Abstract

In the war context of Second World War and after the end of its civil strife, Spain tried to take advantage of the environmental confusion to place itself at the forefront in the development of film animation. As a result, the first European feature of this type in color was born, *Garbancito of La Mancha*, based on the short story by Julian Pemartín (published by the famous Saturnino Calleja), a clearly Spanish output produced under the seal of Ballet and Blay, with animation by Arturo Moreno, whose musical soundtrack was entrusted to famous maestro Jacinto Guerrero. However, for reasons of distance and time, the collaboration of people from the motley world of Barcelona «showbiz» was counted for the basic making of the film. Among these group, Joaquin Bisbe was hired, a young musician and good connoisseur of the fashionable musical environment at the time, jazz, music hall, etc. Pianist and arranger repeater, he even composed the «musical number of worms», one of the most remarkable of the film. This research intends to study the complex process of creating the soundtrack for this film, from start and outline of the musical composition to the recording of the music and its synchronization with the picture.

Keywords: Film animation, *Garbancito de la Mancha*, Balet and Blay, Arturo Moreno, Jacinto Guerrero, Joaquín Bisbe.

La elaboración de largometrajes de animación en la década de 1940 fue una carrera entre la vanguardista industria cinematográfica norteamericana y algunas empresas aisladas europeas bien focalizadas. En el contexto bélico de la Segunda Guerra Mundial y con una situación de catástrofe generalizada, la España salida de la contienda civil, férreamente gobernada por el régimen franquista, trató de aprovechar el desconcierto reinante de su entorno –con precarios medios, casi «de subsistencia»–, para situarse a la cabeza de las iniciativas al respecto. Así nació el primer largometraje de animación europeo en color, *Garbancito de la Mancha*, basado en el cuento homónimo de Julián Pemartín (que publicara el célebre Saturnino Calleja), en una producción netamente española, con animación de Arturo Moreno, y bajo el sello de Balet y Blay. La película obtuvo el Premio del Sindicato Nacional de Espectáculo y fue «declarada de Interés Nacional» con lo que los productores, estimulados por el éxito conseguido, aprovecharon la ocasión –en realidad, la excusa–, para obtener su tan deseada licencia exclusiva de importación de las grandes producciones hollywoodienses del momento, que era donde realmente radicaba el negocio.

Y fue de ese modo cómo el encargo de la composición musical de la película al nacionalmente famoso maestro Jacinto Guerrero (muy conocido por sus éxitos en el ámbito músico-escénico de la zarzuela), fue utilizado como reclamo propagandístico, al tiempo que como garantía de afección al régimen (de cara a quienes más tarde habían de enjuiciar el producto y conceder la citada licencia de importación). Con la figura del triunfador Jacinto Guerrero (un profesional de actualidad, cubierto por cierta aureola de éxito) como revulsivo positivo en taquilla y como catalizador del quehacer de un equipo heterogéneo y sin apenas experiencia en común –aunque sí en sus respectivas especialidades–, un equipo ahora reunido «ex novo» en una ambiciosa empresa («vanguardista» y de índole «nacional» –dibujantes, iluminadores, técnicos de sonido...–), se conseguía el atractivo social necesario que aseguraría pingües beneficios, y eludir, desde el punto de vista de la imperante ideología nacional-católica franquista, el más mínimo atisbo o som-

bra de sospecha en cuanto a hipotéticas actitudes o posicionamientos políticos censurables que hubieran podido surgir por parte de quienes protagonizaran el film. Por otro lado, se obtenían, así, determinadas certezas a la hora de «sugerir» y encauzar –desde una temática infantil, pero apta «para todos los públicos»–, la moraleja y moralina catequizadora deseada para la audiencia.

Se trata, pues, de conocer el complejo proceso de creación¹ que llevó a cabo Jacinto Guerrero para la confección de la música de *Garbancito de la Mancha*, el primer largometraje de animación europeo en color, es decir, cómo se llegó al producto final, desde que se inició y perfiló la composición musical, hasta la grabación de la música y su sincronización con la imagen, pasando por el reclutamiento de músicos para la confección de la orquesta, lugares de ensayos, etc.

Procedimiento de trabajo

En el escenario planteado, el «quehacer cotidiano» de Jacinto Guerrero condicionó su implicación con el trabajo para la película, únicamente «a tiempo parcial» pues era un hombre ocupadísimo que debía compaginar múltiples actividades (composición, estrenos y representaciones de zarzuelas, revistas, etc.); y que residía en Madrid, mientras que el largometraje se producía fundamentalmente en Barcelona. Eso sí, en la época de creación de la película, el maestro Guerrero estaba representando una revista en el teatro Cómico de Barcelona, por lo que viajaba cada dos semanas a la ciudad Condal, en estancias de 3 o 4 días. Así, Guerrero componía desde Madrid la música para *Garbancito*, que iba remitiendo sobre la marcha a la Ciudad Condal (*figura 1*), en función de las necesidades, dando fuertes empujones a su trabajo mediante estas visitas esporádicas e intensivas a la capital catalana, donde aprovechaba

¹ En cuanto a las fuentes que sustentan la investigación, cabe destacar la entrevista realizada a Joaquín Bisbe, quien a pesar de su avanzada edad goza de buena salud y recuerda con detalle aquella aventura. También se cuenta con la partitura autógrafa de J. Guerrero, que se ha localizado en el archivo del ICCMU. Además, conviene llamar la atención sobre las ediciones discográficas, que se limitan, únicamente, a registrar algunas de las partes musicales más representativas.

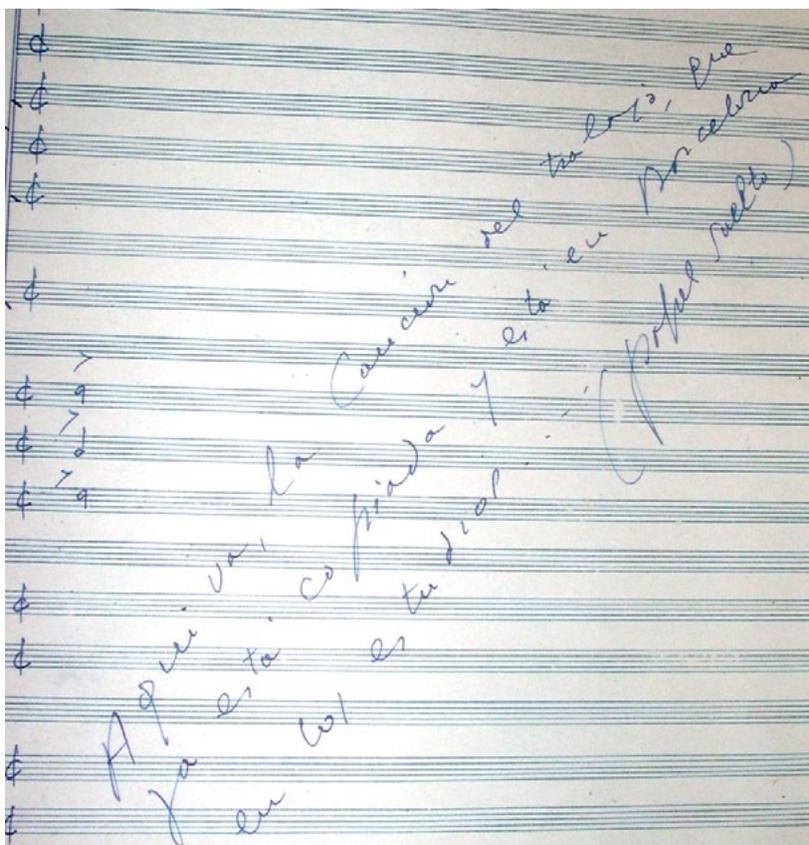


Figura 1. Partitura autógrafa de Jacinto Guerrero. Anotación que evidencia el trabajo entre Madrid y Barcelona: «Aquí va, la Canción del trabajo, que ya está copiada y está en Barcelona en los estudios... (papel suelto).»

para perfilar temas, ultimar orquestaciones, organizar ensayos con la orquesta, etc.

Este tipo de trabajo intermitente y «a distancia», que obligaba a optimizar el escaso y valioso tiempo disponible del maestro, forzó a que la producción de la película pusiera todos los medios a su alcance para facilitarle al máximo su tarea.

Y entre los recursos más preciados, se contrató a Joaquín Bisbe, un joven músico, trompetista, pianista y estudiante de composición, buen

conocedor del ámbito musical de moda en la época –jazz, music-hall, «bailables», etc.– y sobre todo, emprendedor.

En aquella época, Bisbe, con 19 años de edad, tocaba el piano en una orquesta formada por un grupo de 11 amigos en la que el batería del grupo trabajaba como animador para Balet y Blay. Fue él quien le informó de que la productora buscaba un dibujante que tocara el piano y como era aficionado al dibujo, decidió presentarse para solicitar el puesto. Después de superar una prueba de animación que le hizo Moreno, inmediatamente fue contratado ya que lo que más interesaba a la producción era su faceta como pianista.

Así, Bisbe participó en *Garbancito de la Mancha* como músico y como animador: 1) Su tarea principal era ejercer como pianista repetidor, pero también repentizaba las ideas esbozadas por Guerrero y colaboraba en el proceso de sincronización audiovisual; es decir, que ejercía como una especie de «ayudante» del maestro Guerrero; 2) Cuando no tenía trabajo referido a la banda sonora musical, realizaba trabajos de animación como intercalador, que dentro del equipo de animación era la labor más sencilla² (*figura 2*). Por todo ello recibía una remuneración de 50 ptas. a la semana.

Además de toda esta labor, Bisbe compuso el «Número [musical] de los gusanos», uno de los temas más notables del film, y protagonizó la música de otra escena, que se llegó a ultimar aunque finalmente no pasó a la pantalla³. También participó en la secuela de *Garbancito de la*

² Los animadores estaban divididos en dos secciones, una dirigida por J. M. Carnicero y la otra por A. Tosquellas. Cada sección estaba formada por uno de los citados jefes de sección (Carnicero o Tosquellas), más los correspondientes animadores, ayudantes y, por último, intercaladores.

³ «Tanto el maestro Guerrero como A. Moreno estaban muy satisfechos con la labor de J. Bisbe así que se pensó que éste compondría la música para una nueva secuencia que A. Moreno y A. Tosquellas habían decidido incluir y que no estaba en el guión inicial, «El sueño de Garbancito», que contendría una pequeña historia con hormigas, cigarras tocando la guitarra y unos gusanitos. En un principio José M^a Blay dio el visto bueno y se procedió tanto a la creación de los dibujos animados como a la composición de la música. Pero finalmente, y debido al elevado incremento de tiempo y presupuesto que suponía hacer 6' más de película, Blay decidió reducir esta escena a lo que hoy conocemos como el «Número [musical] de los gusanos». J. Bisbe tuvo que hacer hasta



Figura 2. Grupo de animadores entreteniéndose mientras llega el celuloide. De izda. a dcha. Joaquín Bisbe, Heimann, Hidalgo, Eusebio Oca y Monserrate tumbado.

Mancha, Alegres vacaciones (1948), para la que compuso la «Canción de la paella».

Proceso de composición, grabación y sincronización

La música desempeña un papel esencial en el cine de animación, más aun si cabe, que en el resto de producciones audiovisuales, y presenta sus propias peculiaridades⁴, también en el proceso de composición y sincronización. El compositor debe ser capaz de responder a las exigencias que le plantea los dibujos animados, siendo fundamental la

tres versiones diferentes de este número musical para que fuera del gusto de productor y algo similar ocurrió con la orquestación: en un principio Bisbe la concibió para big band, pero finalmente J. M^a Blay decidió que participara toda la orquesta acompañando al cuarteto vocal «Orpheus» (RAMOS MACHÍ, 2012: 243-244) ya que insistía en que no quería que sonora a lo que él llamaba «música de negros». Así que el joven Bisbe recibió la ayuda del maestro Cristóbal Taltabull, su profesor de composición, para realizar la orquestación.

⁴ Véase RADIGALES, 2011: 211 y ARÓSTEGUI PLAZA, 2009: 555-556.

relación con el animador ya que va a existir una gran dependencia entre el trabajo de ambos.

El proceso de trabajo que se siguió Guerrero en Garbancito de la Mancha fue el siguiente (figura 3):

1) Los animadores le proporcionaban un guión cinematográfico, el *story-board*.

2) Él componía la música siguiendo las indicaciones de dicho guión.

3) Después, Guerrero entregaba a Bisbe un guión para piano o, en ocasiones, únicamente un cifrado que éste tenía que realizar, siguiendo sus indicaciones.



Figura 3. Proceso de composición seguido por el maestro Guerrero para crear la música de *Garbancito de la Mancha*

4) Mientras Bisbe tocaba al piano el guión de Guerrero, A. Tosquellas (uno de los jefe de animación) cronometraba su interpretación. Este cronometraje servía de guía a los animadores para medir la música en fotogramas y adecuar, así, la acción de la animación, prestando especial atención a las escenas de mayor movimiento.

5) A continuación se realizaba todo el proceso de animación y filmación de la película.

6) Con la película terminada, ésta se le proyectaba a Guerrero que iba perfilando la versión definitiva de la música: orquestaba, hacía las modificaciones pertinentes, etc. En ocasiones lo hacía in situ; otras, se llevaba el material para terminarlo en Madrid o, algunas veces, le daba algunas indicaciones a Bisbe para que lo concluyera, pero siempre conservando el ritmo primigenio, para que la sincronización fuera posible (*figuras 4 y 5*).

7) Una vez terminada la composición, se ensayaba y se grababa la música.

8) Después se sincronizaban las imágenes con las tres pistas de sonido: voces, efectos y música.

9) La película ya estaba terminada y lista para su estreno.

Este proceso se siguió en toda la composición de la banda sonora musical, con excepción del «Número [musical] de los gusanos», en el que desde el principio se contó con la música definitiva, estando pues totalmente subordinadas las imágenes a ésta.

Grabación de la música: la orquesta

El maestro Guerrero creó una partitura que precisaba una gran variedad de instrumentos:

1) cuerda completa: violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos;

2) una sección de viento-madera más que nutrida: flautín, flauta, oboe, clarinetes (en Si bemol), fagot; saxo alto (en Mi bemol), saxo tenor (en Si bemol);



Figura 4. Partitura autógrafa de J. Guerrero. Detalle del inicio donde el compositor señala en la partitura la correspondencia con la película, «1er Rollo».

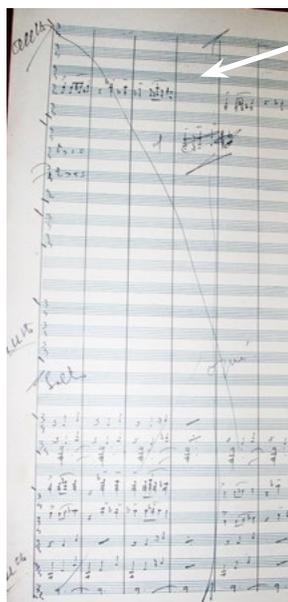


Figura 5. Partitura autógrafa de J. Guerrero. El compositor ha tachado 4 compases para sincronizar la imagen y la música.

3) una familia de viento-metal asimismo completa: trompas (en Fa), trompetas (en Do), trombones, trombón bajo (tuba);

4) una percusión variadísima (como plato fuerte para una película de animación, que debería nutrirse de abundantes efectos especiales): timbales, batería, bombo y plato, celesta, campana, lira, cascabeles, tamboril, bloc, pandereta; y

5) otros instrumentos como arpa, piano o silbido humano.

6) Además, cuenta con las voces de soprano, dos tenores, un barítono y un bajo.



Figura 6. De izda. a dcha. Arturo Moreno, Jacinto Guerrero y Joaquín Bisbe comentando algunos aspectos de la música. Esta fotografía apareció en un medio de la época acompañada del siguiente epígrafe: «El maestro Guerrero explicando al dibujante Arturo Moreno, durante la sincronización de la música de «Garbancito de la Mancha», la necesidad de sesenta profesores de orquesta, por exigencia de la instrumentación. Les acompaña el maestro Bisbe, de la Casa Balet y Blay, productora de la primera película de gran metraje de dibujos en color.»

Dada la amplitud de la plantilla orquesta (*figura 6*), se necesitó para su realización una orquesta «sinfónica», formada por 40 músicos, aproximadamente.

Por supuesto, la orquesta se formó *ex profeso* para la producción de la película. Había una persona encargada de contratar a los músicos (realizaba normalmente esta actividad) y su reclutamiento se efectuó en el café, situado en el entresuelo del Sindicato Musical Barcelonés (en las Ramblas), que era un lugar de encuentro y reunión, al que acudían los músicos a tomar algo antes de los conciertos, las representaciones, etc.

Los ensayos y la grabación de la música se realizaron en los estudios Parlo Films⁵ de «La Voz de España», en horario de 8 de la mañana hasta la hora de comer, y siempre se contó con la presencia de Guerrero. Cabe destacar que para la grabación únicamente se utilizó un micrófono, como era habitual en la época (*figura 7*). Por ello, se situaban al frente de la orquesta instrumentos como el arpa o la celesta, pues éstos tenían un papel protagonista a lo largo de la película, bien dentro de un tema o bien como efecto.

Por su parte, la elaboración de las partichelas se encargó a un copista, que bien podría ser el Sr. Andrada al que se refiere Guerrero en una de sus anotaciones en la partitura (*figura 8*):

«Nota para el Sr. Andrada. Me faltan compases que tomar de una canción que tengo en Barcelona. [¿Dependo?] papel en los instrumentos para copiarlos yo mismo... Guerrero [rubricado]».



Figura 7. Orquesta dirigida por J. Guerrero en una de las grabaciones.

⁵ Empresa barcelonesa dedicada al doblaje y sonorización (sincronización, montaje, etc.) de películas que fue comprada por el afamado director Ignacio Ferrés Iquino (*1910; †1994) en 1953.

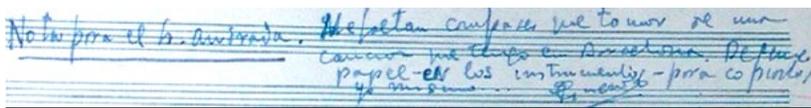


Figura 8. Segundo rollo, f. 16 v. Nota de Jacinto Guerrero

Las canciones

Una parte fundamental de la banda sonora musical de *Garbancito de la Mancha* fueron las canciones, como es habitual en los largometrajes de animación. Se trata de 5 temas:

- 2 canciones en las que canta la soprano Pepita Russell: «Canción del trabajo» y el Tema de Peregrina.
- 1 canción y 2 números musicales, interpretados por el tenor Gaietà Renom y el Cuarteto Vocal Orpheus. Se trata del «Número [musical] de los gusanos», «Canción de los cipreses» y «Marcha de la espada».

Todos ellos, a excepción del Tema de Peregrina, están incluidos en la edición de los cantables: son tres discos editados en Barcelona en el año 1945 por la Compañía del Gramófono Odeón «La voz de su amo» (figura 9).

Tanto la soprano Pepita Russell⁶ como el Cuarteto Vocal Orpheus⁷ (figura 10) eran cantantes conocidos en el ámbito barcelonés de la época y su participación en la interpretación de canciones para películas fue habitual, bien en producciones españolas o bien en producciones extranjeras dobladas al español. Los temas más populares fueron editados por

⁶ «Pepita Russell formaba parte del Trío Vocal «Hermanas Russell» que, junto a Albalat, cantaban en títulos tan famosos en la década de 1940 como «Hoy es tu cumpleaños» o «Para bailar el bugui.» RAMOS MACHÍ, 2012: 229.

⁷ Su componente más relevante fue el tenor Gaietà Renom i Garcia (*Barcelona, 1913; †1997). El grupo se fundó el 19 de marzo de 1929 y estaba compuesto por Gaietà Renom como primer tenor, Eduard Artells como segundo tenor, August Dalet como barítono y Vicenç Mariano como bajo. La formación permaneció estable a excepción del puesto de segundo tenor, que a finales de 1934 fue ocupado por Josep Monfort (que más tarde será sustituido por Geroni Teruel). <http://assmmd.org>; (s/a) *La publicitat* (24.04.1934): 4.



Figura 9. Cara B, de uno de los viejos discos de vinilo de 78 rpm, que contiene el «Vals y marcha de la espada».



Figura 10. De izda. a dcha. Joaquín Bisbe, el Cuarteto Orpheus (Gaietà Renom, Josep Monfort, August Dalet y Vicenç Mariano), Arturo Moreno y Jacinto Guerrero durante la grabación de la música.

la Compañía del Gramófono Odeón «La voz de su amo», como ocurre con *Garbancito de la Mancha*⁸.

⁸ Los discos se pueden escuchar en el registro sonoro de la Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.

En el caso de Pepita Russell, destaca la interpretación de «Sara Juana», una canción fox de la película *I dood it Sammy Fain*⁹. Mucho más numerosas fueron las participaciones del Cuarteto Vocal Orpheus, sobre todo, las colaboraciones con Ignacio F. Iquino. Destacan: «Pupupidú», un foxtrot de *El difunto es un vivo* (I.F. Iquino, 1941); «¡Dale que dale!», vals ranchera de *El pobre rico* (I.F. Iquino, 1942); «Tipolino», foxtrot de *Un marido a precio fijo* (Gonzalo P. Delgrán, 1942); «Tu verás ...: somos tres subidos en un árbol», una marcha y «Mujer querida», fox lento, ambos de la película *Cuarenta y ocho horas* (José María Castellví, 1943); o «Señora», un foxtrot de *Un enredo de familia* (I.F. Iquino, 1943)¹⁰. La mayoría de estas piezas son de corte jazzístico, por tanto, cabe pensar que, fueron elegidos para cantar en el «Número [musical] de los gusanos» y la «Canción de los «chopos»» por su experiencia en este tipo de canciones.

Las intervenciones del Cuarteto Vocal Orpheus, en especial el «Número [musical] de los gusanos» –dada su dificultad–, se ensayaron previamente al día de grabación, en casa de Gaietà Renom bajo la supervisión de J. Bisbe, que los acompañaba al piano.

Conclusiones

Garbancito de la Mancha fue una empresa pionera surgida en la España de posguerra, el propio José M^a Blay confesaba al respecto que:

«... fue necesario crear unos Estudios adecuados para esta clase de películas; Estudios que hubimos de montar según creíamos que podía sernos más prácticos y sin copiar los que hubieran podido servirnos como modelo, y que desconocíamos completamente. [...]»¹¹

Algo similar ocurrió con todo lo que concierne a la creación de la banda sonora musical, composición, grabación y sincronización. Por supuesto que se habían producido numerosos cortometrajes, pero las demandas y exigencias de un largometraje eran bien distintas: el método

⁹ Con adaptación de la letra española realizada por Nicolás Suris Palomé.

¹⁰ ROMAGUERA I RAMIÓ, 2002: 79; www.bne.es.

¹¹ CASTÁN PALOMAR: 12.05.1946.

de trabajo, el reclutamiento de los músicos para formar una orquesta de grandes dimensiones, la copia de las partichelas, la grabación en los estudios, el proceso de sincronización, etc. Todo era, de algún modo, nuevo y mucho más complejo.

En este contexto particular, la producción confió la composición de la banda sonora musical a Jacinto Guerrero, compositor de éxito de zarzuelas y con experiencia en el campo de la composición cinematográfica¹².

La valoración de la composición de J. Guerrero para *Garbancito de la Mancha* es desigual. Por una parte, si nos remitimos a los medios de comunicación de la época, vemos que las críticas son bastante positivas, en general, pero muy en especial se destaca el trabajo de Guerrero¹³. Por otra, una visión más negativa parece desprenderse de los trabajos de algunos investigadores contemporáneos, quienes consideran al maestro Guerrero poco adecuado para realizar la música de una película de animación por ser un consagrado compositor de zarzuelas, incapaz de crear una partitura que respondiera a las necesidades reales de la animación. Posiblemente esta opinión se deba a la pervivencia de ciertos prejuicios y a que la partitura, en algunos aspectos, no sigue los cánones estrictos del estilo de animación americano.

A mi juicio, estas afirmaciones carecen de fundamento puesto que el método de trabajo aquí presentado y la película en sí misma, evidencian que el compositor era consciente de las particularidades que presenta la música en el cine de animación, y por tanto, hizo un gran esfuerzo de síntesis y adecuación al nuevo lenguaje fílmico, a través de: una gran variedad de ritmos, presencia de numerosos temas musicales, notable importancia otorgada a la instrumentación, etc.¹⁴. Es más, llegó a afirmar textualmente: «Yo he gastado más vista en esta película que en hacer seis zarzuelas del tipo *Los Gavilanes*»¹⁵.

¹² Véase CORTIZO, 2000: 52; LLUÍS I FALCÓ, 2011: 538; RAMOS, 2012: 239.

¹³ Véase críticas de *ABC* (14.05.1946), *Informaciones* (14.05.1946), *Ya* (14.05.1946), *El correo de Andalucía* (10.05.1946), *La vanguardia española* (24.11.1945)

¹⁴ Véase: CANDEL CRESPO, 1993: 47.

¹⁵ LUJAN: 1.10.1945.

Sin duda alguna, su música estuvo directamente influenciada por su dilatada experiencia en la composición de zarzuelas (como, por otra parte, no podía ser de otra manera). No obstante, todavía hoy se insiste en demonizar esta particularidad en lugar de entenderla como un rasgo de su estilo que aporta riqueza, inspiración y personalidad a su música; llegando, incluso, a enriquecer el propio discurso filmico en determinadas secuencias. Y es que Guerrero quiso emplear, e incluso explotar de manera intencionada, un lenguaje compositivo típicamente español para *Garbancito de la Mancha*, pues llegó a manifestar que:

«Si el cine español quiere salir de España ha de llevar a la pantalla las costumbres españolas y su música [...] Nosotros debemos hacer cine con nuestras regiones, con nuestros trajes, con nuestros cuentos y nuestra literatura, con nuestra música y costumbres populares, incluso para que cuando otros hagan películas con temas españoles no hagan españoladas [...]»¹⁶

Por otra parte, y antes de concluir, cabe destacar la contribución realizada por el músico y arreglista Joaquín Bisbe, como pieza clave en el procedimiento de trabajo seguido por J. Guerrero para la creación de la música de *Garbancito de la Mancha*, ya que hasta el momento, únicamente se ha valorado su composición del «Número [musical] de los gusanos», dejando de lado, por tanto, su ya descrita participación en todo el proceso de elaboración y sincronización de la banda sonora musical.

En síntesis, resulta imprescindible poner en valor la labor creadora de Jacinto Guerrero, que fue capaz de afrontar un nuevo reto en su amplia carrera profesional, como es el caso de una empresa de estas características; recopilando y fusionando diversos estilos nacionales e internacionales, rentabilizando y dirigiendo los limitados recursos existentes a su alcance (humanos, temporales, materiales...) y, en definitiva, implementado un método de trabajo –riguroso, único y enormemente eficaz– pionero a nivel español y europeo.

¹⁶ *Ibid.*

Referencias bibliográficas

ARÓSTEGUI PLAZA, J. L.: «La música en los dibujos animados» en Olarte, M. (ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*, Salamanca: Plaza Universitaria, 2009, pp. 553-563.

CANDEL CRESPO, J. M.: *Arte y técnica de los dibujos animados*, Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Servicio de Promoción Cultural, 2005.

CANDEL CRESPO, J. M.: *Historia del dibujo animado español*, Murcia: Filmoteca Nacional de Murcia, 1993.

CASTÁN PALOMAR, F.: «Horas antes del estreno con el director y los autores de «Garbancito de la Mancha»», *Primer Plano*, nº 291, 12.05.1946

CORTIZO, M. E.: «Guerrero Torres, Jacinto», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol.6, Madrid: SGAE, 2000, pp. 44-52.

HALAS, J. Y MANVEL, R.: *La técnica de los dibujos animados*, Barcelona: Ediciones Omega, 1980.

LÓPEZ GONZÁLEZ, J.: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*, Tesis doctoral, Granada: Universidad de Granada, Dir.: Dr. Antonio Martín Moreno, 2009.

LLUÍS I FALCÓ, J.: «Jacinto Guerrero. Un compositor ante, de y para el cine», GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.), *Jacinto, Guerrero: de la zarzuela a la revista*, Madrid: SGAE / Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995a, pp. 51-67.

LLUÍS I FALCÓ, J.: «Guerrero Torres, Jacinto», *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, vol. IV, Madrid: SGAE, 2011, p. 538.

LUJAN, A.: «Un diálogo con música de fondo. La salvación del cine español está en la música española, afirma el maestro Guerrero», *Primer Plano*, nº 262, 1.10.1945. MANZANERA, M.: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985*, Murcia: Universidad de Murcia, 1992.

MANZANERA, M.: *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985*, Murcia: Universidad de Murcia, 1992.

MONTERDE, J. E.: «El cine de la autarquía», TALENS, Jenaro (Dir.), *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, [1995] 2005, vol. 40, pp. 181-238.

NADAL I ROVIRA, N.: «De Garbancito de la Mancha a Los sueños de Tay-Pi. Una aproximación al cine de animación español producido por Balet y Blay», *Con A de animación*, nº 2, Valencia: 2012, pp. 119-133.

ORTEGO MARTÍNEZ, O.: «El Sindicato Nacional de Espectáculo y el cine español (1941-1959)» en *Actas del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la AHC. Mesa: Historia Cultural*. Zaragoza: 2008, pp. 1-16.

POZO, S.: *La industria del cine en España*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 1984.

RADIGALES, J.: «Creació i muntatge musical en el dibuix animat clàssic», *Trípodos XI*, 2001, pp. 107-122.

RAMOS MACHÍ, M.J.: «El primer largometraje de animación europeo en color: *Garbancito de la Mancha* (1945). Análisis de la música de Jacinto Guerrero», *Anuario Musical*, 67, Barcelona: 2012, pp. 223-270.

ROLDÁN GARROTE, D.: *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40*, Tesis doctoral, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2003. (Consultado el original, existe también edición en formato digital: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia. Ref. 2004.5206. ISBN: 84-688-6216-9)

TORRELLA PINEDA, J.: *Rodatges de potsguerra a Barcelona. Un recorregut pels estudis de cinema*, Barcelona: Institut del cinema català, col. «Orphea, 2», 1991.

04

Cine, mujer y música: una lectura femenina de la filmografía española de los años sesenta a través de sus bloques musicales

Virginia Sánchez Rodríguez

Universidad de Salamanca

virginiasanchezrodriguez@gmail.com

Resumen

El cine, la música y la música de cine son un reflejo de la sociedad en la que dichos productos artísticos han sido creados. Partiendo de esta premisa, este trabajo propone un análisis de la imagen de la mujer española durante el franquismo a través de las connotaciones formales y semánticas que la música ofrece dentro de los productos audiovisuales de los años sesenta. Y es que, simultáneamente al argumento, al vestuario y a los roles de género, si observamos detenidamente la función de la música en torno a personajes femeninos de películas de esta década comprobamos cómo la Banda Sonora Musical contribuye a la recreación de diferentes tipos de mujer dependiendo del estilo de la música de cine y de la estética de la película. Atendiendo a estas circunstancias, ofrecemos en este trabajo una propuesta de clasificación de diversos tipos de mujer generados o subrayados por la música a partir del análisis de una selección de personajes cinematográficos de películas de los años sesenta y de la Banda Sonora Musical asociada a ellos. Del mismo modo, también presentamos algunos de los recursos musicales empleados en torno a la recreación sonora de diferentes tipologías de mujer, en las que convergen un director con visibilidad en el panorama cultural y cinematográfico de la época, un compositor musical de calidad y una relevancia de los personajes femeninos en las historias filmadas.

Palabras clave: Desarrollismo, mujer en España, banda sonora musical, recursos musicales.

Film, woman and music: a female reading of the Spanish films of the sixties through their music blocks.

Abstract

Cinema, music and film music are a reflection of the society in which such artistic products have been created. This paper proposes an analysis of the image of Spanish women during the regime of Franco, through the formal and semantic connotations that music offers in audiovisual products of these years; and, simultaneously to this argument, the costumes and gender roles, if we look closely at the role of music around female characters in movies of this decade we see how the Musical Soundtrack recreation contributes to different types of women depending style of film music and film aesthetics. In those circumstances, we provide in this paper a proposed classification of different types of women generated or underlined by music from the analysis of a selection of film characters in movies of the sixties and the Musical soundtrack associated with them. Similarly, we also present some of the musical resources employed in sound recreation around different types of women, in which a director converge visibility in the cultural and film of the time, musical composer of quality and relevance of the female characters in the stories filmed.

Keywords: Desarrollismo (Time, stage of Development), women in Spain, soundtrack music, musical resources.

En la actualidad podemos contemplar las manifestaciones artísticas como un elemento inseparable del hecho histórico puesto que las artes forman parte de la configuración propia del hombre y de las sociedades; por no hablar del poder de las disciplinas plásticas y sonoras para divulgar valores e ideas, así como para gestar identidades. Desde este punto de vista el cine, la música y la música de cine pueden ser comprendidos como un reflejo de la sociedad en la que dichos productos artísticos han sido creados: al fin y al cabo, la comprensión de la música como una parte más de la cultura contemporánea tiene su origen en las propuestas metodológicas que conciben un enfoque etnomusicológico, atendiendo a la concepción de la música como cultura. Partiendo de esta realidad, el presente artículo propone un análisis de la imagen de la mujer española durante el franquismo a través de las connotaciones formales y semánticas que la música ofrece dentro de los productos audiovisuales de los años sesenta.

Contexto cinematográfico, musical y social en la España de los años sesenta: cine, música y mujer

La década de 1960-1969 representa, desde el punto de vista histórico, un contexto interesante caracterizado por un paulatino crecimiento económico y un intento aperturista general por parte del régimen dictatorial de Francisco Franco en estos años coincidentes con la época llamada del Desarrollismo (1959-1975). Durante esta etapa se produjo el fin del aislamiento internacional un crecimiento económico gracias a las acciones del gobierno, como el desarrollo de varios Planes de Desarrollo desde 1963 basados en los incentivos fiscales y en las ayudas estatales, entrando en vigor el primero de ellos en enero de 1964¹. Desde el punto de vista social y cultural los años sesenta significaron, igualmente, un

1 TAMAMES, Ramón: *La república. La era de Franco. Historia de España Alfaguara*, 7. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 422.

período floreciente caracterizado por el aumento de la población, una mejora del poder adquisitivo y el incremento del consumo en torno a las industrias culturales.

En el ámbito cinematográfico, a lo largo de la filmografía de los años sesenta se distingue un panorama poliédrico y rico, como queda constancia a través de las producciones audiovisuales de la época. En términos generales podemos distinguir la presencia de dos tendencias estéticas generales que dan lugar a un cine comercial, próximo a los postulados del Régimen, con el desarrollo de historias para toda la población con un enfoque emocional e ideológicamente vinculado al gobierno, frente a la existencia de un cine más vanguardista, ideológicamente alejado del gobierno y que propone nuevas formas de mirar el mundo, dando lugar a corrientes como el Nuevo Cine Español o la Escuela de Barcelona. Lo cierto es que, independientemente de la estética cinematográfica comercial o más crítica, en nuestro caso la filmografía de los años sesenta nos permite ofrecer una mirada a tiempos pasados, otorgando una especial atención a los personajes femeninos que fueron, aunque en la sombra, grandes luchadoras en la búsqueda de una España mejor.

Ahora bien, la filmografía de 1960, independientemente de la ideología de los directores, ofrece una imagen heterogénea de la mujer española: a través de las diversas muestras podemos vislumbrar diferentes tipos de mujer que reflejan la estructura social y el panorama histórico de la época desde el ámbito artístico. Además, simultáneamente al argumento, al vestuario y a los roles de género, si observamos detenidamente la función de la música en torno a personajes femeninos de películas de esta década comprobamos cómo la Banda Sonora Musical puede llegar a contribuir a la recreación de diferentes tipos de mujer dependiendo del estilo de la música de cine y de la estética de la película. A este respecto, podemos afirmar que la música contribuye a la convivencia de dos tipos de mujer mayoritarios en la filmografía española de 1960: la mujer tradicional y la mujer moderna, recreadas también desde el prisma sonoro. Pero, ¿cómo es la música de cine en estos momentos?

La música de cine en los años sesenta

A lo largo de la década de 1960 hubo un importante número de compositores que trabajaron para los medios audiovisuales, bien por sus posibilidades creativas, bien por la seguridad económica que conllevaba. Figuras como Augusto Algueró, Cristóbal Halffter, Antón García Abril o Luis de Pablo, entre otros. Pero independientemente de las diferentes personalidades de sus creadores, y al igual que ocurre en el contexto cinematográfico, podemos distinguir la presencia de dos tendencias estéticas principales en la composición musical para el cine de los años sesenta. Por un lado contamos con una estética musical comercial que aparece en las películas oficiales o comerciales, una música caracterizada por la tonalidad, el mantenimiento de un estilo posromántico y un predominio de la función expresiva. Por otro lado se distingue una estética musical vanguardista que está presente en películas alejadas del Régimen, caracterizadas por la inserción de la atonalidad, la diversidad estilística y, en ocasiones, una inserción musical menos convencional, con el empleo de la teoría del contrapunto orquestal que ya los teóricos de las vanguardias soviéticas proclamaban a comienzos del siglo XX.

En cuanto a la función de la Banda Sonora Musical en las muestras de la década de 1960, destaca la expresiva, pero lo interesante al respecto es el hecho de que, además de la función predominante, la música sea capaz de generar identidades femeninas, dando lugar a diversos tipos de mujer en los años sesenta. Tras el análisis fílmico y musical de más de ochenta películas, en la filmografía de los años sesenta encontramos repetidos varios estereotipos de mujer atendiendo al desarrollo del argumento, los diálogos y el protagonismo de la música en torno a los personajes femeninos. De este modo podemos vislumbrar diversos tipos de mujer, como hemos anticipado, predominando dos de ellos: la mujer tradicional y la mujer moderna, dos estereotipos recreados igualmente en las historias fílmicas comerciales y lejanas del Régimen que suelen aparecer subrayados por la música.

Y es que la tradición y la modernidad, unidos o no a cuestiones de género, son dos conceptos complejos, pues lo que para el cine comercial puede significar modernidad, quizá es visto tradicional o antiguo para los cineastas próximos a las vanguardias, y viceversa. Lo interesante al respecto es el hecho de que cada película comercial o vanguardista

recree su particular forma de comprender la tradición y la modernidad a través de sus mujeres, y de la música que rodea a éstas. La mejor forma de comprobar esta afirmación es a través de una selección de muestras, que en nuestro caso serán las películas *La gran familia* (1962, Fernando Palacios), *Historias de la televisión* (1965, José Luis Sáenz de Heredia) y *El extraño viaje* (1964, Fernando Fernán Gómez), pues las limitadas dimensiones del presente texto nos impide, en esta ocasión, profundizar en un mayor número de títulos.

Tradición y modernidad en torno a la mujer española de los años sesenta: roles de género y rasgos musicales

La música, al igual que ocurre con las artes, no debe valorarse únicamente por su estructura formal sino, además, por las implicaciones semánticas y afectivas que ésta ofrece a todo espectador que preste su atención a esta efímera disciplina del espacio y el tiempo. Pero, si además de hablar de música pura nos referimos a la música de cine, todos esos significados implícitos parecen multiplicarse de acuerdo con las restantes disciplinas que la rodean en torno a un producto audiovisual único: no debemos olvidar que la música es un elemento fundamental en el desarrollo de historias filmadas junto con el argumento, los diálogos, el vestuario o los decorados. Todos estos elementos unidos, en el caso que nos ocupa, son capaces de ofrecer diferentes connotaciones en torno a los personajes femeninos, dando lugar a la creación de estereotipos de mujer de la década que nos ocupa gracias, en buena medida, a la inserción de bloques sonoros.

Por tanto, la música es una disciplina que, inserta de forma diegética, no diegética o como número musical de *show*, puede comunicar más información sobre el lugar que la mujer española ocupaba en los años sesenta. A este respecto, y como ya hemos anticipado, podemos afirmar que los dos tipos de mujer predominantes en la filmografía de 1960 se corresponden con la mujer tradicional y la mujer moderna, dos conceptos, tradición y modernidad, ciertamente complejos y relativos dependiendo de cada cineasta y su ideología. A continuación trataremos

de desarrollar los principales rasgos de estas dos tipologías y cómo la música puede contribuir a la recreación de estos estereotipos.

La mujer tradicional

Este prototipo encarna a la perfección los ideales del gobierno franquista, no solo en la imagen que ésta proyecta sino en torno a la estandarización social de la época. Habitualmente este rol determina que, en muchos casos, la mujer sea concebida como complemento del hombre y como abanderada de los cánones de mujer que el gobierno proponía a través de las enseñanzas del Sección Femenina. Dentro de este prototipo encontramos variantes, pero su presencia mayoritaria se ve apegada a un hombre y a la familia. Así, el concepto de mujer tradicional en los términos expuestos aparece perfectamente ilustrado a través de la película *La gran familia* (1962, Fernando Palacios), perteneciente a la estética comercial. La comedia refleja las bondades de contar con una familia numerosa y recrea el estereotipo de la mujer como esposa y madre. Desde el punto de vista ideológico, el argumento, los diálogos y la música están indisolublemente asociados al concepto tradicional de familia defendido por el Régimen y, por su parte, la mujer aparece ligada a su marido y se muestra como reina absoluta del ámbito doméstico, donde tiene autoridad en relación con tareas afectivas (véase al respecto la figura 1), mientras que el hombre se ocupa de las cuestiones económicas. Tanto la madre de la familia (Amparo Soler Leal) como sus hijas Mercedes (María José Alfonso) y Luisa (Chonette Laurent) recrean este apego a la figura masculina.



Figura 1. Fotograma de *La gran familia* (1962, Fernando Palacios): la madre (Amparo Soler Leal).

En relación con cuestiones sonoras, la música compuesta por Adolfo Waitzman muestra algunos de los rasgos estéticos comerciales, como el predominio de la tonal y la abundancia de intervenciones no diegéticas con una finalidad expresiva. Pero, además de estos rasgos formales, la música también se adecúa al tradicionalismo imperante en la película y a su relevancia en relación con los roles de género. Por un lado, observamos cómo la madre de familia es un agente activo en aquellas secuencias familiares en las que se repite el tema musical 1; por otro, comprobamos cómo la función expresiva rodea las escenas en las que las hijas mayores comienzan a pensar en el amor.

La música de la cabecera presenta el tema musical 1, el *leitmotiv* de la familia, caracterizado por la tonalidad y su característico ritmo de marcha. Con la repetición de este *leitmotiv* en el transcurso de la muestra comprobamos cómo el ritmo de marcha alude al buen funcionamiento de la familia como institución y al papel de la mujer como directora del son familiar: la madre lleva la batuta en el hogar y en la puesta en movimiento de sus numerosos hijos. Del mismo modo, las referencias femeninas musicales también hacen su aparición, como acabamos de apuntar, a través del estilo musical lírico asociado al personaje de Mercedes y Luisa, en relación con sus noviazgos y sus anhelos amorosos, cuestiones tan propias de la adolescencia, especialmente debido a los convencionalismos sociales predominantes en los años sesenta (véase la figura 2). Por tanto, en general la Banda Sonora Musical de *La gran familia*, entre otras funciones, contribuye a la recreación del prototipo



Figura 2. Fotograma de *La gran familia* (1962, Fernando Palacios): Luisa (Chonette Laurent)

de mujer como madre y esposa defendido por el gobierno y acentúa los sentimientos de los personajes femeninos puesto que son ellas quienes protagonizan las secuencias de mayor carga emocional.

La mujer moderna

En convivencia con este estereotipo, la filmografía española de los años sesenta presenta también una imagen de mujer más moderna, tanto en el cine comercial como en aquel que plantea una nueva visión artística e ideológica. Pero tras un profundo análisis comprobamos que el tipo de mujer moderna propuesto por el cine comercial no coincide con el presentado por los cines más alejados del Régimen; además, la música que rodea a la mujer moderna en las muestras más comerciales difiere de la inserta en torno a los personajes femeninos de las películas más vanguardistas. Por esa razón distinguiremos, en este caso, entre la mujer moderna según los ojos de los cineastas comerciales, frente a la mujer moderna propuesta por el Nuevo Cine Español.

En términos generales la modernidad en el cine comercial afecta especialmente al aspecto físico, mientras que la mentalidad de la mujer continúa vinculada al prototipo de mujer tradicional expuesto previamente basado en los convencionalismos y en su indisoluble relación con el hombre y la familia. Este estereotipo se observa en *Historias de la televisión* (1965, José Luis Sáenz de Heredia), donde se presenta a Katy (Concha Velasco), una joven que quiere triunfar en el mundo de la canción y cuyas aspiraciones profesionales son antepuestas a su vida sentimental. Este personaje se vincula a una imagen de mujer moderna a través del vestuario y el estilo musical asociado, pero su mentalidad aún continúa unida a las convenciones tradicionales (figura 3).

La BSM de Augusto Algueró se ajusta a los rasgos de la estética comercial y de su personal estilo cinematográfico² y, en el caso que nos ocupa, el prototipo de mujer moderna aparece confirmado con la canción «La chica *ye yé*», que habla de modernidad en relación con la estética de la canción y el vestuario de Concha Velasco, pero cuya letra,

² Cfr. LÓPEZ HERNÁNDEZ, Sofía: *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: análisis musical y estilo compositivo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.



Figura 3. Fotograma de *Historias de la televisión* (1965, José Luis Sáenz de Heredia): Katy (Concha Velasco).

de Antonio Guijarro, remite aún a una mujer apegada al amor y a una modernidad vinculada exclusivamente al aspecto físico: «Búscate una chica / una chica *ye yé* / que tenga mucho ritmo / y que cante en inglés / con el pelo alborotado / y las medias de color». Además, más allá de la vinculación de la modernidad al aspecto externo, el argumento y los diálogos ofrecen una connotación negativa de la mujer moderna aquí presentada, pues Katy es ambiciosa, mala ama de casa y apenas tiene en cuenta a su novio en sus decisiones.

Por el contrario, el Nuevo Cine Español plantea en buena parte de sus muestras una imagen de mujer moderna muy diferente, pues esta corriente estética concibe la modernidad como un paso más allá del aspecto físico. La mujer moderna en las películas apegadas a esta corriente aparece presentada como aquella que cuenta con libertad de elección, ya sea del matrimonio o de una vida en solitario, la independencia y el desarrollo profesional, entre otros rasgos. Además, se presenta una mujer a quien no le preocupan los convencionalismos, generando, de este modo, una crítica a la sociedad basada en el «qué dirán», especialmente presente en los núcleos rurales, como recrean las películas de la década. Además, el Nuevo Cine Español suele ofrecer una convivencia entre la mujer tradicional y lo que considera la mujer moderna, con una intención crítica y reflexiva. Son numerosas las películas que ofrecen esta dicotomía, como *Nueve cartas a Berta* (1966, Basilio Martín

patino) o *El extraño viaje* (1964, Fernando Fernán Gómez), siendo ésta última el núcleo de nuestro discurso en esta ocasión.

El extraño viaje es un interesante ejemplo del Nuevo Cine Español que plantea el desarrollo de dos historias paralelas con un final convergente negro e inesperado. Desde el punto de vista formal la muestra significa una propuesta novedosa que coincide con la estética musical de la BSM, una partitura de Cristóbal Halffter caracterizada por la presencia de la atonalidad, la inserción de bloques musicales muy breves e intermitentes no diegéticos y el empleo del contrapunto orquestal con un diferente tratamiento de la música popular urbana preexistente. Halffter, uno de los compositores más relevantes de la Generación del 51, realiza un acercamiento a las vanguardias musicales a través de esta muestra. En relación con los roles de género, el *film* otorga una especial relevancia a los personajes femeninos, siendo Beatriz (Lina Canalejas) y Angelines (Sara Lezana) los más relevantes en relación con los tipos de mujer tradicional y moderna, respectivamente.

Beatriz (figura 4) representa la imagen de mujer tradicional que persigue el matrimonio con su novio Fernando (Carlos Larrañaga). La joven recrea la tradición a través de sus apreciaciones musicales, con unos gustos musicales apegados al pasado: reconoce su pasión por la zarzuela y la música «seria», frente a las «bobadas que suenan en el baile», refiriéndose a la música popular urbana. Además, a lo largo de la película se desarrolla un tema musical vinculado a Beatriz y a su fallida



Figura 4. Fotograma de *El extraño viaje* (1964, Fernando Fernán Gómez): Beatriz (Lina Canalejas).

historia de amor con Fernando. Este *leitmotiv* se ve caracterizado por la tonalidad, el lirismo y la melancolía, rasgos vinculados a la desilusión por su fracasada historia de amor y la traición de su novio.

Por su parte, Angelines (figura 5) persigue la independencia y un desarrollo profesional imposible de llevar a cabo en el ámbito rural. La joven se enfrenta a menudo a las habladurías por su forma de vestir y de pensar y, ante la imposibilidad de desarrollar satisfactoriamente la vida que quiere llevar, finalmente abandona el pueblo. Esa modernidad de Angelines, que no solo afecta al físico, como ocurría en el cine comercial, también se refleja en la música asociada a su persona. En la segunda parte de los títulos de crédito se puede comprobar que Angelines está al tanto de las coreografías de las músicas modernas provenientes de América, como se observa con los pasos del *boogie woogie* que se escucha. Ante esta música los vecinos no saben cómo moverse, mientras observan los desencajados movimientos de la joven, en su mayoría, con reprobación. Asimismo, Angelines lleva implícito durante la muestra un *leitmotiv*, un tema musical que acompaña la mayoría de sus apariciones en pantalla y cuya estructura formal está basada en la repetición de un ostinato rítmico-melódico en el sustrato que remite al minimalismo, una referencia a las vanguardias. Por tanto, la música asociada al personaje de Beatriz, vinculada a la tradicional imagen de la mujer española de la época con el amor como único objetivo en la vida, difiere de la vinculada al personaje de Angelines, de la misma manera que su forma de pensar



Figura 5. Fotograma de *El extraño viaje* (1964, Fernando Fernández): Angelines (Sara Lezana).

muestra la dicotomía de los dos estereotipos de mujer predominantes en la filmografía de 1960.

Conclusiones

Tras lo comentado al respecto únicamente podemos confirmar las diferencias musicales existentes en la filmografía española de los años sesenta dependiendo de la adscripción de las películas al cine comercial o a las nuevas corrientes filmicas, diferenciando una estética musical comercial frente a una estética musical vanguardista, habitualmente asociadas a las dos tendencias cinematográficas hegemónicas. En segundo lugar hemos de reconocer que la música de cine de los años sesenta presenta una elevada calidad, con el trabajo de importantes compositores como Waitzman, Algueró o Halffter, entre otros tantos imposibles de mención y que serán nuestros protagonistas en otros futuros trabajos. Su calidad compositiva, así como su adecuación al resto de disciplinas artísticas que conforman el cine, convierten la composición musical para el cine en un elemento al servicio de la historia filmada.

Por otra parte, tal como hemos podido comprobar la Banda Sonora Musical, junto con los diálogos o el vestuario, es capaz de ilustrar diferentes prototipos de mujer, de los que destacan en número y en relevancia semántica la mujer tradicional y la mujer vanguardista en el cine español de 1960, de los que hemos tratado de presentar algunos de sus rasgos principales. Y es que el estilo musical, el empleo de los bloques sonoros y el modo de inserción de un tema o *leitmotiv* específico pueden llegar a configurar, en convivencia con otras disciplinas, una determinada idea sobre el papel de la mujer en la sociedad española del momento y las heterogéneas identidades femeninas, incluso en torno a términos tan controvertidos como son la tradición y la modernidad. En cualquier caso, más allá de nuestra personal visión con un enfoque artístico y musical, la realidad es que el cine puede ser comprendido como un vestigio artístico importante para recrear el lugar de la mujer española en sociedades pretéritas, entre otras bondades del medio.

Referencias bibliográficas

LÁZARO REBOLL, Antonio; WILLIS, Andrew (eds.): *Spanish Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2004.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Sofía: *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: análisis musical y estilo compositivo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.

LLUÍS I FALCÓ, Josep: «Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica». *D'Art*, nº 21, 1995, pp. 169-186.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.

TAMAMES, Ramón: *La república. La era de Franco. Historia de España Alfaguara*, 7. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

Anexos. Fichas de las películas citadas



Título original: La gran familia

Año: 1962

Nacionalidad: Española

Género: Comedia

Director: Fernando Palacios

Guión: Pedro Masó / Rafael J. Salvia / Antonio Vich

Producción: Pedro Masó

Música: Adolfo Waitzman

Fotografía: Juan Mariné

Montaje: Pedro del Rey

Reparto:

Alberto Closas	Carlos Alonso, el padre
Amparo Soler Lear	Mercedes Cebrián, la madre
José Isbert	El abuelo
José Luis López Vázquez	El padrino
Paula Martel	La maestra
María José Alfonso	Mercedes
Carlos Piñar	Antonio
Chonette Laurent	Luisa
Jaime Blanch	Carlitos
Mircha Carven	Juanito
Francisco Martínez Ligeró	Gemelo 1
Manuel Martínez Ligeró	Gemelo 2
Conchita Rodríguez del Valle	Carlota
Pedro Mari Sánchez	Crispulo
Óscar Lowy	Federico Guillermo
Carmen García	Victoria Eugenia
Maribel Martín	Sabina
María Jesús Balenciaga	La mellada
Alfredo Garrido	Chencho
Ester Romero	Ludgarda



Título original: Historias de la televisión

Año: 1965

Nacionalidad: Española

Género: Comedia

Director: José Luis Sáenz de Heredia

Guión: Vicente Coello / Pedro Masó / José Luis Sáenz de Heredia.

Productor: Pedro Masó

Música: Augusto Alguero

Fotografía: Juan Mariné

Montaje: Antonio Ramírez Loaysa

Reparto:

Tony Leblanc	Felipe Carrasco
Concha Velasco	Katy
José Luis López Vázquez	Eladio
Alfredo Landa	Antonio Parrondo y Carnicero
Antonio Garisa	Don Marcelino
Gracita Morales	Esposa embarazada de Eladio
Rafaela Aparicio	Criada de don Marcelino
José Calvo	Ramón Valladares
José Alfayate	Faustino Carrasco
Manuel Alexandre	Técnico de televisión



Título original: El extraño viaje
Año: 1964
Nacionalidad: Española
Género: Drama / Negro
Director: Fernando Fernán Gómez
Guión: Manuel Ruiz Castillo / Pedro Beltrán
(Argumento: Luis García Berlanga)
Productora: Izaro Films / Pro Artis Ibérica
Música: Cristóbal Halffter
Fotografía: José F. Aguayo
Montaje: Rosa G. Salgado

Reparto:

Tota Alba	Ignacia Vidal
Carlos Larragaña	Fernando
Lina Canalejas	Beatriz
Rafaela Aparicio	Paquita Vidal
Jesús Franco	Venancio Vidal
Sara Lezana	Angelines
Luis Marín	Pepe
María Luisa Ponte	Doña Teresa
Joaquín Roa	Graciliano

05

Una aproximación al uso del leitmotiv en el cine musical: el caso de *La bella y la bestia* y *El rey león*

Alba Montoya Rubio

Universitat de Barcelona

alba.montoya01@gmail.com

Resumen

Desde los inicios del cine, uno de los recursos más utilizados en las bandas sonoras es el leitmotiv wagneriano. Dicha técnica consiste en relacionar una determinada melodía a un personaje, situación o evocación, para vincular música y argumento. No obstante, este recurso no se suele utilizar a menudo en el cine musical, en el que se produce una disociación entre la banda sonora y las canciones en función del origen del musical: si se trata de una adaptación de una obra de teatro normalmente habrá una cohesión entre música y banda sonora (*El fantasma de la ópera*); si, por el contrario parten de canciones pop conocidas, el compositor crea una banda sonora con sus propios motivos (*Moulin Rouge*). Pero dado que ambos casos parten de música preexistente, tanto el guión argumental como el musical están condicionados a la hora de narrar el audiovisual. Mostraremos en este trabajo cómo se vinculan las distintas músicas en *La Bella y la Bestia* y *El Rey León*, qué elementos se utilizan para unificarlas o diferenciarlas. Para finalizar, veremos si, efectivamente, ambas producciones Disney parten de una concepción similar o diferente, desde el punto de vista musical, y qué implica para cada película tener una mayor o menor cohesión en cuanto al uso de sus leitmotifs.

Palabras clave: leitmotiv, *La bella y la bestia*, *El rey león*, Disney, cine musical.

An approach to the use of leitmotif in musical theater: the case of *Beauty and the Beast* and *The Lion King*

Abstract

Since the early days of cinema, one of the most used resources in soundtracks is the Wagnerian leitmotiv. This technique relates a given melody to a character, situation or evocation, to link music and plot. However, this resource is not typically and often used in the musical film, in which a dissociation exists between the soundtrack and the songs in the musical basis of origin: whether it is an adaptation of a play there will usually be a cohesion between music and soundtracks (*the phantom of the Opera*), if, on the contrary, are based on known pop songs, the composer creates a soundtrack with their own motives (*Moulin Rouge*). But since both are based on pre-existing music, the story line and the music are conditioned when narrating the audiovisual. We show in this paper how the different types of music are linked in *the Beauty and the Beast* and *the Lion King*, which elements are used to unify or distinguish. Finally, we will observe that both Disney productions are based on a similar or different concept from the musical point of view, and what implies for each film to have a greater or lesser cohesion in the use of his leitmotifs.

Keywords: leitmotif, *Beauty and the Beast*, *The Lion King*, Disney, musical theater.

Introducción

Desde los inicios del cine, uno de los recursos más utilizados en la BSM (Banda Sonora Musical)¹ es el leitmotiv wagneriano. Dicha técnica consiste en relacionar una determinada melodía a un personaje, situación o evocación, para vincular música y argumento. De este modo, una vez el espectador haya asociado un motivo con un personaje/acción/concepto, el compositor podrá utilizar esta música para citar cualquiera de estos elementos sin que estén presentes. Así, paralelamente al guión escrito, se desarrolla un guión musical.

No obstante, a menudo este recurso no es utilizado en el cine musical, en el que se produce una disociación entre la BSM y las canciones. Normalmente esto dependerá del origen del musical: si se trata de una adaptación de una obra de teatro habrá una mayor cohesión entre canciones y BSM (ejemplo de ello es *El fantasma de la ópera*). Mientras que si el musical parte de temas pop conocidos, el compositor crea una BSM con sus propios motivos, distintos de las canciones (como sucede en *Moulin Rouge*). En cualquier caso, no es habitual encontrar películas musicales con música totalmente original, ya que es un género caro y se suele intentar hacer apuestas seguras, como adaptar musicales de Broadway de éxito o incluir música pop que atraiga al público. Teniendo en cuenta que en un caso u otro no hay una verdadera intencionalidad cinematográfica (la música ya viene dada), centraremos nuestro estudio en dos casos musicales concebidos para cine desde un inicio, pertenecientes a los estudios de animación Walt Disney.

Desde las *Silly Symphonies* o su primera película de animación, *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), la mayoría de las películas animadas de la factoría Disney han sido musicales, por lo que representan

¹ Banda Sonora Musical es un término propuesto por LLUÍS I FALCÓ (1995), que diferencia entre Banda Sonora (BS: engloba todo el sonido de la película, incluyendo diálogos, música y sonido ambiente), Banda Sonora Musical (BSM: se refiere exclusivamente a la música que escuchamos en las películas) y Música de Cine (MDC: la música creada para películas descontextualizada de su soporte. Ejemplo de ello son las ediciones discográficas).

una muestra muy interesante de este tipo de cine. Además, varias de las películas pertenecientes a su período de mayor auge, el «Renacimiento» (1989-1999), han dado lugar a un proceso de adaptación hasta el momento poco habitual: del cine al teatro. Puesto que dos de las películas que mejor representan este fenómeno parten de modelos de producción musical diferentes, hemos querido tomarlas como ejemplo para nuestro análisis. Se trata de *La bella y la bestia* (que cuenta con un único compositor) y *El rey león* (varios compositores). De esta manera podremos ver si influye el hecho de tener un único compositor o varios para que se creen relaciones entre BSM y canciones.

El análisis que proponemos se basa en un planteamiento muy sencillo: identificar los leitmotivos más escuchados de la película y ver si se corresponden con alguno de los motivos de las canciones. Una vez diferenciados aquellos leitmotivos con referencia en las canciones, de aquellos que son exclusivos de la BSM, veremos cómo influye esa relación o ausencia de ella en las películas musicales.

La bella y la bestia (Beauty and the Beast, 1991)

En el primer caso de nuestro estudio, tenemos una película compuesta únicamente por Alan Menken, que se encargó de la mayoría de la música de las películas de este período. En esta producción también tuvo un papel vital Howard Ashman, el letrista, ya que intervino también en la escritura del guión. Así pues, las canciones eran introducidas de modo que estuvieran bien integradas con la narración. Además se procuró que cada cierto tiempo apareciera una canción, ya que según Alan Menken esta es una práctica habitual en este tipo de producción². De hecho, si observamos la «Tabla 1: Canciones» la duración y situación de cada número musical, veremos que casi cada 10 minutos los personajes cantan. También cabe destacar que aunque en la película solo hay seis canciones, la «norma de cada 10 minutos» se mantiene gracias a que en tres ocasiones se retoman algunos de los temas escuchados anteriormente, como *Belle*, *Gaston* y *Beauty and the Beast*. Por último, citar el porcentaje que representan los números musicales respecto al resto de la película: un 29,3%. Si consi-

² Fuente: *Creando un clásico: una conversación musical con Alan Menken*.

deramos todos estos elementos podemos decir que, de entrada, se trata de una película en la que la música tiene un papel bastante importante.

Tabla 1: Canciones

Canciones	Minutaje	Duración
<i>Belle</i>	2.44-7.30	5.07
<i>Belle (R)</i>	18.36-19.31	1.05
<i>Gaston</i>	25.30-28.03	3.40
<i>Gaston (R)</i>	28.59-29.58	2.04
<i>Be Our Guest</i>	37.00-40.11	3.45
<i>Something There</i>	51.54-53.40	2.19
<i>Beauty And The Beast</i>	59.50-1.02.35	2.45
<i>The Mob Song</i>	1.08.12-1.11.18	3.30
<i>Beauty and the Beast (Final)</i>	1.21.18-1.21.58	0.40
	Total Musical	24.91
	Total Película 85 min	29.3%

Temas que provienen de las canciones

Escuchando con atención la BSM de esta película detectamos que prácticamente todas las canciones de la película tienen leitmotivs que, en un momento u otro, son retomados en la BSM. Sin embargo, no todos los motivos de las canciones reaparecen en el fondo musical, ni todos tienen la misma importancia. En este sentido, observamos como se crea una «jerarquía de temas», según la cual aquellos motivos que reaparecen en más ocasiones son más importantes, puesto que suelen estar vinculados con los protagonistas o elementos esenciales del argumento. Con lo cual si se produce una evolución en un personaje, la música avanzará junto a él y nos mostrará ese proceso de cambio.

- *Belle*³: Se trata de la canción inicial de la película, en la que brevemente se introduce la protagonista, cómo es, qué piensa la gente

³ De ahora en adelante citaremos los nombres de las canciones en inglés para diferenciarlas de los personajes (Bella), los nombres que hemos puesto a los leitmotiv o el título de la película.

de ella y quién es su guapo pretendiente (futuro antagonista). La canción inicial tiene varios motivos, dos de los cuales formarán parte de la BSM. El primero⁴ (Fig. 1), en el que Bella describe el pueblo donde vive, aparece sobre todo al inicio de la película, acompañando a la protagonista. También será retomado en forma de canción por Bella más adelante, cuando ella exprese su deseo de «vivir aventuras» y continuará reapareciendo en la BSM hasta que Bella decida quedarse con la Bestia. A partir de ese momento el primer tema de Bella ya no volverá a surgir, dando a entender que esta era la aventura que ella estaba esperando. El segundo motivo⁵ (Fig. 2) hace referencia a Bella y «el príncipe disfrazado», puesto que la letra de la canción vincula este concepto con el motivo. Así, cada vez que Bella esté más cerca de descubrir la verdadera cara de la Bestia, reaparecerá el tema, hasta culminar en la escena en la cual Bestia se transforma en humano.

- *Beauty and the Beast*⁶: (Fig. 3) Este tema se muestra por primera vez en la BSM cuando aparece la rosa, que simboliza la relación entre los protagonistas. Después surgirá puntualmente cuando Bella y Bestia empiecen a hacerse amigos, hasta que es presentado como canción. A partir de ese momento se escuchará mucho más el tema -siempre acompañando a los protagonistas- hasta el final de la película, en que vuelve a ser cantado a modo conclusivo. El hecho de aparecer en la BSM antes que la canción crea expectativa en el espectador, por lo que cuando se escucha como número musical el espectador ya lo esperaba. Teniendo en cuenta la frecuencia con que se oye este tema y su vínculo con la idea central de la historia, podemos decir que este es el tema principal de la película.

⁴ Véase en el siguiente enlace con la evolución del motivo de Bella: http://www.youtube.com/watch?v=F6ZSd_91ez4 [Consultado en mayo de 2013].

⁵ Véase en el siguiente enlace con la evolución del motivo de Bella y el príncipe: <http://www.youtube.com/watch?v=19VpBiCLRNg> [Consultado en mayo de 2013].

⁶ Véase en el siguiente enlace con la evolución del motivo de *Beauty and the Beast*: <http://www.youtube.com/watch?v=I062iMtUtzk> [Consultado en mayo de 2013].



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Otras canciones que también tienen cierta continuidad en el fondo musical de la película son *Something There*, *Gaston* y *Be our guest*, aunque proporcionalmente aparecen mucho menos que *Belle* o *Beauty and the Beast*, por lo que tienen menor relevancia. El tema de *Gaston* presenta un comportamiento similar al de *Belle*, después de la canción su leitmotiv se asocia siempre con Gaston, el antagonista de la película. En cuanto a *Something There*, se trata de un caso especial, ya que además de introducir material nuevo, retoma el tema de Bella y el príncipe, lo cual confirma la importancia de este leitmotiv respecto otros. Por último, está el tema de los personajes cómicos *Be our guest*, que solo se retoma en la BSM durante la batalla final entre los habitantes del castillo y los aldeanos. Dado que se trata de un tema asociado al humor, hará un uso especialmente evidente del *mickeymousing*⁷.

Temas exclusivos de la BSM

En la BSM también se desarrollan una serie de temas originales con su correspondiente jerarquía. Aquí citaremos únicamente aquellos que tienen una mayor relevancia para la historia, y que, además, en alguna

⁷ Aquella música que reproduce los acentos visuales de forma sonora.

ocasión son combinados con los temas de Bella y el príncipe o *Beauty and the Beast*.

- La Bestia⁸: (Fig. 4) Este sencillo leitmotiv tiene una evolución especialmente importante a lo largo de la película, ya que sigue el mismo recorrido que el personaje: empieza siendo amenazante y peligroso e irá evolucionando, desde el misterio y la tristeza hasta la esperanza. Se trata de una célula rítmica que solo consta de tres notas, pero que varía notablemente su expresividad dependiendo del timbre, el carácter y el tono. Las notas pueden variar también, lo que hace reconocible este leitmotiv son los intervalos entre estas tres notas (7^aM y 2^aM)



Figura 4

- La maldición⁹: (Fig. 5) Acentúa casi siempre ese lado intrigante y legendario de la historia, siendo presentado con el mítico inicio



Figura 5

⁸ Véase en el siguiente enlace con la evolución del motivo de la Bestia: <http://www.youtube.com/watch?v=hISnCHSMVQ> [Consultado en mayo de 2013].

⁹ Véase en el siguiente enlace con la evolución del motivo de La Maldición: <http://www.youtube.com/watch?v=NHCZpgjhYYM&feature=youtu.be> [Consultado en mayo de 2013].

«érase una vez» para narrar la maldición que impone la bruja a la Bestia. A menudo este motivo está vinculado con los temas de la Bestia y *Beauty and the beast*, en escenas como el prólogo inicial, la visita de Bella al ala oeste o el clímax de la película: la muerte y transformación de la Bestia.

El rey león (The Lion King, 1994)

A diferencia de *La bella y la bestia*, *El rey león* no solo tuvo un compositor para canciones (Elton John) y otro para la BSM (Hans Zimmer), también contó de la colaboración de Lebo M, encargado de los coros africanos. Para unificar la música y darle coherencia Hans Zimmer revistió las canciones pop de Elton John con un estilo africano, para asimilarlas con las BSM. El papel del letrista Tim Rice en este caso no tuvo el mismo peso que Howard Ashman, ya que no intervino en la escritura del guión.

Desde un punto de vista porcentual (Tabla 2: Canciones) vemos que *El rey león* dista del 29,3% de su predecesora y se limita a un 17,16%. Tampoco hay apenas canciones retomadas (únicamente *Circle of Life*), ni observamos una constante en la situación de las canciones: pueden pasar desde 10 minutos hasta 20 entre un número musical y el siguiente. Por lo tanto, teniendo en cuenta estos datos podemos decir que, en principio, se da una menor importancia a las canciones en esta película.

Tabla 2: Canciones

Canciones	Minutaje	Duración
Circle of Life	0.38-4.27	4.01
I Just Can't Wait to Be King	14.40-16.53	2.51
Be Prepared	26.15-29.05	3.42
Hakuna Matata	42.32-46.20	3.34
Can You Feel the Love Tonight	55.41-58.20	3.00
Circle of Life (Final)	1.19.00-1.19.58	0.58
	Total Musical	15,1
	Total Pel·lícula 85 min	17.76%



Figura 7

concepto con dos de las canciones de la película (*Circle of Life* y *I Just Can't Wait to be King*) vemos que se produce una duplicidad, ya que en teoría estas canciones también describen, por un lado, el ciclo de la vida y por otro, quién es Simba.

- Mufassa: Este tema se desdobra en dos motivos, el primero asociado a la vertiente más íntima del personaje¹² (Fig. 8), que aparecerá en momentos solemnes y/o emotivos. El otro segundo¹³ (Fig. 9) hace referencia a la herencia como rey que deja Mufassa a Simba, y es más variable que el primero: puede evocar felicidad, heroísmo, esperanza, etc. La combinación de ambos es muy habitual e inicialmente son presentados siempre de forma conjunta en las escenas que comparten padre e hijo. Sin embargo, a medida que avanza la película, a menudo estos dos temas se disocian y su ausencia en según qué momentos define cuál está relacionado con el lado más emotivo o heroico del personaje. Por ejemplo, el hecho de que en la muerte de Mufassa solo aparezca el tema



Figura 8



Figura 9

¹² Véase en el siguiente enlace con la evolución del motivo de Mufassa íntimo: <http://www.youtube.com/watch?v=k0AvG-oECKo&feature=youtu.be> [Consultado en mayo de 2013].

¹³ Véase en el siguiente enlace con la evolución del motivo de Mufassa rey: <http://www.youtube.com/watch?v=Gbp1JaoKL-g&feature=youtu.be> [Consultado en mayo de 2013].

emotivo o que durante la batalla final surja el motivo heroico clarificará bastante el sentido de uno y otro.

Además de estos temas Zimmer desarrolla un motivo para Scar y las hienas (que no tiene relación alguna con la canción cantada por estos personajes, *Be prepared*), mucho menos relevante que los dos anteriores. También hay melodías con motivos poco definidos, que no están vinculados a un concepto o personaje en concreto, puesto que se limitan a acompañar las escenas tristes o de acción/peligro.

Comparación entre *La bella y la bestia* y *El rey león*

A modo de conclusión de nuestro análisis hemos planteado un cuadro-resumen (Tabla 3: Comparación) en el que podemos ver fácilmente las divergencias o similitudes entre ambas películas. Así, observamos que aunque el número de canciones de una película y otra son similares, en *El rey león* solo se retoma un tema, mientras que en *La bella y la bestia* tres. También la mayoría de los leitmotivos de la BSM surgen de las canciones en *La bella y la bestia*, mientras que en *El rey león* solo hay un leitmotiv

Tabla 3: Comparación

	<i>La bella y la bestia</i>	<i>El rey león</i>
Porcentaje de canciones	29,3%	17,76%
Nº de canciones	6 (+3R)	5 (+1R)
Leitmotiv canciones-BSM	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Belle</i> (Bella/ Bella y el príncipe) 2. <i>Gaston</i> 3. <i>Be Our Guest</i> 4. <i>Something There</i> 5. <i>Beauty and the Beast</i> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Can you feel the love tonight</i>
Leitmotiv BSM	<ol style="list-style-type: none"> 1. Bestia 2. La maldición 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ciclo de la vida/Simba 2. Mufasa (Íntimo/rey) 3. Scar y las hienas
Leitmotiv principal	<i>Beauty and the Beast</i>	Ciclo de la vida/Simba
Canción inicial	<i>Belle</i>	<i>Circle of Life</i>
Canción conclusiva	<i>Beauty and the Beast</i>	<i>Circle of Life</i>

procedente de una canción. Este desequilibrio se intenta compensar con temas nuevos de la BSM de *El rey león*, aunque comparativamente el número de motivos nuevos de la BSM es bastante similar al de *La bella y la bestia*. Teniendo en cuenta que el porcentaje de canciones de *El rey león* es menor que en *La bella y la bestia*, podría pensarse que el compositor de la BSM tiene más tiempo para desarrollar nuevos motivos, aunque ya hemos visto que el número de temas originales de la BSM no varía mucho. Por lo tanto, podemos considerar que la reutilización de los motivos de las canciones para la BSM es un ejercicio de economía, dado que una vez presentados como canción ya no es necesario que sean repetidos muchas más veces para que quede en la impresión del espectador que dicho tema pertenece a un personaje o concepto. No obstante, el hecho de que el público sea más consciente de los motivos desarrollados en las canciones puede llevar a que, si el compositor no es cuidadoso, los leitmotivos puedan hacerse repetitivos si estos aparecen en exceso, de manera muy seguida o sin variaciones. Se trata de una de las mayores contrapartidas del leitmotiv: el riesgo de cansar al espectador o de ser demasiado obvio.

Otro aspecto en común entre ambas películas es que el leitmotiv principal es aquel que está relacionado con la idea base de la historia: en *La bella y la bestia* el tema central es el amor más allá de la belleza (*Beauty and the Beast*) y en *El rey león* el paso de la infancia a la madurez (Ciclo de la vida/Simba). En el caso de *La bella y la bestia* este tema es reservado para la conclusión de la película (lo cual intensifica la percepción de que se trata del tema principal), mientras que en *El rey león* se retoma la canción *Circle of Life*, que describe el mismo concepto que el leitmotiv Ciclo de la vida/Simba, pero con distinta música. Cabe puntualizar que el planteamiento de una película y otra es diferente: en *La bella y la bestia* se trata de ver una evolución en los personajes, razón por la cual la canción inicial (*Belle*) no es la misma que la final (*Beauty and the Beast*), para que ese cambio sea más evidente. Por contra, *El rey león* pretende ofrecer una historia cíclica, con lo que sus canciones forman un cap-i-cua: el inicio es igual que el final. Este hecho, sin embargo, no evita que se produzca una duplicidad entre canciones/BSM y que musicalmente no se tenga la misma sensación de unidad que en *La bella y la bestia*.

En definitiva, hemos comprobado que el hecho de tener un compositor o varios influye directamente en la relación que se establece entre

BSM y canciones. En apariencia, dicho vínculo entre músicas parece no tener un papel trascendente para la película, pero como hemos visto, son varias las consecuencias derivadas que escoger un modelo u otro. Con este estudio hemos querido poner sobre relieve uno de los elementos a tener en cuenta a la hora de crear o analizar una película musical, dado que a menudo se olvida que en este género hay música más allá de las canciones.

Referencias bibliográficas

ALTMAN, R. *The american Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 386.

ALTMAN, R. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000, p. 332.

BENDAZZI, G.; CECCONELLO, M.; MICHELONE, G. (coords.). *Coloriture. Voci, rumori, musiche nel cinema d'animazione*. Bolonia: Pendragon, 1995, p.357.

BENDAZZI, G. *Cartoon. 100 años de cine de animación*. Madrid: Ocho y medio, libros de cine, 2003, p. 559.

BROWN, R. *Overtones and Undertones*. Reading Film Music. USA: University California Press, 1994, p. 396.

CHION, M. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 208.

CHION, M. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 195.

FEHR, R. i VOGEL, F. *Lullabies of Hollywood. Movie music and the movie musical, 1915-1992*. Nord Carolina: McFarland, 1993, p. 366.

FEUER, J. *El musical de Hollywood*. Madrid: Verdoux, 1992, p. 182.

FINCH, C. *El arte de Walt Disney. De Mickey Mouse a Toy Story*. Barcelona/ Madrid: Lunwerg editores, 2011, p. 503.

GOLDMARK, D. *Tunes for Toons. Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley/ Los Angeles/London: University of California Press, 2005, p. 225.

HALFYARD, J. *Danny Elfman's Batman. A Film Score Guide*. Maryland: The Scarecrow Press, Inc. Laham, 2004, p. 192.

LLUÍS I FALCÓ, J. «Paràmetres d'anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica», a *D'Art*, n1 21, Barcelona, 1995, pp. 169-186.

RADIGALES, J. *Llenguatge musical: una aplicació audiovisual*. Barcelona: Col·lecció materials. Facultat de comunicació Blanquerna. Universitat Ramon Llull, 2000, p. 62.

STERNFELD, J. *The Megamusical*. Bloomington: Indiana UP, 2006, p. 441.

OLARTE, M. (Ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza universitaria ediciones, 2005, pp. 532.

Partituras

MENKEN, Alan (música); ASHMAN, Howard (letra). *Beauty and the Beast (piano/vocal score)*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1991, p.150.

JOHN, Elton (música); RICE, Tim (letra). *The Lion King (piano/vocal score)*. Milwaukee. Wonderland Music Company, Inc. And Walt Disney Music Company. Dis. Hal Leonard Corporation, 1994, p. 54.

Recursos audiovisuales

La bella y la bestia (Beauty and the Beast). 1991. Dir. Gary Trousdale i Kirk Wise. DVD (Edició especial 2 discos). Walt Disney Pictures, 2010.

El rey león (The Lion King). 1994. Dir. Roger Allers i Rob Minkoff. DVD. Walt Disney Pictures, 2011.

06

Fiona se comió a Blancanieves. Música de cine para niñas que ya no quieren ser princesas

Juan Carlos Montoya Rubio

Universidad de Murcia

juancarlos.montoya@um.es

Resumen

En los últimos años los argumentos dentro del cine de animación han sufrido radicales cambios, en aras de actualizar sus contenidos y focalizarlos hacia un público más amplio. Este aspecto adquiere especial significación en la utilización de dichos recursos en el ámbito educativo, donde la implementación de valores igualitarios se ha erigido como paradigma de actuación. Uniendo ese último aspecto con el incremento de prácticas audiovisuales a pie de aula se genera el caldo de cultivo ideal para implementar procedimientos pedagógicos que sirvan de estímulo significativo a aprendizajes de todo tipo. Teniendo en cuenta la premisa anterior, partiremos de algunas narraciones audiovisuales basadas en cuentos, para observar cuál es el tratamiento sonoro que se hace de ese mundo. Centraremos nuestro interés en el modo de presentar, en dichas historias, la figura de las princesas protagonistas, y qué se trasluce de la música que se les aplica. La comparación con otros fragmentos cinematográficos de largometrajes más actuales revelará hasta qué punto las convenciones de unos y otros personajes han cambiado con los tiempos. A partir de la comprensión de la gramática sonora se postula un trabajo de reinterpretación que llevaría al alumno posicionarse de manera crítica ante el producto audiovisual. Todo ello se entiende como el principio de realizaciones pedagógicas que tienen como objetivo fundamental el tratamiento de la educación en valores. El interés pues, radica en que más allá de la observación de los cambios argumentales seamos capaces de explorar cómo la música dentro del discurso audiovisual ha experimentado cambios y modelado su propio significado hacia esta nueva dinámica. Así, como beneficio colateral, a través de los métodos de inserción musical en el cine los alumnos no sólo toman conciencia de cómo, por ejemplo, ha sido modificada la visión de las princesas clásicas, sino que además se adentran en la propia construcción de la ficción cinematográfica, comprendiéndola y pudiendo disfrutar con garantías plenas de la misma..

Palabras clave: medios audiovisuales, educación musical, TIC, cuentos, educación en valores

Fiona ate Snow White. Film music for girls who do not want to be princesses any more

Abstract

In recent years, the arguments in the animated film have undergone into radical changes in order to update its content and focus them to a wider audience. This aspect is of particular significance in the use of these resources in education, where the implementation of egalitarian values has emerged as a paradigm for action. Combining this last aspect with the increasing audiovisual practical classroom, this has generated an ideal breeding ground for the implementation of pedagogical practices that serve significant stimulus to learning of all kinds. On these grounds, we start with some visual narratives based on stories, to see what the sound treatment that is made of that world. We will be interested in how to present, in these stories, the figure of the princess characters, and what transpires from the music that is applied. Comparison with other fragments latest feature film will reveal to what extent the conventions of each other characters have changed with the times. From the understanding of the grammar of sound, we postulate a reinterpretation work that will take the student into a critical position on to the audiovisual product. This is understood as the principle of pedagogical achievements whose fundamental objective is the treatment of education in values. The interest then, is that beyond the observation plot changes we are able to explore how music in audiovisual speech has changed and shaped its own meaning to this new dynamic. So, as a side benefit, through insertion methods in film music students not only become aware of how, for example, has been modified the vision of the classic princesses, but also delve into the actual construction of the fiction film, understanding and being able to enjoy full guarantees of it.

Keywords: media, music education, ICT, stories, values education.

Cuestiones preliminares

Los antiguos argumentos del cine de animación, con especial incidencia en las prototípicas historias de los cuentos clásicos, remozan sus contenidos para adaptar sus potencialidades a los nuevos tiempos. En este sentido, sin llegar a desembarazarse por completo de tramas en las que triunfe la honestidad y el amor verdadero, los ejemplos que nutren las pantallas de cine (en gran medida venidos de Norteamérica) hacen virar las situaciones presentadas hacia diversas formas de entender la vida en general y las relaciones personales en particular, en tanto en cuanto hoy en día puede argüirse que las realizaciones pioneras en este ámbito muestran inquietudes algo alejadas de la sociedad que vivimos.

En este sentido, es común que las lecturas que se hagan provenientes de largometrajes de Disney como «La Cenicienta» (dir. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton Luske, 1950) o «La Bella Durmiente» (dir. Clyde Geronimi, 1959) no sean las mismas que se hicieron en su momento de gestación. De este modo, el proceso de transmisión de valores explícitamente señalados es una constante en estas producciones (Guichot-Reina y Bono Barbero, 2001). Continuando con los casos señalados, se reiteran una serie de cuestiones –señaladas como veremos muy sutilmente desde el plano sonoro– atractivas para un público de generaciones anteriores pero que pueden producir cierta carga de malestar al que consume el producto audiovisual hoy en día. Con ello, en audiovisuales como los apuntados, es la infinita paciencia de las princesas la que aguarda a que un valeroso príncipe redentor deshaga cuantos maleficios y dificultades existan con una simple acción que le corresponde por su propia condición.

Por otro lado, los éxitos de animación que en los últimos tiempos se han acercado al mundo encantado de las princesas –bien desde la propia casa Disney bien desde factorías aledañas– han ensalzado otro tipo de virtudes que quedaban menos patentes en el ideario de las producciones anteriores. Un somero vistazo a ellas nos deja en el camino, por ejemplo, a una Rapunzel que, en «Enredados» (dir. Nathan Greno y Byron Howard, 2010), decide sobre su destino y se alía con un joven

mezquino pero atractivo al que hechiza con su bondad no exenta de bravuconadas y malos modos, tan rudos y ásperos por momentos como puedan ser los del protagonista masculino. A ese terreno de la capacidad de decidir por sí misma nos conduce igualmente la princesa Mérida («Indomable», dir. Mark Andrews, Steve Purcell, Brenda Chapman e Irene Mecchi, 2012), quien vive inmersa en un mundo de bárbaros a los que supera holgadamente en pericia con el arco y, por descontado, en inteligencia. Además, los cambios a los que aludimos derriban incluso barreras raciales con «Tiana y el sapo» (dir. Ron Clements y John Musker, 2009) ejerciendo de medio en la metamorfosis del príncipe. Al respecto de esta última película, comenzando a desvelar el poder de la música en este proceso, Correyero Ruiz y Melgarejo Moreno (2010: s.p.) lo expresan del siguiente modo:

En Tiana y el sapo la historia transcurre en Nueva Orleans durante los felices años 20, muy lejos de los suntuosos castillos europeos. A ritmo de jazz, gospel, blues y zydeco (la música de los criollos de Luisiana) la protagonista nos demuestra que los tiempos en los que las niñas soñaban con ser princesas ya han pasado [...] ‘Ya llegaré’ es la canción en la que Tiana expresa claramente el cambio de rol femenino que la factoría Disney ya había comenzado a ensayar con otras protagonistas [...]

El cambio generado en la tipología descrita de audiovisuales ha coincidido en el tiempo con un uso cada vez más sostenido de ellos en las aulas, en todas las especialidades pero con significativa incidencia en la educación musical. A lo largo del tiempo han sido muchos los trabajos que han ido apareciendo de manera puntual en revistas de investigación vinculadas a la didáctica y, hoy en día, podemos encontrar compendios de reflexiones en torno a la implementación del audiovisual como alternativa regeneradora de las pedagogías musicales del siglo pasado. A continuación trataremos de partir del análisis audiovisual para acceder a procedimientos pedagógicos concretos.

De Blancanieves a Fiona: el tratamiento musical

Del compendio de largometrajes que sirven para ilustrar el cambio de paradigma al que nos venimos refiriendo destacamos «Blancanieves y los siete enanitos» (dir. William Cottrell, David Hand, Wilfred Jack-

son, Larry Morey, Perce Pearce y Ben Sharpsteen, 1937) y «Shrek» (dir. Andrew Adamson y Vicky Jenson, 2001), como extremos antagónicos en cuanto idealización de los personajes principales. La comparativa de ambos desembocará en una propuesta pedagógica que pueda ser aplicada en diferentes niveles de la enseñanza obligatoria.

En este sentido, las características de la princesa Blancanieves son sobradamente conocidas y, las de la protagonista de «Shrek», son resumidas en palabras de Ros (2007: 4-5) del siguiente modo:

La princesa Fiona es una dama perteneciente a la nobleza a la que hay que rescatar. Su imagen representa un estereotipo de mujer bella: no existen las princesas feas ni poco delicadas. Pero, en la película, estos valores se ven cuestionados [...] Este personaje deconstruye uno de los mitos tradicionales de los cuentos de hadas que es el que propicia que la belleza triunfe siempre al final sobre la fealdad

Tal vez, un buen modo de plantear las intenciones de «Shrek» en general y de la imagen de la princesa Fiona en particular sea el comienzo del *filme*. Así, se recurre a la apertura de un libro antiguo en el que, con la voz del protagonista de fondo, se comienza a narrar una historia mítica, en la cual una princesa vive cautiva en un castillo bajo la vigilancia férrea de un dragón que da muerte a todos y cada uno de los caballeros que tratan de rescatarla. El paralelismo de la película de Dreamworks es evidente con las cintas pioneras de Disney, por supuesto también «Blancanieves y los siete enanitos»:

Esta forma de comenzar una película de animación no es original; algunas de las famosas películas de animación de Disney mantienen ese mismo patrón [...] Abierto el libro escuchamos la historia escrita en él y después representada en dibujos de animación. Una vez narrada la historia, el cierre del libro pone fin a la película.

Esta película mantiene la misma estructura. Aunque desde el comienzo podemos reconocer que no se ajusta del todo a ella, que hay una importante diferencia: el título del cuento, y por tanto del film, no aparece escrito en la portada del cuento, de hecho no aparece nombre alguno (Sanz Díez, 2006: 110)

La principal diferencia, pues, estriba en el hecho de que la narración clásica se enmarca entre las páginas de un cuento mientras que en

«Shrek», el protagonista es un lector sarcástico que se siente ajeno, hasta cierto punto, a lo que sucede en la historia. En este sentido, en «Shrek», lo que comenzó siendo una narración épica acaba como una historia ñoña gracias a la aparición del tema musical franquicia de «Shrek» (la canción que el grupo *Smash Mouth* popularizó como «All Star») Así, la ridiculización del tema musical a partir de la presentación de dos melodías patentemente contrastantes –una frágil a base de notas ligadas y otra mucho más movida y actual– es el primer toque de atención sobre el carácter del ogro protagonista de la historia y delinea lo que a continuación se presentará en pantalla. Además, es musicalmente como se da comienzo a la retahíla de inversiones y cruces funcionales (Millán Barroso, 2003) que acabarán por ubicar a Shrek en una posición de héroe que no le correspondería y a Fiona en la de princesa al margen del perfil prototípico clásico.

El tratamiento sonoro, de manera lógica y consecuente, es notoriamente diferente entre las princesas Blancanieves y Fiona. Destacamos de la primera de ellas cómo hay, al menos, tres características esenciales que se adhieren musicalmente a su personalidad:

- **Inclusión.** El marco musical que crea un ambiente sonoro tan particular no es en «Blancanieves y los siete enanitos» un adorno inaccesible, sino que forma parte intrínseca de la personalidad de la propia protagonista. Uno de los ejemplos más evidentes se encuentra cuando la princesa recoge flores ajena a la presencia de su acompañante, el cazador, y dialoga con los pájaros del lugar. En este caso, la música incidental juega entrando y saliendo de la falsa diégesis de modo que se transmite la idea de un todo audiovisual ensamblado con la delicadeza que se le supone a un ser tan puro.
- **Narración.** Como si se tratara de una escena dramático–musical con autonomía propia, la música sirve a Blancanieves para relatar y hacer evolucionar la acción. Así por ejemplo, los enanitos escuchan ensimismados de los labios de la joven cómo un día será rescatada por un príncipe que la hará feliz por siempre. Aunque la puesta en conocimiento de este hecho por parte de Blancanieves pudiera parecer trivial, en realidad se acude a la música para

hacer que éstos sean informados y, cuando la historia llegue a su fin, todo el recorrido audiovisual tenga consistencia y coherencia.

- **Interacción con el entorno.** Blancanieves posee la característica de hacer suya la música del entorno e interactuar con ella, formando un todo cohesionado dentro del *filme*. La princesa canta y espera la respuesta de un pozo que, en forma de eco, le responde, de igual modo que lo puede hacer un pajarillo perdido. La bondad de la naturaleza, en toda su extensión, está del lado de la protagonista y es musicalmente como esta identificación se muestra una y otra vez.

Por su parte, en Fiona las virtudes de lo musical denotan otro tipo de aspectos, más acordes con la definición de su personalidad diferencial:

- **Ironía.** La película «Shrek» posee su propio «tema de princesas», presentado en la comentada narración del inicio del largometraje. Al igual que en ese inicio, sus posteriores apariciones suelen estar cargadas de ironía, con jugosos paralelismos con la imagen, como ocurre por ejemplo en el rescate del ogro a la princesa, donde se entrecorta cómicamente el sonido acompañando los movimientos preparatorios de la princesa. Así, lo más habitual al encontrarnos con el tema principal asociado a Fiona es una utilización «maliciosa», tratando con el doble sentido que pueden tener los sonidos.
- **Negación.** Cuando el citado tema principal se asocia a Fiona de manera convencional, esto es, del modo que se haría a Blancanieves, acaba cortándose si el personaje se transforma el ogresa. Es el caso de la parte final del largometraje, cuando se destapa a ojos de todos el gran secreto de la princesa.
- **Maleabilidad.** Otra opción es la actualización del tema musical para así identificar a Fiona con aspectos más ligados al presente, lejos de las connotaciones que acarrea la melodía tal como se presenta en el inicio. Un caso evidente de esta modificación del material sonoro ocurre cuando la princesa es asaltada en el bosque y, sin la ayuda de nadie, se desembaraza de la cuadrilla de captores. El tema, modificado hacia el *stacatto* y las figuraciones

más agresivas, se acopla perfectamente a los golpes que ella propina a todos los asaltantes.

En suma, la aplicación musical a cada una de las princesas nos conduce a dos convenciones opuestas, que bien podrían ser definidas como las músicas del idealismo (Blancanieves) y del pragmatismo (Fiona). Compárense para ilustrar la reflexión anterior las escenas en las que ambas interactúan con pequeños pájaros en el bosque, cantando a dúo. La primera se reconforta con el canto del pájaro y le llega el consuelo y la tranquilidad, mientras que la segunda, forzando el registro agudo, revienta literalmente al pájaro y acaba cocinando los huevos que quedaron en el nido. Al margen del paralelismo a todas luces buscado, es obvio el papel de la música como definición de unos personajes más o menos actuales:

La actualidad –implícita en los recursos propios de la sociedad contemporánea que son incluidos en la obra– es así un marco de referencia al que poder trasladar esta revisión de valores desde la concepción de su apariencia. El mismo mensaje que Disney transmite en ‘La bella y la bestia’, (la belleza está en el interior), es también tema argumental de ‘Shrek’, pero más por la actuación y el valor de los personajes que por una mención explícita en una canción. Y, en un marco de contemporaneidad, fácilmente trasladable a nuestra propia época (Cano Gámez, 2003: s.p.)

Como atisba el autor en la referencia anterior, no es una canción en el caso de «Shrek» lo que sirva para transmitir una intención, sino que es el conjunto general del audiovisual el que nos ofrece la idea de que algo ha cambiado con respecto al pasado.

Propuestas pedagógicas

El análisis de las películas reseñadas, si pretende ser encuadrado desde un prisma educativo, no puede quedar al margen de sus consecuentes propuestas pedagógicas. Entender qué se esconde tras la adhesión sonora a las imágenes se entiende, de este modo, como un primer paso que actúe como palanca para despertar un interés que haga más profundo y prolongado el aprendizaje que se lleve a cabo.

Entre las posibilidades de aplicación didáctica que apuntamos emerge como actuación más evidente la extrapolación de melodías venidas de la banda sonora para su manipulación en el aula de educación musical. Esta estrategia, la más común cuando se busca el trabajo sobre audiovisuales, posee los beneficios de hacer propio un discurso que se ha conocido y del que se han extraído conclusiones en el bloque analítico. Hoy en día, acercarse a la extrapolación de melodías es tan sencillo como pueda serlo realizar una búsqueda en la red que nos acerque a la labor de otros –docentes o no– que ya han depositado para compartir los temas musicales más paradigmáticos, arreglado para instrumentos escolares, generado recursos como musicogramas, etc.

Un paso más en el tratamiento sonoro para la inserción en las aulas viene determinado por la propia manipulación del material sonoro. Si la extrapolación se caracteriza por extraer melodías y trabajarlas sin atender necesariamente al referente visual, los ejercicios de sonorización superan esta traba, y son posibles en la actualidad gracias a la gran cantidad de reproductores, pizarras digitales, cañones proyectores... que pueblan los centros educativos de todos los niveles. Así por ejemplo, la aparición de Blancanieves en una secuela de «Shrek» (asociada en ese caso a una música agresiva) dispuesta a emplear sus poderes sobre la naturaleza para la cruzada de Fiona contra los personajes malvados de los cuentos, puede ser una secuencia ideal para nuevas componendas musicales que se adapten a la personalidad de esta remozada princesa. En este caso nos remitimos tanto a la inserción de sonidos sobre montajes de imágenes como a la superposición musical sobre un audiovisual mudo o no (Montoya Rubio, 2009).

Por otro lado, la mirada hacia estas producciones desde un posicionamiento de género no es difícilmente abordable (Martínez y Merlino, 2012). Por ello, otra de las propuestas pedagógicas más habituales es la que surge del cuestionamiento del sexismo latente en las figuras de las princesas clásicas llevadas a la gran pantalla. En este sentido, Nora Ros (2007: s.p.) apunta la siguiente posibilidad de actuación en torno a la princesa Fiona de «Shrek»:

Comparar y debatir sobre el rol femenino propiciado por los cuentos tradicionales y el presentado en la película, observando, en esta última, rasgos de la princesa Fiona que están indicando el surgimiento de un nuevo

modelo de mujer, que está creando modelos de identificación entre los adolescentes. Este modelo tiene su origen en el mundo de los videojuegos. Se trata del estereotipo de mujer joven, dinámica y experta en defensa personal y técnicas destructivas.

Con ello, explorar cómo la música patentó el nuevo modelo que pretende ilustrarse con Fiona y atender a cuáles son, de manera más o menos explícita, los procedimientos musicales que permiten esa mudanza de lo tradicional a lo actual es un proceso sumamente enriquecedor para acceder a la educación en valores a partir de los sonidos del audiovisual. Además, la autora ofrece otra vía de abordaje de procedimientos didácticos: la generación de un nuevo estereotipo de mujer que suple, visto en perspectiva, al que ofrecía Blancanieves. El paralelismo que establece entre el mundo de los videojuegos y los rasgos característicos de Fiona abre un campo de infinitas posibilidades para la pedagogía musical, que ya ha puesto sus ojos en ese espacio de ocio juvenil como marco de actuación (Casas Martín, 2006)

Con ello, es posible señalar en los dos polos cinematográficos presentados los rasgos musicales que ya se apuntaban en la propia evolución de las películas de Disney desde la propia Blancanieves a producciones más recientes (Guichot-Reina y Bono Barbero, 2001: 48):

- La valoración de la mujer desde sus atributos físicos a aquella que obra con independencia de su aspecto.
- La emergencia de una personalidad marcada.
- El tránsito de una mujer sin iniciativa a la figura de actantes con capacidad de modificación sobre su realidad y la que le circunda.
- La sumisión primera frente a la independencia posterior.

Conclusiones

En el transcurso del texto se ha manifestado que, de acuerdo con algún estudio al respecto, la factoría Disney ha evolucionado sus personajes hacia un modelo más acorde con los intereses de una sociedad que cambia a pasos agigantados. Como ha sido igualmente referido, ese cambio, llevado a otras compañías que no partían de un patrón tan

estereotipado, es aún más notorio. Advirtiendo lo expuesto, para nuestros intereses es mucho más productivo observar cómo el cambio que se ha gestado no es un simple nuevo tratamiento en el argumentario, sino que, como no puede ser de otro modo en un arte que ensambla indefectiblemente lo visual y lo sonoro, atañe con igual fortaleza a la banda de sonido.

Aunque pudiera parecer lo contrario, es preciso resaltar la evidencia anterior cuando se pretende un acercamiento al mundo educativo, para evitar que la ilusión que pareciera penetrar exclusivamente por el sentido de la vista minimice el potencial de lo musical. Generar recursos basados en el análisis audiovisual posibilita la comprensión (y por consiguiente el disfrute en un sentido más amplio) del *filme* e incidirá en un aumento exponencial del aprendizaje significativo.

Así, un análisis de este plano sonoro nos capacita hacia procesos didácticos que vinculen las metodologías preexistentes de la educación musical con apasionantes nuevos caminos pedagógicos que guarden relación con estrategias concretas como la extrapolación musical, la sonorización o el trabajo sobre la educación en valores.

Referencias bibliográficas

CANO GÁMEZ, Ángel Pablo: «Metalenguaje y otredad: posmodernidad en Shrek». *Revista Latina de Comunicación Social*, 56, 2003. <<http://www.uull.es/publicaciones/latina/20035633cano.htm>> [acceso 1-VI-2013]

CASAS MARTÍN, Iván: «Iconografía musical infantil». *Icono 14. Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, 7, 2006. <<http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/408/284>> [acceso 1-VI-2013]

CORREYERO RUIZ, Beatriz y MELGAREJO MORENO, Irene: «Cine, música y valores: de Blancanieves a Tiana». VV.AA. *I Congreso Internacional Europa/América Latina ATEI. Alfabetización mediática y culturas digitales. Comunicación y desarrollo en la era digital*, Sevilla: ATEI, 2010. <<http://www.gabinetecomunicacionyeducacion.com/files/adjuntos/Cine,%20m%C3%BAsica%20y%20valores%20de%20Blancanieves%20a%20Tiana.pdf>> [acceso 1-VI-2013]

GUICHOT-REINA, Virginia y BONO BARBERO, Carmen: «De Blancanieves (1937) a Mulán (1998): análisis de los valores, normas y roles sociales transmiti-

dos a través de las películas de Walt Disney». En FLECHA GARCÍA, Consuelo y NÚÑEZ GIL, Marina (coord.). *La educación de las mujeres: nuevas perspectivas*, 2001, 45–52.

MARTÍNEZ, Alejandra y MERLINO, Aldo: «Normas de género en el discurso cinematográfico infantil: el eterno retorno del 'final feliz' ». *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 7, 2012, 79–97.

MILLÁN BARROSO, Pedro Javier: «Shrek: reflexiones contadas sobre la ficción y la parodia». *Cauce: revista de filología y su didáctica*, 26, 2003, 231–260. <<http://institucional.us.es/revistas/cauce/26/millan.pdf>> [acceso 1–VI–2013]

MONTOYA RUBIO, Juan Carlos: «La sonorización del audiovisual como fuente de aprendizajes musicales». OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2009, 705–746.

SANZ DÍEZ, María: «De Shrek al cuento simbólico». *Trama y fondo: revista de cultura*, 20, 2006, 109–118.

ROS, Nora: «El film *Shrek*: Una posibilidad desde la educación artística para trabajar en la formación docente la lectura de la idoneidad y los valores». *Revista Iberoamericana de Educación*, 44(6), 2007. <<http://www.rieoei.org/deloslectores/1984Ros.pdf>> [acceso 1–VI–2013]

07

Reflexiones musicales entorno al cine de la Ilustración

Yaiza Bermúdez Cubas

Conservatorio Superior de Música «Bonifacio Gil» (Badajoz)

yaizabermudez@hotmail.com

Resumen

Muchos son los elementos que tienen en común películas ambientadas en la segunda mitad del siglo XVIII, la cuestión es ¿son estas similitudes perceptibles en todos los ámbitos? Vestuario, fotografía, localizaciones, son algunos de los aspectos que comparten estas películas, pero ¿qué ocurre desde la música? Evidentemente, cada vez son más diversas e interesantes las bandas sonoras musicales de estos filmes. Así pues, cabría preguntarse ¿cuáles son las propuestas musicales en el cine ambientado en la Ilustración? y ¿qué lecturas resultan de una u otra elección? De este modo, el objetivo desde estas líneas es poner de relieve por un lado, la relevancia de la música preexistente clásica así como analizar determinados enfoques musicales que posibilitan que determinados trabajos no pasen desapercibidos. Para ello prestaremos atención a una selección de filmes que sin lugar a dudas evidenciarán el significado añadido que se construye gracias a elección de determinadas composiciones musicales y no otras.

Palabras clave: cine histórico, época de la Ilustración, música preexistente, elección de músicas.

Musical reflections about films of the Age of Enlightenment**Abstract**

Films set in the second half of the eighteenth century have many elements in common; the question is: are these similarities noticeable in all areas? Costumes, photography, locations, are some of the aspects shared by these movies, but what happens with the music? Obviously, musical soundtracks of these films are more and more diverse and interesting. So, one might ask what are the musical offerings in movies set in the Age of Enlightenment? And what readings are in one or another choice? Thus, from these lines the aim is to highlight the one hand, the importance of pre-existing music and classical music review specific approaches that enable that certain outputs are not missed. In order to achieve this, we will focus on a selection of films that undoubtedly will evidence the added meaning that is constructed by choosing certain musical compositions and not others.

Keywords: historical film, Age of Enlightenment, pre-existing music, choice of music.

Preludio

Muchos son los elementos que tienen en común películas ambientadas en la segunda mitad del siglo XVIII, la cuestión es ¿son estas similitudes perceptibles en todos los ámbitos? Vestuario, fotografía, localizaciones, son algunos de los aspectos que comparten estas películas, pero ¿qué ocurre desde la música? Evidentemente, cada vez son más diversas e interesantes las bandas sonoras musicales de estos filmes. Así pues, cabría preguntarse ¿cuáles son las propuestas musicales en el cine ambientado en la segunda mitad del siglo XVIII? y ¿qué lecturas resultan de una u otra elección? De este modo, el objetivo desde estas líneas es poner de relieve por un lado la relevancia de la música preexistente clásica así como analizar determinados enfoques musicales que posibilitan que determinados trabajos no pasen desapercibidos. Para ello prestaremos atención a una selección de filmes que sin lugar a dudas evidenciará el significado añadido que se construye gracias a elección de determinadas composiciones musicales.

Consideraciones previas. El comienzo de una «hermosa amistad»

Cine histórico y música preexistente clásica parecen estar inexorablemente obligados a mantener una relación que cuanto mínimo debe de ser diplomática. En cierto modo, aunque la fórmula de introducir música clásica en el cine histórico ha contribuido notablemente a la difusión de tópicos, observamos que no todos los trabajos contribuyen a tal efecto. Que el cine hace historia es una realidad y que la recrea puede serlo, pero ¿qué papel juega la música preexistente clásica? Evidentemente las buenas y malas prácticas desde el parámetro musical han contribuido a la estandarización de un repertorio. Pero ¿por qué algunas fórmulas musicales son tan requeridas y otras son simplemente ignoradas? Es una evidencia constatada las necesidades creadas en torno a un repertorio musical para ambientar el cine del siglo XVIII. Uno de los períodos que revisten mayor interés es La Ilustración. Este período de la historia occidental, caracterizado por el triunfo de la razón, las artes y las ciencias se desarrolla durante la segunda mitad del siglo

XVIII. En esa franja temporal, la vida cultural se disfrutaba en diferentes ámbitos, tales como: palacios, corte, teatros públicos, iglesias... Estos escenarios han motivado e inspirado la creación una gran diversidad de títulos cinematográficos. Vestuario, fotografía, iluminación son sólo algunos de los aspectos que se han explotados hasta la saciedad, lo que ha favorecido un tipo de cine muy atractivo desde el punto de vista visual así como muy rentable desde un ámbito puramente comercial.

Para realizar una aproximación de análisis nos centraremos en las propuestas musicales planteadas desde la bandas sonoras musicales de los siguientes largometrajes, a saber:

1. *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975)
1. *Dangerous Liaisons* (*Amistades Peligrosas*, Stephen Frears, 1988)
2. *Valmont* (Milos Forman, 1989)
3. *The Duchess* (*La Duquesa*, Saul Dibb, 2008)

Esta selección de películas ambientadas en la época de la Ilustración se caracterizan por el uso de música preexistente clásica. En algunos casos, hemos creído oportuno esclarecer algunas otras cuestiones alejadas de la música clásica pero que revisten un interés especial para realizar un análisis más completo del *film* en cuestión. Del mismo modo, estos filmes se ajustan a uno de nuestros intereses, que no es otro que el de intentar plantear posibles relaciones entre música del Clasicismo pleno (tal y como se contempla desde la musicología tradicional) y la época de la Ilustración.

Música preexistente clásica y cine histórico ¿obligación o devoción?

Son muchos los autores que han ido demostrando la necesidad de emplear la música preexistente clásica en el discurso cinematográfico. No siendo nuestro objeto de estudio analizar las razones por las cuales ésto se produce¹, parece obligatorio delimitar su implicación entorno al

¹ DE ARCOS, María. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 44-63.

género histórico. Desde una función puramente estética, la utilización de composiciones de la época en la que se quiere ambientar el *film* es más que una justificación para el empleo de estas músicas. No obstante, no siempre el objetivo de los directores es realizar una versión fiel de los hechos históricos. Además, partimos de la base de la inexistencia de un género histórico «puro», por este motivo, sería más lógico enunciarlo como «género de ficción histórico». Sin entrar en más detalles con respecto a esta cuestión, sí parecen ser significativas e interesantes las libertades que se suceden respecto a lo musical dentro del cine llamado histórico. Las denominamos libertades, porque entendemos que inicialmente la existencia de determinadas músicas sencillamente carecen de justificación dentro de los metrajes. Desde la ambientación, la música preexistente clásica parece ser la más apropiada. Esto podría ser un titular de cierta relevancia. Lo cierto es, que esta opción en principio podría ser tan válida como el uso de música original compuesta al estilo de la época. Las razones por las cuales el discurso musical original tendría cabida parecen obedecer a los mismos postulados que rodean a otros elementos en este tipo de películas. En este sentido, es un dato revelador que la existencia de vestidos de épocas no implica su utilización en el *film*, parece razonable que la música original debería recrear al igual que lo hace el vestuario el período donde se contextualiza la trama.

Por otro lado, otras de las realidades a las que nos enfrentamos a la hora de analizar películas históricas son las diferencias de tratamiento que se producen en relación al estudio que se realiza sobre los elementos que colaboran en la reconstrucción histórica. Nuevamente queda explícito la existencia de una tendencia al estudio pormenorizado de las localizaciones en *pro* de la historicidad, pero con respecto al acercamiento a la música preexistente de esa época, se sigue observando un gran vacío. Pensemos, por un momento, en el uso del palacio de Versalles para todo lo referido a los *biopics* de Maria Antonieta. Pudiéramos pensar que teniendo la opción de realizar lo mismo con la música, ¿ésta no sería más viable? Las razones por las cuales algunos directores no utilizan este tipo de composiciones podría obedecer a los «futuros problemas» en relación a la adaptación de este material. Muchos profesionales plantean la viabilidad de música original en detrimento de las piezas que parecen estar obligadas a encajar en el *film* gracias a la audacia del montador. En síntesis, los resultados musicales dependen

en gran medida no de la maestría del compositor de la época sino de la destreza del montador.

Diégesis como sello de identidad de la música preexistente de la música clásica en el cine histórico

Si la música clásica preexistente contribuye a la reconstrucción de la historia, no sólo es porque responde fácilmente a una ambientación predeterminada (función estética) sino porque en aras de la «verdad absoluta» siente especial debilidad por el uso diegético. La utilización de pequeñas formaciones de músicos, con instrumentos de la época son algunos de tantos procedimientos empleados para trasladar al espectador a un pasado relativamente remoto. Lejos de producirse de forma puntual, podemos afirmar que diégesis y música preexistente clásica van de la mano y favorece notablemente el discurso dentro de los escenarios históricos.

Otro dato que reviste cierto interés, es la utilización de las connotaciones que implícitamente se desprenden del uso de lo diegético y lo incidental respectivamente. De lo primero, como objeto de la realidad, veracidad, estética. En lo que concierne a lo incidental, lo observamos para la utilización de todas las funciones, aunque su uso toma cierto protagonismo con la música original. De este modo, toda composición incidental y creada explícitamente para el *film* conlleva dos ventajas que se pueden resumir en: mayor libertad e innecesaria justificación.

Aproximación a un análisis musical. Apuntes para una reflexión

A continuación realizaremos algunos apuntes de análisis que nos brindarán la posibilidad de ofrecer datos fundamentales para comprender qué tratamiento tienen algunas composiciones musicales preexistentes dentro de estos largometrajes históricos.

1. **Barry Lyndon** (Stanley Kubrick, 1975). Adaptación cinematográfica de la novela del mismo título del escritor británico William Makepeace Thackeray² (1811-1863) en el año 1844. El libro narra la vida del irlandés

² Autor reconocido por la obra *Vanity Fair* (*La hoguera de las vanidades*, 1847-1848).

Barry Lyndon. El *film* se inicia alrededor de 1757 y tiene como telón de fondo la Guerra de los Siete Años³, el ejército Prusiano... Así pues, la novela se sitúa en el ocaso del Antiguo Régimen: «La vida de Barry Lyndon transcurre aproximadamente entre 1745 y 1814 [...] esta mitad de siglo es la época en que Inglaterra inicia su revolución industrial, y que las guerras coloniales franco-inglesas en Norteamérica y la India reflejan la importancia que han alcanzado las colonias para la creciente actividad económica de la metrópolis. Se trata también del momento histórico que ve el auge de la Ilustración, el Enciclopedismo y el Despotismo Ilustrado, fundamentalmente en Rusia y Prusia»⁴.

Este *film* estaría encuadrado dentro del género histórico, como «película de época»⁵. En lo que se refiere a la música, podemos pensar que la fórmula musical que mejor se adaptaría sería la correspondiente al periodo Preclásico o del Clasicismo musical temprano⁶, pero en ningún caso del Romanticismo o del Barroco Tardío⁷ como se contempla desde su banda sonora musical.

Por otro lado, el interés de este director por el siglo XVIII, por el Siglo de las Luces no es una casualidad: «*Barry Lyndon* restituye a aquella época su gravedad, su peso histórico: no olvidemos que el mundo

³ Entre los años 1756 y 1763, se desató este conflicto bélico que enfrentó a Gran Bretaña y Prusia contra España, Francia, Austria y Rusia. En: <<http://www.laguia2000.com/europa/la-guerra-de-los-siete-anos>> [Consulta: 26 de Agosto de 2011]

⁴ LARA LÓPEZ, Alfredo. «Memorias y aventuras de Barry Lyndon (1844) de William Makepeace Thackeray». *Valdemar, Histórica*, Madrid, 2000, p. 14.

⁵ Cuando el referente histórico es anecdótico, se convierte en un pretexto donde se desarrolla la historia.

⁶ Philip Downs realiza una periodización del Clasicismo, según la cual en este período podemos localizar las siguientes etapas, a saber: Transición desde el Barroco: hasta 1760; Aceptación del nuevo estilo: 1760-1780; Apogeo del Clasicismo: 1780-1800. Otros autores entienden la primera etapa como Preclasicismo (Michels Ulrich), o Clasicismo Temprano (Diccionario Harvard de Música) y una única segunda y última fase como Clasicismo Pleno a partir de 1760/70 - 1820/27 (Charles Rosen). Cfr. DOWNS, Philip G. *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal, 1998.

⁷ Manfred Bukofzer establece las siguientes fases en el Barroco; Barroco temprano (1585-1630); Barroco medio (1630-1680); Barroco tardío (1680-1730). BUKOFZER, Manfred. *La música en la época Barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza, 2002.

moderno nace del siglo de las luces y Kubrick al preguntarse desde hacía diez años sobre el futuro, tenía forzosamente que remontarse a los orígenes»⁸. «El siglo XVIII marca también el encuentro entre la pasión y la razón. Veremos que estos dos términos representan los polos del universo kubrickiano. La fascinación por la razón se manifiesta en la filosofía de las luces, en la arquitectura, en el nacimiento de las ciencias y las técnicas (el hombre, antes de conquistar el cosmos, aprende a volar), en la afición por los autómatas (el pato de Vaucanson, el jugador de ajedrez de Kempelen) [...] Pero esta pasión por la lógica y el equilibrio va acompañada de una exaltación del sentimiento, como el jardín a la inglesa que rodea la arquitectura palladiana.»⁹

La película tampoco está exenta de ironía, «En cualquier caso, se confirma lapidariamente lo que Kubrick recoge en el rótulo de su epílogo: ‘Fue durante el reinado de George III que los personajes mencionados vivieron y altercaron. Buenos o malos, hermosos o feos, ricos o pobres, todos son ahora iguales’ La existencia, finalmente, coloca a todos en su sitio. Una verdad absoluta»¹⁰.

Uno de los aspectos más llamativos de esta obra maestra es el interés denotado por Kubrick en realizar un trabajo donde fuera evidente una «realidad objetiva». Esta idea se puede deducir a raíz de una de las pocas entrevistas concedidas de este director a Michel Ciment. «El libro está en primera persona. ¿Por qué eligió una voz en *off* en tercera persona? La función de la primera persona en el libro era presentar hechos reales deformados. Pero me pareció que una película que mostrase, por una parte, una realidad objetiva, y por otra, su presentación deformada por el héroe, debería ser una comedia; ¡la película no se prestaba a lo cómico! Por eso el punto de vista que convenía a la novela y a la película no podía ser el mismo».¹¹

⁸ CIMENT, Michel. *Kubrick*. Madrid: Akal Cine, 2000, p. 64.

⁹ *Op. Cit.*, pp. 66-67.

¹⁰ GARCÍA, E.; SÁNCHEZ, S. «*La naranja mecánica (A Clockwork Orange)*» y «*Barry Lyndon*» en *Las imágenes de la historia en la obra de Stanley Kubrick*, Cuadernos de Historia Contemporánea, 2001, número 23, p. 59.

¹¹ *Op. Cit.* CIMENT, Michel. 2000, p. 167.

Siguiendo la misma pauta, el director realiza un trabajo exquisito con respecto al vestuario, la decoración, la luz... Sin lugar a dudas, éstos recrean de forma excepcional la estética del siglo XVIII. «En cuanto al vestuario, es una copia de cuadros [...] El cine debe tener apariencia de realidad puesto que su punto de partida es siempre hacer creíble la historia. Y hay también otro punto de placer: la belleza visual y la recreación de una época. De lo que se trata en una película histórica es de hacer todo lo posible para crear la impresión de rodar en decorados naturales.»¹² «La iluminación de las películas históricas siempre me pareció muy falsa. Una habitación completamente iluminada con velas es muy bonito y completamente diferente a lo que se está acostumbrado a ver en el cine. [...] En efecto, a menos que no se desee hacer una película realista, hay que buscar en la iluminación, los decorados y el vestuario las condiciones primeras del realismo.»¹³

Así mismo, muchos estudios han demostrado cómo algunas imágenes de la película son «guiños» de la pintura de artistas del siglo XVIII, tales como: Thomas Gainsborough (1727-1788), William Hogarth (1697-1764), George Stubbs (1724-1806) o Sir Joshua Reynolds (1723-1792)¹⁴.

Desde la banda sonora, observamos la presencia de los siguientes compositores: Georg Friedrich Händel (1685-1759), Sean O’Riada, Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1791), Franz Schubert (1797-1828), Giovanni Paisiello (1740-1816), Antonio Vivaldi (1678-1741), Johann Sebastian Bach (1685-1750) y música tradicional irlandesa. En un primer análisis, se puede apreciar como las obras que se emplean pertenecen a diferentes períodos que no son necesariamente anteriores o contemporáneas a las aventuras y desventuras de Barry Lyndon.

¹² *Op. Cit.*, p. 174.

¹³ *Op. Cit.*, pp. 174-175

¹⁴ En el documental titulado Jan Harlan *Stanley Kubrick. A life in Pictures* (*Stanley Kubrick. Una vida en imágenes, Jan Harlan*, 2001), el también director Martín Scorsese hace referencia a las alusiones de la pintura del siglo XVIII que se observan de forma notoria en esta película.

Intentemos ahora observar cuáles son las fechas de composición¹⁵ de las diferentes obras clásicas preexistentes que se contemplan en esta banda sonora musical¹⁶:

BANDA SONORA MUSICAL		
Música preexistente clásica	Banda sonora original (comercializada)	Música preexistente urbana
<i>Suite para clave n° 4 en Re menor HWV 437 (Sarabande, 1733)</i> Georg Friedrich Händel (1685-1759)	01. <i>Sarabande Main Title</i> (Georg Friedrich Händel)	
	02. <i>Women of Ireland</i> (Sean O’Riada)	
	03. <i>Piper’s Maggot Jig</i> (Traditional)	03. <i>Piper’s Maggot Jig</i> (Traditional)
	04. <i>The Sea Maidens</i> (Traditional)	04. <i>The Sea Maidens</i> (Traditional)
	05. <i>Tin Whistles</i> (Sean O’Riada)	
	06. <i>British Grenadiers, Fife and Drums</i> (Traditional)	06. <i>British Grenadiers, Fife and Drums</i> (Traditional)
<i>Marcha Hohenfriedberger</i> (Compuesta entre 1756-1763) Federico II, El Grande. (1712-1786)	07. <i>Hohenfriedberger March</i> (Frederick the Great)	
	08. <i>Liliburlero, Fife and Drums</i> (Traditional)	08. <i>Liliburlero, Fife and Drums</i> (Traditional)
	09. <i>Women of Ireland, Harp</i> (Traditional)	09. <i>Women of Ireland, Harp</i> (Traditional)
<i>Idomeneo. K367. (Marcha, 1781)</i> Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	10. <i>March from Idomeneo</i> (Wolfgang Amadeus Mozart)	

¹⁵ TRANCHEFORT, François-René. *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza, 2002.

¹⁶ Banda Sonora Musical (BSM) es el registro musical que se encuentra en la banda sonora de toda la película.

BANDA SONORA MUSICAL		
Música preexistente clásica	Banda sonora original (comercializada)	Música preexistente urbana
<i>Suite para clave nº 4 en Re menor HWV 437 (Sarabande, 1733)</i> Georg Friedrich Händel (1685-1759)	11. <i>Sarabande Duel</i> (Georg Friedrich Händel)	
	12. <i>Lilliburlero</i> (Traditional)	12. <i>Lilliburlero</i> (Traditional)
<i>Danza Alemana, Nº 1 Do Mayor D. 783 Op.33(1823-1824). F. Schubert (1797-1828)</i>	13. <i>German Dance No.1 In C-Major</i> (F. Schubert)	
<i>Suite para clave nº 4 en Re menor HWV 437 (Sarabande, 1733)</i> Georg Friedrich Händel (1685-1759)	14. <i>Sarabande Duel</i> (Georg Friedrich Händel)	
<i>El Barbero de Sevilla. (Cavatina, 1782)</i> Giovanni Paisiello (1740-1816)	15. <i>The Cantina from Il Barbiere Di Saviglia, Film Adaptation</i> (Giovanni Paisiello)	
<i>Concierto para Violonchelo en Mi menor (Tercer movimiento, compuestos a partir de 1720)</i> Antonio Vivaldi (1678-1741)	16. <i>Cello Concerto E-Minor, Third Movement</i> (Antonio Vivaldi)	
<i>Concierto para dos claves y orquesta en Do menor (Adagio, 1736)</i> Johann Sebastian Bach (1685-1750)	17. <i>Adagio from Concerto for Two Harpsichords And Orchestra in C-Minor</i> (Johann Sebastian Bach)	
<i>Trío para piano Mi b. Op. 100 (Andante con moto, 1827)</i> Franz Schubert (1797-1828)	18. <i>Piano Trio in E-Flat, Film Adaptation of the Opus 100 2nd Movement</i> (Franz Schubert)	
<i>Suite para clave nº 4 en Re menor HWV 437 (Sarabande, 1733)</i> Georg Friedrich Händel (1685-1759)	19. <i>Sarabande End Titles</i> (Georg Friedrich Händel)	

Siendo un dato más que evidente la presencia de lo clásico en esta banda sonora, el director contrataría a uno de los discípulos de Arnold Schoenberg (1874-1951), el compositor Leonard Rosenman (1924-2008). Así pues, las adaptaciones y arreglos musicales, fundamentales para imprimir un mayor dramatismo fueron realizadas por Rosenman.

Tres son los temas principales sobre los que gira esta banda sonora. El primero de ellos, que cumple la función de obertura y que acompaña a los títulos de crédito, es la *Zarabanda en Re menor* de Händel. Este tema también suena durante los duelos siendo muy revelador que las variaciones instrumentales se van desarrollando durante los distintos episodios del protagonista. El siguiente tema en orden de importancia es el *Trío para piano en Mi bemol mayor* de Schubert, que se presenta con la presencia de Lady Lyndon. Por último, también es fortuita al tiempo que reveladora la presencia de los temas del folklore irlandés interpretados por el grupo de música celta, *The Chieftains* y adaptados por Leonard Rosenman. Estos tres «ejes musicales» reflejan las diferentes clases sociales de finales del siglo XVIII. Así pues, podemos establecer las diferentes relaciones:

- a) *Zarabanda* y su relación con un chico del pueblo llano, el joven Barry.
- b) El *Trío con piano* para dibujar la aristocracia de la mano de Lady Lyndon
- c) La música tradicional irlandesa para reflejar los gustos y la cultura de las poblaciones más humildes.

A Stanley Kubrick le debemos la versión orquestal de esta *Zarabanda* de Händel. Esta pieza originariamente era para clave, curiosamente en la actualidad la versión más popular y más conocida es la orquestal. Esta versión realizada por Leonard Rosenman se caracterizaría por, «una especie de lentitud romántica»¹⁷. Del mismo modo, el director insiste en afirmar que esta composición es atemporal, es decir, no evoca ninguna época especial. En definitiva, es el resultado de una mezcla de periodos –barroco, clásico, romántico– al servicio de la narración y del sentido último de cada secuencia.

¹⁷ *Op. Cit.* CIMENT, Michel. 2000, p. 174.

La *Zarabanda* es el tercero de los cuatro movimientos que forman la *Suite*. Se trata de una danza lenta y ternaria, que se haría popular en las colonias españolas en el siglo XVI, antes de extenderse a la península y de ahí, al resto de Europa. Pieza extremadamente repetitiva, lo que le confiere un mayor dramatismo y una monotonía características, a tener en cuenta para su utilización en este largometraje.

En el transcurso del *film*, este tema se repite un total de ocho veces, siempre de forma incidental. El procedimiento de variación al que es sometido, suscita por un lado una identificación con el personaje principal, así como una transformación de su personalidad. De esta manera, la función que más se valora, a parte de la estética, es la estructural (*leitmotiv*) y expresiva. Interesante es la presencia de esta pieza para amenizar el duelo con el que se inician las aventuras de Barry Lyndon.

Otra curiosidad a tener en cuenta es el uso de música de Schubert en el *film*. Sus obras se componen hasta cincuenta años más tarde del momento en el que aparecen en la película. A parte del interés explícito del director por utilizar esta composición, son muy significativas las connotaciones que en general suscribe el uso de la música de este músico en el cine: «La asociación, frecuente de Schubert, de una rítmica simple y popular, franca, dinámica, calcada sobre la marcha, y de una expresión patética, marcada bruscamente por el destino [...]» «[...] se utiliza a menudo a Schubert para los pasajes más púdicos, como músico de la angustia individual, del sufrimiento tras la máscara alegre».¹⁸ Sobre este compositor el director afirma que, al escuchar toda la música compuesta en el siglo XVIII en busca de una pieza que sugiriera amor o pasión y no encontrar nada que le satisficiera, se vio forzado a cometer una pequeña trampa, incluyendo esta delicada y romántica melodía del maestro austriaco fechada en 1814. «No hay nada en la música del siglo XVIII que tenga el sentimiento trágico del Trío de Schubert.» «Inicialmente había pretendido utilizar exclusivamente música del siglo XVIII, a pesar de que no existen reglas estrictas en este aspecto. Creo que tengo en mi casa toda la música del siglo XVIII grabada en discos. La he escuchado toda con mucho cuidado. Desgraciadamente, no encuentro en ella ninguna pasión, nada que, incluso de lejos, pueda evocar un tema de amor; no hay nada

¹⁸ CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 258.

en la música del siglo XVIII que tenga el sentimiento trágico del Trío de Schubert. Terminé pues por hacer trampa al elegir un fragmento escrito hacia 1814. Sin ser completamente romántico, tiene sin embargo algo de novelesco trágico»¹⁹.

Banda sonora magistral aunque con algunos interesantes, efectivos y llamativos anacronismos, demostrando que «[...] el anacronismo del estilo musical,[...] no es un impedimento para transmitir el concepto[...]»²⁰. Después de haber realizados algunos apuntes analíticos sobre las composiciones más anacrónicas (Schubert y Händel) quisiera hacer algunas anotaciones sobre las que en principio no deberían de serlo. Tanto en el caso de Giovanni Paisiello como en la composición de Wolfgang Amadeus Mozart corresponden a fechas posteriores al momento en el que aparecen en este largometraje. Así pues, la única composición que está totalmente justificada desde un punto de vista estrictamente cronológico es la *Marcha Hohenfriedberger* basada en la batalla de *Hohenfriedberger* (1745) y cuya autoría actualmente se le atribuye a Federico II, *El Grande* (1712-1786).

Otro aspecto que llama poderosamente la atención es la existencia de tanta música barroca. De ahí cuestionarnos, ¿qué tendría que ver la música de Antonio Vivaldi con la época de Barry Lyndon? Sin lugar a dudas, la respuesta más acertada sería «nada». Aunque «La aportación del cura pelirrojo a la música instrumental es [...] considerable»²¹ durante la última etapa del Barroco, desde un punto de vista estético, su estilo musical sería literalmente rechazado en la época en la que nos situamos, ya que esta música no representaría el ideal de belleza enmarcada por una línea musical clara, cuadrada y entendible. Lo mismo ocurre con los otros compositores barrocos, tanto con Händel como en el caso de Bach. Pero entonces ¿por qué se utilizan estos compositores? Estos músicos tienen bastante notoriedad en la gran pantalla, sobre todo

¹⁹ *Op. Cit.* CIMENT, Michel. 2000, p. 172.

²⁰ FRAILE, Teresa. *La Creación musical en el cine español contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009, p.431.

²¹ PATRICK, Barbier. *La Venecia de Vivaldi: música y fiestas barrocas*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 95

en el género histórico se han convertido en «indispensables». Pero, ¿por qué estos compositores y no otros? Popularidad y efectividad²².

A grandes rasgos, podemos extraer algunas cuestiones, tales como:

1. Si la época en la que transcurre la historia comprende desde 1756-1776 aproximadamente los períodos musicales serían Preclasicismo y Clasicismo musical respectivamente.
2. Es totalmente improbable que las obras pertenecientes al Barroco concordasen con los gustos de la época. Por lo que, atendiendo a esta última afirmación estarían fuera lugar el trío mágico de los tres grandes compositores, a saber: Vivaldi, Händel y Bach.
3. Por lo que respecta a Schubert, obra y compositor están fuera de cualquier parámetro temporal relacionado con la trama argumental de esta película. Sin embargo, atendiendo a las matizaciones planteadas desde el director se podría justificar su presencia en la narración de este *film*.
4. Es una de las pocas bandas sonoras de película histórica que presentan diferentes composiciones musicales en relación a diferentes estratos sociales.

2. *Dangerous Liaisons (Amistades Peligrosas, Stephen Frears, 1988).*

Adaptación cinematográfica de la novela titulada *Las Amistades peligrosas*, escrita por Pierre Chodolos de Laclos y publicada en 1782. Género histórico, «ficción histórica»²³. La trama argumental de esta película se desarrolla durante la década de 1770 a 1780 aproximadamente. Esta franja temporal, nos sitúa nuevamente en los albores del Clasicismo pleno musical. A continuación mostramos un listado de los temas musicales que se observan en su banda sonora musical.

²² *Op. Cit.* CHION, Michel. 2000, pp. 255-256.

²³ Dentro de la películas de ficción distinguimos: filmes de reconstitución histórica –sin voluntad directa de hacer historia–, filmes de ficción histórica –evocan un pasaje de la historia, un personaje histórico pero con un enfoque no riguroso– y filmes de reconstrucción histórica –voluntad directa de hacer historia, enfoque riguroso–. CAPARRÓS, José María. «Nueva Propuesta de clasificación del películas históricas». En <<http://cinehistoria.aprenderapensar.net/2011/05/28/nueva-propuesta-de-clasificacion-de-peliculas-historicas-por-jose-ma-caparros-lera/>> [Consulta: 25 de Agosto del 2011]

BANDA SONORA MUSICAL	
Música preexistente clásica	Banda sonora original (comercializada)
<i>La Cetra op. 9, Concierto N° 9 Libro II. Concierto para dos violines, cuerda y bajo continuo en Si bemol mayor. RV 530. (1727) Antonio Vivaldi (1678-1741)</i>	1. <i>Dangerous Liaisons Main Title / Dressing</i> Fenton / Vivaldi (<i>La Cetra Op.9</i>)
	2. <i>Madame de Tourvel</i>
	3. <i>The Challenge</i>
<i>O malheureuse Iphigénie! Iphigénie en Tauride (1779) C.W. Gluck (1714-1787)</i>	4. <i>O Malheureuse Iphigenie!</i> C.W. Gluck / Soloist: Catherine Bott
<i>Concierto para órgano, n° 13 en Fa Mayor HWV 295 El Cuco y el ruiseñor. (1740). G.F. Händel (1685-1759)</i>	5. <i>Going Hunting</i> G.F. Händel / Soloist: Leslie Pearson
<i>La Cetra op. 9, Concierto N° 9 Libro II. Concierto para dos violines, cuerda y bajo continuo en Si bemol mayor. RV 530 (1727) Antonio Vivaldi (1678-1741)</i>	6. <i>Valmont's First Move / The Staircase</i> Fenton / Vivaldi (<i>La Cetra Op.9</i>)
	7. <i>Beneath the Surface</i>
<i>Concierto para cuatro clavecines en La menor, BWV 1065 - Allegro (1735) Johann Sebastian Bach (1685-1750)</i>	8. <i>The Set Up</i> Fenton / J.S. Bach (<i>Concerto BWV 1065</i>)
<i>Concierto para cuatro clavecines en La menor, BWV 1065 - Allegro (1735). Johann Sebastian Bach (1685-1750)</i>	9. <i>The Key</i> J.S. Bach (<i>Concerto for Harpsichords</i>) / arr: Fenton

La única composición que podría tener cabida es la correspondiente al compositor C.W. Gluck. Por consiguiente, todo el repertorio relativo al barroco musical estarían en un principio fuera de lugar, este hecho no implica que podamos encontrar algunas relaciones implícitas entre la elección de este repertorio y su uso en el *film*. Por citar un ejemplo, en lo que se refiere a la música vocal, suele ser relativamente frecuente realizar paralelismo entre el argumento de la ópera y lo que acontece en la película. Un ejemplo ilustrativo es la presencia diegética de *Xerxe*.

Ombra mai fú (Händel). Esta composición se presenta como un claro caso de anacronismo. Compuesta en 1738 para una trama ambientada en 1782. Nuevamente, observamos la insistencia recurrente sobre ciertos compositores hacia todo lo que se tilde como histórico, es decir, Bach, Händel y Vivaldi respectivamente. Pero ¿está justificado su uso en este *film*? A priori, estamos, sin lugar a dudas, ante otro ejemplo de anacronismo. El «disparate estético» que se produce entre el Barroco tardío y el Clasicismo Pleno es más que evidente.

3. *Valmont* (Milos Forman, 1989). Un año después del estreno de *Las amistades peligrosas* de Stephen Frears, Milos Forman estrena *Valmont* sobre la novela de Choderlos de Laclos. Esta nueva versión se añade a la larga lista de trabajos adaptados sobre el original literario, a saber: al teatro (la primera ocasión en 1935; luego vinieron otras adaptaciones de Ernst Müller, de Jean-Louis Martinelli, y la de Hampton que dio lugar al film de Frears), a la televisión (dos veces en Francia), a la ópera (Estrasburgo, 1974), y por supuesto al cine (Gérard Philipe encarnó ya en 1959 una versión moderna de *Valmont* en *Les liaisons dangereuses* de Roger Vadim). Esta nueva versión de ficción histórica presenta la siguiente banda sonora musical:

BANDA SONORA MUSICAL

Música preexistente clásica

Divertimento para viento n° 9 en Si bemol mayor K. 240 (1776)
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Cuarteto n° 5 en Fa Mayor, Op. 50 (minueto)
(Cuartetos «prusianos», n° 40 «Sueño», 1787)
Joseph Haydn (1732-1809)

Te Deum en Re Mayor (1688-1698)
Marc Antoine Charpentier (1634-1704)

Richard Coeur De Lion. Ouverture
(Ricardo corazón de León. Obertura, 1784).
Andre-Ernest-Modeste Gretry (1741-1813)

Tom Jones (1765). Ouverture and Finale
Le Sorcier (1764)
Pity the Fate
François-Andre Danican Philidor (1726-1795)

BANDA SONORA MUSICAL

Música preexistente clásica

Les Songes de Dardanus (*Los sueños de Dardanus*, tragedia lírica, 1739)
Jean Philippe Rameau (1683-1764).

Les Oiseaux Elegants.
L'Apothéose de Lulli (1725)
François Couperin (1668-1733)

A Knight Riding Through The Glade.
Love, If you will come to me.
Baldassari Galuppi (1683-1764)

Tres líneas compositivas y tres iconos sociales se establecen desde la banda sonora musical:

1. El mundo de la joven, virgen e inocente Cécile.
2. El libertino Valmont.
3. La sociedad aristocrática.

Desde la primera escena, la película asocia los cánticos de Cécile, un «ángel» inocente a las puertas del inicio de una nueva vida llena de controversias. La segunda actuación, Cécile entona una letra sobre un caballero que va a tentar a una joven. En la tercera, la muchacha interpreta una canción sobre alguien que es observada, como lo es ella misma, por su madre. Si ya el poder de sugestión de la música diegética merece destacarse por derecho propio, no menos acertado se muestra Forman con la partitura que le brinda Christopher Palmer, la cual queda interrumpida cuando se inicia la secuencia en la que Cécile pierde la virginidad.

En lo que concierne a Valmont, el momento álgido musicalmente hablando se establece en lo que denominaremos la Danza de Valmont. En una secuencia, Madame Rosamund contrata a una orquesta para amenizar una de las veladas. Valmont será obligado a bailar con todas las invitadas, proyectando en su danza su relación personal con cada una de ellas. Junto a Madame Rosamund se detecta su cariño y el respecto que caracteriza su relación. Cuando le llega el turno a Meuteril se

manifiesta el reconocimiento mutuo entre dos semejantes mientras que su danza con Madame de Tourvel pone de relieve el temor de esta última por caer en un enamoramiento enfermizo hacia el vizconde Valmont.

En otro apartado, tendríamos la música que se utiliza para amenizar las escenas de los palacios, teatros y residencias aristocráticas. Destaca el uso de composiciones contemporáneas a la época como las de los músicos: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Joseph Haydn (1732-1809), Andre-Ernest-Modeste Gretry (1741-1813) y François-Andre Danican Philidor (1726-1795). Por otro lado, vuelve a repetirse la fórmula de lo «barroco» para abocar a lo «histórico», gracias a la inclusión de las obras de los siguientes compositores: Baldassari Galuppi (1683-1764), François Couperin (1666-1733), Jean Philippe Rameau (1683-1764), Marc Antoine Charpentier (1634-1704).

Desde la «contemporaneidad de la música», es realmente muy interesante observar la inclusión de composiciones de dos músicos que no son muy populares en el cine, como es el caso del gran músico y ajedrecista François-Andre Danican Philidor y por otro lado, Andre-Ernest-Modeste Gretry, compositor liejano que trabajaría en Francia desde 1767. Esta apuesta musical, favorece el conocimiento, popularización y estudio de músicos inicialmente olvidados.

Del mismo modo, existen otros procedimientos compositivos que se suceden en esta película y de los que no podemos prescindir. Christopher Palmer, compositor insaciable, realiza un tema que se convierte en el *leitmotiv* de la historia de amor de Valmont y Madame Tourvel. Este tema se ha realizado al estilo de la época, a modo de «recitativo instrumental», se inicia con una sinuosa melodía del clave y posteriormente se incorpora de forma triunfal toda la orquesta. Este ejemplo, es una muestra de los postulados con los que iniciamos esta comunicación. En síntesis, la música original compuesta al estilo del período histórico puede ser una fórmula más que exitosa y coherente para un trabajo de estas características.

4. *The Duchess* (La Duquesa, Saul Dibb, 2008). Las últimas anotaciones musicales las vamos a realizar sobre este *film* de Saul Dibb. En este caso, se trata de una adaptación cinematográfica de la novela *The Duchess* de Amanda Foreman que relata la vida de la Duquesa de Devonshire. El *film* comienza con el matrimonio que contraería *Lady Georgiana*

Spencer (1757-1806), futura Duquesa de Devonshire con el V Duque de Devonshire (1748-1811) en la Inglaterra del siglo XVIII. En un ejercicio de precisión cronológica, la historia se desarrollará desde 1774 hasta la muerte de la duquesa en 1804. A tenor de estas fechas, este *biopic de* reconstrucción histórica está ambientado en lo que se conoce como la época de la Ilustración y Revolución Francesa, respectivamente.

Por su lado, la banda sonora musical está compuesta por las siguientes composiciones, a saber:

BANDA SONORA MUSICAL	
Música preexistente clásica	Banda sonora original (comercializada)
<i>Trío sonata en La menor. (Affettuoso, 1718)</i> Georg Philipp Telemann (1681-1767)	1. <i>The Duchess</i>
<i>Concierto para violín, cuerda y clave en Do mayor. RV. 190 (Largo, 1730)</i> Antonio Vivaldi (1678-1741)	2. <i>Mistake of your life</i>
<i>Suite Francesa nº 5 en Sol Mayor. (Allemande, 1720) BWV 816</i> Johann Sebastian Bach (1685-1750)	3. <i>I Think Of You All The Time</i>
<i>Suite para orquesta nº 3 en Re mayor. (Giga, 1729)</i> Johann Sebastian Bach (1685-1750)	4. <i>No Mood For Conversation</i>
<i>Música Acuática en Sol Mayor. Danza campestre (1717)</i> Georg Friedrich Händel (1685-1759)	5. <i>Gee and Grey Make Love</i>
<i>Sonata Opus 8 No. 4 en Do Mayor. (Cantabile, 1744)</i> Pietro Locatelli (1695-1764)	6. <i>Gee and Grey Together in Bath</i>

BANDA SONORA MUSICAL	
Música preexistente clásica	Banda sonora original (comercializada)
<i>Las bodas de Fígaro. Un Moto Di Gioia</i> (1786) Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	7. <i>Awakening</i>
<i>Cuarteto para cuerda, nº 1 en Sol Mayor KV 80 (Allegro- Rondó, 1770)</i> Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	8. <i>Rape</i>
<i>Cuarteto para cuerda Nº 12 en Si b Mayor. (Menuetto, 1773). K.172</i> Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	9. <i>Bess'Sons</i>
<i>Danza alemana para orquesta, nº 10 en Re Mayor (Doce Danzas Alemanas, 1795)</i> Ludwig van Beethoven (1770-1827)	10. <i>Gee Give Up Baby</i> 11. <i>Six Years Later</i> 12. <i>Some Things Too Late, Others To Early</i>
<i>Cuarteto para cuerda Op. 1º 3, en Re mayor. (Adagio 1757-1760)</i> Joseph Haydn (1732-1809)	13. <i>Adagio From String Quartet Opus 1 No. 3 In D Major</i> Joseph Haydn 14. <i>Never See Your Children Again</i> 15. <i>Grey Comes Back</i> 16. <i>Gee Is Taken To The Country</i> 17. <i>End Titles</i>

Dos son las propuestas musicales que localizamos en este discurso cinematográfico, música preexistente clásica y música original. Aunque en lo que se refiere el primer grupo es muy interesante la cuestión de los anacronismos, también son muy reveladoras las composiciones originales a mano de la compositora Rachel Portman.

De forma general la elección musical preexistente atendiendo a la fecha en la que se desarrolla la trama argumental es relativamente lógica, ya que la historia tiene como telón de fondo el Clasicismo musical. La elección de los temas correspondientes al Barroco Tardío, manifiestan

la presencia de unos anacronismos relevantes. De nuevo, reconocemos la existencia de los ya compositores de referencia «obligada», sobre todo cuando se trata de enmarcar una película de género histórico ante un público desconocedor tanto de la historia general como la de la música en particular.

Así pues, encontramos a nuestros «clásicos populares», tales como: Vivaldi, Bach, Händel y a otros, que, si bien son reconocidísimos en el campo musicológico no lo son tanto en el cinematográfico, nos estaríamos refiriendo a Telemann y Locatelli. Las razones por las que aparecen este ya famoso «trío de compositores barrocos» vienen a ser muy similares a las ya referidas anteriormente. En síntesis, existen muchos argumentos que certifican la imposibilidad de que en principio estas piezas fueran aceptadas por el público de la época, debido a que estas piezas no respondían estéticamente al concepto del «buen gusto». Esta idea, también se podría extender al resto de compositores barrocos que se utilizan en el *film*.

Otro de los aspectos interesantes de esta película, es el equilibrio entre el uso de la música original y la preexistente. Además, los usos y funciones que desprenden en cada caso nos obliga a esbozar algunas lecturas. Desde lo clásico se alude claramente al mundo del Duque, un mundo reglado, lleno de tradiciones y marcado por la opresión de su puesto en la rígida aristocracia inglesa de finales del siglo XVIII. Por otro lado, la música original es reflejo del mundo interior de una joven idealista, romántica, con ansias de libertad, todo ello queda reflejado en la figura de Georgina Spencer. Para entender estas últimas puntualizaciones es imprescindible realizar un ejercicio de aproximación al trabajo realizado por la compositora de este largometraje.

Rachel Portman es una de las compositoras más famosas, sobre todo a raíz de sus reconocimientos desde la Academia. Aunque indudablemente las historias románticas cobran cierto protagonismo en sus trabajos, son también significativas sus composiciones en otros registros como el drama, la comedia y el thriller.

Los temas compuestos para esta banda sonora adquieren un tratamiento orquestal sinfónico postromántico con títulos muy descriptivos propios por otro lado, de la música programática. El estilo o «melodías

Portman»²⁴ es otra de las cuestiones a tener en cuenta; «[...] melodías intimistas, con una tímbrica orquestal de cuerdas y vientos, y una forma clásica de presentar el tema melódico inicial con exposición y reexposición, y entre medias un breve desarrollo sinfónico [...]»²⁵. En aras a crear un «sello de identidad», algunos investigadores insisten en las características de su obra, subrayando su música como «sinfónica, con unas melodías envolventes de pocas notas pero incisivas, en viento apoyado por las cuerdas, reiterando un «pizzicato» de contrabajo»²⁶.

En la banda sonora que nos ocupa, el protagonismo de los instrumentos de cuerda es ineludible, a través de los mismos, la compositora nos traslada a la campiña y corte inglesa del siglo XVIII, tal y como se puede escuchar en el primer tema *The Duchess* que sirve por otro lado, para presentarnos a una joven y futura Duquesa de Devonshire. No obstante este *mood* inicial va transformándose paulatinamente hacia el melodrama, adelantando de este modo la tristeza, desasosiego e infelicidad que rodearán a la protagonista. Así pues *Mistake of Your Life*, se convierte en un tema melancólico, que muestra la infelicidad de la protagonista por un casamiento mal avenido. En síntesis estos dos temas, *The Duchess* y *Mistake of Your Life* conforman el eje vertebral de su banda sonora.

Entre todas las piezas que integran la banda sonora original, destaca especialmente el tema de *I Think of You all the Time*, que refleja la historia de amor que vive la protagonista con Charles Grey (1764-1845). También resultan de interés los temas para cuerda titulados *I Think Of You All The Time* y *Awakening*. Todos estas composiciones encierran cierta alegría que contrasta de forma trágica con las siguientes pistas: *Six Years Later* y *Never See your Children Again*. Esta última composición es, inevitablemente, la más dramática de la banda sonora.

Así pues, en general, desde la música original podemos extraer las siguientes reflexiones:

²⁴ Cfr. OLARTE, Matilde. Música de cine compuesta por mujeres. La utopía del universo femenino. En OLARTE, M. (ed.) *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 601-612.

²⁵ *Op. Cit.*

²⁶ *Op. Cit.*

1. La banda sonora en torno a la original está compuesta por numerosos temas con títulos propios de la música descriptiva y siguiendo en menor medida la tradición iniciada por las históricas *Cue sheets*.
2. La forma de composición es clásica, asociada como ya hemos mencionado a la estética postromántica donde la cuerda encierra el protagonismo temático.
3. Lo más relevante en este caso, es el procedimiento que emplea la compositora. De este modo, es patente lo que afirman algunos artículos en referencia a que su «maestría está en sugerir describiendo más que definiendo, dar detalles, crear esos momentos especiales, expresivos, mantener el pulso del estado anímico de los personajes»²⁷.

Conclusiones

En este trabajo hemos intentado plantear la necesidad de reflexionar sobre las composiciones que se suceden en las bandas sonoras musicales de algunas películas históricas ambientadas en la Ilustración y Revolución francesa. Estos filmes no deberían en principio, utilizar las músicas de otra época distinta a la que recrea si el objetivo del director es realizar una «versión cuidada» de la historia. Por otro lado, entendemos que el estudio hacia la música del momento en el que se desarrolla este tipo de trabajos puede abrir nuevas vías de investigación para explorar música sobre compositores relevantes que transitoriamente han quedado en el olvido desde la historia de música occidental. Así mismo, la utilización de música original compuesta al estilo de la época o aquella que sigue estéticas más contemporáneas puede ser viable dentro de este tipo de discursos históricos. Lo realmente significativo debe ser el tratamiento que todas estas composiciones pueden tener dentro de este género cinematográfico. En relación a los tipos de música del período, es fundamental matizar que a excepción de la película *Barry Lyndon*, la música a la que se hace referencia en este tipo de filmes es a la de la clase social alta. Del mismo modo, otra observación que parece *a priori*

²⁷ *Op. Cit.*

ser evidente es que independientemente de la música de la época habría diferentes músicas y diferentes públicos al igual que en la actualidad pero este es otro discurso a desarrollar. Por todo ello, es fundamental conocer que hasta el siglo XVIII lo habitual era consumir la música de la época y no de etapas anteriores. A partir del siglo XIX y gracias a la proliferación de tres circuitos de conciertos de música «cult», las clases sociales más «exquisitas» empiezan a escuchar indistintamente música clásica (Mozart, Haydn...), contemporánea (Beethoven, Liszt...) y antigua (Bach, Händel...).

Referencias bibliográficas

BUKOFZER, Manfred. *La música en la época Barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza, 2002.

CIMENT, Michel. *Kubrick*. Madrid: Akal Cine, 2000.

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

DE ARCOS, María. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

DOWNS, Philip G. *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal, 1998.

FRAILE, Teresa. *La Creación musical en el cine español contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.

LARA LÓPEZ, Alfredo. «Memorias y aventuras de Barry Lyndon (1844) de William Makepeace Thackeray». *Valdemar, Histórica*, Madrid, 2000.

PATRICK, Barbier. *La Venecia de Vivaldi: música y fiestas barrocas*. Barcelona: Paidós, 2005.

TRANCHEFORT, François-René. *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza, 2002.

OLARTE, Matilde. Música de cine compuesta por mujeres. La utopía del universo femenino. En OLARTE, M. (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 601-612.

Sitios web

<http://cinehistoria.aprenderapensar.net/2011/05/28/nueva-propuesta-de-clasificacion-de-peliculas-historicas-por-jose-ma-caparros-lera/> [Consultado en mayo de 2013].

<http://www.nodo50.org/mujeresred/IMG/pdf/cineconmiradafemenina.pdf> [Consultado en mayo de 2013].

<http://www.laguia2000.com/europa/la-guerra-de-los-siete-anos> [Consultado en mayo de 2013].

08

El hombre, la mujer y su relación a través de la música en la obra de Isabel Coixet

Lucía Pérez Córdoba

Máster de postproducción digital

Universidad Politécnica de Valencia

luciaperezcordoba@gmail.com

Resumen

En este artículo se aborda la temática de la música en la imagen, proponiendo el análisis de escenas de enamoramiento/sexo para una autora particular: Isabel Coixet. Esta directora centra sus películas generalmente en las relaciones de pareja (relaciones hombre-mujer) insistiendo precisamente en las relaciones sexuales o la ausencia de ellas. Coixet utiliza patrones diferentes en la aplicación de los recursos sonoros que acompañan estas escenas, según si la intención es describir el acto sexual sin romanticismo, casi como a modo de denuncia, hacernos entrar en la fragilidad de la relación amorosa o la relación basada esencialmente en el sexo. Más allá del punto de vista de Coixet como mujer, nos interesa conocer cómo se representan dichas relaciones sexuales/amorosas y las funciones que desempeñan en la narración global de las películas, teniendo en cuenta tanto el montaje y la representación visual como los recursos sonoros y su relación con el guión.

Palabras clave: Isabel Coixet, coitoclip, recursos sonoros.

Man, woman and their relationship through music in the work of Isabel Coixet

Abstract

This article addresses the issue of music in image, proposing an analysis of infatuation/sex scenes for a special author: Isabel Coixet. This director usually focuses her films in intimate relationships (male-female relationships) insisting on sexual contacts or the lack of them. Coixet uses different patterns in the application of sound resources that accompany these scenes, as if the intention is to describe sex without romance, almost like a complaint, in order to get us into the fragility of the love affair or the relationship based essentially on sex. Beyond Coixet perspective as a woman, we want to know how to represent such sex/love and the roles they play in the overall story of the film, considering both the design and the visual and sound resources and their relationship with the script.

Keywords: Isabel Coixet, coitoclip, sound resources.

Introducción

En este artículo se abordará la temática de la música en la imagen, proponiendo el análisis de escenas de enamoramiento/sexo para una autora particular: Isabel Coixet. Esta directora centra sus películas generalmente en las relaciones de pareja, insistiendo en las relaciones sexuales o la ausencia de ellas. Más allá del punto de vista de Coixet como mujer, nos interesa conocer cómo se representan dichas relaciones sexuales/amorosas y las funciones que desempeñan en la narración global de las películas, teniendo en cuenta tanto el montaje y la representación visual como los recursos sonoros y su relación con el guión.

El amor, sentimiento recurrente en cada una de sus películas, siempre es un amor complicado, lleno de obstáculos y con un complejo proceso reflexivo y sexual. Las escenas de sexo sirven para mostrar la historia y la complicidad entre los personajes, según la propia Coixet (2010). Así entenderemos qué tipo de relación tienen los personajes, también la sexual, para conocer qué clase de pasión comparten (2008).

La pregunta será si Coixet trata estas escenas como José Nieto (2003, p.55) define estos clips dentro de las películas como una secuencia independiente y generalmente prescindible que interrumpe el ritmo narrativo de la película. Se refiere en particular a secuencias donde la pareja protagonista hace el amor durante algunos minutos mientras suena una canción de forma casi absoluta, por lo general una música pop de ritmo vivo y tono alegre. Con esto se pretende en parte promocionar la música asociándola a una escena de sexo y al mismo tiempo, ahondar en la función hedónica de la música pop, creando una escena supuestamente entretenida y atractiva. Tiene una función de entretenimiento pero no influye en la narración. Estas escenas tienen más que ver con el entretenimiento del videoclip que con la narración y, en general, tienen unas pautas comunes.

A través del análisis de las escenas de sexo, determinamos si Coixet realiza coitoclips «al uso» que son prescindibles narrativamente, atendiendo a su representación musical, sonora y visual.

El estilo de Isabel Coixet

Isabel Coixet, como sabemos, es una famosa directora de cine catalana, conocida por sus artículos en revistas como publicista, realizadora de documentales y películas galardonadas que serán el material a analizar.

La directora ha mostrado a lo largo de su filmografía una sensibilidad especial para captar estados de ánimo, desórdenes del corazón y soledades existenciales: el amor, el dolor y la soledad son constantes en su cine (Rubio, 2005, p.22). Se caracteriza por encuadres muy cuidados, una fotografía hermosa, un tempo pausado, todo ello acompañado por una música exquisita... además de dirigir sus propios guiones.

Cuando Coixet describe el argumento de sus películas, afirma que no son historias románticas al uso, si no historias de pareja que pasan por muchos obstáculos y a las que la vida les trae una inevitable tragedia (Entrevista con el director, Elegy, 2008).

Hay temas recurrentes en la narrativa de Isabel Coixet. La comunicación, por ejemplo, supone uno de los grandes temas de sus películas y siempre está presente de una forma u otra. Ya apreciamos en algunos de sus títulos la importancia que la autora concede a la acción de comunicarse tales como (2005) o (1996). A pesar de ello, los personajes se suelen comunicar en silencio: una mirada, un gesto o una caricia es suficiente para entender lo que se quiere contar sin necesidad de decirlo con palabras (Rocío López, 2011). Este dato es particularmente relevante en este caso, ya que podemos esperar que las escenas de sexo representen un modo de comunicación en la pareja.

Desde el punto de vista de la composición de la imagen Coixet destaca por una serie de procedimientos característicos. Utiliza planos con doble encuadre, es decir, aprovecha ventanas, marcos de puertas, pasillos para enmarcar a sus personajes. También emplea numerosos planos, tomados por ella misma como cámara, que captan bien la mirada del personaje. Hay una evolución de la cámara fija de sus primeras películas a la cámara al hombro que podemos ver en *Mi vida en mí*, entre otras, algo que involucra y acerca más al espectador. Para expresar este acercamiento y empatía con el personaje utiliza también la voz en off. Este recurso transmite algo que ayuda a entender de manera más directa los problemas reflexivos-existenciales que la directora nos plantea.

Coixet cuenta la anécdota de que alguien le dijo que el sexo en esta película está visto desde un punto de vista femenino, ella piensa que es evidente porque ella es una mujer y aporta, inevitablemente, cosas personales de ella en sus personajes al escribir los guiones. Sus protagonistas, dice, siempre son gente muy solitaria porque las personas así son las más interesantes. Cree que los personajes de ficción de todas las películas que de las que ella es seguidora de la Historia del cine y la literatura son personajes solitarios porque para ser un ser humano completo uno tiene que haber sufrido y tiene que saber estar solo (Castro, 2009).

La cineasta explica, en la misma entrevista anterior, que no es consciente de todos los sintagmas que se hacen sobre su estética. Dice de ella misma ser una persona que se sienta a escribir y que queda atrapada por los personajes. No le gustan los finales felices porque hace una comparativa con su propia vida y piensa que entonces va fatal y es, en resumen, una cineasta de lo íntimo.

Selección de películas y escenas

Tomaremos de referencia para el análisis sus películas *Cosas que nunca te dije* (1996), *Mi vida sin mí* (2003), *La vida secreta de las palabras* (2005), *Elegy* (2008) y *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009) ya que estas cuatro películas abarcan en el tiempo prácticamente toda la producción de la directora y son obras de ficción ambientadas en el presente, con los temas recurrentes del enamoramiento, el sexo, la muerte y el sufrimiento (sobre todo de las mujeres). Se seleccionarán todas las escenas de sexo que aparezcan en cada una de las películas: una en *Cosas que nunca te dije*, dos en *Mi vida sin mí*, casi uno en *La vida secreta de las palabras*, tres en *Elegy* y cuatro escenas en *Mapa de los sonidos de Tokio*.

***Cosas que nunca te dije* (1996)**

Se trata de un drama romántico, en el que Ann, una dependienta de una tienda de fotografía, se ha mudado a otra ciudad para estar con su pareja. Un día él la llama para acabar con la relación y ella intenta suicidarse pero no lo consigue y decide llamar al teléfono de la esperanza. Allí trabaja Don como voluntario aunque en realidad es un vendedor de casas. Ambos se conocerán y llegarán a enamorarse, o algo parecido.

En *Cosas que nunca te dije* vemos una escena donde los personajes se besan en la casa de la protagonista y dan paso al acto sexual que no aparece representado de manera explícita, si no que se funden en un abrazo que detiene el tiempo mientras una luz recorre sus cuerpos. Es importante definir los tipos de planos y la catalogación de recursos sonoros. La escena comienza con un plano general de los personajes y sonidos ambiente del lugar. Cuando los diálogos comienzan se mantiene el plano hasta que se besan y dejan de hablar. Es entonces cuando da paso a un plano americano de ambos y la cámara comienza a hacer un barrido hacia la otra habitación (un lugar más bien subjetivo de los personajes). Continúa el sonido diegético hasta que empieza a sonar una música procedente de lo que parece ser un xilófono (música de Alfonso Vilallonga) con bastante similitud a una caja de música. Es entonces cuando comienzan los planos detalle de los personajes y se van alejando hasta llegar de nuevo al plano general, fragmentando el cuerpo de ellos y dejando ver cómo se aman sexualmente de manera no explícita. Es como una metáfora del sexo que deja lugar a la interpretación del espectador y lo distancia del acto sexual. Las connotaciones que nos sugiere esta música extradiegética se refieren más a la inocencia o la infancia que a la sensualidad. Se trata de una recreación de un espacio personal, cálido y confortable donde se detiene el tiempo. Es el ejemplo más evidente de la intención de la directora sobre parar el tiempo durante el enamoramiento. Lo repetirá en otras películas pero de manera más sutil y acertada, sin necesidad de emplear planos fijos en los que, además, los actores no se mueven.



Figura 1. Fotogramas de la escena analizada de *Cosas que nunca te dije*.

***Mi vida sin mí* (2003)**

Este largometraje es, como el resto de las películas elegidas de Coixet, un drama romántico donde Ann, de 23 años, con dos hijas y un marido que pasa más tiempo en paro que trabajando, con una madre que odia al mundo, un padre que lleva 10 años en la cárcel, un trabajo como limpiadora nocturna en una universidad a la que nunca podrá asistir y que, por si fuera poco, vive en una caravana en el jardín de su madre a las afueras de Vancouver, cambia su vida completamente tras un reconocimiento médico que afirma que le queda una corta existencia de vida. Desde ese día, paradójicamente, Ann descubre el placer de vivir, guiada por un impulso vital: completar una lista de «cosas por hacer antes de morir».

En *Mi vida sin mí* la primera escena sexual es dentro de un coche, donde un plano medio nos muestra a los personajes de escorzo y una música diegética es transmitida por la radio, aunque también es banda sonora y aparecerá en otros momentos de forma extradiegética. Se trata de la canción *Senza Fine* de Gino Paoli (su traducción es *Sin final* y acompaña a la narración con su significado, pero no con su procedencia italiana porque estamos en Vancouver). La diégesis de la canción y el sonido de la lluvia se mezclan con los diálogos, que comienzan con el cambio al primer plano de ambos desde el mismo punto de vista del escorzo. El espectador se vuelve a distanciar del acto con un plano medio de el coche donde se sitúan los personajes pero por fuera, tapados prácticamente por la lluvia.



Figura 2. Fotogramas de la escena analizada de *Mi vida sin mí*.

Hay otro encuentro sexual entre los mismos personajes que en la escena comentada anteriormente, pero esta vez Coixet vuelve a apostar por el instrumento del piano que aparecerá en muchas de sus otras películas, para ralentizar el ritmo *-piano piano-* y arrojar elegancia a la imagen. Vuelve a distanciar al espectador del coito pasando de primeros planos y planos medios a generales. La diégesis de los diálogos está presente durante el clip.



Figura 3. Fotogramas de la escena analizada de *Mi vida sin mí*.

***La vida secreta de las palabras* (2005)**

Es un drama romántico que comienza en una plataforma petrolífera, aislada en medio del mar, donde sólo trabajan hombres y ha ocurrido un accidente. Una mujer solitaria y enigmática que intenta huir de su pasado va hasta allí para cuidar de un hombre que se ha quedado temporalmente ciego. Entre ambos nace una extraña intimidad, llena de secretos, verdades, mentiras, humor y dolor. Ninguno saldrá indemne de esta relación que marcará sus vidas para siempre.



Figura 4. Fotogramas de la escena analizada de *La vida secreta de las palabras*.

Aquí no se produce el acto sexual entre los protagonistas. Hay un acercamiento en una escena donde domina el sonido diegético y no hay música de ningún tipo (naturalismo congruente con la narración dramática). De la misma manera, se vuelve a alejar la cámara desde planos medios (plano contra plano de la acción-reacción de los personajes) a planos generales.

***Elegy* (2008)**

Este largometraje es la adaptación de la novela *El animal moribundo*, de Philip Roth. Lleva por título el nombre de otro libro de este mismo escritor y cuenta la historia de David Kepesh, un carismático profesor, orgulloso de seducir a alumnas deseosas de probar experiencias nuevas, pero sin comprometerse en absoluto. Cuando la hermosa Consuela Castillo entra en su clase, sus precauciones se esfuman. Esa belleza consigue, al mismo tiempo, cautivarlo y desconcertarlo. A pesar de que Kepesh considera su cuerpo una obra de arte perfecta, Consuela es para él algo más que un objeto de deseo. Su fuerte personalidad y su carácter apasionado obsesionan al profesor y hacen que se tambaleen sus prejuicios.

La primera escena que vamos a analizar es la del encuentro del protagonista con un personaje secundario. Se trata de un encuentro naturalista con sólo sonido diegético y una presentación cruda del sexo, acompañada de planos detalle con cámara en mano que parece estar haciendo un seguimiento del acto. Aquí la directora parece no querer distanciarnos del sexo, al contrario que en el resto de escenas protagonizadas por el idilio de los personajes principales.



Figura 5. Fotogramas de la escena analizada de *Elegy*.

Por el contrario, la escena donde los protagonistas tienen relaciones es una recreación en la lentitud, la sensualidad y el distanciamiento que se pretende por parte del espectador. Prima el sonido diegético hasta que David y Consuela se besan, entonces comienza la música extradiegética a sonar con un tempo lento. Si experimentáramos y le quitáramos la música podría ser más aburrido y lento. Acertadamente, Coixet hace una pausa en el tiempo, que es lo propio del acto sexual, pero sin aburrir al público. En *Elegy* la función hedónica podría permanecer con la música de Erik Satie, ya que es una música bonita y decorativa que podemos querer escuchar por sí misma. Pero otros encuentros amorosos de los protagonistas están acompañados por otras piezas también de Satie y de información sobre la relación entre los personajes, así como un paralelismo entre el instrumento piano, que suena en la banda sonora a manos del protagonista masculino, y el cuerpo de ella en el minuto 0:35:00. La fragmentación del cuerpo a través de los planos también es un apoyo en estos casos para transmitir distanciamiento.



Figura 6. Fotogramas de la segunda escena analizada de *Elegy*.

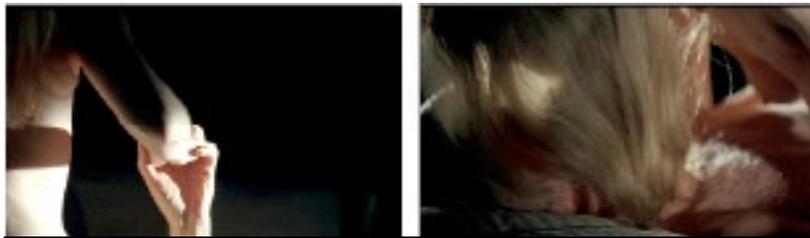


Figura 7. Fotogramas de la tercera escena analizada de *Elegy*.

Mapa de los sonidos de Tokio (2009)

Es un thriller dramático y romántico que narra la historia de una asesina a sueldo en Tokio, que esconde su profesión bajo la apariencia de empleada de un mercado. Su nuevo encargo será un español dueño de una tienda de vinos del que quedará prendida irremediabilmente.

La película tiene varias escenas de sexo porque es un elemento primordial en la historia y vemos, a través de estos encuentros y de la música que los acompaña, la evolución de los personajes y la relación entre ambos. Incluso parece que estén bailando en estos momentos íntimos. En el primer encuentro sexual en el hotel con forma de vagón de metro oímos a Noriko Awaya y su canción *Higureno Madode*. Cuando la música llega al crescendo, Coixet realiza un plano metáfora del orgasmo de las luces parpadeantes que envuelven la habitación con imágenes parisinas y mezcla el final de la canción con sonidos de la propia diégesis (gemidos del acto). El segundo encuentro es salvaje y naturalista, como nos muestra la narración hasta ahora, sin necesidad de música extradiegética, la diégesis es protagonista. En el tercer encuentro advertimos la popular canción *La vie en rose* pero interpretada por Hibari Misora en japonés, que será el tema que marca la relación de ambos. Cuando se produce el cuarto y último encuentro sexual en ese peculiar hotel hay silencio hasta al final del clip (solo voces y diégesis), durante el orgasmo de la protagonista, comienza a sonar de nuevo *La vie en rose* de Hibari Misora, que se extiende hasta el siguiente plano detalle de la cara de la protagonista, que tiene el mismo gesto pero en otra circunstancia. A través de los tipos de planos y la música, o la ausencia de ella, apreciamos cómo los personajes pasan de una relación puramente sexual musica-



Figura 8. Fotogramas de la primera escena analizada de *Mapa de los sonidos de Tokio*.



Figura 9. Fotogramas de la segunda escena analizada de *Mapa de los sonidos de Tokio*.



Figura 10. Fotogramas de la tercera escena analizada de *Mapa de los sonidos de Tokio*.



Figura 11. Fotogramas de la cuarta escena analizada de *Mapa de los sonidos de Tokio*.

lizada con un tango (y las connotaciones sensuales y eróticas que éste tiene) a una balada romántica y los códigos musicales que se interpretan al oírlos. Las músicas son canciones occidentales japonizadas y, además, son rescatadas de otra época.

Discusión y conclusiones

Destacan tres tipos de tratamientos en estas escenas: el naturalista con sonido diegético, el coitoclip elegante con canción y el distanciamiento romántico.

Comprobamos pues que Isabel Coixet tiene una planificación de las escenas tanto en el tratamiento visual como sonoro, en particular sobre el estilo de música utilizada y su relación con el sonido diegético, destacando tres tipos de configuración:

1. Naturalista, con sólo sonido diegético y una presentación cruda del sexo (como en *Elegy*, cuando el protagonista masculino mantiene relaciones con un personaje secundario o el segundo encuentro en *Mapa de sonidos de Tokio*).
2. La representación por excelencia de Coixet, en la que tenemos una música extradiegética absoluta (sin presencia perceptible de sonido diegético), con una música de piano melancólica (por ejemplo, la de Erik Satie en *Elegy*) y que ocurre en un interior de casa (siempre del amante). Esta situación distancia al espectador de la representación del acto sexual, de hecho la imagen evoca más que representa el coito, y le hace entrar en una percepción más sentimental, siempre asociada a un cierto dolor o fragilidad. Si algunos críticos califican las películas de Coixet de «sexys», no estamos en el coitoclip al uso con una exhibición hedónica del coito como entretenimiento.

Si examinamos el concepto de coitoclip como José Nieto lo propone, observamos que en estas escenas no se cumplen dichos requisitos: las escenas de sexo entre los personajes protagonistas son imprescindibles en la historia porque aporta información sobre su relación y, aunque la música sea absoluta, es elegante y de buen gusto. La banda sonora ha cambiado el sentido a la imagen y la entendemos como romántica y delicada, y crea una distancia entre el espectador y el acto sexual de los personajes. El sexo irrelevante se ha convertido en amor importante. El ritmo lento nos separa del coitoclip al uso, con un ritmo rápido, generalmente pop-rock, que al contrario tiene como finalidad meter al espectador en el ritmo del coito.

Si nos centramos en éste último, podemos distinguir referentes del distanciamiento que se crea con una música lenta y melancólica, utilizada de manera absoluta y extradiegética, que caracteriza relaciones amorosas cargadas de dolor. Un referente directo es *Le feu follet* de Louis Malle (1963), donde oímos *Gymnopédie N°1* de Erik Satie también (como en *Elegy* es *Gnossienne n° 3* de Erik Satie). Otro referente sobre esto mismo de la directora es Wong Kar-wai, quien busca el ritmo pausado en las escenas románticas, no sólo con la música extradiegética si no incluso llegando a ralentizar el plano en *slow-motion*; lo podemos audiover en *Deseando amar* (2000) o *My Blueberry Nights* (2007) entre otras, cuyos temas principales son *Yumeji's theme* de Shigeru Umehayashi y *The story* de Norah Jones, respectivamente.



Figura 12. Fotogramas de *Le feu follet*, *Deseando amar* y *My Blueberry Nights*.

3. Lo que más se asemeja al coitoclip definido por Nieto, en los que tenemos una canción «retro» con origen extranjero a los personajes (*Senza fine*, una canción italiana para Vancouver, *La vie en rose* y un tango para *Mapa de sonidos de Tokio...* en estos casos en una versión moderna diferente de la original), y una representación más explícita del acto sexual, que ocurre en un lugar cerrado y extraño. Estas escenas siguen la pauta del coitoclip

por excelencia según Nieto, a saber el de la película *Ghost* (Jerry Zucker 1990), en la que se utiliza una canción retro (*Unchained*, compuesta por Alex North en 1955, en una versión moderna), en estos casos hay una estetización del acto sexual, e incluso una coreografía donde los amantes siguen la estructura de la música. Aún así, estas escenas sirven para describir la relación entre los personajes, que en este caso, se expresa a través del sexo. Pero es una música existente con connotaciones no ligadas al resto de la música.

Coixet por consiguiente maneja patrones diferentes en la utilización de los recursos sonoros para representar el coito, según si la intención es describir el acto sexual sin romanticismo (casi como a modo de denuncia), hacernos entrar en la fragilidad de la relación amorosa o la relación basada esencialmente en el sexo.

Referencias bibliográficas

CASTRO, Elio. Isabel Coixet: entrevista en NOTICINE.COM. 2009. Disponible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=qGnw69uUe9U> [Consulta: Mayo 2013].

CHION, Michel: Editorial Paidós, 1997- 487 páginas.

CHION, Michel: Editorial Paidós, 1993 - 206 páginas.

CINEMA 3 TV. Elegy de Isabel Coixet. 2010. Disponible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=dMa66PMtvQM>.

LOCALIA TV CATALUNYA. Isabel Coixet: una mujer bajo la influencia. 2008. Disponible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=JVDdAx2vNcM> [Consulta: Mayo 2013].

LÓPEZ, Rocío. El mundo de Isabel Coixet. FANCINE Y+ [Blog]. 2011. Disponible en línea: <http://biblioteca2.uc3m.es/Humanidades/fancineymas/2011/02/el-mundo-de-isabel-coixet/> [Consulta: Mayo 2013].

MOVIEWEB. Elegy - Exclusive: Director Isabel Coixet Interview. 2010. Disponible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=TmMhAnACzAU> [Consulta: Mayo 2013].

NIETO, José: *Música para la imagen: La influencia secreta*. Sociedad General de Autores y Editores, 2003 - 272 páginas.

RUBIO, Irene G: «Isabel Coixet: bicho raro». Periódico digital Diagonal, 2006.

09

Cine y palomitas ¿Cómo te suena esto?

Vera Guarinos, Jenaro; Yebra Calleja, Marisol

Departamento de Física, Ingeniería de Sistemas y Teoría de la Señal

Escuela Politécnica Superior de Alicante - Edif.: Politécnica II

Universidad de Alicante

myebra@ua.es; jenaro@ua.es

Resumen

Con el fin de conocer cuál ha sido la problemática de los condicionantes acusto-arquitectónicos en las salas de proyección de cine, se realiza un recorrido somero por la historia de éste fenómeno, enmarcando el papel de la sala según la evolución de los intereses comerciales y los avances tecnológicos que la han acompañado desde sus inicios. Los ítems acústicos a tener en cuenta son: sonido uniforme en la sala, palabra inteligible, música envolvente, estrés auditivo. Y sus marcadores más comunes: Mapas de nivel de presión sonora -Level- en decibelios(A). Tiempo de reverberación - Early Decay Time y Tr60 - en segundos. Riqueza en reflexiones laterales - Lateral Energy Fraction e Inter Aural Cross Correlation - en tanto por uno. Dosis sonora recibida - Dosis - en tanto por ciento según la norma ISO_1999.

Palabras-clave: salas de cine, sonido, reverberación, ruido de fondo, estrés auditivo.

Films and popcorn. How does it sound?**Abstract**

In order to know what has been the problem of acoustic-architectural constraints in cinema projection rooms, we have performed a brief tour through the history of this phenomenon, framing the role of the room according to the evolution of commercial interests and technological advances that have accompanied it since its inception. Acoustic Items to consider are: uniform sound in the room, speech intelligibility, surround music, auditory stress. And their common markers: SPL Maps -in dB (A). Reverberation time - Early Decay Time and TR60 - in seconds - Lateral Energy Fraction and Inter Aural Cross Correlation. Noise Dose - in percent according to standard ISO_1999.

Keywords: movie-theater, sound, reverberation, background-noise, auditory stress.

Objetivo

El objetivo de esta comunicación es describir de forma sucinta la evolución de la geometría de las salas de cine hasta llegar a la actualidad, donde nos centraremos en aquellos aspectos acústicos más relevantes que se pueden evaluar de forma objetiva con medidas experimentales.

Introducción

La problemática de la reproducción del sonido en las salas de proyección cinematográfica además de comprender los problemas clásicos en las salas de palabra, musicales puras o en las de uso mixto (opera, multiuso, etc.), tiene un reto, difícil de superar: que el sonido está en movimiento (cinético) pero en cambio y a diferencia de las representaciones escénicas la fuente sonora permanece estática (encadenada a la posición del altavoz o conjunto de altavoces –arrays-).

La historia del sonido en el cine, con una preocupación activa sobre la calidad de su percepción por los espectadores, queda definida cuando la tecnología de este fenómeno industrial ha sido capaz de resolver los problemas de sincronía entre la imagen y la banda sonora, preocupación que no fue abordada con suficiente empeño hasta que la magia inicial que supuso la virtualización de la imagen en movimiento, necesitó dar otra vuelta de tuerca al «trampantojo» de la realidad de la mano de la alta fidelidad y del sonido estéreo para no perder su cuota de mercado frente a la aparición en el mundo audiovisual de la televisión. Este nuevo inquilino se introdujo directamente en los hogares y cambió radicalmente la forma de entender el entretenimiento, las estrategias comerciales, sociales y hasta políticas. En un principio hasta hubo intenciones muy serias de implantarlo en las salas de proyección, pero avatares de distinta índole lo han mantenido ligado al entorno privado familiar, evolucionando a eso que se ha convenido en llamar «home-cinema».

Haciendo un repaso selectivo a la historia, podemos aventurar que:

- La primera película con un sonido diseñado para el disfrute acústico intencionado fue «Fantasía» de Walt Disney (1941). Su exhibición resultó un espectáculo al emplear el sistema de múltiples altavoces desarrollado para el cine por Altec Lansing Corporation y la RCA. La música fue dirigida por Leopold Stokowsky.
- La primera película con sistema de sonido Dolby introducido en 1965, fue la «La Naranja mecánica», de Stanley Kubrick (1971).

Creo que se puede decir que este año marca un antes y un después en la arquitectura de las salas de proyección. Y es el marco donde vamos a colocar el cuerpo acústico de nuestra ponencia

Evolución histórica de la acústica en las salas cinematográficas

Para entender el problema que queremos estudiar, hace falta conocer en qué momentos se producen los cambios que propician que el sonido, y más su recepción, vaya tomando protagonismo hasta llegar a que la propia sala se comprenda como parte física fundamental en la banda sonora. O dicho de otra forma; que dicho espacio se trate como lo que es: medio de transmisión que enlaza los deseos (acústicos) de los productores con el disfrute (auditivo) de los espectadores. Se puede decir que entonces se asume totalmente la siguiente máxima que bien se puede entender como paradigma:

We gestate in Sound, and are born into Sight
Cinema gestated in Sight, and was born into Sound.¹

En los albores del cine los recintos primigenios no eran otros que los propios teatros ya establecidos: por entonces se puede hablar de que el sonido (la música de un piano vertical arrumbado en un lateral de la sala o en el foso de orquesta) se limitaba a encubrir el traqueteo infernal de los ingenios mecánicos y al zumbido del arco voltaico de descarga

¹ Walter Munch en el prólogo de Audio-Vision (Sound On Screen) de Michel Chion. Columbia University Press. New York, 1976.

que producía el torrente luminoso del proyector. En otras ocasiones un grupo de actores seguía el hilo de la narración tras la lona de la pantalla.

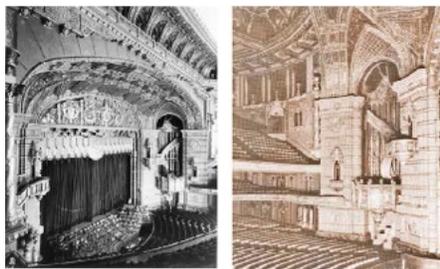
Por el año 1905 aparecen las primeras salas de cine llamadas 'Nickelodeon' (cine por un níquel -5 centavos-); que eran recintos familiares de unas 200 butacas regentadas por pequeños empresarios. En el 1908 llegaron a estar operativas unas 8000 salas de este estilo en las que se ofrecían sesiones continuas de tres o cuatro películas de duración media. Fueron el motor y la semilla del cine tal como lo conocemos hoy.



Como se puede apreciar son receptáculos donde apenas importa nada salvo la capacidad. En ese tipo de espacios exentos de decoración y complementos, el tiempo de reverberación podría oscilar desde los 3 segundos, con la sala vacía, hasta 1,5 aproximadamente con la sala llena. Como por entonces las películas eran sin audio (silent movies) esa reverberación para la escucha de música puede resultar aceptable.

Estas salas atraían a un amplio espectro de público de todas las edades y parece ser que abrió el paso a la asistencia más o menos masiva de las mujeres a espectáculos públicos, cosa no muy usual en aquellos tiempos.

Más tarde (1921-24) la evolución la podemos ver reflejada en el piano, que se fue sofisticando hasta convertirse en un mega-hombre-orquesta, con los órganos para teatro Wurlitzer con dimensiones y funciones adecuadas al nuevo estilo de salas de proyección: edificios especialmente pensados para la explotación y exhibición de películas que heredaban la estética de los teatros de drama ya establecidos, pero superándolos en dimensiones y pretensiones,



con un concepto de negocio versátil; teatro, vodevil, opera, orquesta, conciertos de órgano de tubos, danza y otras ofertas de entretenimiento más bizarras como exhibiciones de lucha o cualquier otra opción que necesitara un gran aforo. Estos espacios que se llamaron Movie-theater (realmente salas multiuso). Un ejemplo de dimensiones impensables hoy día fue el Roxy (New York, 1927)².

Con ese concepto doble como mínimo de cine y teatro –palabra y música en esencia–, la acústica estaba dominada por el volumen de la sala, y la absorción de las butacas y ornamentos varios que son típicos de la estética grandilocuente de la época para estos establecimientos de ocio.

En el año 1929 se inauguró este otro con una belleza singular, el teatro Avalon³ en la isla de Catalina (enfrente de la costa de Los Ángeles) que se dice fue el primero diseñado específicamente para la exhibición de películas que requirieran sistemas de sonido amplificados, aunque sigue estando equipado con un magnífico órgano de tubos. Su acústica forma parte de las bases sobre las cuales se ideó el icónico Radio City Music Hall en New York.



² 5886 asientos, 16 proyccionistas, 110 músicos, 2 enfermeras, un ballet, un coro y cuatro órganos neumáticos, con lo que se componía un espectáculo de dos horas que concluía con el pase de la película que si era muda, estaba acompañada por los músicos o el órgano.

³ El día de la apertura al público se proyectó la «La Máscara de Hierro» protagonizada por Douglas Fairbanks, una película muda que se amenizó con música de órgano.



Como resumen de esta época (circa 1940) se puede hablar de grandes palacios de cine que pretenden evocar los teatros de ópera europeos y por lo tanto tienen una acústica similar, aunque por otra parte se diseñan pensando también en salas de concierto de música ecléctica (no sólo sinfónica) por lo que hay una cierta apuesta por la orquesta⁴ y parece que se obvia la comprensión de la palabra.

Es en la transición hacia los años cincuenta cuando el sonido comenzó a tener una característica envolvente, descentralizándose de la pantalla, perdiendo poco a poco planitud.

En el periodo posterior hasta los años sesenta se van conformando salas de planta cuadrada de estética más moderna, que anticipan el estado actual, pero sin perder la vocación de teatro.

Los volúmenes se van reduciendo poco a poco, desaparecen los palcos corridos laterales y al final de la década se puede encontrar puntualmente



⁴ If Music Is the Architect... By Edward Rothstein. The New York Times. Published: May 22, 2004

lo que se convino en llamar salas de 'arte y ensayo' o en U.S.A. 'teatros universitarios' que marcaran una nueva estética y una nueva forma de entender el cine más intelectual.

El próximo cambio lo podemos enmarcar a partir de los ochenta, por lo menos desde el punto de vista de nuestro país, con la introducción de los multi-cines y el auge del cine de evasión y espectáculo, cargado de efectos especiales. A lo que acompañó la eclosión de las grandes superficies y de la revolución de los dispositivos de comunicación y reproducción audiovisual de uso personal.

Y se puede decir que una cosa tras otra ha ido mermando el privilegio de ser «ir al cine» uno de los principales tiempos de ocio y de gasto extra familiar que se hacía una vez por semana al menos, casi casi como la liturgia de los domingos en mi juventud. Ahora el espectáculo debe alcanzar otras cotas y las sensaciones acústicas más exquisitas entran en juego, es por lo que productores como G. Lucas intentan controlar cuál va a ser el resultado final, tomando por primera vez las riendas de la globalidad de la cadena; dictando qué condiciones arquitectónicas desde el punto de vista meramente acústico deberían cumplir las salas cinematográficas para que se pudiera apreciar el sonido en el máximo esplendor posible y con la intencionalidad de los responsables de esa parte de la ingeniería.

La tipología general de estas salas toma el aspecto que mostramos en estas fotografías.



Acústica de las salas cinematográficas

Las salas destinadas a conciertos, recitales, conferencias, teatros, proyecciones y otros actos públicos, se deben caracterizar por una geometría diseñada para ofrecer las mejores condiciones acústicas y ópticas, homogéneas para todo el plano de audiencia. La calidad acústica de un recinto, no sólo depende del tiempo de reverberación, sino también del tamaño y geometría del mismo, así como de la posición del material que absorbe el sonido, de la situación de la fuente sonora y de la audiencia.

Para que una sala de cine se pueda considerar aceptable, se debe conseguir:

- 1) Que el nivel sonoro sea uniforme (tenga el mismo nivel) en toda la sala, sin que para ello se superen intensidades que pueden producir daño auditivo.
- 2) Que el comportamiento final de la sala sea independiente del número de espectadores.
- 3) Que las actividades exteriores: otras salas en funcionamiento, corredores de distribución, el ruido de tráfico o cualquier otro, no influyan en el interior de la sala
- 4) Que el ruido de maquinaria: proyectores, aire acondicionado u otros, sea imperceptible.
- 5) Que se mantenga el ritmo y calidad de articulación original de la palabra.
- 6) Que la música envuelva al espectador y tenga un balance espectral óptimo (Brillo y Calidez)
- 7) Que el ambiente sonoro mostrado en la película mantenga su propia idiosincrasia. La recepción debe ser fiel a la sensación de volumen espacial, reflejado en la reverberación que acompaña a los sonidos grabados para cualquier secuencia (sonidos diégticos) ya sea música, voz, efectos especiales no espectaculares o ruidos de convivencia.
- 8) Que el sonido mantenga la misma dinámica y cinemática que tiene la imagen proyectada.

- 9) Que la ausencia de sonido, el silencio tenga el mismo protagonismo evocador que éste.
- 10) Que los efectos espectaculares, envolventes y todos aquellos que ocurren fuera de plano de la pantalla alcancen el realismo o sugestión suficiente.

Este decálogo se podría resumir en una máxima global:

Que el trabajo realizado por los ingenieros de sonido durante el montaje se pueda percibir fielmente por los espectadores en la sala.

Para comenzar, el análisis de la realidad por algún lado, qué mejor que el final con un texto de John F. Allen⁵:

«...en un recinto muerto, nada suena bien». Más allá de eso, creo que aquellos que sugieren escuchar «lo que el productor escuchó» están llenos de ilusión. La idea de que todos debemos oír una película exactamente como el productor lo escuchó en la etapa de grabación no sólo es poco realista, sino que puede incluso no ser tan buena idea. Después de todo, la única manera en que los espectadores escucharán exactamente lo que los creadores de una película oyeron, es escucharla en la misma habitación que la banda sonora fue montada, lo que no es muy probable. Simplemente porque no hay dos habitaciones que suenen igual.

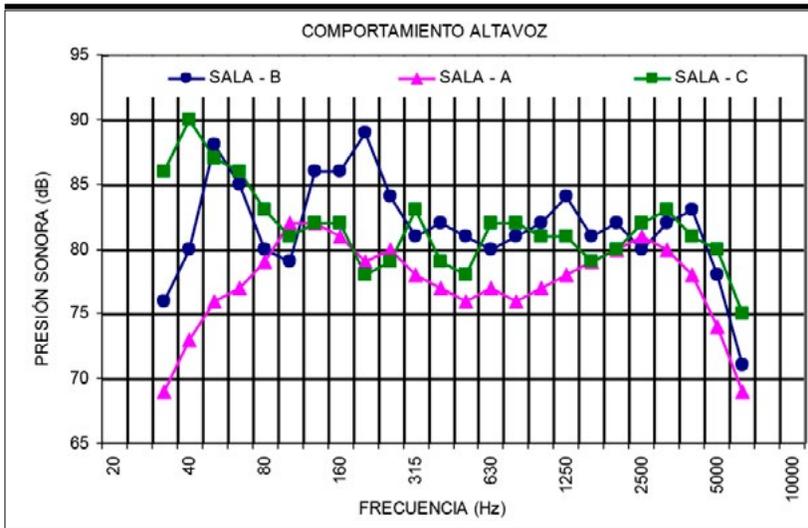
Se puede añadir que tampoco hay dos equipos (amplificador, procesadores, altavoces además de la ubicación) que suenen igual. No vamos a entrar en discusiones, veamos una muestra de algo singular que se puede extrapolar a esta idea.

El comportamiento de la respuesta en frecuencias bajo condiciones experimentales controladas de un mismo altavoz en diferentes salas⁶ (gráfico 1):

⁵ http://www.hps4000.com/pages/special/rethinking_acoustics.pdf [Consultado en mayo de 2013]. John F. Allen es el fundador y presidente de High Performance Stereo en Newton, Massachusetts. Además, es director de sonido del Boston Ballet. También es el inventor del sistema de sonido para cine HPS-4000⁷ y en 1984 fue el primero en llevar el sonido digital al cine.

⁶ Manuel Siguero Guerra. «*Variables Electroacústicas que Influyen en la Percepción de la Imagen Auditiva*». Tesis Doctoral (Director: Antonio Lara García), U. Complutense

Gráfico 1.



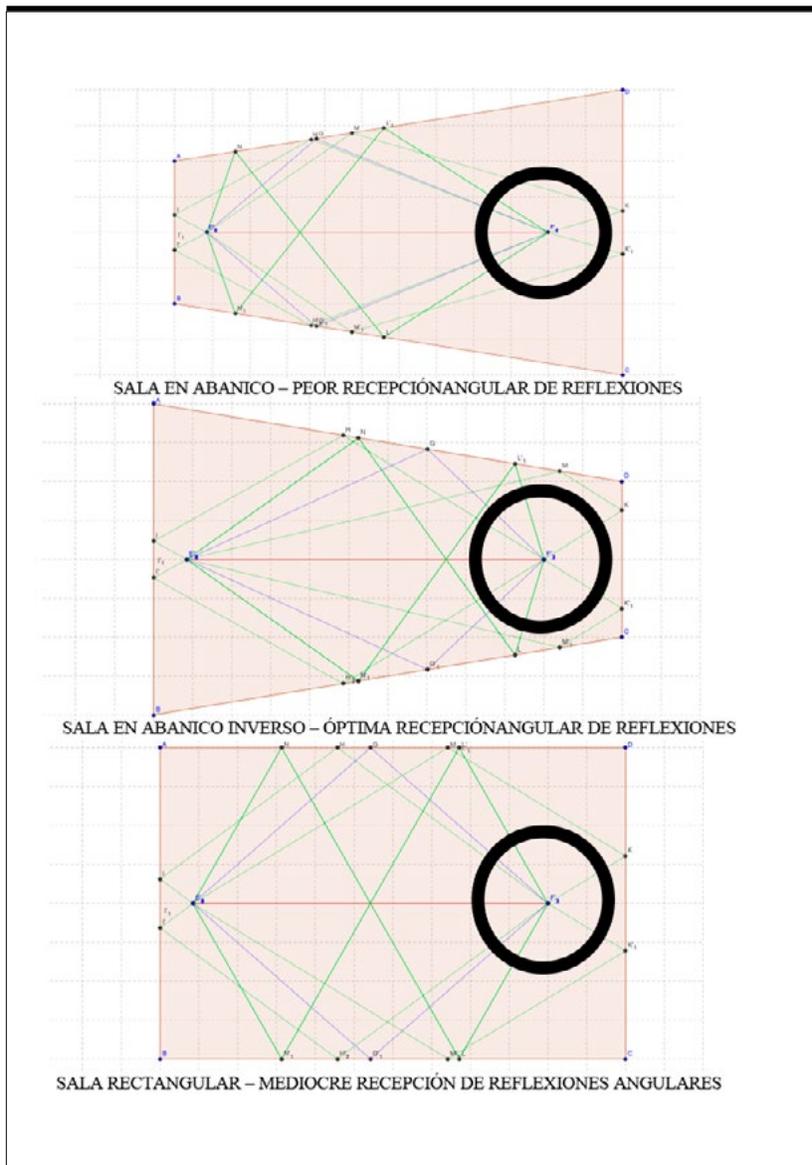
Por otro lado si miramos cuáles son las formas de las salas; por lo común tienen planta rectangular. Ya sea por cuestiones de aprovechamiento modular o de capacidad, están lejos de parecerse a los estudios de producción sonora y si buscamos una distribución de reflexiones laterales armónica y enriquecedora, no son la mejor elección. En las siguientes figuras se hace una primera aproximación a la direccionalidad del sonido reflejado en los primeros 80 milisegundos de recepción respecto del sonido directo sobre un espectador promedio (gráfico 2).

Respecto al tiempo de reverberación, qué podemos indicar. Primero mostramos conceptualmente de manera gráfica, el significado de dos parámetros EDT (Early Decay Time) y el T_r global:

EARLY DECAY TIME (Tiempo de Reverberación Inicial) - EDT

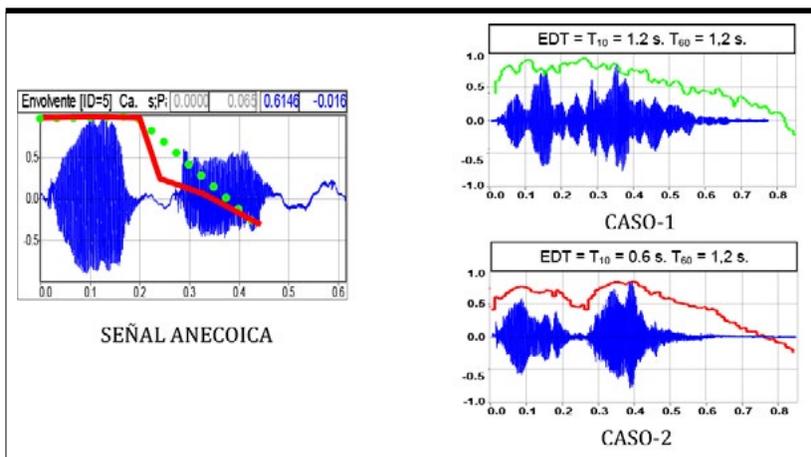
El valor de este parámetro, está relacionado de forma muy estrecha con los indicadores objetivos de inteligibilidad, puesto que si aceptamos la idea del discurso hablado como sucesión de golpes de voz. Es justo la **energía inicial del campo reverberante** de uno de estos paquetes ener-

Gráfico 2.



géticos, la que puede fusionarse con el golpe de voz sucesivo, llegando en el caso más desfavorable a **enmascararlo** (gráfico 3).

Gráfico 3.



En el primer caso se puede observar el efecto de un tiempo de caída uniforme de 1,2 segundos: donde aparte de ver una coarticulación importante, se puede percibir que quizás esta reverberación pueda ser excesiva para la palabra y aquellas situaciones donde en la película se haya grabado con efectos ambientales que correspondan a otras situaciones de volumen espacial. Es recomendable que la sala siempre tenga una reverberación menor que la que se quiere mostrar en la banda sonora, para que la propia sala no influya.

En el segundo caso donde el EDT es corto (0,6 segundos) mientras que la caída total se mantiene, se puede estimar que quizás esa sería la situación de compromiso óptima para la respuesta de una sala, pues entonces se puede decir que tanto la palabra como la música se reciben de forma adecuada. Y serían ideales para eventos no amplificados o con un apoyo mínimo desde el escenario.

Se puede optar por tiempos de reverberación globales cortos en función del volumen total de la sala⁷. Los resultados obtenidos en una

⁷ SMPTE -EBU EG 18-1994 «Design of Effective Cine Theaters»

Las directrices y recomendaciones THX de Lucasfilm se basan fundamentalmente en la obra publicada por la Sociedad de Ingenieros de Cine y Teatro (SMPTE), junto con su propia investigación. Casi la totalidad de las prácticas recomendadas y (ingeniería)

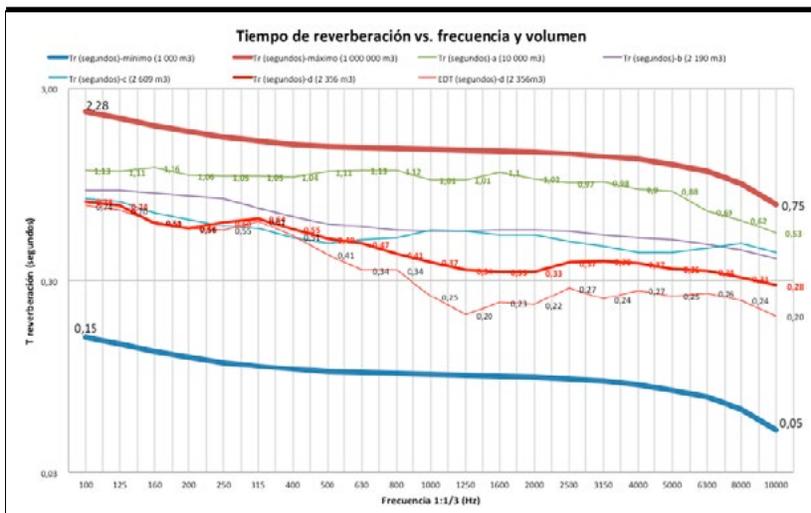
serie de salas medidas 'in situ' a modo de resumen se pueden ver en la imagen siguiente (gráfico 4).

Se puede apreciar que en función del volumen se permite que el tiempo aumente de forma natural. De los ejemplos mostrados todos cumplen con los criterios estandarizados por la norma. El caso más usual es el que el volumen de la sala esté entre 2 000 m³ y 3 000 m³, lo que propicia tiempos de reverberación relativamente bajos: alrededor de 0,5 segundos a 500 Hertzios. Eso implica excelente inteligibilidad pero poco apoyo de las primeras reflexiones para lo musical. Es por lo que se espera que ese apoyo venga dado en la mezcla final de la banda sonora, al igual que así se propicia la buena percepción de los espacios sonoros que se recreen en la cinta.

Estas salas son óptimas para música amplificada, y también funcionarían perfectamente como salas de conferencias.

Otro aspecto a tener en cuenta es la sensación espacial, o de anchura de la fuente sonora percibida por el espectador. Se determina con el

Gráfico 4.



directrices de SMPTE y THX, se derivan de una combinación de análisis y experimentos psicológicos y fisiológicos.

número de reflexiones laterales que se reciben frente al total de energía omnidireccional, se suele evaluar este aspecto con ayuda de los siguientes índices: «Lateral Efficiency Fraction» y la «Inter Aural Cross Correlation». En este caso volvemos a tener dos formas de entender las salas de proyección (con sonido desde pantalla principalmente o con sonido envolvente amplificado). En este segundo caso, que coincide con la filosofía con la que se construyeron las salas medidas por nosotros, se deben evitar todas aquellas primeras reflexiones notables por lo que se obtiene baja eficiencia lateral y un coeficiente de correlación interaural dominado por el sonido directo.

El papel de los materiales absorbentes aparte de atenuar el campo reverberado es el de controlar ecos y minimizar el efecto de las ondas estacionarias, por lo que se cuidará especialmente la absorción de fondo de sala y techo. También e ineludiblemente juega un papel importantísimo en el balance de frecuencias, eso que se conviene en llamar Brillo (Br) y Calidez (BR); el equilibrio natural nos dicta que la relación de frecuencias graves respecto a las medias sea mayor que la unidad; mientras que la relación de frecuencias agudas frente a medias sea inferior a la unidad. Si observamos los resultados obtenidos en las salas experimentadas, se tiene unos valores promedio:

$$Br = \frac{RT(2K) + RT(4K)}{RT(500) + RT(1K)} = 0,8$$

Con este parámetro valoramos la riqueza de las altas frecuencias de la sala, que se traduce en un sonido claro y brillante.

$$BR = \frac{RT(125) + RT(250)}{RT(500) + RT(1000)} = 1,5$$

Representa la riqueza en bajas frecuencias, lo que implica la sensación subjetiva de calidez y suavidad de la música escuchada en una sala.

Por lo que se puede afirmar que las salas estudiadas están bien equilibradas.

En el apartado relativo a que los ruidos ajenos no interfieran en la recepción del sonido por parte del espectador, entra en juego principalmente: la capacidad de protección frente al ruido de los paramentos que

conforman el habitáculo, la disposición y tipo de las puertas de acceso, y la calidad de los sistemas de renovación y acondicionamiento del aire.

Para valorar el aislamiento, existe una curva de aislamiento de cumplimiento mínimos definida según la normativa (gráfico 5).

Presentamos en esta gráfica un resumen de cuatro salas, donde se puede ver que salvo la sala B el resto no cumplirían los criterios de calidad de protección de sus cerramientos entre salas.

El que este aislamiento sea suficiente o no, vendrá determinado por las curvas NC, donde se grafían los resultados de las medidas del ruido de fondo obtenidas «in situ» que valoran el ruido percibido en realidad debido a cualquier causa de las enunciadas anteriormente. Los resultados obtenidos son (gráfico 6):

Como vemos todas las salas tienen un ruido de fondo muy bajo a pesar que se midieron algunas de ellas mientras las salas adyacentes

Gráfico 5.

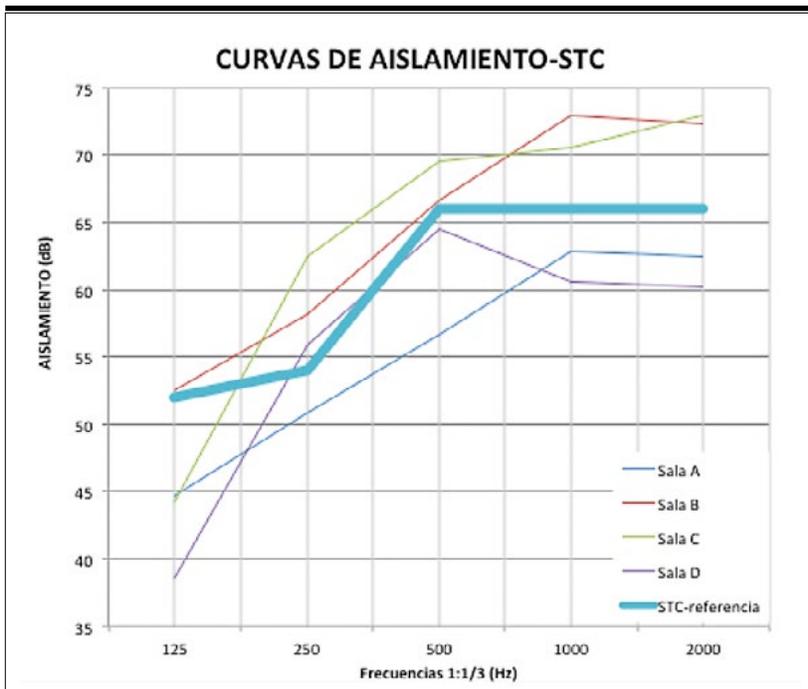
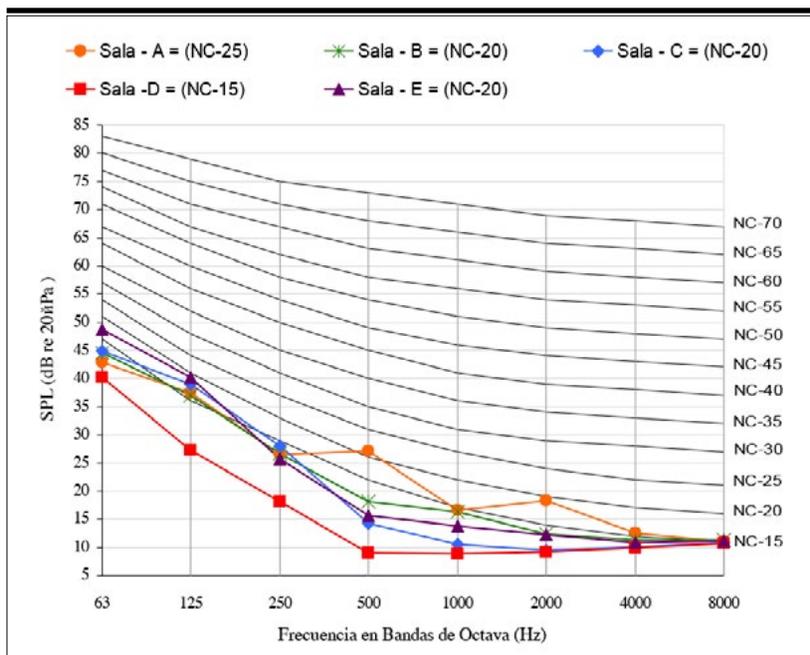


Gráfico 6.



estaban en funcionamiento, y con los sistemas de renovación de aire en marcha.

El criterio de ruido exigido puede ser de NC 30, aunque se aconseja un nivel de NC 25 o inferior, por lo que aún no teniendo unos aislamientos muy buenos, se demuestra que son suficientes puesto que no se sobrepasa el criterio de ruido recomendado.

El último factor que vamos a tener en cuenta es la Dosis de ruido recibida. No está directamente relacionado con la calidad sonora de la sala. Su función es determinar la cantidad de energía sonora recibida y sus efectos nocivos desde un punto de vista fisiológico.

La razón de este apunte está promovido porque en la prensa y en algunos medios de comunicación se hacen eco de declaraciones, a mi parecer no suficientemente contrastadas, al estilo de: «¿Pueden los cines dañar tu sistema auditivo?» o «...unas investigaciones sobre este tema que constatan con datos lo que todos sabíamos, que cuando vamos al cine a

ver determinadas películas, nos vemos expuestos durante 90, 120 o 150 minutos a una agresión acústica en toda regla.»

Saliendo al paso de todo esto se han realizado medidas del nivel sonoro recibido mientras se asistía a una decena de películas en distintos cines, y los resultados obtenidos fueron:

Cine	Proyecciones	Duración (min)	dosis 8h (%)	dosis (%)	Exposición (Pa ² H)
1	Cold Mountain	153	5,1	1,6	0,05
2	Lost in Translation	107	3,4	0,8	0,02
3	El retorno del rey	195	11,7	4,8	0,15
4	Océanos de fuego	136	6,7	1,9	0,06
5	Paycheck	123	11,4	2,9	0,09
6	El Jurado	124	1,4	0,4	0,01
7	Kill Bill	111	10,2	2,4	0,08
8	Buscando a Nemo	108	8,4	1,9	0,06
9	Gothika	98	5,8	1,2	0,04
6	Master & Commander	129	3,0	0,8	0,03

Valores muy por debajo de lo estipulado como dañino en la legislación de prevención de riesgos laborales.

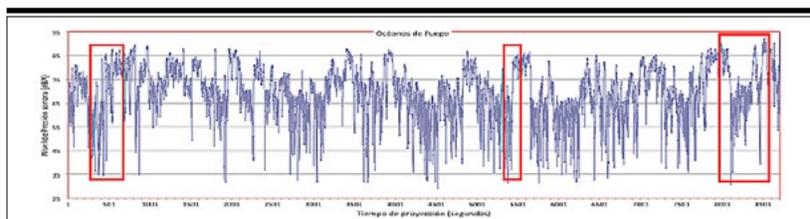
Por ejemplo si escogemos una de las más ruidosas que fue 'Paycheck'; la lectura es la siguiente: que ni aún estando 8 horas a los niveles que concurrieron durante la proyección se alcanzaría una dosis del 100% (apenas se llega al 11,4%), extrapolarlo a 24 horas estaríamos alrededor del 34%.

Una explicación plausible del porqué de este fenómeno a la contra sobre los niveles de audición en las películas, siempre he pensado que es debido a la falta de criterio y conocimientos de algunos periodistas, asociaciones y hasta juristas.

Si observamos la gráfica temporal de los niveles en dB(A) durante la proyección de la película 'Océanos de Fuego', encontramos (gráfico 7):

$$L_{\max} = 97 \text{ dB(A)}; \quad L_{\min} = 29 \text{ dB(A)}; \quad L_{\text{eq}} = 78 \text{ dB(A)};$$

$$L_{10} = 83 \text{ dB(A)}; \quad L_{90} = 41 \text{ dB(A)}; \quad L_{50} = 71 \text{ dB(A)};$$

Gráfico 7.

Por lo que puede haber instantes donde la dinámica sea de casi 70 decibelios, aunque por termino medio si nos fijamos en los datos percentiles es de alrededor de 40 decibelios.

Esta dinámica, que es difícil de encontrar en otros ambientes, puede producir sobresalto o arrebato psicológico, pero nunca daño auditivo. Y no es responsabilidad del nivel sonoro excesivo; sino que el fenómeno está íntimamente ligado a los bajos niveles de fondo que se propician en la sala debido al elevado aislamiento y al bajo tiempo de reverberación (Se debe tener en cuenta que cuando se dice que la sala es de NC 15 - NC 25 es equivalente a decir que el ruido de fondo, ruido ambiente, esta entre los 28 dB(A) y los 38 dB(A)), por lo que cualquier sonido que se emita desde el sistema de altavoces puede parecer elevado pero siempre relativamente.

Conclusiones

Las salas de proyección cinematográficas han ido evolucionando de la mano de los modelos de negocio de cada época, hasta la actualidad donde disponen de un recinto de diseño propio, ya que deben de responder a lo que son: recintos especializados para el visionado y escucha de un producto de factura muy sofisticada técnicamente, y que especialmente en la parte acústica se apoya en una estructura electroacústica envolvente.

Las condiciones acústicas necesarias según los modelos de sala actuales mayoritarios, están recogidas en una serie de recomendaciones. SMPTE –EBU EG 18-1994 «Design of Effective Cine Theaters». A nivel general se puede decir, a la vista de los resultados obtenidos, que salvo casos excepcionales las salas cumplen con su cometido de forma satisfactoria.

Si los equipos de reproducción sonora se calibran y ecualizan según las directrices apuntadas anteriormente, los niveles de sonido recibidos por el público cumplen con la normativa de salud auditiva.

Referencias bibliográficas

Beranek L. L. **Music, Acoustics and Architecture**. Wiley, Nueva York, 1962.

Civantos, Daniel. **Los ingenieros de sonido manipulan nuestras emociones con la música de las películas.**

<http://www.cookingideas.es/los-ingenieros-de-sonido-manipulan-nuestras-emociones-con-el-sonido-de-las-peliculas-20100527.html> (27.05.2010)

Dakiü, Vesna. **Sound Design for Film and Television**

Dokument Nr. V136938 <http://www.grin.com/> ISBN 978-3-640-45458-7

Kann, Maurice, **The Uncertainty of Sound** - Film, Hollywood, and Talkies - Film Daily, 2 APRIL 1928. <http://encyclopedia.jrank.org/articles/pages/2060/Introduction-The-Uncertainty-of-Sound.html#ixzz2Sk2mOjFG>

Kapralos B., Jenkin M., Millos E. **Auditory Perception and Spatial (3D) Auditory Systems**. University York (2003).

Kitsopanidou, Kira. **Electronic delivery of alternative contents in cinemas before the digital era: the case of theatre television in the US exhibition market in the 1940s and 1950s**

Aparece en: 4 | 2012: Tribulations numériques du Cinéma et de l'Audiovisuel à l'amorce du 21e siècle: Mise au point; Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel.

<http://map.revues.org/775>

Manson R. **Elicitation and measurement of auditory spatial attributes in reproduced sound**. University of Surrey (2002).

Mehta M., Johnson J., Rocafort J.: **Arquitectural acoustics. Principles and desing**. Ed.: Merrill Prentice Hall, 1999. ISBN: 0137937954.

Musser, Charles. **Before the Nickelodeon -Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company-**. University of California Press, 1991.

Moya Vidal, Fátima. **Condiciones acústicas de las «salas de proyección cinematográficas»: Evaluación de la calidad de recepción y del confort fisiológico de los espectadores.** P.F.C de Escuela Politécnica Superior - Departamento de Física, Ing. Sistemas y Teoría de la Señal - Universidad de Alicante, 2005.

Prieto Hernández, Juan Carlos. **Estudio Acústico de la Sala 25 de los Cines Kinépolis.**

P.F.C de Escuela Politécnica Superior - Departamento de Teoría de la Señal y Comunicaciones - Universidad Carlos III de Madrid, 2011.

Silveira, Carlos Henrique. **Buhler, James. Neumeyer, David. Deemer, Rob. Hearing the Movies: Music and Sound in Film History.**

Aparece en: 4 | 2012: Tribulations numériques du Cinéma et de l'Audiovisuel à l'amorce du 21e siècle: Notes de lecture-Mise au point: Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel.

<http://map.revues.org/696>

Thompson, Emily. **The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933.** The MIT Press (September 17, 2004)

Welling, David. **1958 – Cinema Houston: from Nickelodeon to Megaplex.** 1st ed. University of Texas Press, Austin (Roger Fullington series in architecture)

10

Percusión corporal y *Stepping* en la cultura visual norteamericana

*Francisco Javier Romero Naranjo;
Amparo Alonso-Sanz¹*

Universidad de Alicante

bodypercussion@gmail.com; amparoas@gmail.com

¹ Ambos autores contribuyeron igualmente (Both authors contributed equally).

Resumen:

La danza Stepping es muy representativa de Estados Unidos debido a su riqueza multicultural que auna rasgos motrices y simbólicos de diversas partes del mundo. En esta investigación proponemos recursos educativos basados en la película «Stomp the Yard» donde música, movimiento y artes visuales se unifican para su aplicación docente.

Palabras-clave: Percusión corporal, Stepping, culturas urbanas norteamericanas.

Body percussion and Stepping in Northamerican audiovisual culture

Abstract:

Stepping Dance is very representative of the United States because of its multicultural richness that combines motor aspects and symbolic features from around the world. In this research we propose educational resources based on the movie «Stomp the Yard» where music, movement and visual arts are unified for educational application.

Keywords: Body percussion, Stepping, Northamerican urban cultures.

Introducción

Cuando empleamos el soporte audiovisual en el ámbito educativo estamos introduciendo en las aulas una información visual y musical que no es ajena a la transmisión de otros valores y contenidos que estructuran los guiones. Acostumbramos a emplear el visionado de películas, series televisivas, anuncios... con fines educativos principalmente por su valor motivacional y por la conexión que generan con el grupo estudiantil cuando se seleccionan productos dirigidos a su edad. Se produce la motivación y la conexión cuando los productos son conformadores de la Cultura Visual del alumnado, estímulos audiovisuales cotidianos que rompen el límite entre la realidad y la ficción.

Nos centramos en este estudio en un caso concreto, la película «Stomp the yard», traducida en España bajo el título «Ritmo salvaje». La elección se realiza por el interés que suscita para la educación artística y musical algunos de los temas que aparecen reflejados en la película: el empleo del cuerpo, la percusión corporal y las músicas urbanas como reflejo social, en concreto de la sociedad universitaria norteamericana.

Una sinopsis que puede resumir el contenido es la que hallamos en <http://www.quedepeliculas.com/peliculacine-stomp-the-yard-ritmo-salvaje-494.html>:

Cuando DJ, un joven con problemas de Los Ángeles, se traslada a Atlanta a asistir a la universidad Truth, descubre el «stepping», el antiguo estilo de baile que se practicaba tradicionalmente en las fraternidades afroamericanas, donde los equipos exhiben complejos movimientos y crean sonidos rítmicos utilizando sus cuerpos. El talento natural de DJ y los movimientos inspirados en el hip hop rápidamente le colocan en medio de una fiera rivalidad entre dos fraternidades, donde el ganador se determinará en un estadio hasta arriba de gente ansiosa por ver el campeonato anual de stepping. Pero antes de poder ayudar a sus compañeros debe luchar contra sus propios demonios y aprender el verdadero significado de la hermandad.

Pero además se selecciona este *film* porque permite la confluencia de lenguajes como el visual, sonoro, musical y corporal. Como afirma

Duncum (2004) para una práctica social contemporánea la educación artística debe hacer énfasis en la interacción entre modos comunicativos (música, voz hablada, efectos de sonido, lenguaje e imágenes), a través de conceptos como la multialfabetización (*multiliteracy*) y la multimodalidad (*multimodality*). Que permitan a los educadores examinar al margen de lo habitual –visionados de fragmentos repetidamente para la observación de aspectos formales–, también la comunicación no verbal –como expresiones faciales, lenguaje corporal de los actores, miradas, gestos, posturas, contacto corporal, ropas–. Desde este punto de vista la educación artística puede redirigir la mirada hacia lo corpóreo y la comunicación kinestésica acompañada del lenguaje visual y musical. «Stomp the yard» es un referente de interacción de lenguajes que puede potenciar esta alfabetización desde múltiples modelos.

Para comprender la relación entre las músicas urbanas de esta producción nos centramos en la perspectiva de la sociología de la música. El modelo de confrontación entre bandas ya se observaba con anterioridad en el rap y en el *hip hop*, desde donde se pasa de la confrontación verbal a la cinética, es decir el peso de la discusión deja de recaer en la palabra para ubicarse en el cuerpo. En esta película se observa con claridad esta herencia, al mantenerse la vestimenta de la estética *rapera* en el *stepping*, al que no le corresponde una apariencia concreta. La base musical que se escucha durante los movimientos del *stepping* procede igualmente del *rap*, y funciona igualmente sin texto.

Objetivo y contexto

El objetivo de este estudio es ofrecer un modelo audiovisual al colectivo docente sobre el que trabajar pedagógicamente la multialfabetización, centrándonos en la comunicación corporal, kinestésica y estética.

A partir de este trabajo el profesorado de educación artística de secundaria puede contar con un referente sobre el que estructurar qué hacer en sus clases.

Resultados

Desde la pedagogía crítica

De acuerdo con las teorías de las pedagogías críticas (Escaño y Villalba, 2009) entendemos que es necesaria una reflexión que desmonte mitos, creencias, prejuicios y estereotipos. De otra manera el visionado de una película en un aula transmitiría implícitamente estas ideas al alumnado sin que existiera un filtro de discernimiento previo a su asimilación, con lo que la Cultura Visual se conformaría por principio de autoridad sin que se cuestionara la validez de los principios y de la fuente emisora.

Deseamos enseñar al alumnado a realizar un ejercicio de análisis continuo, que evite una recepción pasiva y active en ellos una permanente actitud de alerta, acorde con la didáctica de la sospecha (Acaso, 2005). Especialmente en los casos en los que importamos producciones extranjeras en las que el espectador asume aspectos socioculturales ajenos. Apostando por la glocalidad nos parece que es fundamental comprender los orígenes históricos de lo observado. Algunos aspectos a tratar en este caso concreto serían los que abordamos a continuación.

Por un lado observamos que el guión se centra en la primacía de las fraternidades. Las hermandades son un constructo social norteamericano que parecen dar respuesta a la carencia de una historia, de manera que siendo miembro de ellas se accede a una comunidad de protección presente y futura que a su vez transmite unos principios y normas por tradición. Cuestionar las reglas de funcionamiento internas, las relaciones de poder y liderazgo, las pruebas de acceso por nivel intelectual y físico, puede resultar un interesante ejercicio.

Orígenes del stepping. En esta búsqueda de los orígenes, las fraternidades que practican el *stepping*, abanderan este baile como rasgo identitario vinculado a las culturas negras. Estas coreografías con percusión corporal y gritos de llamada, tienen sus orígenes en una mezcla de danzas que son perceptibles a través de los movimientos cinéticos y la percusión corporal que emplean:

- Danzas tribales afroamericanas, provenientes de la época de la esclavitud en las plantaciones de algodón. La prohibición expresa del uso de tambores u otros instrumentos empleados en ritos

paganos potencia la generación de músicas con el propio cuerpo mediante la percusión.

- Danzas norteamericanas -como el *tap dance*, el *break dance* o el *hip hop*-,
- Danzas sudafricanas como el *gumboots*.

Contextos ajenos. Por otro lado el consumidor de películas norteamericanas asume los contextos ajenos, normaliza e introduce, por ejemplo en este caso, estilos de vida universitarios que poco o nada tienen que ver con los europeos. Estos modelos alejan al estudiante de secundaria de la realidad que podrá encontrar en la universidad. Es necesario comprender algunas de las diferencias existentes para no absorberlas indiscriminadamente: aspectos como la tutorización de alumnos expertos a los novales, las novatadas, la permanencia en residencias estudiantiles, el reducido aforo de las clases, la financiación de estudios en universidades privadas mediante *sponsors* asociados a la práctica de deportes, los elevados gastos de matrícula...

Cuestiones de género. Una reflexión sobre estereotipos de género puede abrir la mente del alumnado en contra de la normalización de comportamientos asociados a la masculinidad y la feminidad. En esta película se identifican roles propios del machismo más acérrimo, faltas de respeto y relaciones de superioridad del hombre frente a la mujer, uso de la novia como objeto de exhibición, desatención de las relaciones interpersonales... La mujer pasa a tener un papel secundario frente al papel del hombre de macho alfa, líder de la manada, con la competición entre varones mediante la burla y el sarcasmo.

Desde el punto de vista del género el chico es quien baila y desde la reflexión de la sociedad española ocurre justo lo contrario, culturalmente se asocia al género femenino el baile. En España han ayudado ciertos programas televisivos como «Fama», «Un paso adelante»... en los que ya se fragmentaba esa idea tabú de que a los varones no les corresponde bailar; a pesar de que estos prejuicios no estén rotos por completo. Posiblemente el porcentaje del alumnado al conservatorio de danza, 80% mujeres y 20% hombres, sea un reflejo de esta realidad.

El hombre que se identifica con este tipo de bailes, encuentra connotaciones muy ligadas a los Haka de Nueva Zelanda. Bailes que no son

para disfrutar, empatizar, fortalecer relaciones sociales –como haría una hembra potenciando las tres formas de arraigamiento: mirada, manos y pies-, sino para enfrentarse a otras comunidades y demostrar la masculinidad. En el *stepping* se potencia a través del cuerpo transmitir transgresión, marcar límites territoriales, potenciar sentimientos de posesión. Esto conecta con nuestro cerebro reptiliano y nos recuerda al golpeo de los gorilas en el pecho ante otros primates con los que se enfrenta. En la película la lucha de poder se manifiesta en la propiedad sobre la chica objeto de deseo, ante necesidades primarias. La diferencia con el *hip hop* y el *rap* es que en estos últimos es la palabra la que se convierte en dardo, mientras que en el *stepping* el cuerpo se convierte en puñal; porque a través de un gesto se logra ser excesivamente hiriente al contrincante.

Asociación entre bailes e identidades. Una meditación sobre asociaciones entre baile e identidades puede ayudar a distinguir la influencia de los ritmos y músicas urbanas presentes en los distintos tipos de sociedades juveniles. Así se distingue cómo al inicio de la película se asocia el *hip hop* a la representación de bandas juveniles que se sienten identificadas con un tipo de música protesta, agresiva, ligada a la lucha entre bandas y vinculada a vestimentas determinadas (gorras giradas, capuchas, pantalones anchos, camisetas largas, pañuelos, guantes). Mientras que en el ámbito universitario estas manifestaciones culturales no tienen cabida si no es a través del *stepping*, marcando así una distinción de clase ligada al tipo de universidad a la que se puede acceder.

Propuesta didáctica

Dada la dificultad por separar los contenidos artísticos, que el docente desea transmitir al grupo estudiantil adolescente, de los contenidos tóxicos, anteriormente descritos; recomendamos una reflexión previa a modo de debate durante el visionado fragmento a fragmento (Huerta, 1991). Después de despertar en el alumnado la actitud crítica y de alerta ante el sistema imperante se pueden transmitir los contenidos artísticos y musicales. Algunos de los contenidos que nos interesa desarrollar a partir del visionado de la película pueden estructurarse del siguiente modo:

Músicas del mundo. El alumnado debe conocer las músicas en las diferentes culturas y su conexión con las músicas urbanas. Por músicas del

mundo entendemos también la contemporaneidad de las producciones, y no exclusivamente las creaciones de lejanas tribus. En ese contexto se unifican dos criterios: la música actual en Estados Unidos en la juventud (que es la que exporta y se consume en Europa) y los ritmos insertos en ellas como influencias.

Conceptos musicales. El alumnado aprende y fortalece los conceptos de ritmo, pulso, compás... desde las músicas actuales; lo cual supone un eje de motivación a la hora de aprender contenidos obligatorios del curriculum. Esto implica un aprendizaje significativo, por la relación que guardan las enseñanzas con la cotidianidad y experiencias vividas del estudiante, sin necesidad de idolatrar sinfonías, conciertos y óperas procedentes de la música antigua. Sin rechazar lo clásico empleamos la música actual como forma de motivación a la hora de ejecutar las actividades dentro del aula. Esto conlleva que el grupo alcance un estado de flujo (Csikszentmihaly, 2012) en el transcurso de estas actividades.

Música y movimiento. La música y el movimiento es otro de los contenidos obligatorios marcados por el curriculum tanto para música como educación física. Sin embargo en música se ha rechazado su inclusión, ha llegado un momento en que se ha transmitido de forma racional sin prestar atención a las extremidades más allá de la técnica, ajenos al sentimiento y la expresión del cuerpo que queda en un segundo plano y no se enseña de forma tan contundente como en las ciencias de la educación física.

Apostamos por la importancia del cuerpo, enseñando cómo se mueve el cuerpo en las diferentes culturas acompañado de la música que lo envuelve. De este modo estamos relacionando lenguajes diferentes pero íntimamente ligados, alfabetizando a la vez al alumnado en cuestiones de movimiento, danza, música y estética.

Avanzando hacia la percusión corporal, que se desarrolla en distintas culturas, se abarca el stepping, fruto de la mezcla de las hibridaciones que Estados Unidos recibe con los flujos migratorios.

Centrándonos en el método BAPNE (Romero Naranjo, 2008, 2012, 2013), pues una de las disciplinas que fundamentan esta metodología es la etnomusicología, y a través de ella es como se estudian y analizan los usos, significados y funciones de la percusión corporal en diferentes

culturas. Al estudiar el *stepping* observamos movimientos cinéticos con percusión corporal que se dan en otras comunidades, pero en esta ocasión fuera de su contexto original. Únicamente interesa la visualización del movimiento, el continente, pero no el contenido cultural que los acompañaba en su origen.

Se propone al alumnado el aprendizaje de movimientos básicos para su correcta ejecución a través de la imitación al profesor que los introduce. Incluyéndose a todos los sexos en la participación.

Para pasar después a dejar espacios de creatividad en los que se construye una coreografía de forma colaborativa entre todos. El alumnado incorpora fragmentos que no deben ser hirientes sino de amistad y conexión. Generándose finalmente una coreografía de grupo, con la que se rompe el sentimiento de transgresión entre dos grupos rivales, para dar paso a una ejecución que aglutine y cristalice las relaciones interpersonales del equipo en su conjunto.

Educación en valores. Se analiza el papel de la película con referencia a la conexión existente entre todos los participantes, y especialmente la importancia del trabajo grupal. Con el trabajo grupal se trata de generar un trabajo colaborativo con lo que se construya algo positivo. En la sociedad actual se potencia el trabajo individual y su relación con las nuevas tecnologías que aísla aun más a las personas, ello implica que cada vez el contacto entre cuerpos sea menor, el cruce de miradas disminuya... con su consecuente influencia en la percepción del entorno. Existe una conexión tecnológica frente a una separación social física y corpórea. Con este tipo de actividades se trata de potenciar el consumo de emociones no virtuales.

Conceptos visuales. Generando conexiones entre los lenguajes empleados en esta película (voces, efectos sonoros, músicas, bailes...) tratamos de vincular los contenidos anteriores con conceptos visuales. De manera que guiamos la observación hacia los distintos tipos de encuadres, angulaciones, composiciones, variedades cromáticas y tonales, iluminaciones, ropas y accesorios, gestos faciales, gestos corporales. Imbricando unos aspectos con otros para una comprensión completa de la estructura comunicativa. Esto se realiza mediante el encargo al alumnado de rescatar, a través de capturas de pantalla, imágenes ilustrativas de cada uno

de estos conceptos visuales; buscando la justificación e intenciones que se han podido tener tras el uso de cada uno de estos recursos y artificios.

Conclusiones

El visionado de películas en secundaria se presenta como un elemento motivacional de conexión con realidades cercanas y propias de la Cultura Visual juvenil.

Para que la multialfabetización se desarrolle en las aulas es preciso ofrecer a los docentes modelos de referencia. En este sentido este trabajo constituye un guión como estrategia posible de trabajo, que podría extrapolarse a la elección de otras películas, con otras intenciones educativas.

Proponemos el empleo de audiovisuales en el ámbito educativo bajo las premisas de la necesaria reflexión desde las pedagogías críticas previamente a la transmisión de contenidos curriculares, para potenciar una correcta educación en valores.

«Stomp the yard» ha servido como un excelente audiovisual que canaliza el aprendizaje de músicas urbanas procedentes de Estados Unidos desde la Cultura Visual, a través de un análisis crítico y de una propuesta didáctica encaminada a absorber los aspectos positivos y la eliminación de aquellos más tóxicos.

Referencias bibliográficas

ACASO, María: «Didáctica de la sospecha. Qué considero interesante investigar en el campo de la Educación Artística a principios del siglo XXI», en R. Marín (Ed.), *Investigación en Educación Artística*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2005, 11-18.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly: *Fluir*, Barcelona: Editorial Kairós, S. A., 2012.

DUNCUM, Paul: «Visual Culture Isn't Just Visual: Multiliteracy, Multimodality and Meaning», *Studies in Art Education*, 45, 3, 2004, 252-264.

ESCAÑO, Carlos y VILLALBA, Sergio: *Pedagogía Crítica Artística*, Sevilla: Diferencia, 2009.

HUERTA, Ricard: «Imágenes que nos suenan. Aprender a conocer los sonidos del cine y la televisión», *Revista Eufonía*, 16, 1991, 1-4.

ROMERO NARANJO, Francisco Javier: «Percusión corporal en diferentes culturas», *Música y Educación*, 76, 4, 2008, 46-97.

ROMERO NARANJO, Francisco Javier: «Percusión corporal y lateralidad. Método BAPNE», *Música y Educación*, 91, 3, 2012, 30-51.

ROMERO NARANJO, Francisco Javier: «Criterios de evaluación en la didáctica de la percusión corporal-método BAPNE», *Revista Educatio siglo XXI*, 31, 1, 2013, 235-254.

11

Fotogramas, pasos y sonidos

Dr. Juan Bernardo Pineda Pérez

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal

Universidad de Zaragoza

pineda@unizar.es

Resumen

Michel Chion expone en su libro *La música en el cine* una serie de situaciones que se dan entre la música y el cine, donde el bailarín va a percibir las como redundantes, ya que para él supone una repetición de las mismas situaciones que la danza ha experimentado con la música. Ello provoca en el bailarín cierto escepticismo hacia el cine por su manera de relacionarse con el arte musical, puesto que muchas maneras de comportarse el aparato cinematográfico con lo musical, se corresponden con las del coreográfico, aspecto que nos permite enmarcar la música tanto en un contexto como en otro. Entre música y cine se da la misma pugna jerarquizante que la música ha mantenido con la danza: ¿quién se somete a quién?, es decir, se repiten idénticas operaciones en la búsqueda de sincronismo, continuidad, ilustración y duración. Es por ello que consideramos de gran importancia hacer un breve resumen de la colaboración conjunta entre música y danza a lo largo del s. XX, la cual ha estado marcada por inquisiciones, supeditaciones y concesiones ejecutadas de manera alterna entre una disciplina y otra, aportándonos herramientas compositivas a la hora de llevar a término producciones audiovisuales donde música, danza e imagen en movimiento son co-protagonistas en el film de danza: evento simultáneo conducido por la triple temporalización entre la danza, la música o sonidos y la imagen en movimiento.

Palabras clave: música-cine, música-danza, danza-cine.

Frames, steps and sounds**Abstract**

Michel Chion explains in his book «*Music in Films*» a number of situations that occur between music and film, where the dancer will perceive them as redundant, since it is a repetition for him of the same situations that dance has experienced with music. This results in skepticism from the dancer to the film, for his way of relating to the art of music, as many ways of behaving the cinematic apparatus with music correspond with those of choreographic framing aspect that allows us to edge music in one context or another. Between music and film is given the same struggle of hierarchy that music has kept with dance: who is subjected to whom, this is, identical repeated search operations in the timing, continuity, illustration and duration. That is why we consider very important to give a brief summary of the joint collaboration between music and dance along the XX century, which has been marked by inquisitions, subordinations and alternative concessions between one discipline and another, and giving us composing tools for completing audiovisual productions where music, dance and moving image are co-stars in the film dance: event driven by the triple simultaneous timing between dance, music or sound and moving image.

Keywords: music, cinema, music, dance, dance-theater

Michel Chion expone en su libro *La música en el cine* una serie de situaciones que se dan entre la música y el arte cinematográfico que van a provocar en el bailarín cierto escepticismo hacia este tándem. Entre música y cine se da la misma pugna jerarquizante que la música ha mantenido con la danza: ¿quién se somete a quién?, es decir, se repiten idénticas operaciones en la búsqueda de sincronismo, continuidad, ilustración y duración. Es por ello que consideramos de gran importancia hacer un breve resumen de precedentes entre la colaboración conjunta entre música y danza a lo largo del s. XX, la cual ha estado marcada por inquisiciones, supeditaciones y concesiones ejecutadas de manera alterna entre una disciplina y otra por coreógrafos y compositores.

Como principal precedente tenemos las grandes obras de Tschaikovsky (1840-1893) que se inscriben en el ballet ruso del s. XIX. La obra musical de este compositor está fuertemente ligada a la obra coreográfica de Marius Petipa (1818-1910), coreógrafo y maestro de danza en la corte imperial rusa. Petipa transformaría las partituras de Tschaikovsky para que la música se acoplara a la danza, de hecho los compases y los arreglos musicales eran reescritos por Tschaikovsky bajo las directrices de Petipa. Continuando dentro del contexto ruso de la danza, en 1913 las relaciones entre coreografía y composición musical comienzan una nueva etapa de entendimiento mutuo a partir de la eliminación de las supeditaciones entre ellas: si la danza de Petipa sometía a la música de Tschaikovsky, a principios del s. XX Vaslav Nijinsky (1889-1950) adopta una postura de igualdad respecto al compositor Igor Stravinsky (1882-1971) en el ballet *La consagración de la primavera*, estrenado el 29 de mayo de 1913 en el Théâtre du Champs Elysees de París. Nijinsky, en *La consagración de la primavera*, consideró que una de las maneras de que la música y la danza pudieran confluír sin tener que ser dependientes una de la otra, era estudiar y analizar la parte rítmica como nexo común donde la coreografía y la partitura musical podían encontrar un único lenguaje afín: el ritmo.

Si bien, Nijinsky se encargó en buscar a Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) por sus investigaciones en cuanto a mejorar el aprendizaje musical a partir de la integración de los elementos rítmicos en el movimiento del cuerpo, Stravinsky mostró su reticencia acusando al coreógrafo de ser un incompetente y corto de miras en el plan musical. Sin embargo la coreografía de *La consagración de la primavera* realizada por Nijinsky es considerada como el primer ballet sinfónico, precisamente por la yuxtaposición de medidas de duración inigualables. De hecho en 1987, después de siete años de estudio para la realización de una tesis sobre los *Ballets Rusos*, Millicent Hodson recopiló datos a través de Marie Rambert (bailarina en *La consagración de la primavera* de Nijinsky), fotografías y notaciones del propio Nijinsky para poder llevar a cabo de la mano del *Joffrey Ballet* una reconstrucción de *La consagración de la primavera* en Los Ángeles el 30 de septiembre de 1987. Aunque respecto a la incompetencia musical de Nijinsky apuntada por Stravinsky¹, Millicent Hodson descubrió que Nijinsky se negó a seguir la música porque la coreografía poseía una mayor complejidad rítmica.

A finales de los años 50 las obras coreográficas de George Balanchine (1904-1983) y Merce Cunningham van a coincidir en la liberación de la danza respecto al argumento, al relato y a lo referencial. Sus danzas se inscribirán absolutamente en parámetros espaciales donde el bailarín es presentado como el elemento de construcción de una arquitectura efímera y móvil. En cambio, sus diferentes posiciones respecto a la relación de la música con la danza van a posibilitar a todas las posteriores generaciones de bailarines y coreógrafos relativizar la importancia de la música en el espectáculo de danza, ya que va a ser el coreógrafo quien decida si se somete a la música o viceversa, si la ignora o si la elimina. Esta actitud, presente en muchos de los coreógrafos contemporáneos que surgen a partir de los años 60, se adscribe en los dos modelos opuestos que fueron propuestos por Balanchine y Cunningham. En el primero la música adquiere un protagonismo preponderante sobre la danza, y for-

¹ Para Stravinsky la danza debe supeditarse al tempo musical, convención que persiste en nuestros días. De hecho, debemos señalar que en nuestro país, dentro de los estudios superiores de danza los alumnos están obligados a cursar varias asignaturas de música. Sin embargo en el currículo de estudios superiores de música no hay ninguna asignatura específica de danza.

mará junto a su compatriota Igor Stravinsky, un tándem artístico cuyos presupuestos estarán basados en la tradición musical, donde la danza quedará sujeta a la supremacía de la música, aspecto que Stravinsky no consiguió con Nijinsky. En cuanto al coreógrafo Merce Cunningham (junto al compositor John Cage) éste abogará por la independencia de la danza respecto a la música y viceversa. La relación entre ambas dentro del espectáculo de danza multimediático se ceñirá a una coexistencia en el tiempo y el espacio, como dos disciplinas que comparten un tiempo común y que eliminan el *rol* dominante de una sobre la otra.

A partir de los años 60 la yuxtaposición entre la partitura coreográfica y musical inscrita en una duración determinada por el espectáculo a exhibir, influenciará a un sinnúmero de coreógrafos/as respecto a la utilización de la música. La composición musical comienza a formar parte del espectáculo de danza como espacio sonoro eliminándose cualquier atisbo de jerarquización entre música y danza, así como una necesidad del silencio por parte del bailarín que evidencia su deseo de mostrar una danza pura. Otro ejemplo respecto a la utilización de la música en el proceso de creación coreográfico en el contexto de los años 60-70, es el de la bailarina y coreógrafa Trisha Brown la cual opinaba acerca de su relación con la música que:

*«No podía hacer movimientos con la música sin que estos no fuesen afectados, ya que si hubiera continuado trabajando con la música, jamás podría haber desarrollado un vocabulario que inscribe estructuras polirítmicas dentro del cuerpo. Es decir, no podemos hacer estructuras rítmicas e integrarlas en movimiento estando pendientes del tiempo de la música.»*²

Este grado cero de comunicación entre ambas disciplinas, vendrá reforzado por una reivindicación de derechos por parte de la danza frente a los privilegios de la música, ya que si bien artísticamente la jerarquización de la música sobre la danza deja de tener vigencia, no sucederá lo mismo en cuanto a su función social, pedagógica y cultural, donde la danza continúa inscrita en una autarquía musical. Esta fragilidad que presenta la danza es expuesta de una manera bastante clara por parte del coreógrafo francés Jérôme Bel, quien a partir de una idea

² Declaraciones de Trisha Brown en Bernard, Michel (2001). *De la création chorégraphique*. París: Centre national de la danse, p. 161

que consistía en copiar una coreografía de otro coreógrafo la llevaba a escena como un proyecto artístico propio. Para ello decidió hacer una serie de indagaciones sobre los inconvenientes que podrían surgir a la hora de acometer esta empresa:

*«Decidí que iba a hacerlo de todas maneras y fui a un abogado que me dijo que podía ir dos años a la cárcel... Pero fue muy interesante porque no hay ninguna legislación acerca de este problema en Francia. En literatura se puede citar, en música se puede citar...pero en danza no es posible. Lo cual significa que en danza no te puedes referir a la danza. Citar significa que existe un corpus, una historia, un patrimonio que puedes usar, porque pertenece a la humanidad. Pero en danza no. No hay leyes.»*³

Aunque la problemática de la autarquía musical es denunciada dentro de su propio ámbito respecto a las demás artes⁴, una parte de la danza contemporánea europea de mediados de los años 80 retomará el tándem danza-música a partir de los programas pedagógicos orientados a la formación del bailarín en Bruselas, principalmente a través de una serie de cursos impartidos por Fernand Schirren, percusionista, compositor, así como pianista acompañante de películas mudas en el *Musée du Cinéma* de Bruselas. Schirren es considerado por un gran número de coreógrafos belgas como uno de los grandes maestros del ritmo. Profesor desde 1970 a 1988 en *MUDRA* (Bruselas) centra sus enseñanzas en la relación existente entre danza y música, donde el ritmo es el elemento primordial que las une:

³ Bel, Jérôme. «Desde el principio he estado obsesionado con el lenguaje». En V.V.A.A. (2003). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ed. Universidad de Castilla La Mancha y de la Comunidad autónoma de Madrid, p. 79

⁴ El 16 de marzo de 1996 dentro del festival internacional de música contemporánea *Ars Musica* de Bruselas se celebró un coloquio sobre la cultura contemporánea en el Mediterráneo, cuyo título era *La fin des vagues/Het einde van de golven*. El evento fue coordinado y presentado por Daniel Franco en la Biblioteca Solvay de Bruselas. La mayoría de los ponentes y el público asistente que nos encontrábamos allí provenían del mundo de la música, Daniel Franco presentó el coloquio de la siguiente manera: «*Voy a presentar este coloquio con unas palabras de Emmanuel Kant en las que describe a los músicos de la siguiente manera: Falta de sensibilidad por parte de los que utilizan la música como soporte de su creación artística, ya que la música se descubre por las orejas, sólo poniéndose tapones eres libre de querer o no, su entrada a tu entorno, cosa que con las otras artes no pasa, con sólo cerrar los ojos o cambiar la mirada es suficiente.*»

«De la misma manera, poco importa que tensiones y descansos sean danzas o música, un mismo motor, el ritmo, engendra y rige los sonidos y los pasos.»⁵

Bajo estos presupuestos, el bailarín identifica en el sonido producido por el paso que ha ejecutado, medidas de fuerza e intensidad, de la misma manera que el músico lo percibe a través de las percusiones, frotaciones y vibraciones que realiza sobre diferentes instrumentos. Todas las experimentaciones de fuerza, duración, intensidad y velocidad que tanto bailarines como músicos llevan a cabo dentro de la ejecución dancística y musical, constituyen parámetros referenciales donde maniobrar los ajustes y reglajes del ritmo. Bajo estas premisas Anne Teresa De Keersmaeker, bailarina, directora de cine, coreógrafa y discípula de Fernand Schirren, va a ser la encargada de introducir la importancia y protagonismo del ritmo como sello característico de la danza contemporánea europea de los años 80 tanto sobre la escena como en el celuloide. De Keersmaeker, nacida en Bélgica en 1960, recibe una formación musical (Fernand Schirren) y dancística en la escuela de danza contemporánea MUDRA de Bruselas. En 1980 partirá a Nueva York donde continuará su formación en música y danza. A su regreso a Flandes en 1982 creará su segunda coreografía, *Fase*, que será el precedente para formar su compañía de danza contemporánea *Rosas*. Diez años más tarde, De Keersmaeker pasará a ser considerada como una de las coreógrafas más importantes del s. XX y en reconocimiento la corona belga le otorgará en 1993 el título de Baronesa De Keersmaeker. Durante este periodo creará P.A.R.T.S una escuela superior de danza y obtendrá la residencia de su compañía *Rosas* dentro del Teatro Nacional *La Monnaie* de Bruselas. El trabajo coreográfico De Keersmaeker aúna la danza y la música:

«La gran aportación de De Keersmaeker consiste en que dinamiza a las relaciones entre la danza y la música.»⁶

Su preocupación consiste en generar sobre la música la necesidad de hacerse tangible a través de la danza y ampliar su utilidad, recordando

⁵ Schirren, Fernand (1996). *Le Rythme, primordial et souverain*. Bruxelles: Ed. Contredanse, p. 14

⁶ Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siècle*. Paris: Ed. Larousse, p. 196

que una de las principales funciones de la música es que sea bailada. De hecho, el ejemplo más representativos del trabajo de Keersmaecker respecto a su impecable factura rítmica corresponde a su pieza coreográfica *Fase*, film de danza co-dirigido junto al músico y realizador Thierry De Mey. En esta pieza filmica Anne Teresa De Keersmaecker partirá de la simplicidad de las notas musicales de la obra *Piano Phase* de Steve Reich y de los pasos dancísticos para yuxtaponerlos de una manera sincronizada y desajustarlos posteriormente del tempo musical y dancístico, generando disonancias musicales y desajustes coreográficos, que realmente darán el valor artístico y estético a la pieza filmica que nos ocupa.

En *Fase* la coreografía se desarrolla en una única dirección y en ambos sentidos de la misma. Su estructura consta de dos secuencias o bloques principales que se intercalan durante toda la coreografía. En una, su función es la traslación y en la otra permanecer en el sitio mediante medios giros sobre el mismo punto de apoyo. En estas dos secuencias las partes más dinámicas del cuerpo corresponden a la cabeza y los brazos ya que dirigen los cambios de sentido dentro de los desplazamientos y los medios giros cuando en estos no hay traslación; en cambio los pies constituyen los apoyos y cambios de peso que van a permitir poder llevar a cabo el giro y la traslación.

Los matices dinámicos utilizados comprenden la cadencia y la suspensión, adquiriendo gran protagonismo en las traslaciones y los giros, pero con la particularidad de que serán los brazos los que asumirán la mayor maniobrabilidad para que se den esos matices dentro de la coreografía.

De Keersmaecker utiliza la repetición como elemento propio de los parámetros minimalistas, y es una, o si no la mayor característica de *Fase*. Es por ello que las bailarinas que la interpretan presentan el mismo género, rol y estrechas aproximaciones entre peso y altura, aspecto que no hace más que remarcar ese carácter repetitivo e idéntico en las cualidades de los movimientos de las bailarinas, permitiendo mayor instrumentalización y precisión en las tensiones de las secuencias coreográficas para que se ajusten o se desajusten en el tiempo exacto. Este aspecto nos hace recordar la razón por la que cada tipo de instrumento musical es elaborado a partir de pesos y medidas, de manera que los resultados

que se obtengan de cada uno sean los esperados y se ajusten a la sonoridad que lo caracteriza. Es decir, un piano sonará de una determinada manera por los materiales que lo conforman y por la manera en que se ha construido. Por esa razón la operatividad de crear una pieza musical minimalista con dos pianos corresponderá a la igualdad y uniformidad que se da entre los dos instrumentos para permitir que los desajustes sonoros entre ambos, vuelvan a ajustarse con facilidad. En esta coreografía la propia fisicidad de los bailarines ha sido un presupuesto inicial a la hora de crear esta pieza por lo que acabamos de exponer. En cuanto al espacio escénico, este se caracteriza principalmente por la vacuidad de objetos y ausencia del color, haciendo referencia a un suelo y una pared cualquiera pero diáfanos, invitando a que tanto la dirección de fotografía como el vestuario lo arropen, es decir todo lo contrario a lo que se espera de un espacio respecto a lo que hay contenido en él. El vestuario en esta versión cinematográfica de *Fase* (2002) consiste en dos vestidos claros que no buscan el contraste ni con la pared, ni con el suelo. El corte de los vestidos aparece ceñido en el pecho, pero se ensancha a partir de la cintura, lo que genera más volumen a las bailarinas cuando giran, y conlleva que el giro en sí se evidencie más todavía, sobre todo porque como decíamos al principio los giros formarán una parte importante de una de las dos secuencias principales de *Fase*. Completando la descripción del entorno visual de este film de danza, llegamos al elemento que más integra a todos los demás, la iluminación. Su aplicación en *Fase* continúa adscribiéndose a lo minimal en cuanto a su carácter repetitivo, pero la manera en que es utilizada produce una mayor enfatización de la repetición, ya que nos permite observar lo inobservable en la ejecución de los movimientos de las bailarinas a través de las sombras proyectadas provocadas por la iluminación. La superposición de las sombras sobre la pared del espacio donde las bailarinas están desarrollando la coreografía, hace que el espectador pueda ver de una manera más contrastada, amplificada y clara, los ajustes de movimiento que progresivamente se van desajustando para conseguir lo que la danza, la música y la imagen en movimiento pretenden en esta pieza, es decir, el juego de dos ritmos iguales que se superponen y se separan para juntarse de nuevo a través de dos instrumentos y dos cuerpos que también son concebidos como iguales. En *Fase*, las notas de los instrumentos que corresponden a la composición musical *Piano Phase* de Steve Reich, sumadas a los *sonidos*

*cinestésicos*⁷ generados por las fricciones de los pasos sobre el suelo y las respiraciones de las bailarinas, constituyen la partitura musical de esta pieza filmica coreográfica. En ella, las disonancias que corresponden a dos pianos que se desajustan y se vuelven a ajustar cobran todo el protagonismo gracias a la traducción cinética elaborada con gran maestría por De Keersmaeker y el realizador/compositor Thierry De Mey. Esta coreógrafa retoma para la danza parte de la idea de los presupuestos compositivos de la *Suite*, forma musical que agrupa un conjunto de danzas donde la música y el baile son indisolubles. Con la *Suite*⁸ los músicos experimentarán a través de la tangibilidad que los pasos de baile dan a los sonidos, una visión mucho más amplia del movimiento musical. Según Fernand Schirren:

«El verdadero bailarín crea el espacio y la duración, dimensiones y lógicas desconocidas, él genera un mundo que no existe y que no existirá nunca jamás.»⁹

Aunque la característica más relevante de esta forma musical era que se servía de un conjunto o sucesión de danzas como eje para desarrollar el movimiento musical, la evolución posterior de la música hacia

⁷ A partir de la idea sobre la *Kinesfera* de Rudolf Van Laban y según las investigaciones realizadas por Mikail Karaali a través de su documental sobre la grabación sonora de una pieza de danza derviche. Karaali se apoyará en la denominación *sonido cinestésico* que el artista-investigador Jorge Fornieles Álvarez utilizará para nombrar aquellos sonidos producidos por los pasos de baile en el proceso de grabación de un film de danza realizados durante su residencia artística en el Centre Coreogràfic de Dénia (2012), los cuales servirán para enfatizar y resaltar el movimiento dancístico en la banda sonora del film. De ahí, Karaali a través de su extensa labor profesional en el campo de la música oriental desde Turquía y Siria, advierte la importancia del círculo en la representación de la danza derviche turca y la danza dabbke siria. Esta característica junto a la estandarización en la mayoría de las danzas del mundo de que la orquesta ocupará un lugar estático durante la representación de la danza, hace necesario para Karaali utilizar la denominación *audición cinestésica* en su investigación sonora para insertarla diegeticamente en un film de danza, es decir: cómo el bailarín escucha la música en una danza circular.

⁸ En 1557 Estienne du Tertre utilizará por primera vez el término de *Suite*. Dentro de la Historia de la música la *Suite* corresponde a una de las primeras formas musicales.

⁹ Schirren, Fernand (1996). *Le Rythme, primordial et souverain*. Bruxelles: Ed. Contredanse, p. 220

formas y estructuras más complejas presentará un talante de escisión con respecto a la danza. Esta separación que resulta indisociable para muchos bailarines a causa de que el origen primigenio de la utilidad de la música es que sea bailada, generará el inicio del sometimiento provocado por la música hacia la danza hasta que esta última quede relegada a la frivolidad y al entretenimiento. Poco a poco la danza comenzará a significar para la música: una forma visible de ilustración, decoración y divertimento de la trama sonora. Si bien la música ha obtenido el reconocimiento de estatus institucional dominante sobre el arte coreográfico, se corresponde entre otros aspectos a que:

*«En razón a su estructura matemática, su escritura, permanencia y objetividad relativa, la música ha conocido un desarrollo teórico considerable que tristemente jamás ha manifestado la danza, confiriendo al arte musical, un estatus institucional dominante, dominador e incluso hegemónico de cara al arte coreográfico confinado y reducido por las connotaciones socioculturales peyorativas (las bailarinas, el mundo del espectáculo, del placer y de la prostitución) que se le adhieren, y que a pesar de una prodigiosa evolución estética durante los cinco o seis últimos decenios, la danza se encuentra en una posición heteronómica que es casi inevitable, generando una molesta dependencia, injusta y humillante: la danza no tiene ninguna relevancia en el seno del Ministerio de Cultura, es dentro de la Dirección de la Música donde se le destina una Delegación.»*¹⁰

Si el trabajo unificador De Keersmaecker entre danza y música a través de sus trabajos cinematográficos puede parecernos un retorno a ciertos convencionalismos estándares de la composición musical en un espectáculo de danza, supone más bien una nueva predisposición al diálogo entre estas dos disciplinas casi idénticas que se redescubren a través de una anclada madurez que ha ido gestándose desde los tiempos de la *Suite* hasta nuestros días.

¹⁰ Bernard, Michel (2001). *De la création chorégraphique*. Paris: Centre national de la danse, p. 155

Referencias bibliográficas

BERNARD, Michel (2001). *De la création chorégraphique*. París: Centre national de la danse

CHION, Michel (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Ed. Piadós

GINOT, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siècle*. Paris: Ed. Larousse

SCHIRREN, Fernand (1996). *Le Rythme, primordial et souverain*. Bruxelles: Ed. Contredanse

V.V. A.A. (2003). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ed. Universidad de Castilla La Mancha y de la Comunidad autónoma de Madrid

12

Música, energía y desplazamiento: un experimento de música y coreografía

Fabrizio Meschini

Máster en Música

Universitat Politècnica de València

fabmes@posgrado.upv.es

Blas Payri

Dpto Comunicación Audiovisual Doc. e Historia del Arte

Universitat Politècnica de València

blapay@upv.es

Resumen

En este artículo abordamos un género específico dentro de la música aplicada a la imagen: la música para la danza, concretamente, si una música sugiere automáticamente una coreografía, una teatralización del movimiento, una ocupación del espacio; o si al contrario, las coreografías propuestas sobre una música pueden ser completamente independientes. Esta aproximación se produce a través de un experimento en el que hemos utilizado cuatro fragmentos musicales contrastantes, compuestos expresamente para la danza por el compositor valenciano Pep Llopis: el primero de carácter denso y enérgico en modo mayor con cadencias menores; el segundo tenso y percusivo; el tercero calmo y emotivo y el cuarto eufórico y melódico, también en tono mayor. Se realizan unas improvisaciones con la participación de dos coreógrafos, Idoya Rossi y Paco Bodí, sin ninguna información sobre las intenciones del compositor o de las coreografías a los que han dado lugar los fragmentos musicales en cuestión.

En este estudio preliminar, constatamos, respecto al espacio, que las frases musicales influyen en el lugar ocupado (central vs diagonal) e incluso en las trayectorias así como en la mirada/posición respecto al público. En relación a las intensidades, las alturas, el tempo-ritmo y las calidades sonoras inciden análogamente en los bailarines en el peso corporal y la energía. Finalmente, las entrevistas a los coreógrafos han hecho destacar ciertos elementos comunes en las imágenes o sensaciones evocadas, pero sobre todo el análisis pormenorizado de los vídeos de las danzas nos lleva a concluir que la música influye directamente en los parámetros de la coreografía (movimiento, energía, espacio...), independientemente de las evocaciones internas de cada coreógrafo.

Palabras clave: música-danza-improvisación, elementos de la música-movimiento.

Music, energy and displacement: an experiment in music and choreography

Abstract

In this paper we address a specific genre in music applied to the image: music for dance, specifically, if a choreographed music automatically suggests a dramatization of movement, a use of space, or if on the contrary, the proposed choreographies on a music can be completely independent. This approach is through an experiment in which we used four contrasting pieces of music, composed specifically for dance by Pep Llopis, composer from Valencia: the first dense and energetic character in a major mode with minor cadences, the second, tense, percussive and the third calm and emotional and uplifting and melodic fourth, also in a major key. Some improvisations are made with the participation of two choreographers, and Paco Idoya Bodí Rossi, without any information about the intentions of the composer or the choreography to those who have led the musical fragments in question.

In this preliminary study, we find, with respect to space, that musical phrases influence the place occupied (central vs. diagonal) and even on the paths and in the look/position on the public. In relation to the intensities, heights, tempo-rhythm and sound qualities, they all influence similarly in dancers, on body weight and energy. Finally, interviews with noted choreographers have certain common elements in the images or feelings evoked, but especially the detailed analysis of the videos of the dances leads us to conclude that music directly affects the parameters of the choreography (movement, energy, space...), regardless of the internal evocations of each choreographer.

Keywords: music, dance, improvisation, elements of music-movement.

Introducción

En este artículo abordamos un género específico dentro de la música aplicada a la imagen, que es la música de escena y más particularmente, la música para la danza. Una particularidad de la música para la danza, respecto por ejemplo a la música para el cine, es que el compositor es el primero en intervenir, componiendo una música que va a adecuarse a una función prevista, y que va a tener un ritmo, una orquestación, un lenguaje y unas duraciones de frases y segmentos que son decididos esencialmente por el compositor. Luego, el coreógrafo crea la danza, adaptándose a las partes y elementos de la música. Al contrario, en el cine y la música audiovisual en general, se genera primero el montaje audiovisual, y el compositor interviene siguiendo las duraciones y ritmos que impone la imagen.

Una de las cuestiones que surgen respecto a la concepción de una producción de danza (o de teatro-danza) es la influencia que puede tener la música en el discurso coreográfico y dramático de la obra. Esta es la cuestión que abordamos en este artículo, a saber si una música sugiere automáticamente una coreografía, una teatralización del movimiento, una ocupación del espacio; o si al contrario, las coreografías propuestas sobre una música pueden ser completamente independientes.

A comienzos del siglo XX, cuando la danza comienza a cuestionarse su razón artística, su estética, su metodología y sentido escénico, muchos coreógrafos comenzaron a replantearse la función que debía ocupar la música en sus propuestas coreográficas. Se plantean disyuntivas, cuestiones, preguntas en torno a si a danza debe utilizar una música específica o no, si ha de seguir el discurso musical o puede desarrollar un discurso paralelo e incluso contrario, si la estética o narrativa de la danza están supeditadas a la música o, desde el punto de vista de la música, si el compositor ha de encuadrarse en un código y/o estilo específico cuando compone para la danza (Giménez, 2000; Pasi, 1980).

El coreógrafo Fokine en 1904 declaraba que «la música no es mero acompañamiento de los pasos rítmicos, sino parte orgánica de la danza,

y que la calidad de la inspiración coreográfica está determinada por la calidad de la música» (Pasi, 1980:9)

Isadora Duncan, inventora del movimiento libre, de la danza instintiva y espontánea, sostenía que toda la música puede bailarse, no sólo la estrictamente compuesta para ballet, mientras ayude a la liberación del movimiento corporal y del gesto y a la conexión de los intérpretes con su propia espiritualidad (Brozas, 2003:160).

Proponemos una aproximación a este debate de la influencia de la música en la coreografía a través de un experimento en el que, a partir de cuatro fragmentos musicales concebidos para la danza, se realizan unas improvisaciones que interpretamos en los resultados.

Revisión de la literatura experimental

La influencia de la música sobre el movimiento corporal ha sido y es una cuestión abordada por mucha literatura científica experimental (Toivianen et al., 2008; Vines & Janata, 2008). Pero son escasos los estudios que investigan directamente la reacción de los bailarines a los estímulos musicales.

Entre las investigaciones que toman en consideración la relación del movimiento de los bailarines con la música, destaca el que han llevado a cabo Isabel Martínez y Juliette Epele (2012) en el que hipotizan la co-expresión de los dos lenguajes. En su estudio seleccionaron cinco grabaciones históricas de cinco interpretaciones de ballet clásico diferentes, de una coreografía de Fokine («La muerte del cisne», 1905). Además pidieron a un bailarín profesional cuatro improvisaciones diferentes, realizadas sobre la misma obra musical. Trataban de establecer cualitativamente, las diferencias o aspectos comunes entre las diferentes interpretaciones. La investigación se desarrolla en tres etapas diferentes: primero efectúan un análisis comparativo de frases musicales y movimientos correspondientes; después «un análisis de concurrencia sonoro-kinética en el clímax de una obra» (Martínez & Epele, 2012:65). Para realizar este análisis de la calidad del movimiento aplican las categorías de Laban. Finalmente comprueban en el receptor (espectador) la interacción de los dos modos.

Los resultados revelaron que el movimiento, aunque no de una forma estricta, se relaciona siempre con las estructuras métrica y formal de la música, que movimiento y gestualidad son coherentes con estas estructuras; que la tensión musical encuentra una correspondencia en las formas dinámicas del movimiento (Martínez & Epele, 2012:80); al considerar posibilidades de sincronía entre los dos modos, comprobaron que tanto el sonido como el movimiento «siempre llegan juntos en el punto obligatorio de ataque» aún con ligeras asincronías (el inicio del movimiento siempre se anticipa al ataque de la música y termina después, en lapsos de tiempo diferentes: más breves en el comienzo y más prolongados en su culminación); y finalmente que la experiencia del espectador es sensible a la «naturaleza jerárquica de la estructura musical tonal» que proporciona la posibilidad de anticipación del «punto climático» y permite y confirma la interacción de los dos modos expresivos (Martínez & Epele, 2012:80).

Como reflexionan Martínez y Epele (2012:80), los dos lenguajes tienen la peculiaridad de converger en la escena en forma de coreografía, en la que las estructuras sonoras se vuelven dinámicas dando forma al movimiento danzado.

Daniel Valiente (2008) investiga coreografías improvisadas sobre extractos musicales contrastando parámetros (modo, tempo, síncopas, compás). Los resultados evidenciaron una clara tendencia a iniciar el movimiento en el suelo cuando la música era en tono menor y de pie, si era en tono mayor, tono que además provocaba una actuación frontal con respecto a la cámara de video y grandes desplazamientos (Valiente, 2008:72). En cuanto a tiempos fuertes (anacrusa y síncopa), resalta una clara tendencia en los bailarines a apoyarlos con gestos claros y definidos y con la búsqueda de equilibrio estable. Frase-forte y frase-piano se relaciona con movimientos más explosivos o de desplazamiento en el primer caso y más limitados y cercanos al suelo en el segundo. Misma relación con el movimiento obtienen los parámetros de rápido-lento. El ritmo ternario favorece, más que el binario, los movimientos curvos y los giros.

Un experimento de música y danza

Selección de cuatro fragmentos musicales compuestos

por Pep Llopis

Pep Llopis, compositor valenciano y creador de un lenguaje sonoro personal y único, ha ligado a menudo su labor de composición a las Artes Escénicas y en particular modo a la danza. Su música ha sido la banda sonora de múltiples y exitosos espectáculos de danza y de teatro, con diferentes compañías, entre las cuales destaca la compañía valenciana Ananda Dansa, con la que ha mantenido más estrecha y constante relación. Como el propio Llopis comenta: «*Recuerdo cada uno de los espectáculos como un reto de invención, de creación de espacios y lenguajes sonoros, de relación con unos movimientos-bailes-gestos cargados de dramaturgia, energía, evocaciones, sugerencias...*» (Llopis, 2007:165).

De su producción, hemos seleccionado cuatro fragmentos musicales que han sido adaptados por el propio compositor para obtener una duración de aproximadamente dos minutos:

1. «Vuelo en solitario» – del espectáculo «Joan Salvador Gavina» de Teatre dels Navegants - Valencia.

Carácter: Denso. Masa orquestal. Enérgico con soporte rítmico constante para sugerir movimiento de vuelo, creado por medio de células rítmicas compuestas por complementación entre las diferentes voces y cuerdas. Melodía evocativa, en modo mayor, con cadencias menores que le confieren un carácter cambiante entre la euforia y la reflexión.

2. «Los monos alados» – del espectáculo «El mago de Oz» de Ananda Dansa – Valencia.

Carácter: Tenso. Percusivo. Es un tema que intenta reflejar un ambiente oscuro y con peligro. Obsesivo ritmo de timbales, contrastando con la tímbrica percusiva de la síntesis.

3. «Esencia de alma» – del espectáculo «Alma» de Ananda Dansa – Valencia.

Carácter: Calmo. Emotivo. Reflexivo. Se trata de un tema inspirado en la ausencia de una persona querida. Todos los sonidos fueron pro-

ducidos por síntesis y FM con excepción del sonido del saxo soprano para conferirle organicidad.

4. «Vuela conmigo» - del espectáculo «Peter Pan» de Ananda Dansa – Valencia.

Carácter: Eufórico. Pleno. Orquesta y coro. Tema que pretende reflejar el haber alcanzado satisfactoriamente una meta. Orquesta sinfónica y coro. Melodía estimulante con una base rítmica. Modo mayor.

Coreógrafos participantes

En este experimento, han participado dos bailarines y coreógrafos con una extensa trayectoria profesional, que son además profesores de danza en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia (Idoya Rossi) y en el Conservatorio Profesional de Danza de Alicante (Paco Bodí).

Tareas del experimento

En todo momento, los coreógrafos sólo tienen acceso a la grabación sonora de los fragmentos musicales, sin ninguna información sobre las intenciones del compositor o de las coreografías a los que han dado lugar. Los coreógrafos no tienen ningún contacto entre ellos.

Primero, cada coreógrafo hace una escucha previa de cada fragmento, y explican lo que la música ha evocado en ellos (imágenes, emociones, etc.) y qué tipo de movimientos y desplazamientos visualizan. Se les encarga concebir una coreografía improvisada.

Segundo, cada coreógrafo realiza una improvisación, de manera separada, a partir de cada fragmento, pudiendo repetir si necesario la coreografía. Estas improvisaciones son grabadas en una sola sesión y servirán para el análisis del experimento. Para ello se dispuso de un aula para la docencia de danza en el Centre Cultural Docent d'Arts Escèniques «Sala Russafa» www.salarussafa.es. En el aula se dispuso una cuadrícula métrica (fig. 1) y unas indicaciones del límite de visión de la cámara. Se fijó la posición y el encuadre de 2 cámaras para grabar en las mismas condiciones. Los fragmentos musicales se reprodujeron a través de altavoces.

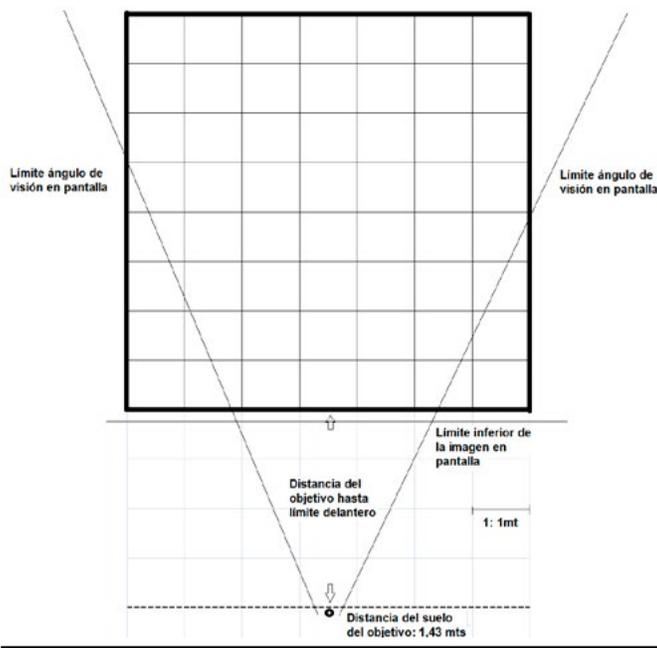


Figura 1. Planta del aula donde se grabaron las coreografías.

Tercero, cada coreógrafo explica a partir del visionado de la grabación los movimientos realizados, los gestos, espacio, etc.

Resultados

Utilizando los vídeos, se analiza el movimiento y espacio: lugar, alturas/niveles, direcciones, tipos de desplazamientos/dinámicas, recorridos/trayectorias; así como el peso, ritmo y energía corporal.

Vuelo en solitario

ESPACIO

Idoya Rossi: Ocupa con insistencia la diagonal (fig. 2) con desplazamientos hacia adelante y atrás. Cierta permanencia en zona central. Se mantiene en los niveles alto y muy alto, pasando por medio a veces. Cuando se desplaza lo hace sobre todo a lo largo de la diagonal y su

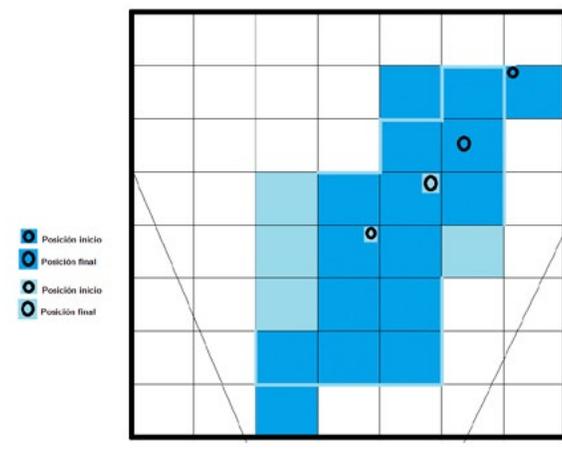


Figura 2. Espacio ocupado para las coreografías generadas para *Vuelo en solitario*

dirección, cuando no gira, es hacia adelante y hacia detrás. No siempre se desplaza. Utiliza pasos, muchos giros y pequeños saltos.

Paco Bodí: Marca y ocupa una diagonal muy clara (fig. 2), tanto en dirección corporal como de desplazamientos. Cierta permanencia en zona central. Nivel siempre alto y muy alto con una acentuación a nivel muy bajo (una voltereta). Utiliza pasos, giros, adelantando o retrocediendo.

La tabla 1 muestra que hay una similitud muy marcada en la frase 2 (desplazamiento amplio diagonal), respecto a la frase 1 (poco desplazamiento pero movimiento corporal).

CUERPO

Idoya Rossi: Peso corporal ligero (insistencia en la media punta del pie como apoyo), etérea, volátil (fig. 3). Se desliza, flota, suspende y, a veces, cierto rebote. Ritmo ágil, ligado, palpitante, saltarín, cadenciado, envolvente. Energía muy viva, fluida, con acentos e impulsos, hacia afuera: lanza, sacude. Extroversión.

Paco Bodí: Cierta ligereza, con suspensiones y rebotes pero con tendencia al apoyo de la planta de los pies y piernas, a menudo abiertas

Tabla 1. Trayectorias utilizadas en las dos primeras frases de *Vuelo en solitario*

	Idoya Rossi	Paco Bodí
Frase 1 Duración: 0s-11s Compases: 1-14		
Frase 2 Duración: 11s-37s Compases: 15-46		

(fig. 3). Calidad de suspensión. Tendencia a la estabilidad con pequeños desequilibrios. Ritmo ágil, ligado, bastante pausado. Se produce una cadencia rebotante, con acentos de mayor energía. Energía moderada y sin explosiones. Densidad en el movimiento, con alguna pausa. A veces se ralentiza. La energía varía de intensidades, asciende y desciende. Viveza.

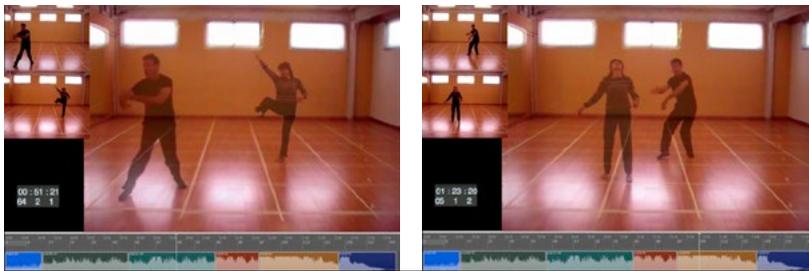


Figura 3. Dos fotogramas superpuestos de *Vuelo en solitario* (frases 3 izda. y 5 dcha.)

Monos alados

ESPACIO

Idoya Rossi: Ocupa sobre todo el espacio central (fig. 4), con desplazamientos cortos. Se mueve entre los niveles bajo, medio y alto. Alternancia de elevaciones y caídas. Cambios frecuentes de nivel. Clara tendencia al suelo. Suspensión en los coros. Falta de direcciones conscientes. En los desplazamientos utiliza pasos, arrastres, pequeños saltos, giros, desplazamientos sobre las rodillas, rodadas, apoyo de las manos y de las rodillas en el suelo. Continuos cambios de dirección.

Paco Bodí: Espacio central en el que se concentra el movimiento (fig. 4). Circunscrito, cerrado. Desplazamientos cortos. Ocupa los niveles medio, bajo y muy bajo; tendencia al suelo, con alguna elevación hasta muy alto (en uno de los coros). Constantes cambios de nivel. No hay una trayectoria clara, recorridos cortos y rotos con continuos cambios de dirección. Pequeños saltos, arrastres, rodadas en el suelo. Repta, da pequeños pasos. Utiliza apoyos en caderas, manos y rodillas.

La tabla 2 muestra una gran coincidencia en los recorridos. La frase 5 provoca cortas trayectorias circulares; la frase 6, provoca unos cambios bruscos de trayectorias, en la zona central. Es remarcable que en ambos casos utilizan las mismas ubicaciones.

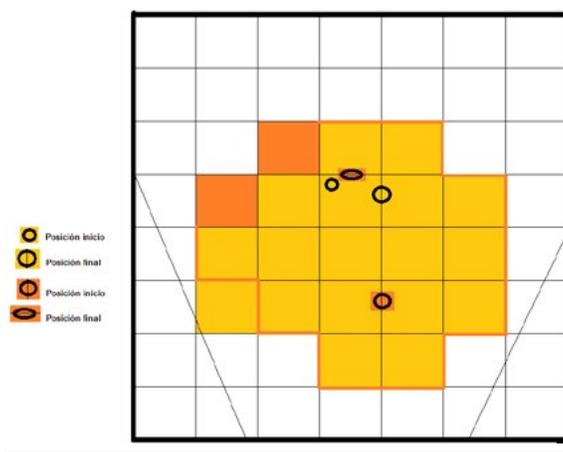
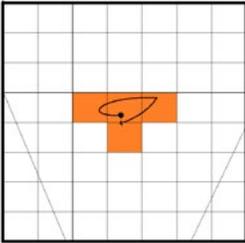
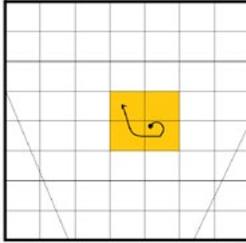
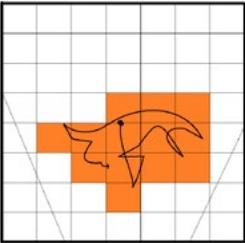
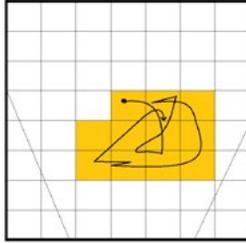


Figura 4. Espacio ocupado por las coreografías generadas para *Monos alados*

Tabla 2. Trayectorias utilizadas en dos frases de *Monos alados*

	Idoya Rossi	Paco Bodí
Frase 5 Duración: 28s-35s Compases: 32-39		
Frase 6 Duración: 35s-1m04s Compases: 40-68.		

CUERPO

Idoya Rossi: mucho peso y atracción al suelo de las caderas (fig. 5), con intentos de elevación de la columna. Saltos. Rebotes continuos, arrastres y suspensiones (coros). Pulsación rítmica interna constante, velocidad en el movimiento, agilidad. Espasmos. Movimientos con acentos fuertes. Mucha energía, pero fluida, sin retenciones. También sacudidas, vapu-leos, empujones, golpes, impulsos en caderas. Visceralidad, brusquedad. Respiraciones en los coros.



Figura 5. Dos fotogramas superpuestos de *Monos alados* (frases 1 izda. y 4 dcha.)

Paco Bodí: mucho peso y apoyos sobre manos, rodillas, caderas o tumbado (fig. 5). Pulsación interna continua, contratiempos, movimientos rápidos y cortados, retención del movimiento. Tensión corporal, retenciones, impulsos fuertes, contracciones con un aumento de la intensidad. Tono muscular elevado.

Esencia de Alma

ESPACIO

Idoya Rossi: Comienza en el fondo para ir ocupando gradualmente el centro hacia delante (fig. 6). Mayor vivencia del espacio interior y del espacio inmediato al cuerpo. Se mueve en los niveles alto y muy alto. Pero resulta cierta variabilidad con nivel medio y bajo. Falta de conciencia de las direcciones. No determina una trayectoria clara. La vemos de espaldas, frontal y hacia las diagonales. Termina concretando una referencia al lado izquierdo. En general hay poco desplazamiento. Va adelantándose utilizando pasos muy cortos y giros. Constante juego con el equilibrio y el desequilibrio. Alguna elevación sobre un pie.

Paco Bodí: ocupación bastante central y cercana, sobre todo en el lado derecho. Concentración en el espacio interior e inmediato. Utiliza los

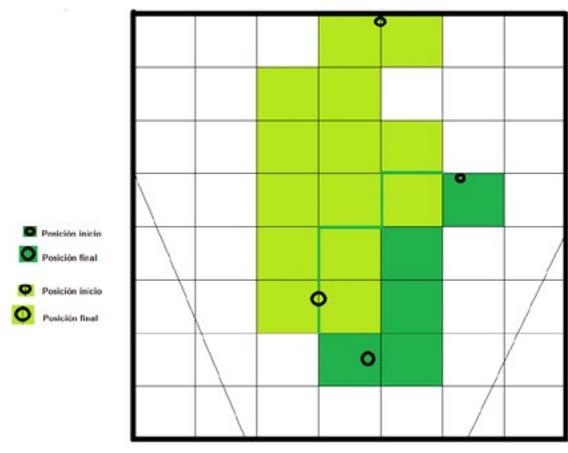


Figura 6. Espacio ocupado por las coreografías generadas para *Esencia de Alma*

niveles medio, alto y muy alto. Hacia el final del fragmento, alcanza el nivel bajo y muy bajo. Se posiciona de espaldas y frontal con momentos de perfil. Termina de perfil hacia la izquierda del espectador. Se desplaza en trayectorias algo indefinidas, curvas y cortas. Pasos muy cortos y mucho contacto de los pies con el suelo. Se desliza. Está en constante desequilibrio.

CUERPO

Idoya Rossi: Peso muy ligero, flotante, suspendido (fig. 7). Con desmayos. Apoyo inicial en la pared. Se observan equilibrios y desequilibrios. Movimiento cadenciado, mucha lentitud con algunos acentos al comienzo, luego más fluido, con pequeños impulsos. Continuidad del movimiento, fluidez. Flota, roza, teclea. Energía delicada y movimientos ligados. Densidad en el movimiento. Tonicidad muscular blanda.

Paco Bodí: Gravedad suspendida, liviandad, ausencia de peso (fig. 7). Muchos desequilibrios e inestabilidad. Energía tecleante y vibratoria. Mucha actividad interna, cosquilleo (cascabeles – micro ritmos) en todo el cuerpo, con pequeñas sacudidas. Velocidad con variaciones pero tendiente a cierta rapidez. Fluidez. Suavidad en los movimientos.



Figura 7. Dos fotogramas superpuestos de *Esencia de alma* (frases 3 izda y 5 dcha)

Vuela conmigo

ESPACIO

Idoya Rossi: espacio muy abierto y central (fig. 8). Desplazamientos en todas las direcciones. Variabilidad en los niveles, con una clara tenden-

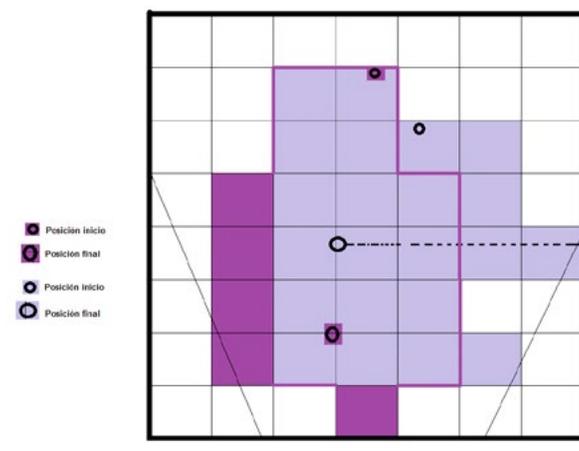


Figura 8. Espacio ocupado por las coreografías generadas para *Vuela conmigo*

cia a la elevación, aún con incursiones al suelo y al nivel bajo. Caídas. Saltos (pequeños). En cuanto a direcciones, referencias a las diagonales y algunas veces al frente y lados. Sin una clara definición en las trayectorias que son muy variables y de cortos recorridos. A veces marca curvas. Utiliza saltos, rebotes. Anda, rueda, se desliza, muchos giros, acentuando las piernas.

Paco Bodí: Tendencia a mucha ocupación del espacio (fig. 8). Niveles muy alto y alto (fig. 9), con alguna incursión al nivel bajo (con esti-



Figura 9. Dos fotogramas superpuestos de *Vuela conmigo* (frases 3 izda y fin dcha)

ramiento hacia arriba de columna y brazos) o muy bajo (tumbado). Posición frontal dominante. Los recorridos son libres, sin trayectoria definida. Momentos de movimiento sin desplazamientos. Utiliza pasos, giros, pequeños saltos. También se agacha o se tumba. Alguna pequeña carrera.

CUERPO

Idoya Rossi: Juega con el peso, tendencialmente ligero pero variable. Hay rebotes y suspensiones. Su ritmo es constante, veloz, muy vivo. Y la energía es fluida y libre. Hay muchos impulsos, acentos explosivos de lanzamiento hacia afuera, proyección de la energía hacia fuera (fig. 9).

Paco Bodí: Peso ligero, suspendido con algunos rebotes. Hay estabilidad y caídas blandas. Su ritmo es sostenido, fluido, cadenciado. Modula la energía y su intensidad. Es fluida, viva con acentuaciones y mucha proyección hacia afuera. La lanza con decisión y direccionalidad. Ralentizaciones frecuentes. Cierta densidad en el movimiento.

Conclusiones

En este estudio preliminar, constatamos una influencia marcada de la música en ciertos elementos de la danza improvisada. Al analizar cuantitativamente el espacio ocupado, podemos destacar influencias que van más allá de lo previsible: las frases musicales influyen en el lugar ocupado (central vs diagonal) e incluso en las trayectorias, pudiendo separarse en diagonales, trayectorias erráticas, cambios bruscos o estatismo.

Otro elemento inesperado es la mirada/posición respecto al público, ya que en el primer caso ambos miran más allá del público en diagonal, en el segundo miran hacia dentro o a su alrededor, en el último miran directamente al público con una posición frontal.

Las intensidades, las alturas, la velocidad-ritmo y las calidades sonoras inciden análogamente en los bailarines en el peso corporal y la energía, contrastando las piezas que tienen un centro de gravedad bajo (*Monos alados*), respecto a las que el centro está en posición alta y se acompañan de gestos expansivos.

Hay diferencias entre los dos coreógrafos respecto a la teatralidad (Paco Bodí utiliza más el gesto teatral) pero aun y así, en ciertas piezas, se elimina más el gesto (*Esencia de alma*) respecto a *Vuela conmigo* donde la expresividad corporal y del rostro evidencia el tono expansivo de la música (mucha gestualidad y teatralización en Paco y juegos infantiles en Idoya).

Esencia de alma, una obra que nace de una improvisación, y no tiene células melódico-rítmicas marcadas, da lugar a dos interpretaciones variadas: atención a la textura de cascabeles y micro-ritmos para Paco, seguimiento de las grandes líneas melódicas para Idoya, aunque en ambos haya una sensación de ligereza, desequilibrio, con ondulación de la columna.

Finalmente, las entrevistas a los coreógrafos han hecho destacar elementos comunes en las escenas o sensaciones evocadas, aunque el análisis pormenorizado de los vídeos de las danzas nos lleva a concluir que la música influye directamente en los parámetros de la coreografía (movimiento, energía, espacio...), aunque cada coreógrafo lo asocie a escenas o narraciones diferentes.

Referencias bibliográficas

BROZAS, M^a Paz. *La expresión corporal en el Teatro Europeo del Siglo XX*. Ciudad Real: Ñaque, 2003.

GIMÉNEZ, Carmen. *Apuntes para una semiología de la danza*. Valencia: Ayudas a la formación e investigación de la Generalitat Valenciana, 2000.

LLOPIS, Pep. «Haber vivido lo vivido». *Ananda Dansa: del baile a la palabra*. Valencia: Publicacions Universitat de València, 2007, 165-170.

MARTÍNEZ, Isabel & EPELE, Juliette. «¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la performance de frases de música y de movimiento». *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7, 2, 2012, 65-82.

PASI, Mario. *El Ballet: enciclopedia del Arte Coreográfico*. Madrid: Aguilar, 1980.

TOIVIAINEN, Petri; LUCK, Geoff & THOMPSON, Marc R. «Spontaneous movement with music: searching for common kinetic patterns». *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*. Sapporo, Japan, 2008.

VALIENTE, Daniel. *Estudio de las improvisaciones de alumnos de danza en función de parámetros musicales contrastantes*. (Tesis de Master. Universitat Politècnica de València) 2008.

VINES, Bradley W. & JANATA, Petr. «Moving to music: the influence of familiarity, enjoyment, and groove on spontaneous dance». *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*. Sapporo, Japan, 2008.

13

Aproximación sociomusicológica a la *Rhapsody in blue* de Disney

Xavier Mas i Sempere; Jessica María Pons Terrés

Facultad de Educación

Universidad de Alicante

mas.sempere@gmail.com; jessica.ponsterres@gmail.com

Resumen

El objeto del presente artículo es presentar una interpretación sociomusicológica basada en una dialéctica entre la contextualización de la obra audiovisual y la obra musical original de George Gershwin. A lo largo de nuestro trabajo situaremos los diferentes motivos de la obra musical con su aplicación narrativa. Veremos como se relacionan las líneas melódicas, armónicas y rítmicas con el desarrollo de la animación. Ubicaremos, en la medida de nuestras posibilidades, la realidad ficticia con los espacios reales. Identificaremos clichés y posibles leitmotiv. En otro orden de cosas, el capitalismo contemporáneo, seguramente hasta los albores de la presente crisis global, ha establecido su justificación ideológica en lo igualitario del sueño americano. La factoría Disney, con el equipaje moral de sus producciones, se ha encargado de reproducir estos valores y de divulgarlos entre el público más vulnerable. El happy ending que también encontramos en el corto de *Rhapsody in blue* es una muestra más de la vigencia de este imaginario. Un imaginario que empezó a desmoronarse el mismo día que caía Lehman Brothers.

Palabras clave: Fantasía, Fantasía 2000, factoría Disney, *Rhapsody in blue*, G. Gershwin, musicología social, análisis audiovisual.

Sociomusicologic approach to Disney's *Rhapsody in blue*, Disney

Abstract

The purpose of this paper is to present a sociomusicologic interpretation based on a discussion between the contextualization of the audiovisual work and the original musical of George Gershwin. Throughout our work we will place the different motives of the music with its narrative application. We will see how the melodic lines, harmonic and rhythmic are related to the development of animation. We will place, as far as we can, the fictional reality with real space. We will identify potential clichés and leitmotif. In another vein, contemporary capitalism, certainly until the dawn of the present global crisis, has established its egalitarian ideological justification in the American dream. The Disney factory, with the moral baggage of his productions, has been commissioned to reproduce these values and to disclose them to the more vulnerable public. The happy ending that we also find in the short *Rhapsody in blue* is a demonstration of the validity of this imaginary. An imaginary that began to unravel the very day Lehman Brothers fell.

Keywords: Fantasy, Fantasía 2000, Disney factory, *Rhapsody in Blue*, G. Gershwin, social musicology, visual analysis.

Introducción

La música siempre ha estado presente en la historia del cine. Elemento comunicativo, dotado de notable expresividad, se encarga de completar el significado del discurso audiovisual. Desde los orígenes del cine, el arte sonoro se ha integrado en la continuidad narrativa de diferentes maneras. Las funciones que, actualmente, se confían a la banda de sonido son muy diversas y tienen un gran peso en el montaje final de la obra cinematográfica. El establecimiento de la atmósfera de un film; la significación psicológica de los personajes; la puntuación, aceleración o retardo de las acciones; la recreación de épocas históricas; la intensificación del dramatismo; la cohesión visual o el contrapunto de las imágenes son solo algunas de las tareas que realiza la música y que, inconscientemente, el espectador descodifica de manera simultánea.

George Gershwin puede considerarse el padre de la música estadounidense. La cultura de los *states* se encontraba, a principios del siglo XX, sin una definitiva música autóctona. La idiosincrasia de su propia formación, a partir de continuos estratos de inmigración –bien en forma de buscadores de mejor fortuna o de esclavos arrancados de su africano origen– y de una población aborígen, prácticamente aniquilada, conllevaba una mezcla de diferentes sonidos pero sin una tradición de largo recorrido. En este punto, la tarea de Gershwin, como convergente de las diferentes tendencias, es imprescindible para entender el desarrollo de la música estadounidense. Él supo aunar los ritmos y el swing que el jazz estaba produciendo; las complejas organizaciones sinfónicas que llegaban de una Europa donde se escuchaba la obra de Wagner y Schoenberg; y las tradiciones etnográficas –italiana, rusa, irlandesa, judía, cubana, mejicana, panameña, jamaicana, portorriqueña– que las diferentes comunidades de origen europeo y latino conservaban como herencia de un pasado emigrante. Esta triple unión recogía en su seno las bases de la auténtica música estadounidense. Un camino que seguirían, posteriormente, otros autores como Charles Ives o el mismísimo Leonard Bernstein –uno de los directores, pianistas y compositores más importantes del siglo XX.

Presentación

El proyecto de *Fantasia* nació, en 1940, como apuesta personal y auspiciado por el propio Walt Disney. Llamado a ser el primer episodio de una serie de películas –que exploraran desde la estética gráfica y la narrativa sonora las posibilidades de la animación–, el cuarto *clásico* de Disney, fue el único proyecto que pudo ver realizado su principal promotor. El planteamiento vanguardista y la exigencia intelectual y de concentración que exigen en el espectador fueron, seguramente, los principales hándicaps que no pudo superar. Medio siglo después, y bajo los auspicios de un descendiente de Walt Disney, vería la luz un segundo episodio cuasi conmemorativo del fin de siglo. *Fantasia 2000* era la versión moderna de un clásico arriesgado pero que, a su vez, intentaba jugar con el reclamo visual de las nuevas posibilidades técnicas en animación. El contenido, como casi siempre en estos relatos, quedaba escondido tras un continente colorido y espectacular que ocuparía incluso el espacio de los cines Imax –cuyas pantallas tienen unas medidas catedralicias de 22 x 16,1 metros.

Estrenada en el año 2000, tras varias *premieres* y un simbólico estreno estadounidense el 31 de diciembre de 1999, esta largometraje de 74 minutos logró recaudar unos 90 millones de dólares, aproximadamente. Una cifra bastante inferior a lo que conseguirían otros proyectos Disney más populares y que verían la luz en el período de cambio de siglo. Coproducida por Walt Disney Pictures junto a otras empresas del sector audiovisual, contó con la participación de varios directores cinematográficos y de una orquesta, la Sinfónica de Chicago, con James Levine al frente, que se encargó de interpretar la mayoría de los segmentos musicales. No es el caso, en cambio, del corto que nos ocupa. La *Rhapsody in Blue*, con Eric Goldberg en el papel de guionista y director cinematográfico, fue puesta en música por The Philharmonia Orchestra, dirigida por Bruce Broughton y con Ralph Grierson al piano.

El repertorio escogido para esta segunda *Fantasia* de Disney apuesta claramente por la música contemporánea. De las siete obras presentes, cuatro son hijas del siglo XX y dos más de los últimos compases del siglo XIX. Sólo encontramos un ejemplo de música del Romanticismo en la Sinfonía nº 5 de Beethoven. En la siguiente tabla, detallamos la cronología del repertorio interpretado.

Tabla 1. Cronología de las obras de *Fantasia 2000*

Obra	Compositor	Año de composición
Sinfonía nº 5	Beethoven	1808
Pinos de Roma	Respighi	1924
Rhapsody in Blue	Gershwin	1924
Concierto para piano nº 2	Shostakovich	1957
El carnaval de los animales	Saint-Saëns	1886
El aprendiz de brujo	Dukas	1896
El pájaro de fuego	Stravinsky	1919

Metodología y contexto sociomusicológico

La propuesta analítica que presentamos en el presente trabajo se establece en dos ejes fundamentales. Por un lado, una aproximación crítica basada en los estudios culturales. Esta postura defiende que la recepción de cualquier forma de mensaje se tiene que plantear desde una óptica crítica y con la finalidad de entender más allá de lo que, en principio, se pretende mostrar. Descubrir el sentido oculto que, muchas veces, los discursos esconden y que tanta importancia tienen en las maniobras de manipulación a través de los *mass media*. Por otro lado, seguimos los preceptos contemporáneos de la Sociomusicología (Martí, 2000). Es posible estudiar la música desde lo social, ya que esta es un producto de su sociedad y que, a la vez, está influida e influye en la misma. Superando los planteamientos elitistas y eurocéntricos de la etnomusicología, pretendemos estudiar la música de nuestra propia sociedad –europea u occidental– como producto social en constante cambio y sometido a las interpretaciones de sus públicos.

Nuestro trabajo de análisis tendrá, también, dos autores fundamentales para su articulación. Para la parte musical, hemos seguido la propuesta teórica de David Schiff (1997). Mientras que, para el análisis audiovisual, hemos seguido los procedimientos planteados por Pablo Iglesias (2005) y que ya pudimos aplicar con buenos resultados en trabajos anteriores (Mas i Sempere, 2013).

Vivimos en una sociedad plenamente iconocéntrica. La evolución desde el logocentrismo a esta situación donde impera la imagen, ha tenido una correlación en el mundo sonoro. Los conciertos de la tradición clásica y el propio sentido de puesta en música ha sido substituido por planteamientos audiovisuales. Hoy en día, pocos proyectos que quieran llegar al gran público se plantean de una forma estrictamente musical, sin soporte audiovisual que entretenga a los ojos.

El siglo XX y sus primeras décadas, contexto de creación de la *Rhapsody in blue* de Gershwin, fueron el momento de popularización del jazz. Estados Unidos de América, fruto de la fusión de elementos africanos, suramericanos y europeos, lograba, por vez primera, una música –que sería más tarde tradicional– propia y con identidad estadounidense. El jazz, que se empezó a desarrollar en las comunidades negras de New Orleans, empezaba, con autores como Gershwin, a acceder a los espacios de la *música clásica*. Según comenta Alex Ross (2009), teniendo que superar los prejuicios racistas que los propios músicos de raza negra establecían y que convertían en herejía la composición de música *negra* por parte de músicos *blancos*. Años más tarde, y con la normalización racial del jazz y del rock, Leonard Bernstein se encargó de articular una promoción y divulgación de músicos estadounidenses entre los que se encontraban Charles Ives, Aaron Copland o el propio George Gershwin.

Corpus empírico

La Rapsodia fue escrita por George Gershwin en 1924 como un encargo que le hizo Paul Whiteman para ser estrenada en un concierto en la ciudad de Nueva York. El contexto histórico de esta obra son, pues, los alocados años veinte, período de entreguerras, en los que la sociedad norteamericana vivía un estado de elevado optimismo tras la crisis anterior y las consecuencias de la Primera Guerra Mundial.

Aunque el contexto histórico del corto no coincida con el de la composición de la obra musical, sí que está igualmente enmarcado en la ciudad de Nueva York, solo que unos años más adelante. El contexto concreto de la animación nos muestra el Manhattan de los años treinta, poco después del crack del 29, como se refleja en la Imagen 1 en una clara alusión a la situación laboral que vive uno de los personajes del corto como consecuencia de la situación económica del momento.



Imagen 1. La prensa informa del aumento del paro

El presente segmento de *Fantasia 2000* muestra la vida cotidiana de un grupo de neoyorquinos que, sumidos en la infelicidad de no sentirse plenamente realizados con su vida, ven cambiada su suerte y realizado su sueño americano.

Análisis musical

Si nos referimos a la estructura de la *Rhapsody in blue*, según Schiff (1997), la obra se divide en cuatro secciones correspondientes a la *Introducción*, *Scherzo*, *Tema lento* y *Final*. Nosotros, en este caso, hemos preferido proponer otro tipo de división que se pudiera adaptar también a la estructura narrativa del corto quedando dividida en tres secciones: introducción, nudo y desenlace.

De este modo, la sección de introducción narrativa se corresponde con la sección de introducción musical y exposición temática donde podemos apreciar la presentación de todos los elementos principales del corto: la ciudad de Nueva York y el transcurso de la vida en ella. Desde una perspectiva musical presenta el tema principal de la obra, que es tratado a modo de *leitmotiv*, puesto que cada vez que introduce este tema en esta sección aparece uno de los personajes principales del corto. Primero, nos presenta la ciudad de Nueva York como principal personaje –en el que se adentra mostrándonos su interior– por medio del personaje del percusionista que trabaja en la construcción de los ras-

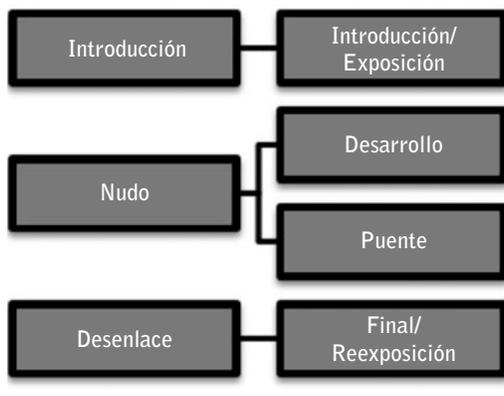


Gráfico 1. La estructura del corto frente a la estructura de la obra musical

cielos, el hombre desempleado, la niña y sus padres o el matrimonio en el que el hombre siempre está sometido a las órdenes de su mujer.

La sección del *nudo* de la historia se corresponde con el desarrollo y el puente de la estructura musical. En esta sección se produce un entramado motivico y temático que tiene como objetivo incorporar una gran variedad y diversidad de temas musicales en los que se refleja musicalmente la sociedad neoyorkina de los años veinte a través de motivos inspirados en diferentes estilos musicales. Al mismo tiempo que la narración nos presenta cómo es el día a día en la ciudad, amplía la información de los personajes presentados en la sección anterior y nos muestra la diversidad cultural que ofrece dicha ciudad. El corto muestra estampas como la construcción de los rascacielos u otros escenarios característicos de la ciudad. También observamos el ajetreado nivel de vida de esta ciudad a través de imágenes como el metro de Nueva York, la estación de Grand Central o las continuas alusiones hacia los espectáculos de música jazz de la ciudad. En cuanto al personaje de la niña, vemos cómo va de una actividad extraescolar a otra con su institutriz mientras sus padres trabajan durante horas. Además, se puede observar la faceta consumista de la sociedad a través de los personajes del matrimonio en el que la mujer se pasa todo el día de compras y el marido, exclusivamente, se dedica a abonar las cantidades requeridas en las facturas.



Imágenes 2 a 6. Inicio de la partitura original de Gershwin y presentación de los diferentes personajes: Manhattan, el percusionista, el desempleado, la niña con sus padres y el marido infeliz con su esposa.

Musicalmente tenemos un amplio abanico de temas en esta sección que presentan un ritmo muy marcado, inspirados en el jazz que acompaña a esas imágenes que muestran el trasiego diario de la ciudad, o melodías exóticas u orientales, relacionadas con sonoridades árabes o incluso hebreas –que podemos ver vinculadas a la procedencia cultural, judía, de Gershwin.

Sin embargo, se produce un cambio repentino en la historia de los personajes en la que entran en un estado de reflexión, al mismo tiempo que el carácter de la música se torna en expresivo y sentimental. Asistimos a un punto de inflexión en la vida de unos personajes que

ansían el cambio. El músico percusionista preferiría tocar en algún local de jazz en lugar de trabajar en la obra, el hombre desempleado ansía encontrar un trabajo con que ganarse la vida, la niña desearía librarse de su institutriz y pasar mucho más tiempo con sus padres que trabajan durante todo el día o el hombre del matrimonio le gustaría librarse de los mandatos totalitarios de su mujer. Es el momento, según la poética de Aristóteles, de reconocimiento –o auto-reconocimiento, en este caso– y de peripecia que provoca que aquellas personas que son desdichadas cambien su suerte.



Imagen 7. El momento reflexivo de la niña

Ese reconocimiento se produce en un momento de ensañación colectiva en el que los personajes explicitan cuáles son sus deseos y sus aspiraciones al mismo tiempo que el carácter de la música se torna mucho más lírico. Además, cada entrada del tema musical expuesto en este momento coincide con el momento en el que los personajes expresan sus deseos y anhelos.

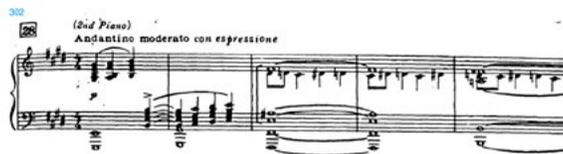


Imagen 8. El inicio del pasaje expresivo en la partitura original

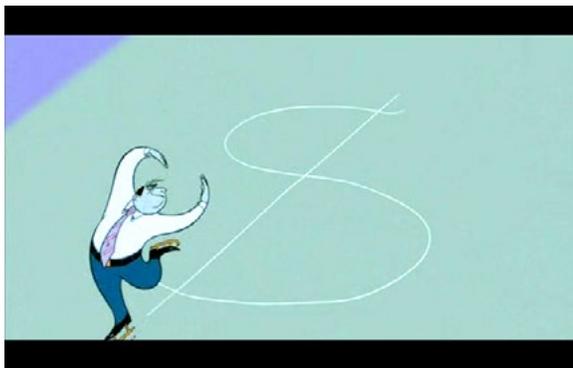


Imagen 9. La simbología del dólar estadounidense como sinónimo de lucro

Como enlace de este desarrollo con la sección final de la obra se presenta un pequeño episodio de transición al que hemos denominado puente. Con la repetición de una célula motívica, podemos ver cómo el destino de los personajes cambia hacia nuevos horizontes.



Imagen 10. El motivo repetido

Para concluir la composición, aparece en forma de reexposición el tema característico de la obra mediante un gran *tutti* orquestal a la vez que en la animación presenciamos cómo los sueños y las aspiraciones de los personajes se han cumplido. El albañil ha podido finalmente alcanzar su sueño de tocar en un grupo de jazz, el hombre desempleado ha encontrado repentinamente un empleo con el que ganarse la vida, la niña ha conseguido librarse de su institutriz y pasar más tiempo con sus padres y el hombre del matrimonio ha conseguido deshacerse de

su mujer y poder disfrutar más de la vida. El final muestra ese sueño americano en el que los deseos de todos se han cumplido. Se cierra el relato con una visión general de Manhattan –de la misma manera que se introducía el corto– completando, así, el ciclo de un día en la vida de esta agitada ciudad.

Análisis audiovisual

Nuestro análisis audiovisual se centra en los tres elementos sonoros posibles dentro de un film: el texto pronunciado, la música y el sonido ambiente. No dedicamos un apartado concreto al montaje ya que, a lo largo del cortometraje, el único elemento de banda de sonido es la música y siempre está en primer plano.

El texto pronunciado aparece, en relación con *Rhapsody in blue*, en dos ocasiones. El primero, en la introducción de la película *Fantasía 2000*, donde no se hace una alusión directa al relato. El segundo, en la presentación del cortometraje. Un espacio en el que, tras una breve introducción al piano solo, el narrador –un hombre de raza negra, casualmente (?)– nos predispone con sus palabras a la visualización del segmento. En este texto se equipara artísticamente al dibujante en el que se inspira el cortometraje, Al Hirschfeld, y el compositor de la rapsodia: «dos maravillosos artistas». Y se explica, llanamente, la operación sociomusicológica que llevó a cabo Gershwin con la introducción del jazz en la tradición de música *clásica*: «sacó el jazz de las calles, lo engalanó y lo llevó a las salas de concierto». Vemos los tics elitistas cuando se plantea la necesidad en engalanar al jazz para llevarlo a los escenarios. Sobreentendemos que, antes, esta música vivía en la miseria y vestida con harapos.

La música es el elemento, como ya hemos dicho, que establece y capitanea la continuidad del relato audiovisual. Una paradójica unión y sucesión por medio de una obra musical que ha sufrido un proceso de recorte y reconstrucción para adaptarse al minutaje precisado por la producción del film.

Las funciones que establece la música son diversas y siempre en relación con lo visual y con el mensaje último que se pretende transmitir. Primero, la música acompaña al relato gráfico. En todo momento,

además, termina de completar un significado que, por sí sola la imagen –sin texto, además– sería incapaz de establecer. Segundo, condiciona la direccionalidad visual. Los movimientos «de cámara» o el desplazamiento de los personajes se produce siempre en relación con las líneas de dirección de la música: progresiones ascendentes y descendentes, ostinatos, crescendos y diminuedos, etc. Tercero, la música no sitúa en el espacio geográfico por medio de clichés. Esto es, la música en jazz nos suena a estadounidense, aquella con matices orientales nos recuerda –y así aparece en el corto– a la cultura árabe o hebrea. Cuarto, la música refuerza, magnifica, las acciones. El dramatismo y la efectividad de la imagen se incrementan con el aporte sonoro que remarca o acentúa determinadas acciones. Finalmente, se encarga de establecer el punto de vista del espectador. Esta cuestión se produce en relación a dos elementos. Por un lado, nos hace sentir empatía por determinados personajes –mientras censuramos las actuaciones de los que se enfrentan o disiden con ellos. Por otro lado, marca la situación diegética o extradiegética de la música. Aunque en todo momento, la música suena de fondo, en algunos momentos concretos –como las intervenciones pianísticas de la niña o del propio Gershwin o el espectáculo callejero del mono– la música se convierte en parte de la historia y llega a nosotros por medios mecánicos incluidos en el relato.

Conclusiones

La *Rhapsody in blue* de *Fantasía 2000* representa, como ha quedado reflejado a lo largo de todo el análisis, la vigencia del sueño americano. Se nos muestra, por medio del espejismo y la ensoñación, una realidad que se vincula a la propia esencia de los *states*. La idea última que se pretende difundir en este cortometraje es que, bien siguiendo nuestros deseos bien por pura suerte, el sistema económico propio de este país, el capitalismo, se encargará de repartir riqueza y de ser justo con todos.

El peligro de esta manipulación ideológica radica, principalmente, en su difusión por medio de un producto, a priori, inofensivo como es el de las películas para niñas y niños. El infantilismo, las ideas de fantasía y los mundos mágicos que rodean a Disney, nos desactivan por completo a la hora de consumir sus productos. Nuestra capacidad crítica se ve anulada y, mientras tanto, asimilamos y normalizamos

mentalmente unos planteamientos conceptuales culturales claramente sesgados. Todavía más en las audiencias más jóvenes que por medio de estos relatos audiovisuales empiezan a conocer el mundo y construyen su cosmovisión en base a un adoctrinamiento ideológico disfrazado de fantasía y con el traje simpático del simbólico ratoncito feroz (Giroux, 2001) Mickey Mouse.

El capitalismo contemporáneo, seguramente hasta los albores de la presente *crisis* global, ha establecido su justificación ideológica en lo igualitario del sueño americano. Cada uno puede llegar a obtener lo que quiere: todos tienen las mismas posibilidades para llegar a realizarse en la vida. La factoría Disney, con el equipaje moral de sus producciones, se ha encargado de reproducir estos valores y de divulgarlos entre el público más vulnerable. El *happy ending* que también encontramos en el corto de *Rhapsody in blue* es una muestra más de la vigencia de este imaginario. Un imaginario que empezó a desmoronarse el mismo día que caía Lehman Brothers.

Referencias bibliográficas

- Giroux, H. (2001). *El ratoncito feroz: Disney o el fin de la inocencia*. Madrid: Fundación Sánchez Ruipérez.
- Iglesias Simón, P. (2005). Aproximaciones a un análisis sonoro del discurso cinematográfico: Blade Runner de Ridley Scott. *Área abierta*, 1–9.
- Martí i Pérez, J. (2000). *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial.
- Mas i Sempere, X. (2013). ¿A qué suena nuestro planeta?: La banda de sonido en el documental Tierra. En M. Francés, J. Gavaldà, G. Llorca, & À. Peris (Eds.), *El documental en el entorno digital* (pp. 131–143). Barcelona: Editorial UOC.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral.
- Schiff, D. (1997). *Gershwin: Rhapsody in Blue*. New York: Cambridge University Press.

14

Del estéreo a *Wave-Field Synthesis*: Evolución de los sistemas de sonido para salas cinematográficas

Sergio Bleda Pérez

Departamento de Física, Ingeniería de Sistemas y Teoría de la Señal

Universidad de Alicante

sergio.bleda@ua.es

Resumen

Desde la década de los 30 hasta nuestros días, los sistemas de sonido empleados por la industria cinematográfica han evolucionado de forma lenta pero progresiva. En el siguiente trabajo haremos un repaso esta evolución y culminaremos con las últimas apuestas realizadas con los sistemas de reconstrucción del campo sonoro. Asimismo abundaremos en los aspectos técnicos empleados por cada sistema para recrear las escenas sonoras, así como en la problemática que presenta la producción de material en estos formatos.

Palabras clave:

From Stereo to Wave-Field Synthesis: Evolution of sound systems for movie theaters**Abstract**

Since the early 30's to the present day, sound systems employed by the film industry have evolved slowly but steadily. In this paper we review these developments and will culminate with the latest bets placed with the systems of sound field reconstruction. We will also refer to the technical aspects used by each system to recreate the sound scenes, as well as the issues presented by the production of these formats.

Keywords:

Introducción

Desde la aparición del cine sonoro a comienzos del siglo XX, los sistemas de sonido que se han empleado han ido evolucionando para intentar conseguir una mayor sensación de inmersión sonora.

Inicialmente el sonido registrado era monoaural y se almacenaba de forma analógica en una única pista óptica en la propia película de proyección. En las décadas sucesivas a la aparición del cine sonoro, se introdujo una segunda pista que permitía mover la posición de origen del sonido fuera de la localización de los altavoces, con ello se conseguía mejorar notablemente la sensación espacial del espectador. El problema de aquella época era que no estaba tan claro como mezclar los sonidos captados por cada micrófono para recrear la sensación sonora adecuada, ni cuantos canales era necesario o suficiente emplear en la reproducción. Esto dio lugar a múltiples variantes cada una de las cuales tuvo un mayor o menor éxito. Como ejemplos de estos sistemas podemos indicar tres:

- Fantasound, desarrollado por Disney para su película *Fantasia*, en el año 1938, este sistema empleaba 8 pistas de sonido independientes, se instaló en tan solo 14 salas de cine y era tan sumamente caro para la época que solamente sobrevivió el tiempo necesario para hacer la gira de presentación de la película.
- Cinerama: presentado por Fred Waller en 1952, este sistema disponía de 7 canales independientes para crear ambiente. Seguía siendo excesivamente caro, por lo que dejó de emplearse al poco de aparecer.
- Cinemascope: fue un sistema desarrollado por la *Twentieth Century Fox*, el cual, dejando de lado aspectos visuales, empleaba cuatro canales. Además del izquierdo y derecho introducía un canal central y otro trasero (conocido comúnmente como *Surround*). Este sistema sí tuvo una gran acogida y se mantuvo en uso durante muchos años.

Hay que tener en cuenta que, aparte de los costes de los equipos de reproducción, otro de los aspectos que influyó notablemente en la corta

vida de los diferentes sistemas fue la producción de sonido, es decir, la facilidad y los costes asociados a la creación de material sonoro para el sistema. El uso de múltiples canales de sonido suponía un reto importante para la tecnología de producción de la época.

Teniendo como base el estéreo, de todos estos sistemas (y de muchos otros), lo único que ha cuajado a lo largo del tiempo ha sido el canal central y el de sonido envolvente. Habrán aparecido diversas variantes posteriores pero, todas con esta misma base.

Más recientemente han surgido los sistemas de reconstrucción del campo sonoro. En estos sistemas, el concepto empleado es totalmente distinto al empleado por el estéreo convencional y por ello los trataremos más adelante. Pero antes de repasar los diferentes sistemas es necesario explicar cómo conseguimos las personas localizar el origen de los sonidos, de esta forma podremos entender cómo funcionan los sistemas de sonido de las salas cinematográficas. En este trabajo nos centraremos en las técnicas que emplean los sistemas de sonido para conseguir localizar una fuente sonora en la escena, dejando de lado aspectos relacionados con los sistemas de almacenamiento o comprensión empleados.

La percepción espacial del sonido

Las personas localizamos el origen del sonido a través de nuestros dos oídos. Por muy compleja que sea la escena sonora o ambiente en el que nos encontramos, lo que a nosotros nos llega son solamente dos cosas: el sonido (la presión sonora) que llega hasta los tímpanos de los dos oídos, nada más. El resto no cuenta.

Si de toda la escena nos quedamos nada más con estos dos sonidos, y los comparamos podremos apreciar dos curiosidades: uno de los dos sonidos está retrasado con respecto al otro y, uno de los dos sonidos tiene más volumen que el otro. Estos dos aspectos se conocen de forma técnica como ITD (Diferencia de tiempo interaural) e ILD (Diferencia de nivel interaural), y se pueden explicar de forma sencilla. Si tenemos una fuente sonora a nuestra derecha, el sonido (el cual viaja a una velocidad aproximada de 340 m/s) llegará antes a nuestro oído derecho que al izquierdo (ITD), y además como los oídos están separados y la cabeza

está entre ellos, el sonido llegará con más nivel al oído de la derecha que al de la izquierda (la cabeza genera una sombra sobre el oído de la izquierda).

Con estos dos parámetros podemos explicar la localización lateral izquierda-derecha. Si deseamos que una fuente sonora parezca que está a la izquierda, tendré que conseguir que el ITD y ILD que genere el sonido de la fuente al llegar a los oídos sean los mismos que produciría una fuente que estuviera a la izquierda.

Sin embargo, hay posiciones en las que no podremos discernir la posición, por ejemplo, arriba/abajo o delante/detrás. Entonces, ¿Qué nos falta? ¿Qué es lo que nos permite a las personas localizar sonidos en estas posiciones? Pues, principalmente, el pabellón auditivo, es decir, las orejas. Cuando el sonido alcanza el pabellón auditivo, el cual está compuesto de multitud de pliegues irregulares, comienza a rebotar en él hasta que consigue alcanzar el tímpano. Así, el sonido que alcanza al tímpano lleva asociada una especie de reverberación, que depende en gran medida de la posición original de la fuente sonora, ya que las reflexiones que se producen son completamente distintas según el ángulo de llegada del sonido. Así las personas, al nacer comenzamos a entrenar a nuestro oído para que sea capaz de discernir el origen de los sonidos gracias a esas pequeñas reverberaciones o huellas. El nombre técnico que tienen estas huellas es HRTF (Funciones de Transferencia Relativas a la Cabeza).

Hasta el momento hemos visto como localizamos una fuente sonora pero, ¿y si hay más de una? La respuesta es sencilla, nuestro oído es tan sensible, que es capaz de localizar las dos fuentes de forma independiente, si bien es verdad que conforme aumenta el número de fuentes la localización cada vez es más complicada y difusa. Ahora bien, cuando dos fuentes sonoras (o más) son coherentes (es decir, virtualmente idénticas), el oído no las trata como si fueran dos fuentes independientes, sino que las integra en una única fuente virtual que se encuentra situada en una posición intermedia. Esto es, aparece lo que se conoce como una imagen *phantom* (fantasma) la cual podremos mover a voluntad entre las dos fuentes reales. Este es el procedimiento básico que emplean la mayoría de los sistemas de sonido para localizar fuentes sonoras en la escena.

Una vez hemos repasado el funcionamiento del oído podemos proceder a ver de forma muy resumida los diferentes sistemas de sonido que podemos encontrar en las salas cinematográficas.

Evolución de los sistemas de sonido

Los sistemas de sonido se pueden clasificar en tres grandes grupos:

- Sistemas estereofónicos
- Sistemas binaurales
- Sistemas de reconstrucción del campo sonoro

De los sistemas binaurales se puede decir que son casi con total seguridad los que consiguen mayor realismo y tienen mayor definición a la hora de localizar fuentes sonoras en la escena, emplean para ello las HRTF. Sin embargo, estos sistemas no pueden utilizarse en salas cinematográficas pues requieren del uso de auriculares. Por tanto, empezaremos por describir los sistemas estereofónicos para, a continuación, finalizar con los sistemas de reconstrucción del campo sonoro.

Sistema Estéreo

El sistema estéreo, se basa en la imagen *phantom* para conseguir localizar una fuente sonora en la escena. Emplea dos altavoces L y R (izquierdo y derecho) y para generar la imagen *phantom* únicamente varía el nivel de cada uno de los altavoces. Es decir, únicamente emplea el ILD para localizar las fuentes sonoras.

Tal y como se aprecia en la Figura 1, para que la imagen generada sea estable, es necesario que los dos altavoces no estén separados más de 60 grados. Y otro aspecto importante a tener en cuenta es que la posición de la imagen *phantom* es solamente válida si el oyente se encuentra justo en el centro entre los dos altavoces, si se desplaza de esa posición, la posición de la imagen se desvirtúa, de ahí que siempre que vamos al cine instintivamente intentemos sentarnos en el centro, porque «se oye mejor». Tampoco conviene sentarse muy adelantados en la sala pues el arco que formamos con los altavoces es superior a 60° y tampoco se oirá bien.

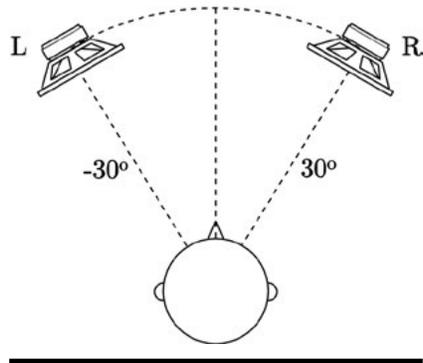


Figura 1. Imagen phantom en un sistema estéreo

Dolby Stereo

El sistema Dolby Stereo data de finales de los 70, y fue el rey de los sistemas de sonido para cines durante más de una década. En cuanto al número y composición de los canales es análogo al antiguo Cinemascope, pero la mejora introducida radicaba en un sistema de reducción del ruido que mejoró notablemente la calidad. Al par de altavoces estéreo, se añadía como complemento el canal central y el trasero. El canal central 'C' se emplea para mantener los diálogos estables en el centro de la pantalla, era muy necesario para salas con pantallas muy grandes y para los espectadores que estaban muy cerca de la pantalla. Es decir, se emplea para poder subsanar el límite de 60° de apertura máxima para

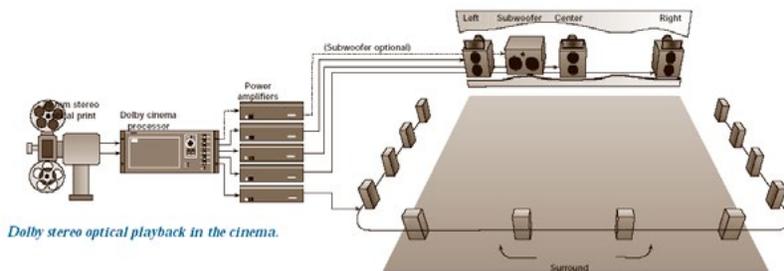


Figura 2. Configuración de los altavoces en el Dolby Stereo

los diálogos. El canal trasero 'S' se emplea para el sonido envolvente o *surround*, el cual emite sonidos para dar ambiente, pero no intenta (ni puede) emplearse para localizar fuentes sonoras. Normalmente en la parte trasera de las salas se solían colocar multitud de altavoces repartidos, pero todos ellos tenían que emitir el mismo sonido.

Sistema 5.1

El sistema 5.1, también es conocido por 3/2 o 5.0. Los sistemas de sonido actuales emplean este sistema como base, y como veremos a continuación, es solamente una pequeña variación sobre el *Dolby Stereo* (o *Cinemascope*) en cuanto a localización espacial se refiere.

Tal y como se puede apreciar en la Figura 3, el sistema 5.1 emplea cinco altavoces, y lo único que añade a lo ya visto es la división del canal de Surround trasero en dos canales. Como entre estos canales hay una separación superior a los 60°, no se pueden emplear para localización de fuentes sonoras, por tanto siguen siendo simplemente canales para generar ambiente, eso sí, ahora tenemos dos zonas diferenciadas.

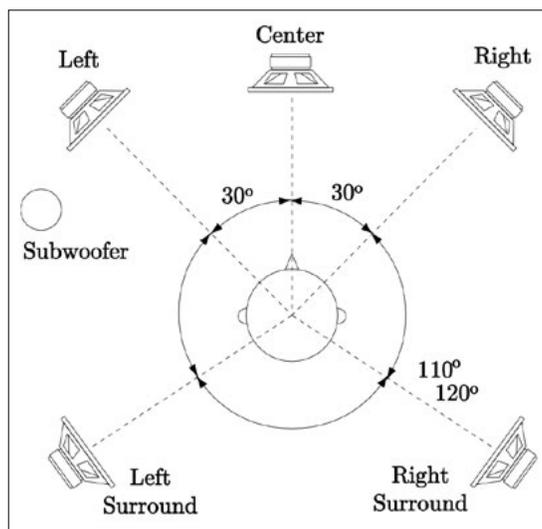


Figura 3. Formato del sistema 5.1

Todos los sistemas que nos encontramos en la actualidad en las salas cinematográficas, se basan en este sistema. Los hay que emplean más canales 6.1, 7.1, 8.1, etc. sin embargo la localización espacial sigue siendo la misma. Así los sistemas Dolby Digital, DTS, SDDS y demás proporcionan, siempre desde el punto de vista de la localización, el mismo potencial. A lo sumo, podremos encontrar unas diferencias muy sutiles.

Hago aquí un inciso para hablar del THX, muchas veces confundido con uno más de los sistemas de sonido para cine. THX fue ideado por George Lucas cuando fue a ver *La Guerra de las Galaxias* en un cine cualquiera. Lo que pensó fue algo así: '¡para esto me he gastado todo ese dinero en efectos de sonido!' Entonces decidió que había que hacer algo e ideó THX. En esta certificación de calidad, en ella se miden y comprueban elementos tan dispares como los equipos amplificadores, los altavoces, el aislamiento de la sala y la separación e inclinación de las butacas. Si vas a un cine en el que te encuentras este letrero en la puerta, seguro de que se oye bien

VBAP

Dentro de los sistemas basados en estereofonía podemos incluir el sistema VBAP (Vector Based Amplitude Panning), el cual introduce la novedad de permitir localizar una fuente sonora también en elevación. Para conseguirlo emplea grupos de tres altavoces. Se crea una malla compuesta por superficies triangulares que cubren toda el área sobre la que se desea mover las fuentes. En cada vértice de los triángulos colocamos un altavoz, y aplicamos un volumen distinto a cada uno de los tres altavoces, con lo cual generamos una imagen *phantom* en el interior del triángulo.

El funcionamiento y sobre todo la simplicidad de VBAP hacen que sea un sistema muy deseable para aquellos cines que emplean pantallas esféricas o semiesféricas tipo IMAX, o para sistemas de realidad virtual en los que no se desean emplear los auriculares de los sistemas binaurales.

¹ Imagen extraída de [2]

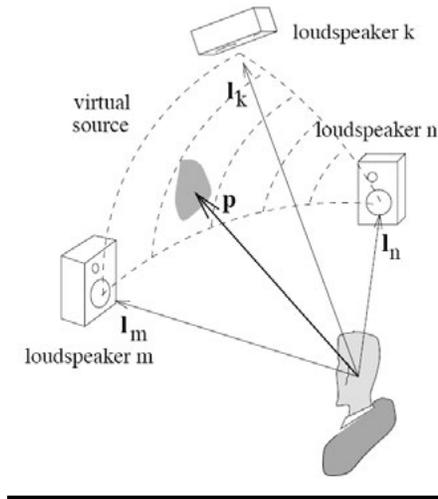


Figura 4. Imagen phantom en VBAP¹

Desde el conocimiento del autor, no hay en estos momentos ninguna sala cinematográfica que emplee este sistema.

Otros sistemas estereofónicos

Aparte de los sistemas revisados, existen multitud de sistemas alternativos los cuales normalmente aseguran proporcionar una calidad muy superior a los demás. Entre estos sistemas podemos encontrar: 10.2 (*Twice as Good as 5.1*), 22.2, Dolby Atmos, etc...

Sin ánimo de ser derrotista, y sin la experiencia de haber podido escuchar algunos de estos sistemas, todos y cada uno de ellos se basan en la imagen *phantom* estereofónica para localizar las fuentes sonoras. Por tanto, si el espectador no se encuentra de forma exacta en el '*sweet spot*', la imagen sonora generada quedará desvirtuada. Así, no es muy aventurado decir que, por muchos canales que añadamos, o nos sentamos en el centro de la sala, o dará igual lo bueno que sea el sistema de sonido.

Sistemas de reconstrucción del campo sonoro

Los sistemas de reconstrucción del campo sonoro tratan la generación del sonido desde un punto de vista totalmente distinto. No se basan en la imagen *phantom* para localizar las fuentes sonoras, por tanto, carecen también de sus inconvenientes.

El mayor inconveniente de los sistemas estereofónicos es que basan todos sus cálculos en la posición del espectador, de ahí que aparezca el *sweet spot*. Para evitar este problema, los sistemas de reconstrucción del campo sonoro sintetizan el sonido de la escena en toda la sala (o por lo menos lo intentan), de esta forma se encuentre donde se encuentre el espectador la escena percibida es correcta.

Hay dos sistemas que entran en esta categoría: Ambisonics y *Wave-Field Synthesis*. Ambos realizan la misma tarea pero parten de dos puntos de vista físicos distintos. De los dos sistemas nos centraremos en *Wave-Field Synthesis* pues Ambisonics tiene unas restricciones bastante fuertes en cuanto a la colocación de los altavoces en la sala, los cuales deben residir en una figura regular concreta (círculo, semi-esfera, etc...) que en la práctica es difícil de conseguir en una sala cinematográfica.

Wave-Field Synthesis

Wave-Field Synthesis (WFS) se basa en el principio de Huygens el cual se puede explicar de forma sencilla con lo que se conoce como el concepto de 'cortina acústica'. Imaginemos un escenario en el que se encuentra una orquesta la cual genera un campo sonoro en todo el patio de butacas. Un espectador sentado en primera fila a la izquierda oírà la orquesta a su derecha, y un espectador sentado a la derecha la oírà a su izquierda. Si ahora corremos una cortina de tela fina delante del escenario, los espectadores dejarán de ver a la orquesta pero seguirán oyéndola tal cual venían haciendo hasta el momento. Supóngase ahora que en la parte no visible de la cortina colocamos miles de micrófonos cubriendo toda la superficie de la cortina, y así mismo colocamos en la parte visible tantos altavoces como micrófonos hemos situado al otro lado. Si cada altavoz emite el sonido que recibe cada micrófono, estaremos haciendo una cortina sólida, pero que idealmente deja pasar el sonido tal cual está al otro lado, como si fuera un colador. De esta forma disponemos de

un sistema de sonido que genera la escena tal cual es, y no depende de dónde se sitúe el espectador para hacerlo de forma correcta, además, si grabáramos el sonido de los micrófonos, podríamos prescindir de la orquesta para una segunda representación.

Esta es la idea que intenta plasmar el sistema WFS, siempre teniendo en cuenta que, para que en la práctica sea viable, es necesario hacer muchas simplificaciones. La principal de todas: el número de altavoces, no serán miles, pero si pueden llegar a ser unos pocos cientos.

Como una imagen vale más que mil palabras, en la Figura 5 se puede apreciar la diferencia entre el sonido generado por un sistema estereofónico y por WFS.

Respecto al tipo de fuentes sonoras, WFS permite tres tipos de fuentes diferentes, las cuales están representadas en la Figura 6.

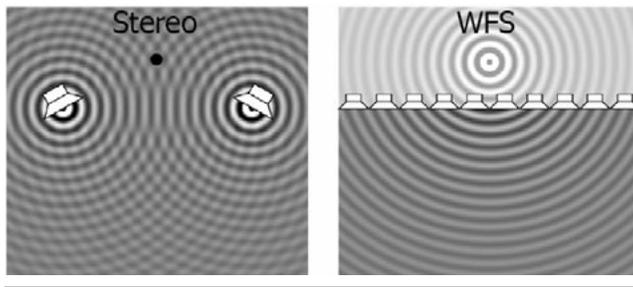


Figura 5. Comparación sonido Estéreo y WFS.

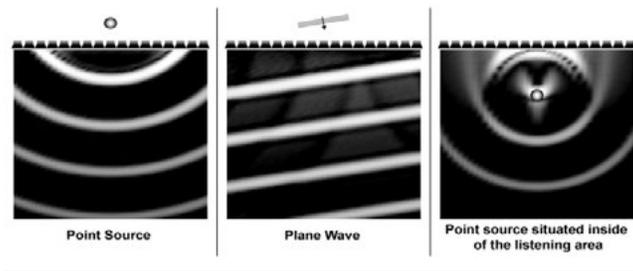


Figura 6. Tipos de fuentes sonoras en WFS

Las fuentes esféricas (o puntuales) son las fuentes sonoras comunes, son fuentes cuya posición está bien definida por lo que si el espectador se desplaza la percepción de la fuente cambia, es decir, se nota que te acercas o alejas de ellas. Los sistemas estereofónicos solamente permiten generar este tipo de fuentes.

Las fuentes de ondas planas representan una fuente esférica muy lejana, y tienen la peculiaridad de que no cambian cuando el espectador se desplaza, es decir, acompañan al espectador allá a donde este va y además son bastante difíciles de localizar. Este efecto en imagen es muy habitual, cuando circulamos en un vehículo a gran velocidad, los elementos del paisaje cercanos se mueven muy rápidamente, sin embargo, las montañas que están lejos, están ahí y nos acompañan durante el viaje un buen trecho. En cuanto a elementos sonoros también hay fuentes de este tipo en la realidad, por ejemplo, cuando entramos a un pueblo que está en fiestas y está en funcionamiento la barraca popular, el sonido de los graves nos alcanza allá donde vayamos y, aunque lo oímos, somos incapaces de localizar su posición salvo que conozcamos de antemano la posición de la barraca.

Otro tipo de fuentes que solamente puede generar WFS son las fuentes focalizadas (*focused*), las cuales son fuentes puntuales que se encuentran en el interior del patio de butacas. ¿Se imaginan la sensación de terror que puede producir la voz de Hannibal Lecter susurrándole al oído? Este tipo de fuentes pueden proporcionar mucho juego en una escena, sin embargo, son las fuentes que poseen más restricciones prácticas, la principal: no deben adentrarse mucho en la sala pues el campo sonoro entre la fuente y los altavoces no se genera de forma correcta. Por cierto, este tipo de fuentes no puede generarse con Ambisonics, el otro competidor.

Entonces, si WFS es tan espectacular, ¿por qué no hay salas de cine que lo implementen? En realidad si las hay, al menos una (Figura 7). El problema no está en el equipamiento de la sala, está en la producción. Al hacer un máster en 5.1, se generan seis pistas, que irán a parar en el momento de la reproducción a cada uno de los altavoces. En una sala con WFS podemos tener 70 canales (altavoces) y en otra de mayores dimensiones 120. ¿Cómo se genera un máster si no se conoce el número de canales finales? Pues en realidad, no es necesario conocer el número



Figura 7. Sala cinematográfica con WFS, Ilmenau, Alemania

de altavoces de la sala para crear un máster WFS. El máster de WFS es una escena compuesta por objetos sonoros, cada uno de ellos emite un sonido distinto y tiene una trayectoria asociada, lo que viene a ser algo así como si tuviera una partitura, solo que la partitura lo que indica es por donde se va a mover la fuente. Durante la reproducción se utilizan los sonidos de cada fuente así como sus trayectorias, y por medio de un sistema de cálculo en tiempo real se determina que sonido debe emitir cada altavoz en cada instante. Este sistema de reproducción ya existe de forma comercial, pero como ya he mencionado, el problema está en los estudios, el ingeniero de sonido debe cambiar totalmente su forma de trabajar, para generar un máster para WFS.

Conclusiones.

Las conclusiones que se pueden extraer de esta revisión son, que los sistemas de sonido de las salas cinematográficas han evolucionado poco desde la aparición del estéreo en cuanto a lo que se refiere a localización espacial. La pregunta que uno puede hacerse es ¿por qué? Si en imagen se ha avanzado tanto, ¿por qué en sonido no? Pues principalmente porque las personas empleamos en primer lugar la visión para localizar los objetos y, en un segundo plano, empleamos el sonido. Aunque parezca lamentable, hay muchas personas que tienen en su casa un

Home Cinema en el cual los altavoces están conectados al revés, cuando en pantalla pasa un avión de izquierda a derecha, el sonido va de derecha a izquierda, y no son capaces de detectarlo. Entonces, ¿para qué invertir en algo que no se suele apreciar?

Referencias bibliográficas

- [1] 'Surround Sound: Past, Present, and Future. A history of multichannel audio from mag stripe to Dolby Digital', Dolby Laboratories, 1999.
- [2] V. Pulkki, 'Virtual sound source positioning using vector base amplitude panning', *Journal of the Audio Engineering Society*, 45(6) pp. 456-466, 1997.
- [3] S. Bleda, 'Contribuciones a la implementación de sistemas de WFS', Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

15

Las asociaciones entre música y color: un estudio perceptivo preliminar

Blas Payri

Dpto de Comunicación Audiovisual, Doc e Historia del Arte,

Universitat Politècnica de València

blapay@upv.es

Resumen

En este artículo se aborda una parte poco frecuentemente tratada de la congruencia entre música e imagen, las asociaciones entre la música y el color, un tema de particular relevancia para los compositores audiovisuales. Este trabajo experimental estudia si hay una relación «abstracta» entre músicas y colores que pueda ser compartida por diferentes individuos, utilizando para este propósito una serie de fragmentos musicales preexistentes del repertorio, con toda su complejidad, y no ejemplos de laboratorio, ni aún menos notas u acordes aislados como se han propuesto en bastantes catalogaciones más o menos arbitrarias. El estudio establece una relación concreta en la práctica audiovisual entre color de imagen y tipo de música.

Palabras clave: música-color de imagen, música preexistente.

Associations between music and color: a preliminary perceptive study**Abstract**

This article addresses some infrequently treated aspects of the congruence between music and image, the associations between music and color, an issue of particular relevance to the audiovisual composers. This experimental work examines whether there is an «abstract» between music and colors that can be shared by different individuals, using for this purpose a series of fragments of pre-existing musical repertoire, with all its complexity, and laboratory samples, or even less isolated notes or chords as many have proposed more or less arbitrary categorizations. The study establishes a specific relationship in practice between color visual image and type of music.

Keywords: music-color image, pre-existing music.

Los resultados de este artículo junto con los ejemplos sonoros y visuales pueden encontrarse en https://poliformat.upv.es/access/content/group/DOC_31469_2012/experimentos/musicaYColor/index.html

Introducción

En este artículo se aborda una parte poco frecuentemente tratada de la congruencia entre música e imagen, las asociaciones entre la música y el color, un tema de particular relevancia para los compositores audiovisuales. Por ejemplo, José Nieto (2003, p.91-92) menciona el «color musical» y su relación con el color de la imagen dedicando un capítulo a las reflexiones sobre el color.

Más específicamente, Walter Murch indica, respecto a la famosa escena de *Apocalypse Now* (Coppola 1979), que «a los diez segundos supe que no iba a funcionar. No era por un problema de metrónomo –de hecho era muy parecida a los ritmos de Solti– era por la coloratura que Leinsdorf había escogido. En un punto determinado había decidido dar más énfasis a la cuerda... mientras que Solti había decidido acentuar los metales... En ese instante de la película estamos mirando hacia abajo desde un helicóptero, por encima de una soldado, y viendo las aguas del mar de Filipinas. El azul del océano tenía una tonalidad increíblemente ácida que creaba una sinergia con el sonido metálico de la grabación de Solti. En la de Leinsdorf las cuerdas carecían de ese sonido metálico –sonaban suaves y acolchadas– y como consecuencia, el azul parecía muerto. Ya no era el mismo azul» (Ondaatje 2007, p. 282).

Existe pues una relación concreta en la práctica audiovisual entre color de imagen y tipo de música. Este trabajo experimental estudia si hay una relación «abstracta» entre músicas y colores que pueda ser compartida por diferentes individuos, utilizando para este propósito una serie de fragmentos musicales que ya fueron estudiados en su congruencia con la imagen (Payri 2008, 2009). Lo que caracteriza estos fragmentos es que son ejemplos de músicas preexistentes del repertorio, con toda su complejidad, y no ejemplos de laboratorio, ni aún menos notas u acordes aislados como se han propuesto en bastantes catalogaciones más o menos arbitrarias.

Percepción sinestésica

Un término que frecuentemente se utiliza para hablar de las asociaciones entre música y color es el de sinestesia, y debemos mencionarlo aunque para precisar que este estudio experimental no trata de sinestesia *stricto sensu*.

En cierto modo la sinestesia verdadera es lo que se suele denominar sinestesia fuerte (Rogowska 2011) en los estudios de percepción y cognición. Esta sinestesia fuerte se da en ciertos individuos y se caracteriza por ser involuntaria, sistemática para un individuo pero con diferencias importantes entre individuos. Se puede distribuir en diferentes tipos:

- Sinestesia de Desarrollo (developmental), que parece desarrollarse en la primera infancia del individuo y que suele permanecer en la vida adulta (a veces de manera atenuada). Este tipo de casos recibe una atención particular por parte de los neurólogos del desarrollo.
- Sinestesia Adquirida, generalmente por algún traumatismo con pérdida de miembros o facultades.
- Sinestesia Inducida, generalmente por drogas, y potencialmente por hipnosis.

Podemos oponer a este tipo de sinestesia fuerte la sinestesia asociativa (Rogowska 2011), por metáfora (Hubbard 1996; Eitan y Rothschild 2011) o por analogía (Eitan y Rothschild 2011). En todos estos casos, los autores consideran de que no se trata de sinestesia sino de una asociación metafórica que de hecho es propia de las interrelaciones que se encuentran en las obras artísticas, como la relación música-imagen que nos ocupa aquí. Las sensaciones de los sinestésicos «verdaderos» son de naturaleza diferente a las sensaciones de la sinestesia inducida por drogas, y también diferentes a las sensaciones de las personas que no son sinestésicas, al menos en la asociación sonido-color (Goller, Otten y Ward 2008).

Una característica diferenciadora entre la percepción sinestésica fuerte y las asociaciones de no-sinestetos es lo que Rogowska (2011) llama percepción externa, por oposición a la percepción interna o mental. La percepción externa es la sensación de estar percibiendo física-

mente la sensación dada; por ejemplo, estar viendo físicamente un color, y es propia de la sinestesia fuerte. En el otro caso, nos imaginamos colores por evocación pero no los vemos en el espacio físico. De hecho, la percepción externa de colores sería más bien un impedimento para poder apreciar una obra audiovisual.

Las asociaciones trans-modales no sinestésicas suelen ser, paradójicamente, más repetibles entre sujetos que las correspondencias de sinestetas verdaderos, y por ejemplo hay asociaciones que son bastante universales como la «altura» del sonido, con lo agudo asociado a arriba y a la claridad, y lo grave a abajo y a lo oscuro (Marks 1989; Eitan y Rothschild 2011; Hubbard, 1996). De hecho, la asociación entre grave (sonido) y oscuro (imagen) es la que más claramente queda establecida en los diferentes experimentos y constituye una asociación música-color no sinestésica.

Experimento

Estímulos sonoros

En este experimento, se utilizan 50 extractos musicales de 14s extraídos de una serie de 72 extractos utilizados en una investigación en curso sobre la congruencia entre música e imagen estática (Payri 2008, 2009). Estos extractos recogen 20 fragmentos de música electroacústica, 20 de música clásica, 6 de música japonesa tradicional y 4 de pop-rock (cf. tabla 1), para tener las suficientes variaciones. Los extractos se dividen en dos partes de 25 fragmentos, intentando limitar las repeticiones de tipos de música. Los sujetos pasan una u otra parte del experimento. El orden de aparición de los extractos se aleatoriza.

Tabla 1. Listado de los extractos utilizados en el experimento

Clásica	Electroacústica
Bach Partita in D minor BWV 1004 - Gigue guitar	Bayle Toupie 1
Bach Partita in D minor BWV 1004 - Gigue violin	Bayle Toupie 3
Bach Passacaille f	Couprie Jukurrpa1

Clásica	Electroacústica
Bach Passacaille p	Couprie Jukurpa2
Brahms Ballade 2 piano	Dhomont electroclip2
Brahms Ballade2 forte	Emmerson Frictions aigu mp
Brahms Cto Violon dolce1	Emmerson Frictions grave f
Brahms Cto Violon dolce2	Fort Haiku12 1
Brahms Cto Violon forte1	Fort Haiku4 1
Brahms Cto Violon oscuro1	Fort Haiku4 2
Ligeti orgue barbarie capriccio1	Llopis Esencia de Alma
Llopis Monos alados	Normandeu electroclip1
Llopis Vuela conmigo	Payri EF1 parcours dynamique
Llopis Vuelo en solitario	Payri EF9 sons nodaux
Lutoslawski Funeral Music, 3. Apogée	Pierre Henry Apocalypse- Titre 1
Lutoslawski Funeral Music, 4. Épilogue	Pierre Henry Apocalypse- Titre 5
Mozart quartetk465.1 adagio1	Pierre Henry Apocalypse- Titre 6
Mozart quartetk465.1 allegro2	Radford electroclip1
Takemitsu - All in Twilight - Nocturnal1	Smalley Névé agitato
Takemitsu - All in Twilight - Nocturnal2	Smalley Névé F
Tradicional Japonesa	Pop-Rock
Fuyu No Prelude shakuhachi et ensemble de kotos f	Dokuro-chan ini2
Fuyu No Prelude shakuhachi et ensemble de kotos mf	Ergo Proxy fin instr1
Japon clas mine no tsuki aig f	Ergo Proxy fin voc2
Shigurui deb orch1	Techno Boris Soiree disco v
Shigurui deb orch2	
Shigurui fin percu2	

Tarea

Se utilizó la paleta (ver figura 1) para evitar las connotaciones adicionales que una descripción de los colores puede tener. Por ejemplo, la descripción de colores como cálidos o fríos puede referirse a una calidad abstracta del color, pero siempre va a tener una connotación de temperatura, y una escena de mar azul, con el cielo azul en pleno verano va a desprender una sensación cálida aunque los colores sean «fríos», lo que va a provocar un conflicto semántico para el sujeto. Se realizó una primera versión que utilizaba tres parámetros para describir los colores (figura 2) que se descartó finalmente. Se creó un documento PDF interactivo, en el que los participantes podían reproducir los extractos musicales tantas veces como quisieran, y seleccionar en la paleta el color y el grado de seguridad. Los participantes utilizaban un ordenador con auriculares para realizar la tarea. Los ficheros pueden encontrarse en https://poliformat.upv.es/access/content/group/DOC_31469_2012/sinestesia/musicaColorP2_distribuido.pdf y https://poliformat.upv.es/access/content/group/DOC_31469_2012/sinestesia/musicaColorP1_distribuido.pdf



Figura 1. Paleta de colores en los que el sujeto puede seleccionar varios (PDF interactivo)

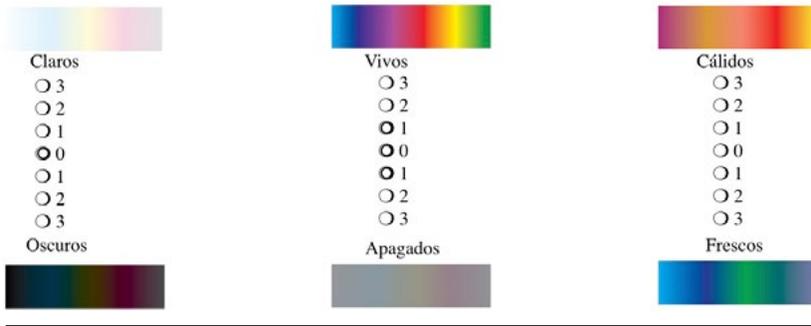


Figura 2. Descripción por parámetros del color, utilizando pares de adjetivos opuestos y poniendo muestras de color.

Sujetos

Un total de 52 participantes realizaron el experimento, procediendo del Máster de Postproducción Digital y del Máster en Música de la UPV, además de participantes externos. La formación principal de los participantes era en Comunicación Audiovisual (12), Música (16), Bellas Artes (5), Ingeniería en sonido e imagen (3) y otros (16).

Resultados

Análisis general

El análisis de la fiabilidad de las respuestas se hace a través del alfa de Cronbach, que muestra que hay una concordancia moderada entre los sujetos (grupo 1 $\alpha=.635$, $N=33$; grupo 2 $\alpha=.431$, $N=20$) lo que representa un resultado más que aceptable considerando que en este caso estamos comparando la certitud con la que los sujetos seleccionan, para cada música, un mismo color entre los 57 posibles: una correspondencia exacta es muy poco probable. La concordancia era también moderada en las respuestas de seguridad (grupo 1 $\alpha=.608$, $N=33$; grupo 2 $\alpha=.365$, $N=20$), lo que en este caso indica claramente que los sujetos no se ponen de acuerdo en cuanto a la seguridad que tienen para la asociación música-color. Esto parece indicar que no hay músicas para las que los sujetos les parezca más obvio un color u otro como corrobora un análisis de

varianza que indica un tamaño del efecto música muy moderado sobre las respuestas de seguridad ($\eta^2 = .059$, ver tabla 2), pero sin embargo sí que coinciden en el color escogido.

Un análisis de varianza multifactorial utilizando los factores música y color, muestra que hay diferencias significativas en la frecuencia de cada color ($df=56$, $F=16.256$, $p<.001$, $\text{parcial } \eta^2=.120$, $\eta^2=.062$) siendo los colores saturados los más frecuentes, en particular el amarillo el rojo y el anaranjado (figura 3). De manera más importante, el efecto cruzado música*color tiene un tamaño de efecto sumamente alto ($df=1012$, $F=6.268$, $p<.001$, $\text{parcial } \eta^2=.488$, $\eta^2=.430$) lo que muestra que los participantes seleccionan colores específicos diferentes para cada música.

Se utilizan los parámetros de descripción de los colores según los formatos RGB (Rojo-Verde-Azul), CMYK (Cian-Magenta-Amarillo-Negro) y HSB (Tono-Saturación-Brillo). Se crean nuevos parámetros para medir la saturación (δRGB o la diferencia media entre los valores RGB del color en cuestión, cuanto mayor sea esa diferencia, más saturado es el color) y el tono (CmMY que se calcula multiplicando por dos el valor de Cian y restando el valor de Magenta y de Amarillo, lo que indica lo frío o cálido que es el color) como se puede ver en la figura 4. Se calculan varias combinaciones de los parámetros de descripción del color, y tras realizar un escalamiento multidimensional PROXS-CAL sobre las matrices de respuestas de selección de color para cada música, se observa que las dimensiones resultantes se explican por los parámetros mencionados.

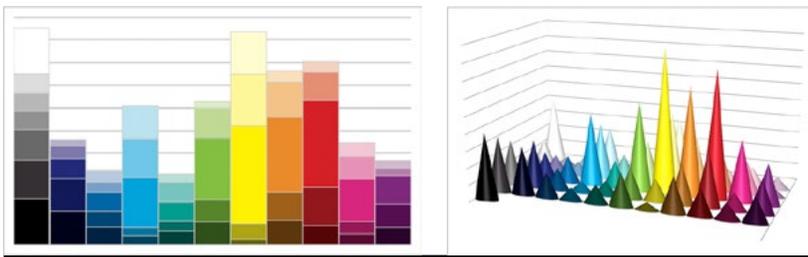


Figura 3. Porcentaje de presencia global de cada color. El tamaño de cada área representa el porcentaje.

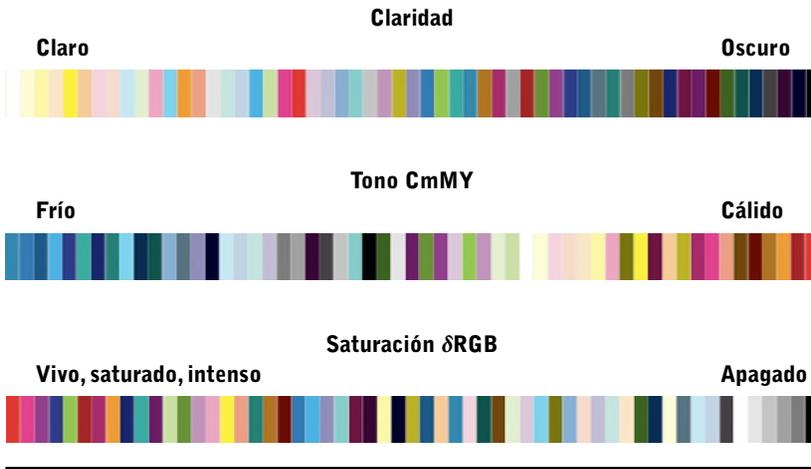


Figura 4. Ordenación de la paleta de colores según los parámetros de claridad, tono y saturación

Un análisis de varianza utilizando la música como factor y los diferentes parámetros descriptivos del color como variables, muestra que hay una diferencia muy significativa ($p < .001$) para todos los parámetros, mostrando que hay diferencias muy significativas entre las músicas para esos parámetros (tabla2)

Tabla 2. Resultados del análisis de varianza midiendo las diferencias de los parámetros de color para cada fragmento musical

Variable	<i>df</i>	<i>F</i>	<i>p</i>	η^2
R	49	28,363	0,000	0,152
G	49	29,745	0,000	0,159
B	49	21,561	0,000	0,120
δ RGB	49	41,112	0,000	0,207
C	49	24,164	0,000	0,133
M	49	23,708	0,000	0,131
Y	49	15,558	0,000	0,090
K	49	33,999	0,000	0,177
C-MY	49	17,779	0,000	0,101

Variable	df	F	p	η^2
H	49	17,163	0,000	0,098
S	49	15,059	0,000	0,087
B	49	48,940	0,000	0,237
confidence	49	1,637	0,004	0,059

Análisis por géneros

Un análisis de varianza muestra que hay diferencias significativas entre géneros musicales, tal y como se representa en la figura 5. La música electroacústica destaca por ser la más oscura y la menos saturada. Los colores que predominan son los cálidos, excepto para la música electroacústica, siendo la música tradicional japonesa la más cálida.

Existen sin embargo diferencias muy marcadas dentro de cada género, y puede haber músicas clásicas mucho más oscuras o grises que ciertas músicas electroacústicas.

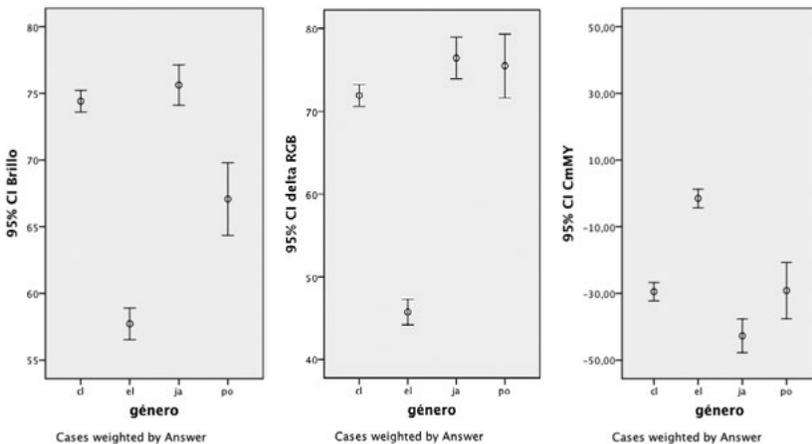


Figura 5. Medias e intervalo de confianza para el brillo, la saturación (δ RGB) y el tono (CmMY) por géneros musicales

Análisis por parámetros

Para el análisis detallado de las obras con los ejemplos visuales y sonoros, remitimos al lector a la url realizada para esta ocasión:

https://poliformat.upv.es/access/content/group/DOC_31469_2012/experimentos/musicaYColor/index.html

Destacamos a continuación los principales resultados:

En el parámetro brillo, destaca que las piezas más oscuras corresponden a obras electroacústicas, con mucha energía en el grave, y con sonidos completamente inarmónicos (ruido rosa). Las piezas asociadas a los colores más claros corresponden sistemáticamente a música instrumental, relativamente equilibrada entre graves y agudos, pero con una melodía marcada en lo agudo, una estructura muy armónica, sin disonancias, y una interpretación con poca intensidad (piano).

Respecto al parámetro de tono, destaca que los colores cálidos corresponden en general a obras instrumentales interpretadas con intensidad (forte a fortísimo sobre todo para el color rojo vivo) y una armonía sin disonancias. Los colores fríos se dan poco, pero tienden a corresponder a piezas electroacústicas con elementos de ruido, pero sin tensión particular. También destacan obras instrumentales con acordes sin resolución, y que tienen una intensidad de interpretación mezzo-piano.

Los colores saturados corresponden a obras tonales, alegres, en modo mayor, con una pulsación bastante marcada que propicia el movimiento. Destaca el fucsia como color asociado al pop-techno. En los colores apagados destacan obras electroacústicas con sonidos de tipo ruido rosa, sin que destaque una altura o una intensidad particular.

Discusión y conclusiones

El principal resultado de este experimento es que podemos responder que hay unas asociaciones significativas entre música y color, y que la significatividad de las diferencias es mucho mayor de lo que esperábamos. Estas asociaciones no son realmente sinestésicas, sino metafóricas.

La innovación principal de este experimento es la utilización de músicas reales, fragmentos de grabaciones disponibles en el mercado, y que varían en complejidad, en interpretación, en tipos de instrumentos y de síntesis. Esto hace que las respuestas sean más ricas y que surjan parámetros diferentes a los presentes en las experiencias que utilizan materiales de laboratorio como notas aisladas sintetizadas.

El parámetro de claridad (preferimos el término de claridad al de brillo, que en el lenguaje común tiene connotaciones diferentes) sigue siendo el más relevante para distinguir las paletas asociadas a cada música, en concordancia con los resultados de la literatura. Pero en este caso hay matizaciones: lo grave se asocia a lo oscuro, pero sobre todo es lo grave con sonidos sin altura (ruido) y mucha energía, de obras electroacústicas. Lo claro no es únicamente lo agudo, sino más bien lo melódico y armónico, instrumental y tocado con poca intensidad (mp o p). Esto contradice resultados de la literatura que indican que a mayor intensidad sonora, más brillo (en el sentido de claridad o luminosidad). Incluso al contrario: la mayor intensidad de interpretación se asocia a colores intensos y cálidos, en particular el rojo, si son de sonidos instrumentales con una altura definida y armónicos. Los colores claros, pálidos, corresponden a elementos con menos energía. Parece pues existir un relación entre intensidad del sonido (asociado a la riqueza espectral del sonido) y saturación de los colores (que se suele llamar «intensidad» del color) pero no con la claridad.

Finalmente, se suele pensar que el timbre instrumental es lo que corresponde al «color» de la música. Este experimento tiende a matizar este aspecto: lo que determina las asociaciones de color no es realmente el «timbre» de un instrumento entendido como el reconocimiento del instrumento que corresponde a la escucha causal (Chion 1998 p.33-37), y ponemos «timbre» entre comillas en este caso ya que los instrumentos emiten timbres muy diferentes en función de cómo se interpretan. Lo que mejor explica las asociaciones de color es el timbre entendido en su forma más general de la escucha reducida, y por ejemplo una misma pieza para piano se asocia a colores claros y pálidos en un fragmento melódico y de poca intensidad, y a colores saturados como el rojo vivo cuando se trata de un pasaje tocado fortissimo. Una misma obra interpretada en un mismo instrumento va a tener «colores» diferentes dependiendo de la estructura musical y la armonía y también de la intensidad

de interpretación, y por ejemplo dos fragmentos de un mismo cuarteto de cuerdas varían mucho más en color que una misma pieza tocada por un violín o una guitarra.

En particular destacan los conceptos de armónico-ruidoso, intensidad espectral alta o baja (en el sentido de que los sonidos atacados con intensidad generan espectros más ricos, pero también es aplica a sonidos electroacústicos no instrumentales), que proporcionan una información tan significativa como el grave-agudo.

Este estudio pues abre nuevas vías, que hay que explorar también estudiando las características físicas (energía espectral, parámetros tímbricos) y musicales de los fragmentos, para intentar una generalización más objetiva del análisis aquí iniciado.

Referencias bibliográficas

CHION, Michel. *La Audiovisión. Introducción a Un Análisis Conjunto De La Imagen y El Sonido*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1998.

EITAN, Zohar; and ROTHSCCHILD, Inbar. How Music Touches: Musical Parameters and Listeners' Audio-Tactile Metaphorical Mappings. *Psychology of Music*, October 01, 2011, vol. 39, no. 4, pp. 449-467.

GOLLER, Aviva I.; OTTEN, Leun J. and WARD, Jamie. Seeing Sounds and Hearing Colors: An Event-Related Potential Study of Auditory-Visual Synesthesia. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 2008, vol. 21, no. 10, pp. 1869-1881.

HUBBARD, Timothy L. Synesthesia-Like Mappings of Lightness, Pitch, and Melodic Interval. *The American Journal of Psychology*, 1996, vol. 109, no. 2, pp. 219-238.

MARKS, Lawrence E. on Cross-Modal Similarity: The Perceptual Structure of Pitch, Loudness, and Brightness. *Journal of Experimental Psychology Human Perception & Performance*, 1989, vol. 15, no. 3, pp. 586-602.

NIETO, José. *Música Para La Imagen. La Influencia Secreta*. Madrid: Iberautor, 2003.

ONDAATJE, Michael. *El Arte Del Montaje. Una Conversación Entre Walter Murch y Michael Ondaatje*. 1st ed. Madrid: Plot Ediciones, 2007. ISBN 84-86702-74-7.

PAYRI, Blas. *Variations of the Perception of Mood and Tension of Music Excerpts Depending on the Visual Context*. Jyväskylä, Finland, 2009.

PAYRI, Blas. *Perceived Fitness of Music and Film Genre: Color, Light, Style and Period Combinations*. Sapporo, Japan, 2008.

ROGOWSKA, Aleksandra. Categorization of Synaesthesia.. *Review of General Psychology*, 2011, vol. 15, no. 3, pp. 213-227.

WALKER, Peter. Cross-Sensory Correspondences and Cross Talk between Dimensions of Connotative Meaning: Visual Angularity is Hard, High-Pitched, and Bright. *Atten Percept Psychophys*, 2012, vol. 74, pp. 1792-1809.

16

Creación audiovisual colaborativa *online*. Procesos y herramientas

Vicente Carrasco Montahud

Escuela Superior de Imagen y Sonido CES. Madrid, España

vcarrasco@escuelaces.com

David García López.

Stockholms universitet. Estocolmo, Suecia.

david.garcia@ispla.su.se

Resumen

La creatividad no encuentra límite en las fronteras, es universal e interdisciplinar. Los productos audiovisuales cada vez son más sofisticados y requieren de la participación de actores especializados en áreas de conocimiento muy concretas. La colaboración *online* ofrece la posibilidad de establecer nuevas bases para abordar los retos que plantean estas nuevas prácticas. En ellas, la diversidad y el diálogo resultan imprescindibles para desarrollar procesos innovadores, del mismo modo que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación permiten que comunidades de creadores trabajen conjuntamente a nivel planetario. Ya son espléndidas realidades tanto la música compuesta por personas que viven a miles de kilómetros, como las películas que se producen a base de aglutinar fragmentos elaborados en espacios distribuidos en amplias y distantes regiones planetarias. Por tanto, resulta pertinente plantear algunas reflexiones que incorporen los pormenores de esta nueva metodología de trabajo. Ese es el propósito de esta comunicación, en la que se describen y analizan algunos de los procesos y herramientas *online* de que disponen los creadores del sector del audio y del vídeo, ofreciéndose reflexiones y sugerencias para abordar eficientemente la creación de contenidos. Singularmente, con el estudio de caso «Werewolf Songs, Music Inspired By Swedish Folklore» se aportan conclusiones relevantes acerca de la aplicación de las herramientas referidas en la creación audiovisual.

Palabras clave: creación colaborativa, procesos audiovisuales *online*, innovación audiovisual.

Online collaboration in audiovisual creation. Processes and Tools

Abstract

Creativity has no limits or borders, is universal and interdisciplinary. Audiovisual products are becoming more sophisticated and require specialized stakeholder participation in specific areas of knowledge. *Online* collaboration offers the opportunity to establish new bases to address the challenges posed by these new practices. In them, diversity and dialogue are essential to develop innovative processes, the same way that new technologies of information and communication allow creative communities to work together on a global level. Splendid realities are both the music composed by people who live thousands of miles away, and the films produced, by bringing together fragments produced in spaces large and distributed in distant planetary regions. It is therefore pertinent to ask some reflections that incorporate the details of this new methodology. That is the purpose of this communication, which describes and analyzes some of the processes and *online* tools available to creators of professional audio and video, offering reflections and suggestions for effectively addressing content creation. Uniquely, with the case study «Werewolf Songs, Music Inspired By Swedish Folklore» relevant, providing conclusions referred to in the audiovisual creation.

Keywords: collaborative creation, *online* audiovisual processes, visual innovation.

Colaboración y creación

El siglo XX supuso la época de mayor producción en masa orientada al consumo. En la actualidad asistimos a un periodo de innovación, igualmente masivo, generado por millones de personas que comparten millones de ideas a diario. Nunca antes la humanidad había conocido un escenario cognitivo semejante.

Si bien es cierto que un individuo en solitario es capaz de crear, no lo es menos que, como afirman Uzzi y Spiro [1], la creatividad es la consecuencia de un sistema social de actores que pueden amplificarla o, por el contrario, minimizarla. De modo que, como argumenta Leadbeter [2], las nuevas ideas surgen a menudo a través de las conversaciones e, incluso, la web, en sí misma, es una masa de conversaciones. Por otro lado, Castell [3] ha planteado que el desarrollo de los medios de comunicación de naturaleza digital, y principalmente el uso cada vez más intensivo de internet, ha transformado de manera profunda e irreversible la naturaleza de la comunicación en las sociedades contemporáneas. Ciertamente, las comunidades digitales se caracterizan por romper las tradicionales estructuras jerárquicas de tipo piramidal, estableciendo un nuevo orden de relaciones entre sus miembros. Organizadas en redes de innovación, cada miembro aporta su grano de arena en la construcción creativa colectiva. Generalmente, el principal incentivo que anima a los miembros de una comunidad a participar en los procesos colectivos de innovación creativa no suele ser el enriquecimiento lucrativo. Más bien lo que persiguen es asegurarse la socialización y obtener el reconocimiento a su trabajo. Esta nueva realidad sociológica provoca un incremento exponencial de las posibilidades creativas, puesto que las herramientas y los procesos resultan accesibles de forma gratuita en cualquier lugar del planeta y en cada instante.

Las claves que aseguran la colaboración productiva se resumen en los siguientes aspectos:

- Es necesario que los participantes piensen de forma diferente y posean un conocimiento distinto.

- Los usuarios deben disponer de fórmulas sencillas para aportar su información creativa.
- La conexión entre las personas ha de realizarse mediante la tecnología adecuada.
- Se debe conjugar el logro del propósito colectivo y la rentabilidad individual de manera armónica y coherente.
- Las comunidades deben estar estructuradas para facilitar y asegurar la toma de decisiones.

El producto audiovisual en sí mismo es el fruto de la colaboración entre actores de diversa índole: músicos, realizadores, intérpretes, guionistas, directores de fotografía, técnicos de sonido o expertos en postproducción, entre otros. Las redes de banda ancha y el aumento de la potencia productiva de los sistemas informáticos han abierto la puerta a la colaboración *online* entre estos profesionales. Como señala Tubella [4], la digitalización creciente de procesos y productos comunicativos a lo largo de la última década está implicando importantes cambios, no sólo en los contenidos comunicativos sino también, y muy especialmente, en las tareas necesarias asociadas a su creación, producción y difusión.

Fortalezas productivas

La colaboración a distancia basada en la red abre la puerta a un escenario productivo en el que se pueden concretar productos audiovisuales completos, o simples elementos fraccionados que integrarán un futuro producto.

Las principales ventajas que aporta este tipo de colaboración digital se pueden ponderar mediante los siguientes parámetros:

- **Ampliación del espectro creativo.** Las opciones aumentan al poder contar con profesionales especializados en áreas de conocimiento concretas, sin tener en cuenta ni su lugar de residencia ni sus horarios de producción. Es prácticamente igual de sencillo plantear un nuevo proyecto a una persona que vive a escasos metros de donde uno lo hace, que hacerlo con otra que reside

en las antípodas. La distancia y el tiempo dejan de ser barreras infranqueables para la creatividad.

- **Internacionalización.** Cualquier creador puede ser plurinacional. No es necesario trabajar en una gran compañía del sector multimedia para diseñar e implementar proyectos que involucren a personas residentes en cualquier punto geográfico. Esta circunstancia aporta una diversidad que enriquece sinérgicamente a los participantes. Es conocida la riqueza de la música popular norteamericana del siglo XX, originada por la fusión cultural proveniente tanto de las corrientes migratorias europeas y asiáticas como de los nativos africanos esclavizados. Hoy en día no son necesarios los movimientos de las personas para establecer los cimientos de una fusión creativa. El desplazamiento de las ideas no implica el traslado físico de los que las generan.
- **Reducción de costes.** Los equipos informáticos y las conexiones de banda ancha han estabilizado sus costes, siendo accesibles para la inmensa mayoría de los ciudadanos residentes en el mundo desarrollado. Además, las aplicaciones y herramientas que sustentan los procesos colaborativos *online* son mayoritariamente gratuitas, lo que conlleva que los costes productivos se reduzcan notablemente.
- **Estructura modular.** Resulta muy sencillo conformar redes funcionales entre varias personas. Ello permite alcanzar un nivel de complejidad del entramado cognitivo que es proporcional al nivel de sofisticación del proyecto que se desee abordar.
- **Tiempos de producción.** La colaboración *online* disminuye la distancia entre los participantes, que pueden trabajar juntos, en los mismos documentos, y al mismo tiempo, como si todos estuviesen en el mismo lugar físico. Ello significa que los proyectos se pueden realizar mucho más rápidamente, porque los documentos no deben ir y volver recursivamente a los respectivos centros de trabajo.

Globalización de los procesos

En la producción audiovisual, habitualmente, se definen tres etapas para la ejecución de cualquier proyecto: pre-producción, producción y post-producción. En un escenario tradicional, estas fases no suelen ser coincidentes en el espacio, en el tiempo o incluso en ambas. La metodología de trabajo *online* sigue un patrón semejante, que puede llegar a ser *a priori* más complejo, puesto que las distancias físicas y las diferencias temporales pueden ser mayores. Por este motivo, es primordial definir estructuras de procesos que extremen la organización de los recursos humanos y de los medios técnicos para conseguir una eficacia productiva adecuada a las necesidades de cada proyecto.

En el espacio global *online* los procesos deben fluir de forma natural entre las comunidades de creadores. Por ello, es fundamental establecer unos procedimientos que se adapten con facilidad a la particularidad de las rutinas de trabajo de los participantes. Por su naturaleza intrínseca, podemos diferenciar dos tipos de procesos; síncronos y asíncronos.

Procesos síncronos

Son aquellos en los que la comunicación fluye multidireccionalmente en tiempo real entre los participantes. Ejemplos concretos son:

- *Briefing*.
- PPM (*Pre Production Meeting*)
- Presentación al cliente.
- *Brainstorming Meetings*.
- Supervisión remota de producciones: grabaciones musicales, *photo shooting*, video, locuciones, etc.

Procesos asíncronos

No requieren de una comunicación simultánea. Son útiles cuando existen diferencias de huso horario o para el intercambio de materiales. Ejemplos de procesos asíncronos son:

- Intercambio de material audiovisual.

- Revisión de contenidos.
- *Scheduling*.
- Gestión de derechos de propiedad intelectual.

Almacenar un histórico de eventos acontecidos en uno o varios procesos es fundamental para determinar posibles errores o corregir una toma de decisiones inapropiada. Dependiendo de las herramientas que utilicemos, podremos disponer de dicho histórico o no, siendo ésta una característica dependiente de la sincronía de los procesos.

Herramientas *online*

Redes sociales y *cloud computing* son claves para las pequeñas empresas españolas con una limitada capacidad para invertir en TIC. Estas herramientas les permiten acceder a servicios tecnológicos avanzados con un coste reducido y, por tanto, asumible por sus economías.

La creatividad *online* se puede esquematizar conformándola como un ciclo productivo basado en tres etapas que se retroalimentan: conversar, crear y compartir. A este proceso lo denominaremos «Ciclo de las tres C».

Existen multitud de herramientas útiles para realizar las variopintas tareas comprendidas en el ciclo de las tres C, pero lo realmente impor-

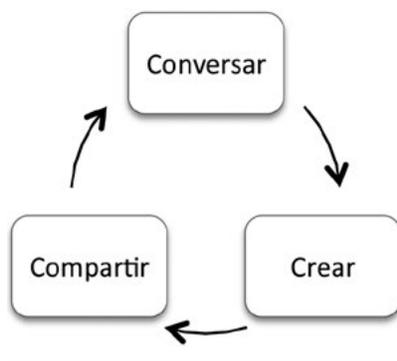


Figura 1. Ciclo de las tres C

tante es seleccionar aquellas que, por un lado, se adapten al propósito creativo y, por otro, resulten de fácil uso a las comunidades participantes.

A continuación, se detallan agrupadas por categorías las principales herramientas disponibles en la red.

Para la conversación

De las conversaciones nacen las bases para la creación colectiva. De modo que, bien en sincronía o fuera de ella, debe establecerse un flujo dinámico entre los participantes de una red colaborativa. La existencia de múltiples opciones hace que cada proyecto o cada red adopte las herramientas idóneas en función del perfil de los participantes y de las necesidades productivas. Hacer correctamente esa elección y mantener los recursos tecnológicos hasta la finalización de la tarea es la clave para el éxito. En la Tabla 1, se exponen las ventajas e inconvenientes de las principales herramientas existentes, bien gratuitas o con un precio muy asequible.

Tabla 1. Recursos para la conversación

Herramienta	Ventajas	Inconvenientes
E-mail	Permite un seguimiento histórico. Está muy estandarizado.	No es en tiempo real. No permite intercambiar material de peso.
Skype	Permite varios tipos de comunicación: videoconferencia, audio y chat.	No es apropiado para el intercambio de material de peso.
What's App	Permite un seguimiento histórico. Es en tiempo real. No acapara toda nuestra atención.	No permite videoconferencia en tiempo real. No es apropiado para el intercambio de material de peso. No es gratuita.
Line	Permite un seguimiento histórico. Es en tiempo real. No acapara toda nuestra atención.	No es apropiado para el intercambio de material de peso. No es gratuita

Herramienta	Ventajas	Inconvenientes
Facebook	Su dimensión social puede ayudar a ampliar la red de colaboradores. Permite seguimiento histórico.	No es apropiado para el intercambio de material de peso. Se mezcla lo profesional con lo personal.
Twitter	Su dimensión social puede ayudar a ampliar la red de colaboradores. Permite seguimiento histórico.	Tiene un carácter demasiado público.
Google +	Integrado con otros servicios de Google. Su dimensión social puede ayudar a ampliar la red de colaboradores. Permite chat y vídeo llamadas. Permite seguimiento histórico.	Familiarización compleja. No es apropiado para el intercambio de material de peso.
Linkedin	Su dimensión social puede ayudar a ampliar la red de colaboradores. Permite seguimiento histórico.	No es apropiado para el intercambio de material de peso.
Kaltura	Videoconferencia configurable en muchos entornos.	Complejo de implementar y utilizar.

Para la compartición

Compartir archivos de gran tamaño es fundamental en cualquier proceso de producción audiovisual. Vídeos, animaciones, sonido y música son monedas de cambio habitual entre los actores que intervienen. Por esta razón, debemos disponer de herramientas que permitan intercambiar con sencillez este tipo de material pesado. La aparición de las nuevas tecnologías de intercambio basadas en el *cloud computing* ha provocado una auténtica revolución, erigiéndose en piedras angulares sobre las que se sustenta la creación audiovisual *online*. En la Tabla 2, se ofrece un análisis básico de las principales herramientas.

Tabla 2. Herramientas para la compartición

Herramienta	Ventajas	Inconvenientes
Dropbox	Permite sincronización automática de varios dispositivos simultáneamente. Permite compartir carpetas entre usuarios.	Espacio limitado en su versión gratuita.
Wetransfer	Sencillez de manejo. Permite intercambio de archivos de hasta 2GB.	Es asíncrono y se sustenta en el e-mail. Los archivos caducan.
ftp	Permite intercambiar archivos de tamaño ilimitado.	Complejidad de manejo. Dependiente de la capacidad contratada en el servidor.
rar y zip	Permiten encapsular muchos documentos ordenadamente. Comprimen datos redundantes de forma no destructiva.	Requieren de la instalación de software específico.

Para la creación

Existen herramientas que nacen con el propósito de facilitar un entorno completo de colaboración *online*, de tal modo que los participantes crean directamente sobre la red, haciéndolo de forma conjunta. Sin duda, este es el camino con mayor futuro para la colaboración en sincronía; de hecho, importantes empresas de software del sector han tomado este rumbo, como es el caso de la suite *Creative Cloud*, de Adobe. Ejemplos de este tipo de herramientas son:

- **Ohm Studio:** primer DAW diseñado para la colaboración online.
- **wevideo.com:** plataforma basada en *cloud computing* para la edición de video colaborativa *online*.

Aunque estas herramientas todavía no se han convertido en estándares de producción, es evidente que significan una ventana abierta, que incentiva que los paquetes comerciales para la edición de video y audio evolucionen siguiendo esta dirección.

Adicionalmente, se pueden encontrar otras herramientas *online* orientadas a facilitar los procesos creativos audiovisuales, si bien es cierto que son más habituales en la música y el sonido que en el video:

- **Gobbler.** Permite intercambiar archivos de audio y realizar copias de seguridad.
- **Indaba Music.** Sirve para compartir ideas entre músicos e incluso incorpora un DAW *online*.
- **Kompoz.com.** Red social que nace con la finalidad de establecer relaciones colaborativas entre músicos.
- **Source-connect** Permite la conexión en tiempo real de *streaming* de audio entre estudios de grabación.

Debilidades del modelo

Se ha dicho que somos lo que compartimos, si bien es cierto que este escenario utópico y tal vez excesivo tiene sus puntos débiles. Los más significativos se exponen a continuación:

- **Limitaciones legislativas.** La protección de los derechos de propiedad intelectual es la principal asignatura pendiente, dado que se carece de regulación eficaz a nivel internacional, a pesar de que las licencias *Creative Commons* han supuesto un avance considerable.
- **Limitaciones geográficas.** Obviamente, las distancias físicas se reducen gracias a la red, pero las diferencias de huso horario obligan en algunos casos a establecer rutinas temporales para responder a las necesidades que surgen en los tiempos de entrega de los productos.
- **Limitaciones económicas** Las inversiones no son excesivamente elevadas, pero se requiere una partida básica para el equipamiento tecnológico, que haga posible la colaboración eficiente.

Estudio de caso: «*werewolf songs, music inspired by swedish folklore*»

Entorno sociocultural sueco

En Suecia, la producción musical mediante plataformas colaborativas a través de Internet tiene una historia más dilatada que en otros países, motivada en buena medida por la situación socioeconómica del país. Desde principios de los años noventa, los gobiernos suecos han seguido una estrategia que incentiva la proliferación, el uso y la educación en nuevas tecnologías por parte de la ciudadanía [5]. Las inversiones en educación y en la formación del profesorado han promovido y estimulado la actividad tecnológica, de manera que los ordenadores, las pizarras interactivas (*smart boards*), las tabletas... se han integrado de manera natural con el tradicional material pedagógico y didáctico de los estudiantes y con el equipamiento de las aulas, desde la educación primaria a la universitaria.

Junto a esta dimensión socioeconómica, otros factores relevantes, precursores del desarrollo de la colaboración a través de internet en Suecia, han sido: a) Las grandes mejoras en las infraestructuras de comunicación del país; b) El avance y desarrollo en nuevas tecnologías a nivel global; y c) El abaratamiento de los productos para la producción audiovisual.

Dos ejemplos mundialmente conocidos de esta realidad sueca, si bien muy polarizados, son el caso de la empresa «Spotify» y el del motor de búsqueda y *tracker* de ficheros BitTorrent, «The Pirate Bay», actualmente incurso en causas judiciales. Como en el resto del mundo, también en Suecia, ambas compañías y los «fenómenos sociales» que han inducido han influenciado notoriamente el panorama de la industria audiovisual. Compañías discográficas y estudios de grabación han sido algunos de los elementos afectados más directamente por la crisis financiera del sector, condicionado por las nuevas tecnologías los movimientos sociales emergentes. Por el contrario, artistas y productores (incluso los que tienen poco reconocimiento) han aprovechado la coyuntura, encontrando métodos alternativos para la distribución y el marketing de sus productos. Desde principios del siglo, pequeños pro-

ductores, con muy escasos medios y con estudios de grabación caseros, se han ido abriendo hueco en el mercado poco a poco, rentabilizando las nuevas estrategias colaborativas y las técnicas de creación audiovisual, aprovechando los bajos costes de producción y marketing existentes en el mercado. Tal es el caso de Fredrik Sonnefors (Clavicord), de Avicii o de Swedish House Mafia, tal vez el más grupo más reconocido internacionalmente.

Consideraciones previas

En el caso que presentamos, describimos un ejemplo real de producción de un tema musical, en el que se han aplicado las nuevas metodologías de producción y colaboración a través de Internet, de acuerdo con las dos premisas: bajos costes de producción y utilización de las nuevas infraestructuras comunicativas y de productos de software y hardware al alcance del pequeño consumidor.

La idea inicial del proyecto surgió en la compañía Malört, una pequeña editorial sueca especializada en publicaciones de textos sobre lo fantástico, lo sobrenatural y lo «desviado». Su peculiaridad es que los libros que edita o reedita (como el caso que nos ocupa), suele acompañarlos de discos que incluyen música original inspirada o basada en el texto. En el caso de «Werewolf Songs – Music Inspired by Swedish Folklore» - la música del álbum está inspirada en la tesis doctoral de la etnóloga Ella Odstedt, rotulada «Varulven i svensk folktradition», publicada inicialmente en 1943 y reeditada por Malört en 2012.

«Werewolf songs» es un CD recopilatorio, que incluye música original de artistas suecos fundamentalmente, aunque también participan otros de diferentes nacionalidades: belgas, españoles, finlandeses, ingleses y norteamericanos. En todos ellos, el denominador común son las influencias de la tradicional música popular sueca. El álbum ha sido reseñado en varias revistas, blogs y periódicos reconocidos en el ámbito nacional e internacional, siendo destacada la participación del grupo Hedningarna, con reputación internacional.

A mediados de 2011, Per Faxneld, editor y director de la editorial Malört y actualmente estudiante de doctorado de la Universidad de Estocolmo, contactó con el músico y doctor en historia de las religiones

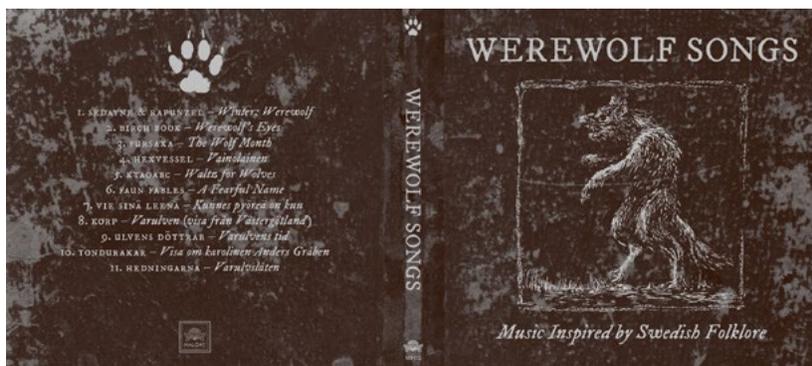


Figura 2. Digipack «Werewolf Songs»

Maths Bertell. Éste, a su vez, compartió la propuesta con su compañero de departamento universitario, David García, músico español muy interesado en la tradición popular sueca. Tras las primeras reuniones para iniciar el proyecto, que Maths y David realizaron en Estocolmo, consideraron interesante invitar a participar en él al músico y productor Vicente Carrasco (residente en Madrid), que aceptó formar parte del proyecto pese a la distancia física que los separaba.

Herramientas y metodología

Carrasco y García habían colaborado anteriormente en un proyecto de similares premisas y condiciones, fundamentalmente: a) con muy bajos costes productivos; b) basado exclusivamente en la colaboración a través de Internet; y c) concretado en la publicación de uno de los temas incluidos en el álbum de carácter benéfico «Homenaje 50 Aniversario The Beatles», publicado por «Médicos sin fronteras», en 2010. Desde esa experiencia previa, Carrasco, García y Bertell exploraron en este caso nuevos métodos de trabajo más acordes con las nuevas tecnologías.

Mientras que en la primera colaboración entre Carrasco y García la interacción se produjo casi exclusivamente mediante procesos asíncronos, es decir, mediante envíos de archivos de audio comprimidos a través de mail, en este segundo trabajo, se adoptó una nueva metodología, cuya implementación requería otras interacciones en tiempo real y, por tanto, síncronas, que estuvieron ausentes en la experiencia anterior.

Los primeros contactos se iniciaron con la herramienta de mensajería instantánea «WhatsApp», siguieron otros a través de videoconferencia en grupo, mediante «Skype». Seguidamente, se acordó crear una carpeta compartida, utilizando el software «Dropbox», a la que se fueron subiendo las primeras ideas: en general, simples *bounce*, en formato mp3, con esbozos de instrumentación y fraseos rítmicos. Todos esos diseños preliminares fueron pistas grabadas originaria y mayoritariamente con software para Mac, del tipo *GarageBand* o *Logic Audio Pro*, pero también con aplicaciones para la grabación con dispositivos móviles mucho más sencillas y baratas, como *FourTrack* (*Sonoma Wire Works*). La posterior maquetación del proyecto, más estructurada y formalizada, se realizó exclusivamente con el software *Logic Audio Pro*, utilizando asimismo la carpeta compartida de Dropbox como referencia principal para su edición y sincronización.

La grabación de la instrumentación acústica (guitarras, nyckelharpa, violín, madolina y voces) se realizó en los estudios domésticos de grabación que poseen García y Bertell en Estocolmo, mientras que la programación y grabación de ritmos y bajo eléctrico se realizaron en el estudio doméstico de Carrasco, en Madrid. Las pistas grabadas se fueron añadiendo sucesivamente al proyecto de *Logic Audio Pro*, alojado en Dropbox. De esta manera, los tres creadores tenían acceso permanente a las últimas actualizaciones.

Terminadas las sesiones de grabación, Carrasco se responsabilizó de compilar y mezclar el proyecto. La mezcla fue empaquetada en un fichero en formato *wav* que se «devolvió» a Suecia (Dropbox) para su masterización. Esta la llevó a cabo el ingeniero Jesper E. Johansson, en Eslöv (región de Escania). Para el envío de los archivos *wav* para su masterización se utilizó el servicio web «*spred.se*».

Inconvenientes y limitaciones

Más allá del inconveniente que *per se* suponen las diferentes ubicaciones geográficas de los participantes en el proyecto, tal vez una de las limitaciones más significativas surgió durante el proceso de selección de la instrumentación y de la programación rítmica, que se abordaron mediante el uso de videoconferencia.

Aunque desde los primeros años del siglo XXI, existen plataformas estables y potentes para el *streaming* de audio [6], nosotros no las adoptamos como alternativa a Skype porque, por una parte, existían los conocidos problemas en la configuración y, por otra, teníamos un insuficiente conocimiento de dichas plataformas. Por tanto, el software Skype era la herramienta más versátil a nuestro alcance para la interacción en tiempo real, por su reducido coste y, también, por las escasas exigencias técnicas de su manejo. No obstante, debemos reseñar los inconvenientes técnicos que ocasionaron los problemas con la latencia durante el *listening* a tiempo real y la baja calidad del audio, que redujo en ocasiones la calidad de la experiencia. Problemas seguramente originados por la saturación de los servidores de Skype a ciertas horas.

Conclusiones

La semilla del espíritu de cooperación *online* ha germinado y crece al ritmo que marcan las innovaciones tecnológicas. Queda un largo camino por recorrer, en el que los procesos irán evolucionando en función de la naturaleza y de las prestaciones de las herramientas futuras. El *cloud computing* ha supuesto una verdadera revolución a la hora de sincronizar los archivos compartidos por los usuarios y de establecer rutinas entre los participantes en los procesos creativos. No obstante, cuando se trabaja con un volumen de información significativo, la sincronización requiere un tiempo de *offset*. Todavía nos encontramos en un estadio primigenio en la evolución de sistemas que permiten la colaboración simultánea y síncrona, en tiempo real. Si bien ya podemos encontrar plataformas de este tipo para el audio, como es el caso de Ohm Studio, pensamos que esta debe de ser una línea de investigación y mejora, que deberían explorar las firmas de software tanto para los paquetes comerciales orientados a la edición de video como para los principales *DAW* estándares de mercado. Los principales fabricantes de software para la creación audiovisual están sensibilizados con esta tendencia y estamos seguros de que, en breve, ofrecerán al mercado sus nuevos productos, que cambiarán sustantivamente los procesos *offline* que desarrollan actualmente los creadores. Un claro ejemplo de ello lo representa en este momento *Adobe* que, en el ámbito de la producción

gráfica, ya ha manifestado su interés por lo colaborativo, programando para finales de julio de 2013 el lanzamiento de su paquete *Creative Cloud* (CC).

Referencias bibliográficas

- [1] Uzzi, B.; Spiro, J.: «Collaboration and Creativity: The Small World Problem». *American Journal of Sociology*, Vol. 111, Núm. 2, Chicago, 2005, 447–504.
- [2] Leadbeater, Ch.: *We-think: The Power of Mass Creativity*, Londres: Profile Books Ltd, 2008.
- [3] Castells, M.: *La galaxia internet. Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*. Barcelona: Random House Mondadori, 2001.
- [4] Tubella, I.; [et al.]: *Internet i televisió: La guerra de les pantalles*. Barcelona: Editorial Ariel, 2008.
- [5] Confrontar En nationell bredbandsstrategi. Acceso el 10 de mayo de 2013 en <http://www.regeringen.se/sb/d/12313>
- [6] Samarbeta över nätet. Lira över nätet - så gör du i praktiken. Revista Studio, Núm. 11, Dec/Jan. 2005. Acceso el 3 de mayo de 2013 en <http://forum.studio.se/index.php/store/product/11-studio-11-05-pdf/>

17

Del apogeo a la parodia: la comedia musical folclórica en el cine del primer franquismo

Julio Arce Bueno

Universidad Complutense de Madrid

julioarcebueno@gmail.com

Resumen

El género popular cinematográfico por excelencia en España desde los años treinta fue el cine folclórico, también llamado «españolada». Así se denominan las producciones en las que los rasgos identitarios de lo español están sobredimensionados. La mayor parte de las veces se utiliza el término «españolada» de forma peyorativa, aunque ha pasado también al ámbito académico. Este género hunde sus raíces en las novelas francesas y en los libros de viajeros del siglo XIX. Se asienta en las formas teatrales y literarias decimonónicas, y se introduce en el sainete, la comedia y el género chico. En la «españolada» se produce un exceso de connotación a través de tópicos, clichés y personajes característicos como los toreros, gitanas, bandoleros, cantantes flamencas, etc.

El presente trabajo pretende analizar la evolución de la «españolada» cinematográfica desde su aparición en el periodo republicano hasta el final del primer franquismo; es hacia mediados de los años cincuenta, coincidiendo con un reforzamiento del género, cuando algunos cineastas disidentes, introducen en el cine de «españolada» el tono irónico y paródico para realizar una crítica al régimen franquista.

Palabras clave: cine-folclore-comedia en España, formas teatrales, formas literarias, S. XIX, «españolada», II República-Franquismo.

From peak to parody: folk musical comedy in film of the first Franco

Abstract

The quintessential popular genre film in Spain since the thirties was the folk theater, also called «españolada». This is the popular name of the productions in which the identity features of the Spanish are oversized. Most of the time we use the term «españolada» as pejorative, but this has also been adopted by the academia. This genre has its roots in French novels and books of nineteenth century travelers. It sits on the nineteenth-century literary and theatrical forms, and introduced into the farce, comedy and «género chico» (popular operetta). In the «españolada» excess occurs through topical connotation, characteristic clichés and characters as the bullfighters, gypsies, bandits, flamenco singers, etc..

This paper analyzes the evolution of the «españolada» film since its appearance in the Republican period until the end of the first Franco regime, is the mid-fifties, coinciding with a strengthening of the genre, when some dissident filmmakers, introduced into the film «españolada» ironic and parody tone for a review of the Franco regime.

Keywords: Film-comedy folk-Spain, theatrical forms, literary forms, S. XIX, «españolada», Second Republic-Franco.

Me gustaría comenzar este artículo con el comentario que el cineasta Juan Antonio Bardem realizó en 1955 en las célebres Conversaciones Cinematográficas de Salamanca. La necesidad de un cambio le llevó a declarar que el cine español de aquellos años era «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico». La mayor parte de los historiadores del cine coinciden en que en los primeros años de la década de los cincuenta comenzó a gestarse una cultura de la disidencia que se plasmó en varias producciones que, de un modo u otro, cuestionaban la situación política y social de la España de Franco.

La renovación del cine español, en consonancia con otras cinematografías europeas, llevó aparejada una actitud crítica, quizá exagerada, hacia las producciones de la posguerra. Esta actitud fue la responsable de la poca consideración que ha gozado la comedia musical «folclórica» del primer franquismo.

El propósito de este trabajo no es reivindicar los méritos artísticos negados u olvidados de las «españoladas» del periodo autárquico. Valorar la significación del cine y de su música únicamente desde el punto de vista de lo estético no solo me parece insuficiente sino arbitrario. Lo que aquí pretendo es analizar la comedia musical folclórica atendiendo a su significación cultural y social, y lo que me gustaría demostrar es que estas películas no fueron el resultado de una política cultural de corte fascista, sino de un proceso, iniciado décadas antes, de modernización capitalista.

Fijémonos en el siguiente ejemplo: en la película *Torbellino*, producción de 1941, dirigida por Luis Marquina y protagonizada por Estrellita Castro, una joven andaluza simula una actuación radiofónica, utilizando un gramófono que le sirve de acompañamiento instrumental y cantando a un micrófono que es en realidad el soporte para la jaula de un pájaro. En el transcurso de la película nos enteraremos de que la protagonista aspira a ser una estrella de la radio. La canción que entona es fácilmente identificable con el género que hoy en día llamamos copla y que

por aquellos años denominaban canción española: utiliza la escala y la cadencia andaluza, existe una ambigüedad modal, fluctuando entre el modo mayor y el modo menor; aparecen floreos y los típicos *ayeos* del flamenco y se utilizan patrones rítmicos codificados (como las bulerías, el pasodoble, la zambra, las seguidillas, etc.). Pero lo más curioso de esta música es su carácter autorreferencial o metaficcional, pues se trata de una canción que habla de otras músicas, en este caso, los pregones de los vendedores ambulantes sevillanos. Esta canción es un buen ejemplo de la construcción y el significado de buena parte de las canciones españolas: nacidas y creadas en un entorno urbano para ser difundidas por los modernos medios de difusión (en aquellos años la radio, el cine y el disco), sometidas a la dinámica del mercado capitalista, pero aludiendo a lo popular, a lo tradicional, a lo ancestral y a lo etnicitario. Bajo el disfraz de lo auténtico, genuino y español se esconde un producto de la industria cultural, hasta cierto punto mixtificado, estandarizado y artificial. El repertorio de la copla está plagado de narrativas metaficcionales porque las coplas son canciones que cuentan canciones.

Pero volvamos a la caracterización del género. Las comedias folclóricas son una variante de la españolada. Este término es comúnmente utilizado para designar un tipo de producto cultural en el que aparecen con reiteración elementos identitarios de lo español. La españolada utiliza estereotipos que afectan a distintos aspectos, como lugares y ambientes, tipos humanos, comportamientos sociales, lenguajes, vestimentas o formas de expresión musical. Esos estereotipos se codificaron anteriormente en otras manifestaciones culturales (como la novela, el teatro o los espectáculos de variedades).

Celsa Alonso, en su análisis de la identidad nacional y la cultura popular, indica que los estereotipos identitarios se construyeron desde el siglo XIX combinando elementos de la cultura popular y académica, y asumiendo también la visión que desde el extranjero se tenía sobre lo hispano. Fue en el cine donde la españolada encontró una expresión más genuina a partir de los años treinta del siglo pasado. Este hecho está en relación con el ascenso del espectáculo cinematográfico al nivel más alto de aceptación popular en detrimento de otras manifestaciones como el sainete, la comedia teatral o la zarzuela. Los últimos años de la República fueron especialmente fructíferos para la comedia musical folclórica.

Conviene recordar que el primer cine sonoro no fue tanto un cine hablado como un cine cantado. En Hollywood tomaron como modelos a la revista, la opereta y el musical, y en España el teatro lírico popular y las variedades. Aquí se produjo un cine musical centrado en la puesta en escena de la canción, mientras que en el cine estadounidense el musical girará en torno al número, que suele alterar la lógica narrativa y confundir los ámbitos diegéticos y no diegéticos; en el «musical a la española», por ejemplo, rara vez se confunden estos parámetros.

El cine republicano, por tanto, contribuyó de manera directa a la configuración y difusión de la canción española, un género que, al igual que el cine de folclóricas nació antes que el franquismo. Tuvo su origen en el cuplé y se fraguó en los espectáculos teatrales de ambiente andaluz. La película *Morena Clara*, por ejemplo, es la adaptación de una comedia escrita en 1935 por Antonio Quintero y Pascual Guillén. En la cinta se introducen tres canciones que rápidamente se comercializaron y popularizaron. *Morena Clara* fue la película española más vista antes, durante y en los primeros años del franquismo.

La dictadura del general Franco, como de todos es sabido, no fue un periodo monolítico puesto que el régimen se adaptó en función de circunstancias nacionales e internacionales. Fue un periodo heterogéneo que, no obstante, mantuvo unos rasgos comunes muy elementales que se fueron adaptando a las necesidades de cada momento. La ideología del franquismo fue, ante todo, nacionalista y conservadora, sin embargo, el régimen subordinó los principios ideológicos y el programa político a su supervivencia.

La españolidad del cine nacional en la crítica y la ensayística fue un asunto muy discutido tras la Guerra Civil. La ideología nacionalista y reaccionaria del primer franquismo consideró negativas las influencias extranjeras, sin embargo, también alertó contra la falsedad de la «españolada». El gusto por lo castizo y lo típico era visto como algo característico del periodo republicano. También consideraban que era una invención extranjera, fruto del gusto romántico hacia lo español. Las películas folclóricas no fueron bien consideradas en los primeros años del franquismo por algunos ideólogos de la falange que las consideraban una herencia republicana. Esto quizá explica que entre 1939 y 1945 hubo muchísimas más comedias modernas, o de «teléfonos blancos» que fol-

clóricas. El apogeo de la comedia musical folclórica se produciría, por tanto, desde finales de la década de los cuarenta y en los cincuenta. La irrupción del desarrollismo transformaría el modelo de la españolada en un intento de negociación entre la tradición y la modernidad.

Pero volvamos a la españolada de los años cuarenta y cincuenta. Los estudios que recientemente han publicado Jo Labanyi y Eva Woods han ofrecido una interpretación diferente a la tradicional consideración de las películas folclóricas como productos subsidiarios del régimen y la ideología del franquismo.

Eva Woods, por ejemplo, ha destacado la incapacidad del fascismo para imponer una cultura oficial debido a su fracaso para controlar la elaboración y la recepción de los significados. Las comedias musicales, por ejemplo, privilegiaron un personaje femenino, protagónico, independiente y de éxito que se expresaba a través de la «canción española», y que solía enfrentarse a la alta cultura (masculina y de élite). De este modo, las tonadilleras -cuyos principales referentes fueron Concha Piquer, Estrellita Castro o Lola Flores- poco se parecerían al modelo de mujer propugnado en el franquismo (esposa y madre abnegada). Labanyi va más allá al considerar que el cine y la canción popular dieron cabida a discursos de resistencia y visibilizaron grupos subalternos (no hay más que fijarse en los asuntos de muchas coplas que hablan de amores fuera del matrimonio, prostitutas, asesinas o mujeres que, simplemente, vagan de puerto en puerto buscando al amor perdido y ahogando sus penas en alcohol): modelos de mujer muy diferentes al de la Nueva España de Franco.

La proliferación de la españolada no significó el anhelo de un pasado rural premoderno, sino que hay que entenderlo como el fruto de un negocio plenamente capitalista. Los estereotipos nacionales no fueron únicamente utilizados por los gobiernos fascistas (como el alemán o el español), también se sirvieron de ellos los gobiernos democráticos de otros países y los de la II República. Labanyi considera que desde el siglo XIX se produjo en España un proceso de homogeneización cultural liderado por los liberales conservadores. La aportación más interesante de esta autora consiste en aplicar las ideas del teórico postcolonial Homi Bhabha al reforzamiento de los estereotipos nacionales durante el franquismo. Para el teórico hindú el estereotipo es un instrumento clave

de la colonización para manejar la heterogeneidad, al convertir una realidad compleja en imagen fija y unívoca. El estereotipo es fruto del miedo a lo heterogéneo y lo ambivalente.

Labanyi destaca también el intento del género por manejar la heterogeneidad cultural y étnica. Las películas ponen en escena un proceso de negociación cultural entre un protagonista masculino (que suele ser un señorito andaluz, un profesional liberal, un hombre de negocios del «norte», etc.) y una protagonista femenina del «pueblo», gitana la mayor parte de las veces. En *Morena Clara*, por ejemplo, Imperio Argentina interpreta a una gitana pobre que se enfrenta a un fiscal poderoso; en *La hermana San Sulpicio*, la estrella republicana encarna a una joven novicia de buena familia contra un joven médico gallego; en *Torbellino*, Estrellita Castro es una aspirante a cantante sevillana que se enfrenta al director, de procedencia vasca, de una emisora de radio. La folklórica permite la negociación entre distintas combinaciones sociales. La caracterización de los personajes incita al público a tomar partido por la gitana frente al burgués estático, rígido y poco simpático que sólo alcanzará el amor de la folklórica cuando acepte los valores populares que encarna la protagonista.

Sin embargo, en 1952 se estrenó una película que, partiendo del modelo de comedia folclórica, se convirtió en una de las primeras muestras del cine disidente. *Bienvenido Mr. Marshall*, dirigida por Luis García Berlanga nació como un producto destinado al consumo popular bajo la etiqueta de comedia musical folclórica. Podemos entender perfectamente por qué la película no tuvo tanta aceptación entre el público popular, acostumbrado a ver cómo Imperio Argentina o Estrellita Castro se ganaban con su gracia, salero y poderío, el amor del marqués, el juez o el señorito de turno. *Bienvenido Mr. Marshall*, debe ser entendida como una parodia (algo así, si se me permite, como el Quijote de Cervantes respecto a las novelas de caballería). La gitana con poderío es sustituida por una estrella de provincias que apenas sabe hablar; la interpretación de las canciones, salvo las Coplillas de las Divisas, son interrumpidas o puestas en segundo plano; el varón a conquistar no es otro que los representantes del Plan Marshall, que no se detienen a contemplar la nueva imagen de Villar del Río, convertido en un pueblo blanco andaluz.

Puede afirmarse, como indica Camila Segura, que al igual que Valle Inclán, Berlanga adopta una actitud crítica no sólo a la realidad histórica, sino también a sus discursos o representaciones estéticas. Por esta razón algunos personajes se construyen con estereotipos llevados al extremo, lo que los convierte en seres grotescos (magistralmente acompañados por la música de García Leoz). La crítica de los autores del guión no se dirige tanto hacia el género de la comedia folclórica como al reforzamiento de la identidad nacional del franquismo, manifiestamente artificioso y tomando como base el estereotipo. Villar del Río, a pesar de ser una aldea castellana, debe convertirse en un pueblo andaluz en el que las mujeres visten de flamenca y bailan sevillanas, y los hombres son toreros, llevan sombrero cordobés y cortejan a las mujeres tocando la guitarra al pie de una reja. Todo ello se hace con el propósito de agradar a los que vienen de fuera, a los extranjeros que quieren encontrar un lugar diferente y una España exótica. En realidad, este fenómeno de voluntaria aculturación, o reforzamiento identitario, se había producido desde el siglo XIX y anuncia lo que fue habitual en las áreas turísticas a partir de los años sesenta.

García Leoz elabora un acompañamiento musical del mismo modo que Berlanga construye la escena: utilizando unas estructuras codificadas y estereotipadas, tan falsas (o verdaderas) como las calles de cartón piedra de Villar del Río.

Para cerrar este trabajo me gustaría citar el comentario que el historiador cinematográfico Vicente Benet realizó el pasado lunes 4 de junio al recibir por parte de la Academia de Cine, el premio de investigación Muñoz Suay, por su libro *El cine español. Una historia cultural*. Para este autor, es necesario contar la historia del cine español, desde nuevos parámetros que integren el análisis cultural y lo relacionen con otras manifestaciones como la pintura, la arquitectura, la literatura o la música. Lo mismo podríamos aplicar a la música cinematográfica y a la música popular española en general. Entender al cine y a la música en su contexto, descifrar su significación y su participación en la construcción de la identidad cultural de la España del siglo XX nos llevará a concluir que el cine del primer franquismo no fue ni socialmente falso, ni intelectualmente ínfimo, ni industrialmente raquítico, ni políticamente ineficaz, ni estéticamente nulo.

Referencias bibliográficas

ALONSO, Celsa (ed.): *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, ICCMU, 2010.

ARCE, Julio: «Singin' in Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929-1934)», en Teresa Fraile y Eduardo Viñuela (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, Sevilla, Arcibel Editores, 2012.

GUBERN, Román et al.: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.

LABANYI, Jo: «Lo andaluz en el cine del franquismo. Los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción» en Centra. Fundación Centro de Estudios Andaluces, Documento de trabajo, serie humanidades H2004/02.

LÁZARO REBOLL, Antonio y Willis, Andrew (eds.): *Spanish Popular Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2004.

VERNON, Katheleen M: «Culture and Cinema to 1975», *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, David T. Gies (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

WOODS, Eva: «Radio Libre Folclóricas: jerarquías culturales, geográficas y de género en Torbellino (1941)», Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo (eds.), *Hispanismo y cine*, Madrid-Frankfort: Vervuert Iberoamericana, 2007.

18

iAnalyse: un mediador virtual en el análisis de la música para audiovisual

Vicente J. Ruiz Antón

IES Leonardo da Vinci. Alicante

Universidad de Alicante

vicente.ruiz@telefonica.net

Resumen

El análisis musical es una herramienta pedagógica de primer orden. El análisis de la música para audiovisual, cuyos parámetros todavía se afanan en perfilar en ámbitos académicos, no es una excepción. El compositor francés Pierre Couprie ha desarrollado una herramienta informática de ayuda al análisis musical que permite la sincronía de archivos de audio y vídeo con los de representación gráfica del sonido, en este caso archivos de imágenes con partituras. Esta aplicación libre, denominada iAnalyse, nos ofrece un apoyo inigualable para lograr un tipo de visualización-audición-lectura con anotaciones de las vertientes más relevantes del análisis musical realizadas a posteriori por el usuario y, de esta forma, superar ciertos modelos metodológicos obsoletos, basados en una relación «pseudosincrónica» de la partitura con los fotogramas estáticos.

Palabras clave: iAnalyse, Pierre Couprie, análisis audiovisual, Film music, Film scoring, documental, José Nieto, «Ciudades Perdidas: Petra».

iAnalyse: virtual mediator in the analysis of visual music**Abstract**

Musical analysis is a Basic pedagogical tool. The analysis of soundtrack music is not an exception. The French composer, Pierre Couprie has developed a software tool of help to musical analysis that allows synchronizing audio and video files with the graphical representation of the sound, scores image files. This free software called iAnalyse, offers a very important support for watching-listening-reading the most significant annotations of musical analysis parameters performed previously by the user, and, in this way, overcome any obsolete methodological models, based on a «pseudosync» relationship of the score with static frames.

Keywords: iAnalyse, audio-visual analysis, Film music, Film scoring, Documentary, José Nieto, «Ciudades Perdidas: Petra».

Introducción

El análisis musical es una herramienta pedagógica de primer orden. El análisis de la música para audiovisual, cuyos aspectos todavía se afanan en perfilar en ámbitos académicos, no es una excepción. El compositor francés Pierre Couprie¹ ha desarrollado una herramienta informática de ayuda al análisis musical que permite la sincronía de archivos de audio y vídeo con los de representación gráfica del sonido, en este caso archivos de imágenes con partituras. Esta aplicación libre, denominada iAnalyse², creada para el entorno Mac OS, nos ofrece un apoyo inigualable para lograr un tipo de visualización-audición con anotaciones de los parámetros más importantes del análisis musical realizadas por el usuario. Para analizar la banda sonora musical³ de un film y su relación con las imágenes en las que se contextualiza, entendemos necesaria la visualización-audición conjunta de todos los elementos que intervienen: las imágenes con su banda sonora completa, la partitura, así como las indicaciones textuales y/o gráficas de los parámetros analíticos necesarios para una mejor comprensión del hecho musical en particular y del producto audiovisual desde una perspectiva holística. La anotación en el análisis es una necesidad, por ello no es de extrañar que se haya concebido una herramienta informática que se adapte a la investigación musical en este ámbito, para uso de profesores, músicos, compositores y musicólogos.

¹ Cfr. <http://www.pierrecouprie.fr/>

² En http://www.youtube.com/watch?v=Frvst_tshJw&feature=channel&list=UL puede visualizarse un vídeo demostrativo. Consultado el 5 de junio de 2012.

³ Cfr. LLUÍS i FALCÓ, Josep. «Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica». *D'Art* (Barcelona), nº 21 (1995), pp. 169-186. El propio autor precisa esta denominación.

iAnalyse: un instrumento de ayuda para el análisis audiovisual

Existen diferentes tipos de software de aplicación a la música. Programas secuenciadores para la grabación multipista, a menudo también editores, de MIDI y Audio; editores de partituras; los denominados *minus-one*, a través de los cuales un intérprete puede crear un acompañamiento instrumental virtual sobre el que preparar solos e improvisar; finalmente, los programas asistentes para la composición y el análisis musical. En este último grupo se puede integrar iAnalyse.

Descripción y evolución

iAnalyse es un *software* gratuito, en su versión LE, de ayuda al análisis musical, creado para trabajar en el sistema operativo Macintosh (Mac OSX). Con iAnalyse, el usuario puede sincronizar una partitura en formato digital (.pdf,.jpg,.tif, etc.) con archivos de audio y vídeo (.wav,.mov, etc.), además de realizar anotaciones textuales o mediante gráficos que van apareciendo en el momento preciso a lo largo de la audición musical o de la visualización de una secuencia fílmica. Lo que aporta iAnalyse con respecto a programas desarrollados con anterioridad⁴, es que constituye una potente base de datos en la que se almacena toda la información que el usuario introduce y que más tarde puede recuperarse para generar gráficas, diagramas y otras representaciones útiles en el análisis musical. Como colofón, esta presentación sincronizada se puede exportar en diversos formatos de imágenes y vídeo (.mov).

iAnalyse surgió en 2006 como alternativa a MusiqueLab2 Annotacions, diseñada para la plataforma Windows por el IRCAM⁵, ésta destinada a la educación musical. En su etapa inicial se llamó EDiMu4. En 2007 apareció la primera versión de iAnalyse con la denominación

⁴ Cfr. COUPRIE, Pierre. «iAnalyse: un logiciel d'aide à l'analyse musicale» [en línea]. *Journées d'Informatique Musicale*, GMEA, Albi, 2008, pp. 115-121. http://www.pierre-couprie.fr/?page_id=8 [consulta: 8 de mayo de 2013] se hace una referencia a una serie de programas informáticos que el autor cataloga como «herramientas de ayuda al análisis musical», de los cuales destaca L'Acousmographe, como «una primera revolución».

⁵ *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, fundado en 1970 por el compositor Pierre Boulez, cuya sede se encuentra en París.

actual, que consistía en un simple reproductor de audio y vídeo capaz de hacer posible la sincronía temporal de los tipos de archivos anteriormente mencionados con partituras previamente escaneadas, a través de un cursor que controlaba el progreso de anotaciones y gráficos a lo largo de la partitura. A partir de 2008 comenzó a ser utilizado por profesores e investigadores, así que en su nueva versión se incluyeron unas incipientes herramientas para el análisis. La versión 3, disponible desde principios de 2009 ha supuesto un avance cualitativo importante con la incorporación de nuevas funciones, de las cuales el propio Couprie destaca cuatro, como son: el análisis agógico, de variaciones de tempo, con la generación de la gráfica correspondiente; la visualización sinóptica de la forma musical; el diagrama formal, complementario de la anterior y consistente en un gráfico que representa la aparición en la línea temporal de la escucha de los diferentes motivos y células, considerados tanto en el eje vertical (elementos musicales) como en el horizontal (tiempo); y, por último, la que el autor denomina el Mapa (*The Map*). Esta última herramienta permite rescatar los motivos, diseños o células musicales destacados como primordiales en el análisis y los muestra como fragmentos de partitura que también se pueden escuchar, y así establecer conexiones e interrelaciones⁶. Además de estas funciones, encontramos el navegador de anotaciones, el sonograma, el *set-theory*, para representar las relaciones armónicas resultantes del análisis así como una herramienta de consulta de escalas y modos.

En la actualidad está en desarrollo, disponible en versión beta, iAnalyse Studio 4⁷, con una nueva interfaz y mejoras relativas a exportación de datos a diversos formatos, mejoras en los módulos de anotaciones, generación automática de gráficos, visualización mejorada de la línea de tiempo, adaptación a las condiciones gráficas de la «pantalla retina»⁸, etc.

⁶ Cfr. COUPRIE, Pierre. «Utilisations avancées du logiciel iAnalyse pour l'analyse musicale». *Journées d'Informatique Musicale*, Université de Rennes 2, Rennes, 2010. http://www.pierrecouprie.fr/?page_id=8 [consulta: 8 de mayo de 2013].

⁷ Más información en http://logiciels.pierrecouprie.fr/?page_id=796. Consultado el 18 de febrero de 2013.

⁸ Tipo de pantalla de alta definición que equipan los últimos dispositivos de la marca Apple, cuya resolución es de 2048 x 1.536 píxeles.

Análisis audiovisual

Existen, como mínimo, dos enfoques a la hora de plantear un análisis de la música compuesta para un film: el musicológico y el semiótico (Donnelly, 2009)⁹. Kalinak establece una estructura de análisis para *Vértigo*, en la que va explicando paralelamente conceptos de lenguaje musical. Los aspectos que trata son: introducción, lenguaje musical, efectos (emociones) musicales, convenciones musicales, música e imágenes y textos musicales¹⁰.

Chion (1993) propone un tipo de análisis conjunto del sonido y la imagen basado en la «búsqueda de dominancias», la «localización de los puntos de sincronía» y la «comparación» para determinar el contraste o la coincidencia de ambos elementos en los planos narrativo y figurativo. La consideración de la banda sonora como un todo excluye el tratamiento de la música desde el plano del análisis de su propio lenguaje. Otros autores, como Aumont y Marie (1993), plantean en su narrativa diversos ejemplos en los que el análisis de la partitura se contempla desde una perspectiva clásica, «puramente interna, de la partitura musical, aunque los autores aborden también las relaciones de la música con la imagen» pero además muestran el aspecto funcional de la música en relación a la imagen a través del criterio del propio M. Chion, anteriormente expuesto¹¹.

Arce (1996) realiza una aproximación analítica muy generalista a la obra fílmica de Nieto desde una perspectiva casi exclusivamente musical. Este estudio se vertebra en los siguientes términos: géneros, estilos y lenguajes; forma y cohesión musical; elementos de construcción

⁹ Donnelly, en BARNETT, Kyle. S. «Film music: Critical strategies», *Film Quarterly*, 57, 4, University of California Press, 2004, pp. 54-55.

¹⁰ Cfr. KALINAK, Kathryn. *Settling the score: music and the classical Hollywood film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992, pp. 3-19.

¹¹ Cfr. AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Análisis del film*, Barcelona: Paidós Ibérica Ediciones, 1993, pp. 209-211.

melódica; armonía y la dialéctica «tensión – relajación»; tratamiento de la textura y, finalmente, instrumentación y tímbrica¹².

Otro autor que expone su modelo de análisis es A. Román (2008)¹³. Éste nos presenta su análisis «musivisual» en una estructura que se puede dividir en seis apartados, a saber: una introducción, que contempla la ficha técnico-artística, información sobre el compositor y una sinopsis general y de la secuencia a analizar; aspectos relativos a elementos visuales, como el color y la fotografía; aspectos alusivos a la banda sonora y su composición interna; un análisis musical clásico, que incluye todos los parámetros constitutivos de la música y el sonido musical; un análisis «musivisual» – funcional y, por último, un anexo con la partitura y su correspondencia en fotogramas.

Por su parte, Fraile Prieto (2009), revisando estudios anteriores de, entre otros Lluís i Falcó (1995) y (2005)¹⁴, plantea una propuesta de método analítico organizado en cuatro bloques principales: contexto cinematográfico, en referencia al género y posición estética dentro del contexto correspondiente; análisis primario, consistente en una descripción de las características relacionadas con las circunstancias de composición e inserción filmica de la música; análisis formal-musical, que atañe a los aspectos estrictamente musicales (recursos compositivos, estéticos y relativos al lenguaje y sus elementos constitutivos) y, por último, el análisis funcional o músico-cinematográfico: concerniente a la interacción de los componentes sonoros y visuales¹⁵.

¹² Cfr. J. Arce en ALVARES, Rosa. *La armonía que rompe el silencio: conversaciones con José Nieto. Con un estudio de Julio C. Arce*, Valladolid: SGAE – 41 Semana de Cine de Valladolid, 1996, págs. 194-219.

¹³ Cfr. ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008, pp. 225-236.

¹⁴ Cfr. LLUÍS i FALCÓ, Josep. Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga. En OLARTE MARTÍNEZ, M. (Ed.): *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 143-154.

¹⁵ Cfr. FRAILE PRIETO, Teresa: De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica. En OLARTE MARTÍNEZ, M. (Ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 83-103.

El último modelo de análisis que expondremos es el que presentan Buhler, Neumeyer y Deemer (2010), cuya organización contempla seis secciones referentes a los extremos siguientes: ficha técnica del film e información general que pudiera ser de interés, sinopsis, *cue sheet* o tabla de entradas de los bloques musicales, descripción general de los elementos de la banda sonora y su interrelación, valoración (si procede) y descripción de las funciones narrativas (códigos musicales, utilización de la música diegética – incidental, sincronía – contrapunto, emoción y caracterización y oposición interna – externa)¹⁶.

iAnálise y la teoría del «Montaje Vertical»

Como ya se ha señalado en el apartado 2, el modelo de análisis de la banda sonora musical seguido por Román, anexa una partitura (melodía cifrada) del fragmento analizado coincidiendo con el fotograma del plano que supuestamente es apoyado por la música en ese punto. Este sistema, basado en la teoría del «Montaje Vertical», que en su día estableció Eisenstein para el film *Alexander Nevsky*, con música de S. Prokofiev¹⁷, se usa, aún en la actualidad, para la representación de la correspondencia entre la música y la imagen. Prendergast (1992) afirma que «existen dos aspectos de esta *correspondencia* entre gráficos y música, altamente cuestionables». El primero es la asimilación entre el ritmo visual y el ritmo gráfico. Dado que éste en las artes plásticas «es en gran medida metafórico», la analogía no es real; la segunda circunstancia tiene que ver con «la idea de que supuestamente los gráficos deben demostrar que el movimiento real de la música es similar a la secuencia de imágenes». En realidad, lo que demuestra el gráfico es «una similitud entre la escritura de la música y la secuencia de imágenes», por lo que el autor considera falsa la comparación de Eisenstein ya que «la notación musical no es más que una fijación gráfica del movimiento musical», lo que Eisler define como «la imagen estática de un fenómeno dinámico». Prendergast, a lo largo de su discusión, desgrana los vicios

¹⁶ Cfr. BUHLER, James, NEUMEYER, David, DEEMER, Rob: *Hearing the movies. Music and sound in film history*, New York: Oxford University Press, 2010, pp. 114-128.

¹⁷ Cfr. EISENSTEIN, Sergei: *El sentido del cine*, Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, 1974, p. 136.

en los que se basa la teoría de Eisenstein a través de algunos ejemplos, de los que tomamos una muestra:

«En el plano IV del diagrama, se pueden ver dos banderas en el horizonte. Eisenstein correlaciona esas dos banderas con dos corcheas en la partitura. Como estos dos estandartes son imágenes verticales y en conflicto directo con la composición primaria horizontal del plano, son reconocidos al instante por el ojo. La música sin embargo es otra cosa. Utilizando la indicación de tempo de Prokofiev (Largo = 48), transcurren cuatro segundos desde la aparición del plano IV en la pantalla hasta que suena la primera corchea en la banda sonora. Hay otros 2,5 segundos hasta que se escucha la segunda de las corcheas. La cuestión es que el reconocimiento del ritmo de la imagen metafórica del plano IV es instantáneo, mientras que el ritmo musical que Eisenstein afirma que se corresponde con el ritmo de la película tarda 6,5 segundos en percibirse».

En otro orden de cosas, Prendergast alude a las diferencias que deberían existir entre los primeros planos y las panorámicas de la película y que sin embargo se diluyen al darse una repetición literal de la música en planos distintos y afirma en referencia al plano IV que «las dos corcheas que representan las dos banderas también se escuchan en la música que acompaña al plano II» y añade que Prokofiev se refiere, a través de su música, «a la psicología del momento en relación a los personajes (aprehensión, miedo) y no a una noción abstracta del desarrollo del plano o de un metafórico *ritmo de la imagen*». El autor concluye afirmando que el apoyo a la teoría de una «puntuación audiovisual» (*audiovisual score*) por parte de los teóricos del Cine es una muestra de su «superficial y muy limitado conocimiento y comprensión de la música»¹⁸.

El análisis y su integración con iAnalyse

Elegimos como ejemplo la secuencia de los créditos iniciales del capítulo primero de la serie documental «Ciudades Perdidas», «Petra y el Imperio Nabateo», cuya música está compuesta por José Nieto. Se trata de la secuencia nº 4, bloque 1 (créditos iniciales).

¹⁸ PRENDERGAST, Roy: *Film music, a neglected art*. New York: W. W. Norton & Company Ltd., 1992, pp. 223-226.

No pretendemos aquí establecer un método analítico estructurado para mostrar el ejemplo que trataremos aunque sí creemos necesaria una contextualización tanto de la música como de la secuencia en la que se integra.

Contexto fílmico

La serie documental «Ciudades Perdidas» se emitió en TVE-1 durante los meses de febrero y marzo de 1990 aunque el proyecto se inició en 1984. En ellos se realiza un recorrido por tres culturas ajenas a Occidente, como son el mundo árabe, China y Melanesia, prestando especial atención a la arquitectura, la música y la cerámica de estos pueblos. Esta serie pretende ser un «sereno alegato anti-etnocéntrico contra la idea de que la civilización occidental es la máxima realización de la humanidad». Su director, Jaime Villate, profundo admirador del pionero R. Flaherty, define estos programas como «documentales (...) elaborados con criterios dramáticos»¹⁹. La serie documental, cuyo guión es de Vicente Simón, incluye siete episodios de una hora. Los dos primeros, dedicados a Petra y galardonados con varios premios en los países árabes, fueron una coproducción de la cadena pública española y *Jordan Television* y narran, en su primera parte, los orígenes nabateos de la ciudad y su descubrimiento, en 1812, a cargo del explorador suizo J. Burckhardt, así como otras expediciones posteriores a cargo de los británicos Irbi y Mangles y el francés L. Delaborde. El segundo de ellos describe su papel estratégico como punto de encuentro en las grandes rutas comerciales caravaneras e ilustra la riqueza artística de Petra, plagada de influencias helenísticas y orientales. Asimismo, con un marcado carácter etnográfico, muestra algunos aspectos de la vida cotidiana de los beduinos. Desde un punto de vista narrativo conviene destacar la estructura que sustenta ambos programas: se trata de una estructura mixta documental-dramática que recrea las primeras exploraciones de la ciudad de la mano de sus descubridores y primeros estudiosos.

¹⁹ En http://elpais.com/diario/1990/02/07/radiotv/634345203_850215.html. [Consulta: 7 de junio de 2012].

El compositor: José Nieto

Consideramos una tarea de gran complejidad establecer una semblanza de José Nieto en tan reducido espacio. Su filmografía²⁰ incluye más de 70 películas, entre largometrajes, cortometrajes, y series, tanto documentales como de ficción. Entre sus distinciones, destacan seis premios Goya de la Academia Española de las Artes y Ciencias Cinematográficas así como el Premio Nacional de Cinematografía (2000). Desde una perspectiva histórico-cronológica del cine español, José Nieto se sitúa entre los compositores del «Grupo Nueva Música», algunos de ellos pertenecientes a la generación del 51, como Luis de Pablo, García Abril, Bernaola, Cristóbal Halfter y Montsalvatge, entre otros, y la llamada «Nueva Generación» de la que destacan entre los más importantes Alberto Iglesias, Roque Baños o Lucio Godoy.

Contexto musical general

«Petra y el Imperio Nabateo» (1ª y 2ª parte) cuenta con un total de 20 bloques musicales. En ellos se pueden distinguir 3 temas centrales (A, Tema de la Serie – *Ciudades Perdidas*; B, Tema *Petra* y C, *Mar Muerto*) de los cuales el tema A también es el Principal²¹. Desde el punto de vista de las «grandes dimensiones»²², todos los bloques musicales están contruidos en base a los temas citados anteriormente y constituyen variaciones de los mismos, distribuidos en las diferentes secuencias, por lo que desde una perspectiva global podemos hablar de una forma *Tema con variaciones*.

Los temas A y C, así como los bloques musicales que se derivan de los mismos son originales. Por su parte, el tema B está construido a partir de una música étnica preexistente que, asimismo es diegética. Así, este tema como sus variaciones son música adaptada por el compositor.

²⁰ Cfr. *The Internacional Movie Database* <http://www.imdb.com/name/nm0631308/#-Composer>. [Consulta: 5 de junio de 2013].

²¹ Categorías expuestas en XALABARDER, Conrado: *Música de cine. una ilusión óptica*. Buenos Aires, Libros en Red. pp. 54-66.

²² Terminología empleada en LARUE, Jean: *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, Barcelona: Editorial Labor S. A., 1970, p. 5.

Orientativamente, podemos afirmar que en Petra I, se observa una presencia aproximada de la música de un 29% del total del episodio mientras que en Petra II la presencia de la música disminuye (18,8%).

Nieto utiliza el género sinfónico, con la instrumentación que corresponde a las secciones que integran la orquesta sinfónica (aerófonos de madera y metal, cuerda frotada, arpa y percusión) sin menoscabo del desarrollo de las variaciones de los temas de forma camerística. No obstante, se observa la ausencia de contrabajo, suplido por un tercer fagot, la tuba y un sintetizador para el refuerzo de los sonidos graves. Asimismo, el sintetizador, un Yamaha DX 7, muy en boga en la época, se utiliza igualmente como emulador y generador de timbres propios. A lo largo de toda la obra se hace presente un timbre que se asemeja a unas campanas y que suele subrayar la sincronía en algunos cambios de plano.

Desde el punto de vista de la procedencia de la fuente emisora en el film, en el capítulo I predomina la música incidental (82%), con la excepción de la contenida en las secuencias 3 (cantos beduinos); 28, donde el bloque 12 (variación del tema A) se intercala entre dos secciones de música diegética y la de la secuencia 15b, que integra en el discurso sinfónico la grabación de una flauta beduina realizada *in situ* por el compositor. Por el contrario, los músicas diegéticas y/o preexistentes copan prácticamente el espacio musical del episodio II (más del 50% del espacio sonoro de la música).

Desde una perspectiva conceptual, podemos hablar de música empática aunque sin incurrir en la paráfrasis excesiva y mucho menos en el pleonasma gratuito. De la misma manera, el documental incluye música narrativa-dramática y descriptiva en función de las secciones y secuencias. Pero lo que es evidente es que cumple una función estética, que confiere entidad artística al documental.

Focalización de la secuencia objeto de análisis

DESCRIPCIÓN GENERAL

Los créditos iniciales de Petra I, ejemplo que presentamos en este trabajo, cuya duración es de 01:48, contienen básicamente, la ficha técnico-artística enmarcada en una sucesión de planos con imágenes representativas de Petra. La música que se integra en la secuencia contiene el



Figura 1. Tema A, «Ciudades Perdidas»

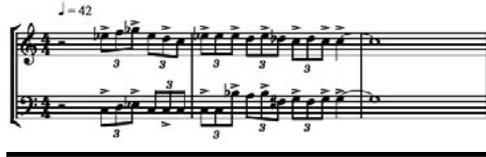


Figura 2. Tema B, «Petra»

material temático (temas centrales **A** y **B**, de los cuales **A** es el principal) que da origen a la práctica totalidad de los bloques musicales. En su versión original está tratado en un estilo neoclásico. Tanto **A** como **B** son la base temática de la práctica totalidad de los bloques musicales en ambos episodios.

Los cantos que dan origen al tema **B** se presentan en la secuencia introductoria del episodio, con una duración de 01:48, que muestra a unos beduinos cantando y bailando, en la celebración de una ceremonia de boda. La carga *cultural* de la música en el este tema viene determinada por su carácter étnico y repetitivo, lo que le confiere un sentido ritual y atávico que viene a reforzar el contenido de la narración de los orígenes de Petra.

Por su origen, la música de lo que consideramos una cabecera bitemática, es *original*, si nos referimos a **A** y *adaptada*, respecto a **B**, por estar basada en una música preexistente que aparece en una escena inicial como diegética o *source*, aunque en su conjunto se trata de música *incidental* y *descriptiva*.



Figura 3. Origen diegético del Tema B, a partir de unos cantos beduinos

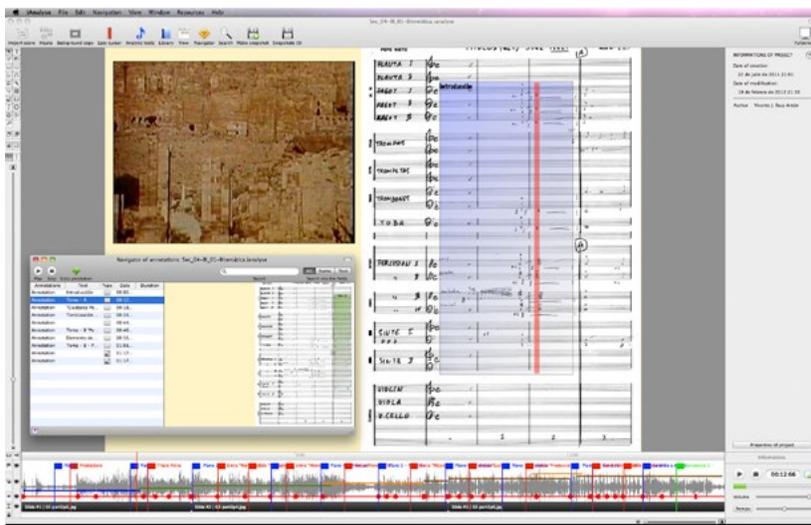


Figura 4. Vista general y navegador de anotaciones de iAnalyze

La secuencia presenta un alto grado de *sincronía* entre los acentos musicales, los cambios de plano y la aparición de cada uno de los títulos. La música ocupa todo el espectro de la banda sonora ante la inexistencia de narración y otros sonidos.

La vista general se aprecia desde la ventana principal de iAnalyze, desde la que comienza la reproducción sincronizada de partitura con audio, vídeo y anotaciones. El programa dispone de un navegador de anotaciones (*Browser annotation*), en el que seleccionando una anotación determinada y marcando la flecha *go to annotation*, la partitura y el vídeo se situarán en el punto indicado.

ASPECTOS ESTRUCTURALES-FORMALES

Desde el punto de vista formal, el bloque musical está organizado como un período que contiene una introducción (compases 1 y 2); una sección **A** con el tema de la serie «Ciudades Perdidas» (compases 4, 5 y 6); una sección transitoria de enlace con el tema **B**, (compás 7) denominada *tonicización*, que pretende lograr una estabilidad tonal en una atmósfera modal, permitiendo el paso A - B de una forma natural y unitaria; una sección **B**, contrastante, con el «Tema Petra»; después de



Figura 5. Ventana *Structure*

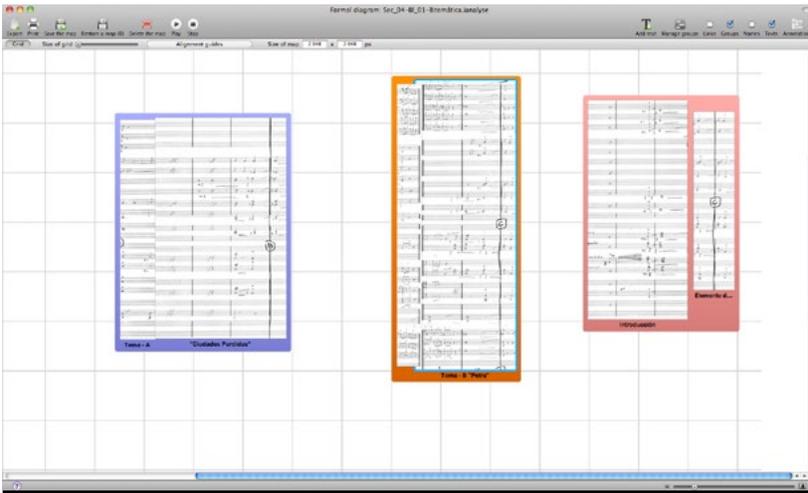


Figura 6. Ventana *The Map*

un nuevo elemento transitorio (célula de la introducción) se repite el tema **B** en un registro más grave consiguiendo un efecto de eco para finalizar (compases 8 a 13).

iAnalyse contempla dos posibilidades a la hora de presentar la forma musical: en primer lugar, la ventana *Structure* muestra el diagrama formal de la composición a partir de las anotaciones realizadas previamente por el investigador.

Por otro lado, la herramienta de análisis denominada *The Map*, permite la fragmentación de los elementos formales y su escucha de forma independiente.

ASPECTOS MELÓDICO-ARMÓNICOS

Desde un punto de vista melódico, podemos observar que el motivo generador del Tema A es el formado por los sonidos La - Sol - Mi,



Figura 7. Pentacordos base de ambos temas

(ámbito de 4ª justa), sin olvidar el contratema que incluye Do – Re, que completan la escala pentatónica base (modo pentatónico de Do), para resolver en Mib en el acorde transitorio (*tonicización*) a **B**. Para el tema *Petra* el compositor escoge material musical diegético procedente de la secuencia anterior y lo integra en la partitura. En él introduce una mutación melódica en las dos últimas apariciones de la nota re’.

Contemplado desde una vertiente armónica, el tema Principal **A**, se desarrolla contrapuntísticamente. Está basado en el modo pentatónico de Do aunque resuelve en un acorde de Eb/Bb (en 3ª inversión) que busca esa supuesta estabilidad tonal para iniciar el tema **B** sobre un pedal de Do. Por su parte, **B** tiene un desarrollo armónico en bloque homofónico-homorrítmico sin referencias tonales. Descendiendo su altura un semitono, el tema adquiere un cierto carácter Frigio. Transcurre entre la modalidad y las sonoridades étnicas y se construye sobre un pentacordo de 5ª disminuida (Do – Solb).

La ventana de *Scales-Modes tool*, contiene un catálogo de escalas y modos que se muestran a través de una figura que representa un teclado. En este caso, el Tema A, *Ciudades Perdidas*, está basado en el modo pentatónico de Do.

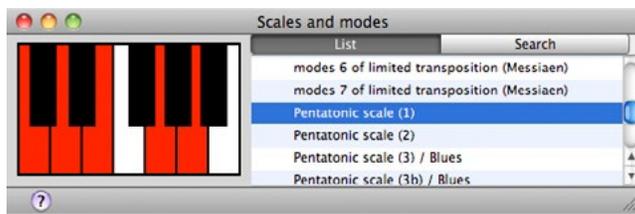


Figura 8. Scales-Modes Tool

ASPECTOS RÍTMICO-AGÓGICOS

Existen dos estructuras rítmicas claramente diferenciadas. La sección en la que se desarrolla **A** presenta un ritmo de superficie con blancas, negras y negras con puntillo a un tempo de $mm=42$. El tema **B** está escrito en tresillos de corchea aunque el *continuum* rítmico destaca el agrupamiento de figuras acentuadas de dos en dos²³.

iAnalyse ofrece la posibilidad de comprobar las variaciones agógicas de la obra en cuestión a través de la gráfica resultante.

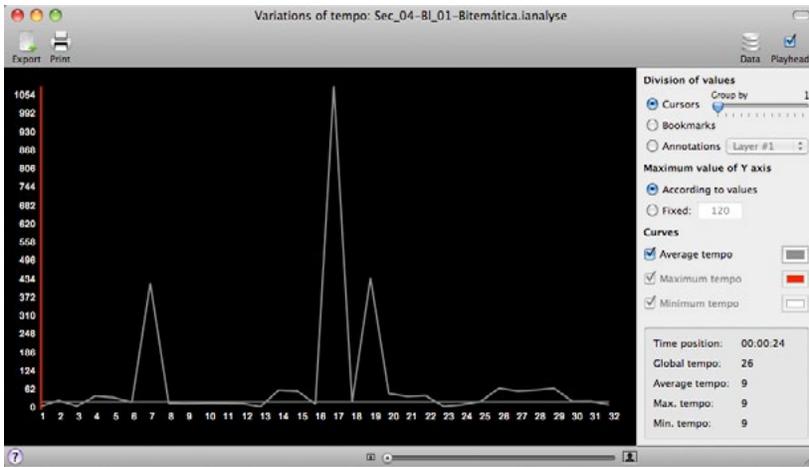


Figura 9. Variaciones de tempo

ASPECTOS TÍMBRICOS

Los códigos culturales que se perciben en este bloque tienen relación con los timbres utilizados, la densidad de la orquestación y la correspondencia con planos (imágenes) de espacios muy abiertos. En la primera

²³ El tratamiento rítmico en la escritura de la música para la imagen tiene gran relación con las técnicas de sincronía y el método de trabajo utilizado por el compositor. Cfr. NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*, Madrid: SGAE, 1996, pp. 201-253.

sección predominan los metales, lo que confiere al tema **A** un carácter épico y atemporal. Por su parte, la sección **B** presenta el tema «Petra» instrumentado para las secciones de maderas y cuerda frotada, lo que supone un importante elemento de contraste.

ASPECTOS DINÁMICOS

Por último, el Sonograma (*Spectrum*) ofrece una visión tanto de frecuencias como de intensidades, a través del cual quedan patentes los contrastes dinámicos y las variaciones en las densidades instrumentales.

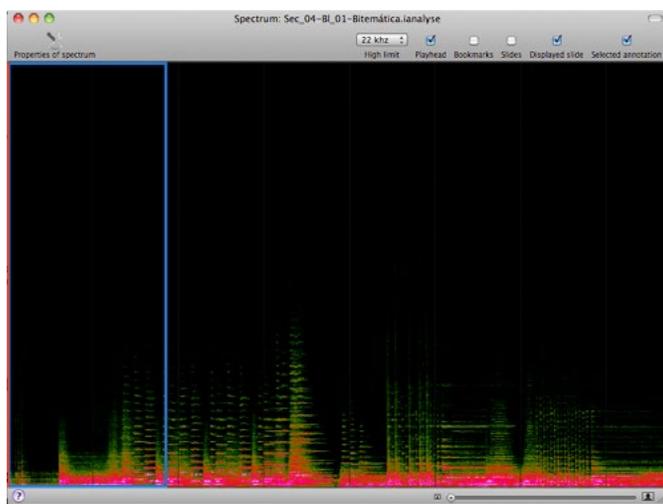


Figura 10. *Spectrum*

ASPECTOS FUNCIONALES

En cuanto a las funciones que asume la música con respecto a la imagen, podemos considerar:

- *Externas*, la música de este bloque asume un papel *plástico-descriptivo* (representa elementos visuales) y *local-referencial*, puesto que, como ya se ha señalado, evoca una cultura y localización a través del tema **B**, de origen étnico.

- *Técnico-cinematográficas*, desempeña una función *estructuradora*, dado su nivel de sincronía, *unificadora* (da unidad temática al documental) y *delimitadora-identificadora* al tratarse de una cabecera o sintonía.

Conclusión

Las anotaciones son consustanciales a todo proceso analítico-musical, ya sea en el ámbito de la música cinematográfica o en el de la música «pura». Assayag señala: «*Les différentes représentations ne sont pas seulement une manière de repérer différents types de rapports entre les espaces de paramètres, mais sont aussi une puissante aide à la pensée, dans le sens où une représentation peut influencer plus ou moins indirectement le raisonnement*»²⁴.

En este sentido, iAnalyse abre grandes posibilidades en el ámbito del análisis musical en general y en el del audiovisual en particular, dadas sus características fundamentales: sincronía real en el tiempo entre imágenes, elementos sonoros (banda sonora musical en el caso que nos ocupa), partitura y anotaciones concernientes al propio proceso analítico. De estas últimas, el *software* propone una gran variedad. Además, iAnalyse recupera los datos introducidos por el usuario, tanto de las anotaciones como los derivados del proceso de sincronización, para generar a partir de los mismos gran diversidad de tablas y gráficos.

En otro orden de cosas, como hemos expuesto anteriormente, Prendergast da buena cuenta de las debilidades de la teoría del «Montaje Vertical» de Eisenstein, demostrando que la pretendida representación gráfica de la correspondencia entre música y película conduce a conclusiones erróneas. La intervención de iAnalyse despeja dudas a este respecto, como se puede comprobar a través del desarrollo y las ilustraciones del análisis de la cabecera bitemática de «Petra y el Imperio

²⁴ “Las diferentes representaciones no son tan sólo una forma de situar los diversos tipos de relaciones entre los espacios de los parámetros, sino también una poderosa ayuda para el pensamiento, en el sentido de que la representación puede influir más o menos directamente en el razonamiento”. Citado en COUPRIE, Pierre. “iAnalyse: un logiciel d’aide à l’analyse musicale”, *Ibidem*.

Nabateo», capítulo inicial de la serie documental «Ciudades Perdidas», cuya autoría corresponde al compositor José Nieto.

Para concluir, podemos afirmar, que iAnalyse permite superar de manera definitiva ciertos modelos metodológicos obsoletos, basados en una relación «pseudosincrónica» entre la partitura y los fotogramas estáticos.

Referencias bibliográficas

ALVARES, Rosa. *La armonía que rompe el silencio: conversaciones con José Nieto. Con un estudio de Julio C. Arce*, Valladolid: SGAE – 41 Semana de Cine de Valladolid, 1996.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Análisis del film*, Barcelona: Paidós Ibérica Ediciones, 1993, pp. 209-211.

BARNETT, Kyle. S.: «Film music: Critical strategies», *Film Quarterly*, 57, 4, California, University of California Press, 2004, pp. 54-55.

BULHER, James, NEUMEYER, David, DEEMER, Rob: *Hearing the movies. Music and sound in film history*, New York: Oxford University Press, 2010.

COUPRIE, Pierre. «iAnalyse: un logiciel d'aide à l'analyse musicale», *Journées d'Informatique Musicale*, GMEA, Albi, 2008, pp. 115-121. http://www.pierrecooprie.fr/?page_id=8 [consulta: 8 de mayo de 2013].

COUPRIE, Pierre. «Utilisations avancées du logiciel iAnalyse pour l'analyse musicale», *Journées d'Informatique Musicale*, Université de Rennes 2, Rennes, 2010. http://www.pierrecooprie.fr/?page_id=8 [consulta: 8 de mayo de 2013].

EISENSTEIN, Sergei. *El sentido del cine*, Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S. A., 1974, p. 136 (anexo).

FRAILE PRIETO, Teresa: «De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica». En OLARTE MARTÍNEZ, M. (Ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp.83-103.

KALINAK, Kathryn. *Settling the score: music and the classical Hollywood film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.

LARUE, Jean. *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, Barcelona: Editorial Labor S. A., 1970, p. 5.

LLUÍS i FALCÓ, Josep. «Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica», *D'Art*, 21, Barcelona, 1995, pp. 169-186.

LLUÍS i FALCÓ, Josep. Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga. En

OLARTE MARTÍNEZ, M. (Ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 143-154.

NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*, Madrid: SGAE, 1996, pp. 201-253.

PRENDERGAST, Roy. *Film music, a neglected art*. New York: W. W. Norton & Company Ltd., 1992, pp. 223-226.

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

XALABARDER, Conrado. *Música de cine. una ilusión óptica*. Buenos Aires, Libros en Red, pp. 54-56.

Una perspectiva CALEIDOSCÓPICA

Con motivo de la 10ª edición del Festival de Cine de Alicante se instaura la sección «Música para la imagen», con la celebración del I Encuentro «Lo sonoro en el audiovisual». Las conferencias expuestas en este encuentro son el germen de la presente obra.

Sus ponentes, verdaderos artífices de esta publicación, algunos de ellos consolidados referentes en la materia, nos ofrecen una mirada caleidoscópica sobrelando algunos de los posibles reflejos de ese prisma technicolor que predice el rayo de luz en la oscuridad de la sala.

El lector encontrará aproximaciones historicistas, técnicas, semiológicas e incluso algunas aparentemente ajenas al cinematógrafo. Una multimirada sonora, imágenes en el laberinto de lo audible. Recitaciones desde el sonido en la retina.



letradepalo
ediciones

www.letradepalo.es



9 788415 794073