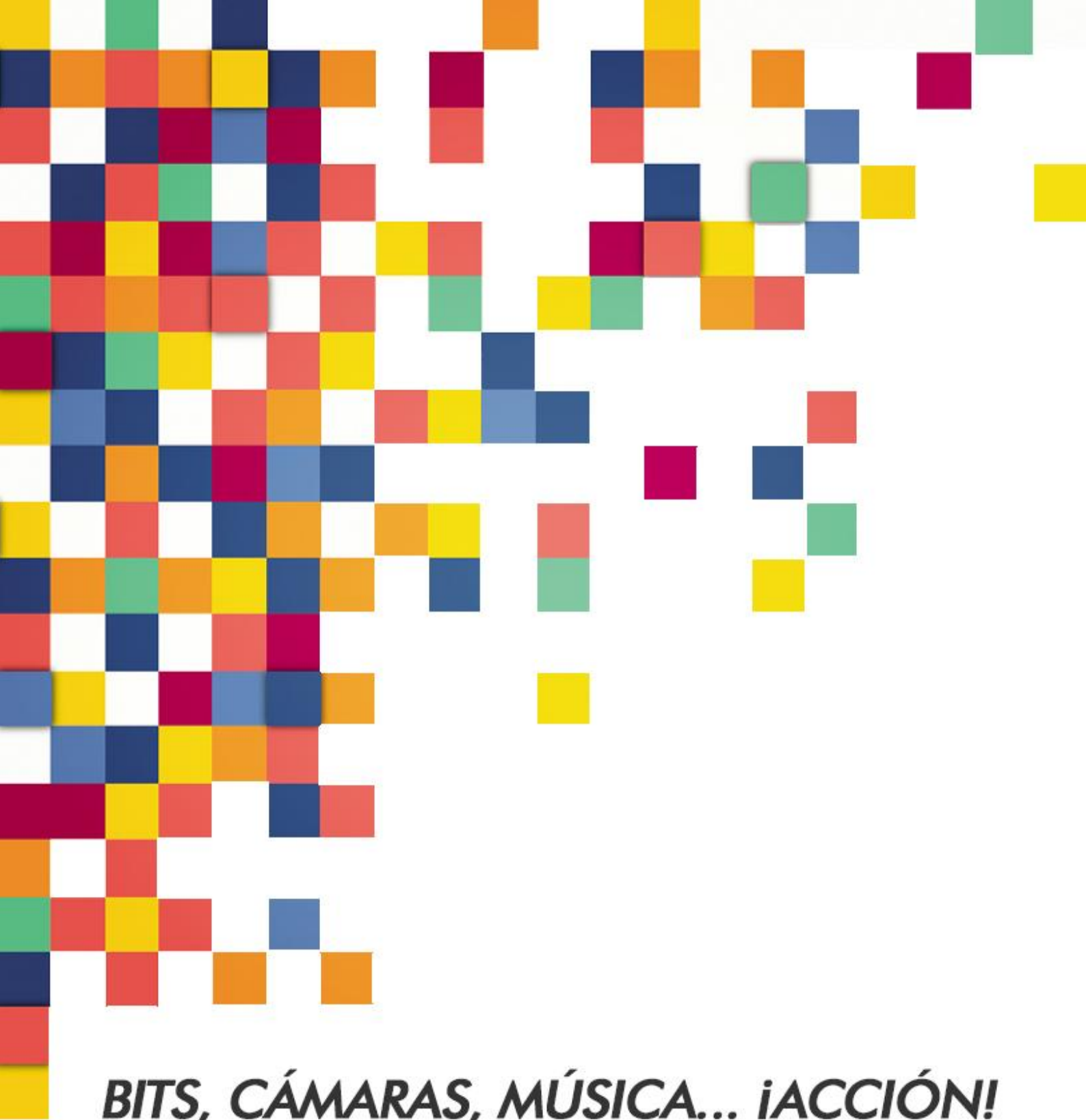




BITS, CÁMARAS, MÚSICA... ¡ACCIÓN!

Reflexiones en torno a la música como cultura audiovisual

Enrique Encabo (Ed.)

elpoblet edicions

Bits, cámaras, música... ¡acción!

Reflexiones en torno a la música como cultura audiovisual

Enrique Encabo (Ed.)

© Los autores

©2020 elpoblet edicions // Colección: Cafarnaüm Akademiks, 2

elpoblet edicions
Carrer de l'Estrella, 178
08201 Sabadell
www.elpoblet.cat

ISBN: 978-84-945025-7-6

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida total o parcialmente sin el previo consentimiento del editor o de los autores de la parte que se desee compartir/reproducir.

La presente publicación tiene carácter científico y, consecuentemente, todos los textos en ella contenidos han sido sometidos a revisión por pares o árbitros expertos, garantizando así la calidad, confiabilidad, integridad y consistencia en términos académicos de esta obra. El proceso de valoración crítica del volumen ha constado de tres etapas: evaluación preliminar (realizada por comité editorial), arbitraje (a ciegas, realizada por árbitros o pares expertos) y validación final (realizada por comité editorial).

Diseño de cubierta: elpoblet edicions con vector de Fondo creado por freepik.

ÍNDICE

Presentación: «More human than human». Enrique Encabo.

Música y cine: los albores de la industria

La Gran Guerra: música, cine y trincheras. Eric Sauda.

Las zarzuelas de Manuel Fernández Caballero (1835-1906) en el cine mudo. Nuria Blanco Álvarez.

«Canción de Fuego, que todas las cosas oyen con temor». Imagen, Musicalidad y Sentido en *Impresiones y paisajes* de Federico García Lorca (1918): ejercicio de arqueología de la Cultura Audiovisual. Manuel A. Broullón-Lozano.

Films Selectos: la polémica del cine (1930-1932). Josep Lluís i Falcó.

Identidades y Narrativas

De Wagner a la Mulata: una doble personalidad femenina. Cary Peñate.

Remixing Merriam, Rethinking the prism. El modelo analítico de Alan Merriam para el estudio potencial de nuevos modos de escucha mediada tecnológicamente: El caso de las *playlists*. Jordi Roquer, Mauricio Rey y Gala Sola.

Stranger Things transmedia: las canciones como recurso narrativo. Paloma Alaminos Fernández y Antonio Alaminos Fernández.

Twin Peaks, *Twin Ears*: el binomio David Lynch y Angelo Badalamenti. Irene Roncero.

Icarus' Break. La música en *Birdman*: un abordaje desde la semiótica y la teoría del cine. Silvia Segura.

Análisis y tecnología

Grabando en ambisónico: discursos musicales y espacios sonoros en la narrativa audiovisual 360°. Marco Antonio Juan de Dios Cuartas.

Piratas del Caribe. El cofre del hombre muerto. Análisis de la simbología musical en el «Tema de Davy Jones»: instrumentos, melodía, armonía y planos sonoros. Álvaro López Sánchez.

La tecnología como frontera en la producción musical en los inicios de la televisión en Portugal. João Ricardo Pinto y João Soeiro de Carvalho.

Repeticiones estructurales y alternancias en el uso de música clásica preexistente en películas de directores de la *Nouvelle Vague*. Luiza Alvim.

Chronik der Anna Magdalena Bach: la filmación de la interpretación musical como compromiso social y artístico. Ramón Sanjuán Mínguez.

PRESENTACIÓN: «MORE HUMAN THAN HUMAN»

Tradicionalmente se ha atribuido la célebre frase, de gran fortuna en el ámbito de la cultura popular, «¡Luces, cámara, acción!» a uno de los padres del cine narrativo, D.W. Griffith. Nos inspiramos en la misma para titular este volumen, aunque con las necesarias modificaciones derivadas de nuestro particular siglo XXI.

Si bien el sonido y la música han acompañado el lenguaje cinematográfico desde los inicios del séptimo arte —también en la época denominada silente— con el tiempo han ganado protagonismo, formando parte y condicionando este universo artístico. Ya como ilustración sonora, o a través del neosinfonismo, muchas veces desplegando su poder evocativo, o mediante la experimentación más radical y vanguardista, la música siempre está presente en la obra audiovisual (en ocasiones alcanzando autonomía e independizándose de la misma, como muestra el éxito de determinadas bandas sonoras más allá del producto al que en principio pertenecen), aumentando aquello que podemos considerar «música global», sonidos (no necesariamente angloestadounidenses) que pueden oírse en todo el mundo a través de satélites, servicios de televisión, anunciantes multinacionales y, por supuesto, las películas de Hollywood (Frith 1999, 18).

Música global que se transmite por medio de pantallas, pero ya no exclusivamente cinematográficas. La palabra «bit» es el acrónimo de *binary digit*, unidad de información empleada en informática. Más allá de su significado literal, esta palabra, en nuestro título, refleja la innegable influencia en nuestra sociedad de Internet; también, evidentemente, en el consumo cultural: aunque la experiencia que supone acudir a una sala de exhibición cinematográfica sigue siendo inigualable —del mismo modo que lo es acudir a un teatro de ópera, a una representación de ballet o a un concierto rock en directo—, gracias a la tecnología consumimos buena parte de los productos audiovisuales en el ámbito doméstico. Es más: cada vez con mayor frecuencia asistimos a largometrajes o series que se estrenan en la web antes que en televisión o cines, e incluso a productos creados exclusivamente para este medio. Los contenidos están en todas partes, pero, paradójicamente, no están en ninguna (ni siquiera en el sistema de almacenamiento de nuestros dispositivos electrónicos; tan solo en la «inquietante» nube). Lo importante ya no es poseer, sino «tener acceso a». La sociedad 2.0 es también la sociedad del *streaming*, a la que se permite poder consumir-gozar-disfrutar los productos audiovisuales en cualquier momento y lugar.

Es evidente el protagonismo que reconocemos en la música, en cualquiera de sus manifestaciones y soportes, y por ello ofrecemos este libro, configurado a partir de los sugerentes análisis de diversos especialistas en la materia. Con ánimo de satisfacer las necesidades de diferentes tipos de audiencias, el lector hallará en él enfoques centrados en los orígenes de la cinematografía (a fin de cuentas, necesitamos conocer nuestro pasado para entender nuestro presente, y quizá advirtiéndolo la manera en que nuestros predecesores se enfrentaron a un mundo absolutamente novedoso para ellos podamos comprender también cómo nosotros afrontamos los constantes y vertiginosos cambios que en cuestión tecnológica y, por tanto, cultural, se suceden), otros que tratan de explicar diferentes identidades y narrativas mostradas/realizadas por los medios audiovisuales y, finalmente, aspectos referidos a la tecnología y el análisis, comprendiendo cómo la tecnología ha sido aliciente y ha incentivado la producción artística, dos universos dependientes y con relaciones, en lo que se refiere a los mecanismos productivos, bidireccionales, pues la tecnología responde a las ambiciones artísticas, pero el arte también investiga a partir de los hallazgos tecnológicos.

Adelantando mínimamente el contenido de estas páginas, podemos señalar que el primero de los bloques del libro está dedicado a los primeros años de la industria cinematográfica, un periodo cada vez más estudiado, pero que, sin duda, todavía presenta numerosos interrogantes a los que dar respuesta. Los cuatro capítulos que lo integran se aproximan de una manera original y novedosa al fenómeno, dialogando entre sí aun con la aparente diversidad de enfoques que ofrecen.

El primero de ellos aporta mayor información al protagonismo de la música en las trincheras durante la Gran Guerra, esa traumática fractura abierta en 1914 y, a partir de la cual, la humanidad diría definitivamente adiós al «mundo de ayer»¹. Es realmente interesante la documentación aportada por Eric Sauter en torno a cómo la música sonó en estos tiempos difíciles, insospechados y luctuosos, algo que, curiosamente, volvería a repetirse durante la II Guerra Mundial, momento en que la compañía Steinway & Sons construyó pianos «Victoria Vertical» (de unos 14 kg., peso muy inferior al de los pianos al uso) para el esparcimiento de los soldados en el frente (a quienes se les hicieron llegar por tierra, mar y, aunque pueda parecer sorprendente, también por aire).

Muy diferente es la situación de España en este periodo histórico. La neutralidad del país durante la I Guerra Mundial, unida al circuito teatral ya establecido en las décadas

¹ Título de la célebre autobiografía de Stefan Zweig (título original: *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers*), publicada por primera vez en 1943.

precedentes en la península propicia que asistiáramos, durante los primeros años del siglo XX, a un asombroso contexto de ocio y diversiones conformado a partir de zarzuela, opereta, cuplé, revista y la novedad del momento: el cine. Joaquín Cánovas Belchí (2011), Peter Schulze (2016) y Álvaro Ceballos Viro (2017) han estudiado cómo conviven estas fórmulas y, en esta línea, Nuria Blanco nos ofrece información sobre las adaptaciones de las zarzuelas del exitoso compositor Manuel Fernández Caballero al recién nacido séptimo arte. El texto de Blanco Álvarez resulta interesante por cuanto continúa trabajos ya consolidados y que, sin ningún género de duda, son de referencia: en lo relativo a los incipientes años del cine en España, cabe destacar los de Joaquín Cánovas Belchí (1990), Juan Carlos de la Madrid (1996), Julio Arce (1997) y Joan M. Minguet (2008), entre otros; respecto a la obra de Fernández Caballero, esta ya ha sido estudiada con detalle, tanto en lo que respecta a las músicas empleadas en la escena (y convenientemente reelaboradas) procedentes del ámbito que podríamos denominar folklórico (aunque en muchos casos, por el auge de la cultura urbana, ya son materiales folklorizados), como en lo relativo a los aspectos ideológicos (Encabo 2007), y el temprano trasvase de las obras más exitosas del artista murciano a la gran pantalla, caso de *Gigantes y cabezudos* (Encabo 2009).

Artes, artistas y público van de la mano cualesquiera sea la época. En este sentido, Manuel A. Broullón Lozano ofrece una suerte de «arqueología de la cultura audiovisual» a partir de la obra del joven Federico García Lorca. La cultura inquieta de la llamada Edad de Plata se explica, en buena medida, por la estimulante realidad que vivieron sus protagonistas, que pudieron experimentar aquellas sinestesias preconizadas por los simbolistas al partir de la herencia cultural anterior, pero también disfrutar de toda clase de distracciones propias del nuevo siglo. Broullón Lozano señala el acceso de los poetas y literatos a espectáculos de género chico, café-cantante y, naturalmente, cine, sugiriendo la incidencia de lo audiovisual en las imágenes poéticas ideadas por los artistas. Este necesario texto conecta con otras investigaciones llevadas a cabo desde la musicología (Casares Rodicio 1986) y, especialmente, con los testimonios escritos por los propios protagonistas a propósito del rechazo o fascinación por el nuevo artefacto (Gómez de la Serna 1923; Azorín 1995, entre otros).

Precisamente son testimonios lo que estudia Josep Lluís i Falcó; los existentes en la revista *Films selectos*, voces muy diversas (intelectuales, profesionales de la escena, actrices, vedettes, compositores y músicos) que nos informan de las dudas y vacilaciones en torno a la novedad del cine sonoro. Lejos de considerar que esta tecnología fue «naturalmente» asumida con entusiasmo y agrado, el detallado análisis de Josep Lluís i Falcó nos permite

comprobar las contradicciones y paradojas que este «avance» supuso para las audiencias receptoras.

«Identidades y narrativas» es el nombre que porta el segundo de los bloques de este libro, centrado en el modo en que los medios audiovisuales narran la realidad, al tiempo que nosotros nos narramos a partir de los mismos. Comienza con el texto de Cary Peñate, que compara dos universos aparentemente dispares como el imaginario creado por Richard Wagner —especialmente en lo referido a los personajes femeninos— y la configuración del mito de la mulata en la Cuba colonial (mito que continuará durante todo el siglo XX). A pesar, como decimos, de las distancias geográficas y temporales, la autora muestra coincidencias en la creación de los arquetipos, conformados a partir de una mirada masculina que proyecta en ellos sus deseos y temores. El mito de la *femme fatale*, tan instaurado en la cultura occidental, resuena en la escritura de Peñate, y su trascendencia llega hasta nuestros días a través, también, de la iconosfera creada en la estética videoclip.

Videoclip y *playlists* («distas de reproducción») son dos modos habituales de consumo en la actualidad. En estas últimas se centran Jordi Roquer, Mauricio Rey y Gala Sola, quienes, retomando los argumentos teóricos de Alan Merriam (y la posterior discusión de los mismos), aportan un modelo analítico para comprender los nuevos modos de escucha mediados por la tecnología. Las *playlists* nos llevan irremediabilmente a la idea de prosumidor (Strank 2014) y el papel activo que en la escucha-reproducción-creación tiene el mismo. Como oportunamente señaló Simon Frith, cada vez más necesitamos estudiar con detenimiento a los consumidores, al mercado, lo que la gente hace con la tecnología a su alcance y por qué lo hace (Frith 1999, 24).

Este lugar protagonista del consumidor-prosumidor parece haber sido tenido muy en cuenta, como muestran Paloma Alaminos y Antonio Alaminos Fernández, por los creadores de la exitosa serie *Stranger Things* quienes, en alianza con Spotify, aprovecharon los nuevos modelos de consumo (tanto en lo televisivo como en lo musical eminentemente audiovisuales) para traspasar los límites temporales de los episodios y propiciar un universo virtual *Stranger Things*, creando experiencias hiperreales (Lysloff 2003). Este fenómeno muestra, una vez más, el flujo e importancia de las narrativas transmedia (Lacalle 2013; Solari 2013), retroalimentándose Internet y la ficción televisiva mediante la interacción social de los usuarios (Jenkins 2010) a través de la música, que en la serie va mucho más allá de una mera ambientación o ilustración sonora, pudiendo ser considerada casi un personaje más de la misma.

Igual importancia observa Irene Roncero en otra serie de misterio y suspense, la ya clásica *Twin Peaks*. Al hablar de *Twin Peaks*, irremediablemente pensamos (además de en Laura Palmer) en David Lynch; sin embargo, Roncero nos invita a considerar un binomio autoral Lynch-Badalamenti, puesto que la colaboración de los mismos va más allá de una relación profesional director/compositor; ambos dialogan, negocian, enriquecen y se enriquecen, y construyen simultánea y conjuntamente el producto cultural.

Muy relevante resulta el texto que cierra este bloque, firmado por Silvia Segura, no solo por su profundo análisis de la celebrada película *Birdman*, sino por allegar para su interpretación del film teorías y nociones brechtianas, así como procedentes de la semiótica musical y de los *Cultural Studies*. Silvia Segura considera la cinta de Alejandro González Iñárritu un magnífico ejemplo de producto cultural resultante del «entramado de grietas», una narrativa a partir de la fractura —con especial protagonismo de la música de Antonio Sánchez— que obliga al espectador a movilizar y repensar tanto su bagaje cultural como su horizonte de expectativas, en unos procesos en los que transgresión, subversión y entretenimiento no están reñidos, sino que contribuyen, a partes iguales, al extrañamiento, el cuestionamiento y, también, el reconocimiento de «la realidad» (sea lo que sea lo que signifique esa palabra).

El tercero de los bloques de este volumen está dedicado al análisis de la música en la pantalla, con especial énfasis en la tecnología. Hasta hace bien poco este era un campo raramente estudiado, en parte por la falta de profesionales dispuestos a acometer esta labor (que exige un conocimiento no solo musicológico sino también referido a los dispositivos electrónicos), en parte por los enfoques centrados en los comportamientos sociales derivados de las realidades sonoras. Sin embargo, la tecnología domina el mundo; no solo como medio para acceder al conocimiento, sino como transformadora del conocimiento mismo: «lo que sucede es que el mundo de los medios de comunicación está tan interrelacionado que los avances en un área tienen consecuencias en las otras: el futuro de la música no es solo un asunto musical» (Frith 1999, 24).

En el primero de los capítulos que lo conforman, Marco Antonio Juan de Dios Cuartas se acerca a la experiencia inmersiva que buscan las industrias (de nuevo no solo musicales, sino cinematográficas y del ámbito del videojuego) con el fin de fidelizar audiencias. Repasando los modos en que, desde comienzos del siglo pasado, la tecnología ha tratado de, artificialmente, propiciar la sensación de realidad, el profesor Juan de Dios Cuartas muestra las sinergias entre industria musical y tecnológica, música y marcas,

estrategias comerciales a fin de cuentas de una nueva (o no tan nueva) industria discográfica donde el modelo de negocio ya no se centra en la venta de un soporte de audio físico.

Podemos considerar ya una «marca» la saga cinematográfica *Pirates of the Caribbean*, tanto por la celebridad alcanzada por sus protagonistas como por la iconosfera creada a partir de la misma. A pesar de que nos encontramos, aparentemente, ante productos insustanciales destinados únicamente al entretenimiento, Álvaro López Sánchez muestra en su acertado análisis cómo los signos presentes en la saga (consumidos consciente o inconscientemente) forman parte de una tradición musical (por tanto cultural) ininterrumpida, que el receptor-consumidor-gozador puede releer sin gran dificultad aunque no sospeche el universo de universos al que se le está instando a acudir.

Somos cada vez más conscientes de que las canciones no solo se *escuchan*, sino que también se *ven*. Y esto es obvio en el estudio de João Ricardo Pinto y João Soeiro de Carvalho a propósito de los orígenes de la televisión en Portugal y la presencia musical irremediabilmente marcada por el desarrollo de la tecnología. Los investigadores muestran, de nuevo y como en otros textos de este libro, la retroalimentación entre música e imagen y la imposibilidad del espectador de, una vez asumida esta nueva realidad, disociar ambos lenguajes, condicionando uno la recepción del otro. Desde el punto de vista sociopolítico, los orígenes de la televisión en Portugal están marcados por el Estado Novo, régimen dictatorial que, en el plano cultural, se esforzó en la defensa de los valores «nacionales», considerando una amenaza las producciones musicales «extranjeras» (jazz, rock'n'roll, pop...) (Ramos de Ó 1999; Castelo Branco y Branco 2003) que, no obstante, tuvieron presencia en la pequeña pantalla.

Los años estudiados por João Pinto coinciden cronológicamente con la actividad llevada a cabo por los autores englobados bajo la etiqueta *Nouvelle Vague*. Luiza Alvim dedica su análisis a la interesante inclusión de fragmentos procedentes de la tradición «clásica» («erudita» «docta» o como se prefiera llamar) en los films de autor del momento, funcionando esta relectura no de manera anecdótica o a modo de *leitmotiv*, sino como auténticos elementos estructurales dentro de las narrativas. Algo también presente en el texto de Ramón Sanjuán Mínguez, que, igualmente enfocado en la década de los años sesenta, se sumerge en la original propuesta de Straub y Huillet que, de un modo u otro, conecta con las experimentaciones llevadas a cabo, huyendo del lenguaje *mainstream*, por la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* inglés o el *Neues Deutsches Kino*.

A fin de cuentas, la tecnología no como amenaza, sino como artefacto mediador, artificio capaz de generar sensaciones imbuidas de realidad. Más humanas que los humanos.

Sensaciones ya presentes en los inicios del espectáculo cinematográfico; sensaciones relacionadas con la evasión en tiempos de guerra, los trasvases entre diversas formas artísticas y de entretenimiento, con las identidades presentadas, asumidas, negociadas y releídas, y con el modo en que el ser humano cuestiona toda esa tecnología que él mismo ha creado y que, hoy como ayer, consume y disfruta. Y ello, indiscutiblemente, con el protagonismo omnisciente de la música, que condiciona, predispone, potencia y acrecienta la experiencia de vida y arte que nos acompaña y forma parte de nuestra biografía (moldeada a partir de recuerdos y vivencias) desde —sorprendentemente no hace tanto— poco más de un siglo. Música que quizá sea la anhelada llave para abrir la puerta de Tannhäuser.

I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate.

All those moments will be lost in time, like tears in rain.

Roy Batty (*Blade Runner*, 1982)

Referencias Bibliográficas

- Arce Bueno, Julio C. 1997. «Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo». *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 2-3, pp.273-280.
- Azorín [José Martínez Ruiz]. 1995. *El cinematógrafo: artículos sobre cine y guiones de películas*. Valencia: Pre-textos.
- Cánovas Belchí, Joaquín. 1990. *El cine en Madrid (1919-1930): hacia la búsqueda de una identidad nacional*. Murcia: Universidad de Murcia.
- . 2011. «Identidad nacional y cine español: el género chico en el cine mudo español. A propósito de la adaptación cinematográfica de La verbena de la Paloma (José Buchs, 1921)». *Quintana*, 10, pp. 65-87.
- Casares Rodicio, Emilio (coord.). 1986. *La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca, 1915-1939*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge de Freitas. 2003. *Vozes do Povo: a folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta Editora.
- Ceballos Viro, Álvaro. 2017. «El cine en el género chico (1897-1936)», *Hecho Teatral*, n° 17, pp. 37-75.
- De la Madrid Álvarez, Juan Carlos (coord.). 1996. *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Encabo, Enrique. 2007. *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona: Erasmus Ediciones.
- . 2009. «Gigantes y cabezudos y la dictablanda: adaptación de una zarzuela al cine ¿mudo?». *Lecturas, imágenes: revista de poética del cine*, 7, pp. 205-215.
- Frith, Simon. 1999. «La constitución de la música rock como industria transnacional». En: Puig, Luis y Talens, Jenaro (eds.). *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-Textos, 1999, p. 11-30.
- Gómez de la Serna, Ramón. 1923. *Cinelandia*. Valencia: Sempere.
- Jenkins, Henry. 2010. *Piratas de textos: Fans, cultura participativa y televisión*. Madrid: Paidós Comunicación.
- Lacalle, Charo. 2013. *Jóvenes y ficción televisiva: Construcción de identidad y transmedialidad*. Barcelona: UOC Press.
- Lysloff, René T. A. 2003. «Musical Community on the Internet: An On-line Ethnography». *Cultural Anthropology* 18 (2), pp. 233-263.
- Minguet i Batllori, Joan M. 2008. *Paisaje(s) del cine mudo en España*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia «Ricardo Muñoz Suay».

Ramos do Ó, Jorge. 1999. *Os anos de Ferro, O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito» 1933-1949, ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa: Editorial Estampa.

Schulze, Peter W. 2016. «Transposiciones zarzuelísticas: *La verbena de la Paloma* y las interconexiones entre el teatro y el cine españoles». En: Tobias Brandenberger y Antje Dreyer (eds.). *La zarzuela y sus caminos: del siglo XVII a la actualidad*. Münster-Berlin: LIT-Verlag, pp. 259-280.

Scolari, Carlos. 2013. *Narrativas transmedia*. Barcelona: Deusto.

Strank, Willem. 2014. «Nuevos medios, nuevos contextos: perspectivas analíticas de la música en la era de Internet». En: Enrique Encabo (ed.), *Música y Cultura Audiovisual: Horizontes*. Murcia: Editum, pp. 21-41.

BLOQUE I

MÚSICA Y CINE: LOS ALBORES DE LA INDUSTRIA

La Gran Guerra: cine, música y trincheras¹

Eric Sauda

Université Paris-Sorbonne

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, la población masculina de Francia —al igual que la de otros países— fue movilizada, independientemente de su condición social y oficio. Evidentemente también los artistas, a pesar de que sus habilidades *a priori* parecían no ser demasiado útiles para la lucha en el frente. Artistas e intérpretes, incluso los más famosos, fueron reclutados como simples soldados. Esta trágica circunstancia posibilitó, no obstante, el encuentro de la música y la escena con el cine, solo a unos pocos pasos de los campos de batalla.

A pesar de los tiempos de guerra, la huella de la actividad profesional no desapareció, sino que, aun con las dificultades y penurias propias del momento, permanecía en el alma y la piel de los movilizados. Los músicos no fueron una excepción: personas en las que vivía la música, a pesar de la hostilidad que suponía la situación bélica. Para estos improvisados soldados, la música que llenaba sus vidas lo hizo también en las trincheras. Tras su reclutamiento y destino, y tan pronto como la actividad militar también permitió largas horas de ocio, estos grandes artistas acostumbrados a una práctica exigente, no pudieron soportar vivir un estado de inactividad, de una espera inútil e improductiva. Bien entrenados en su vida diaria artística, más allá de la misión militar que se les encomendó y su respectivo patriotismo, estos profesionales de la música se comportaron como tal tan pronto como se presentó la oportunidad, sin lugar para el desaliento y la inacción.

Una actividad musical, como puede ser un concierto, requiere cuatro condiciones básicas: músicos, instrumentos, un lugar de espectáculo y una audiencia. En lo que respecta a los músicos, el reclutamiento de 1914 reunió a buena parte de los músicos franceses y, por lo tanto, proporcionó un contingente de miles de artistas. Los instrumentos musicales fueron prestados por los residentes de las aldeas vecinas o bien enviados por asociaciones caritativas de las grandes ciudades. En cuanto a los lugares para el espectáculo, en el momento el frente francés era vasto y ofrecía una multitud de sitios para las actuaciones musicales. También una audiencia permanente. Esta guerra que requirió un gran despliegue de tropas y luego su estacionamiento propició, al mismo tiempo, un entusiasmo por

¹ Traducción del original por Enrique Encabo.

espectáculos en vivo que no era predecible. Por esta razón, más de un siglo después, nos proponemos aportar respuestas a algunas preguntas: sabiendo que el cine estaba sustituyendo numerosas actuaciones de orquestas en la vida civil (Chion 1995), ¿cuál fue la reacción de los músicos involucrados en el frente? ¿Cómo se sintieron durante estas actuaciones musicales subordinadas a la autoridad de las imágenes? ¿Cuál era su pensamiento estético sobre este nuevo entretenimiento que aún no se consideraba como un arte?

1. Acompañamiento musical de las proyecciones cinematográficas de principios de siglo.

En 1908, por primera vez, los compositores reconocidos se encargaron de componer música para películas de prestigio. Camille Saint-Saëns, que por entonces tenía 73 años, había alcanzado la cima de su gloria. La sociedad anónima Film d'art le encargó la música para la película *L'Assassinat du Duc de Guise*, que se mostró al público de París en noviembre de 1908. La crítica fue unánime, considerando la partitura del acompañamiento musical idónea para la obra fílmica, revelando la originalidad y la sutileza de su forma: la interpretación de los actores se integraba con la música para constituir un nuevo producto artístico bastante original, a la vez rítmico, elegante y, desde el punto de vista psicológico, expresivo. La obra musical fue interpretada por instrumentistas clásicos procedentes de las orquestas de los Concerts Colonne y Concerts Lamoureux (Cook 2008, 14).

Los productores de cine se dieron cuenta, antes de la guerra, de la importancia del acompañamiento musical y, por esta razón, comenzaron a colaborar con pianistas y organistas, así como con directores y operadores de teatro. En 1909, la compañía encargada de las películas de Edison publicó *Suggestion for Music*, un catálogo en el que cada acción o emoción se asociaba con una o más melodías extraídas del repertorio clásico. Así, se consideraba la sonata *Moonlight* ideal para acompañar una noche tranquila, la obertura de *Guillermo Tell* propicia para reflejar una tormenta y la Marcha Nupcial de Mendelssohn para, obviamente, las escenas de boda. Los libros de estas características se suceden en los siguientes años mostrando la creciente demanda: *Playing to Picture* de W. T. George en 1912 o *Sam Fox Moving Picture Music Volumes* de J. S. Zamacki en 1913 (Robinson 1996, 30-36), entre otros.

No podemos dejar de mencionar el magnífico diario de Paul Fosse, director musical del inmenso Gaumont-Palace, llamado el «cine más grande del mundo», inaugurado en Place Clichy en el otoño de 1911. El director musical de este establecimiento

era el encargado de componer y dirigir la orquesta; de este modo lo era también de elegir, después de ver las películas, la música que acompañaría a las diferentes secuencias. Estas músicas se tomaban prestadas del directorio de catálogos, organizado por el propio Paul Fosse. Su diario consta de dos gruesos volúmenes titulados *Adaptations musicales des films du Gaumont-Palace*, abarcando el primero los años 1911-1919, y el segundo los años 1920-1928. Paul Fosse anotó meticulosamente los títulos de las películas y la lista de canciones que las acompañaban. Además de la diversidad de las obras interpretadas, este documento muestra un cambio gradual en el trabajo de los directores musicales, cada vez más atentos a los acontecimientos que se desarrollaban (Mouëllec 2006, 6-9).

2. Proyecciones cinematográficas cerca de los campos de batalla.

Desde el ámbito de la sociedad civil, los franceses que no pudieron participar en los combates hicieron todo lo posible para mantener la buena moral de quienes luchaban por su país. El periódico parisino *L'Illustration* informaba acerca de las proyecciones cerca del frente en fecha muy temprana, antes de finales de 1914:

[...] «El escenario del Music Hall de Poilu»

Major Rehm, un médico parisino, organizó en diciembre de 1914 el primer *cinéma-concert* para los soldados del frente. Encontró los medios para dar, cada día, sin, por supuesto, abandonar su labor como médico, un concierto gratuito, una actuación acrobática y una exhibición cinematográfica [...]²

De hecho, cuando el Estado Mayor y el gobierno francés se comprometieron a promover y generalizar las situaciones de ocio para los soldados en el frente, no hacían sino recuperar las ideas e iniciativas tomadas por los soldados desde el comienzo del conflicto. Desde finales de 1914, con el estancamiento del conflicto, los soldados en reposo no esperaron órdenes para comenzar a construir instrumentos improvisados o escribir y tocar escenas de teatro. Obviamente, las proyecciones de películas siguieron la estela. Y si el acompañamiento musical de las proyecciones en el frente aparece tan temprano es también porque los músicos ya estaban equipados con material musical, habiendo retomando su actividad musical desde los primeros meses de la guerra.

Si bien hay dudas sobre quién tuvo la idea de organizar proyecciones de películas en el frente para los soldados en reposo, el artículo «Le cinéma aux armées», publicado en el

² *L'Illustration*, 8 de abril de 1916.

periódico parisino y civil *L'Intransigeant*, arroja nueva luz sobre el nacimiento e implementación de esta iniciativa:

El cine en los ejércitos. Demanda por infracción

Aquí estoy acusado, por causa de «El cine en los ejércitos», en dos juicios. Me estremezco. Hasta ahora me las he arreglado para protegerme. Pero esta vez no puedo escapar. Por haber propuesto proporcionar cines a los soldados franceses durante el tiempo de descanso estoy acusado de falsificación. Me notifican por dos lados que no se esperaba que tuviera la idea o que me diera cuenta, y que desde hace mucho tiempo los soldados franceses ya disfrutaban del cine. Entonces no inventé nada, solo me apropié de la invención de otros. ¡Qué historia!

Si no escribiera en un periódico cuyo título ya es un programa y que dice con orgullo «L'Intransigeant», buscaría mi salvación en una transacción.

Primero observaría que no reclamé la idea. Por el contrario, señalé que los oficiales me sugirieron que estaban ansiosos por encontrar para sus hombres en reposo otras distracciones además de las revisiones de detalles, las maniobras y el manejo de armas. Tenía que creer que, si reclamaban el cine, era porque no lo tenían. Pero los soldados tenían el cine aunque no lo sabían... ¿Porque lo tenían? ¿O no lo tenían?

Cuestioné a mis dos interlocutores y comprobé la diferencia en sus respuestas. «¡Aún no, pero pronto!», respondió el Touring Club con buena gracia. «¡Hace más de tres meses!», respondió un periódico que hace tanto por acercarme las cuchillas que casi puedo sentir el corte. La luz se aleja en lugar de acercarse y, por el efecto de esta incertidumbre en las respuestas, hago ahora de nuevo mi pregunta y se deduce que nadie está completamente equivocado o tiene toda la razón.

El Touring Club primero. Prestémosle sin ningún motivo ulterior justicia plena. Ha prestado un inmenso servicio desde el comienzo de la guerra. Organizó una «jornada» triunfal. Ha recaudado considerables sumas y, lo mejor de todo, las ha empleado comprendiendo perfectamente las necesidades del soldado. Les traigo este testimonio de que el paquete Touring-Club fue y sigue siendo, a su llegada al frente, el gran éxito, por lo que felizmente existe la utilidad y lo superfluo, ambos indispensables.

El Touring Club tuvo que pensar en el cine. Lo pensó y creo que hoy debería pensar que lo había pensado. Su infatigable vicepresidente, el Sr. Defert, me dice que el Touring Club le ha ofrecido al ejército cien cines con cien mil metros de varias películas para que cada división tenga su dispositivo para fin de mes.

¡Bravo! Parece que no todo está hecho. Todo se hará.

¿Pero se hará todo?

¡Cien aparatos dicen! ¿Acaso te sobra el dinero? Un generador cuesta 5000 francos. ¿Es posible que dediques a este entretenimiento militar medio millón? Sería demasiado y no te alabaré más.

¡Ah! Creo que lo tengo.

En realidad sus cines, que también serán bienvenidos, son los pequeños dispositivos de cámara que, antes de la guerra, reemplazaron la linterna mágica en las matinés de los niños. Es el «Pathé Coq», juguetes muy bonitos que complacerán a los pocos privilegiados admitidos en

pequeños números frente a la pequeña pantalla, pero que, en lotes de treinta espectadores, requerirán demasiado tiempo para divertir a la división.

¿No es eso cierto? Aplaudo esta feliz iniciativa; pero no es motivo para desanimar a los demás.

Paso a mi segundo adversario, aplicando toda mi ironía pues no le daré el placer, a pesar de su crueldad, de alterar mi buen humor y alejar mi cortesía. Él es muy preciso: durante tres meses, ha habido cine en los ejércitos. Sembré después de la cosecha. Solo tengo que preguntarle al Sr. H... en particular: me dirá que fue hace mucho tiempo que recibió las felicitaciones de todo el ejército, jefes y soldados franceses, por las representaciones que ha dado y sigue dando. Todo el frente.

A pesar de la invitación que me hicieron, no le pregunté al Sr. H..., porque creo que el Sr. H... está muy avergonzado hoy con la afirmación inoportuna que su cruel ironista me hizo. Pregunté lo contrario. Escuché que el Sr. H... era un soldado adjunto a la Sección de Cine del Ejército, que participó en la obtención de muchas películas en el frente usando una camioneta o, por orden de sus líderes, para dar a algunos miembros del personal de los ejércitos sexto y décimo algunas representaciones. Pero solo contaba con una camioneta. Poder contar con cien años quizá era demasiado para el Touring. Solo una camioneta es muy poco para tal misión. Se calculó que llevaría cuatro años, cinco meses y diecisiete días de guerra que el camión del Sr. H... hiciera todo el recorrido por los acuartelamientos de descanso, con la condición de que los alemanes no les impusieran alguna interrupción de su gira con sus tumultuosos lanzamientos.

A pesar de todo, la experiencia de la camioneta había sido instructiva, una representación en el maravilloso entorno de los establos de Chantilly había tenido la mayor de las aprobaciones. Era necesario generalizar y poner al alcance de los hombres el entretenimiento honesto en el que se había regocijado la sede general. Faltaba dinero.

Fue entonces que sostenido y alentado por el Ministerio de Guerra, y en pleno acuerdo con él, se constituyó «la Obra del cine para los soldados franceses», 3 rue de Valois. Obtuvo suscripciones, se llevó bien con los grandes señores del cine y (los primeros resultados) enviaron esta semana nueve electrodomésticos, nueve electrodomésticos reales, que permitirán que todo el regimiento aprecie en tamaño real: Rigadin, Bout d'Zan, Charlot (Chaplin) y Casimir. ¡Ahora sí, el cine de verdad! Y no reclamo lo contrario, lo apruebo. Pero son solo nueve electrodomésticos, no es suficiente. Es esencial tener más. Y la caja está vacía. Ya no grito: «¿Quién quiere fundar el cine para los soldados franceses?». Está bien fundado. Pregunto: «¿Quién quiere suscribirse?». Para mí, está hecho.

Y me aventuro a extraer cierta moralidad de la aventura, sin levantar el tono ni elevar la voz.

El ejército de retaguardia está tratando, con la ayuda de toda buena voluntad, de ayudar al ejército del frente. Todos quieren tener su idea, su suscripción, su hospital, el trabajo, el cine del vecino. Es muy malo, es la rivalidad.

No molesté nuestros esfuerzos mutuos, traté de disciplinarlos. Sacrificar nuestras pequeñas vanidades y nuestras glorias. Cuando no haya ningún comando vacante, volvamos al rango, donde todos pueden encontrar su lugar, y regresaré al mío.

Charles CHENU (ex presidente del bar)

En resumen, en 1915 el Servicio Cinematográfico del Ejército (SCA) creó «Le Cinéma aux Poilus». En 1916 cada cuerpo del ejército tenía al menos un aparato móvil. Varias organizaciones adscritas a la Cámara de Cinematografía de la Unión (SCA) pusieron a disposición sus medios y esfuerzos para acercar el cine a los soldados franceses: la Cámara de Cinematografía de la Unión, que reunió a las editoriales, el Touring Club de Francia o la Obra del cine para los Soldados franceses, asociación creada en enero de 1916 que se encargó de recolectar donaciones y proporcionar materiales y películas para el área donde se encontraban los ejércitos. Para comprender estos esfuerzos, es preciso señalar que, después del episodio de motines de 1917, el comando francés aceleró la expansión de las proyecciones cinematográficas: durante el verano de 1917, la autoridad militar multiplicó las sesiones de cine al aumentar el número de giras organizadas en el frente y el número de salas de proyección, con el fin de evitar una nueva crisis moral de los combatientes.

Vemos por tanto, a través de este breve recorrido, que desde principios de 1915 y hasta el final de la guerra, se realizaron proyecciones de películas itinerantes en el frente para los soldados; muchos de los músicos movilizados tuvieron que participar en este ejercicio no solo por placer sino también para asumir su condición de músicos profesionales. Los artistas franceses, además, fueron alentados por sus compañeros para desarrollar esta tarea.

Para corroborar esta actividad contamos con algunos testimonios. La publicación musical mensual *La música durante la guerra* del 10 de noviembre de 1915 informaba de que el Comité de organizaciones benéficas francesas estaba presente y activo:

INFORME

La sociedad de autores y compositores dramáticos

La «Fraternelle» del espectáculo.

El refectorio del espectáculo.

Buen fuego.

El Comité de Asistencia y Previsión para Artistas Franceses.

La obra Treinta Años de Teatro.

[...] La «Fraternelle» del espectáculo. Asociación de Asistencia y Solidaridad, fundada en 1914 bajo el patrocinio del Ministerio del Interior, Instrucción Pública y Bellas Artes, Trabajo y Bienestar Social y la Subsecretaría de Bellas Artes. Su propósito es ayudar a los diversos grupos de profesiones de entretenimiento establecidas o fundadoras, y todos los grupos similares o relacionados, en sus trabajos de solidaridad y asistencia a artistas y personal de teatros, cafés de conciertos, salas de música, cines, etc.

En abril de 1917 el comité «La labor del cine para los soldados» presenta su informe financiero durante su asamblea general:

«La labor del cine para los soldados»

(Presentado por el Tesorero en la reunión del Comité del 30 de abril de 1917).

Autorizado por el Ministro de Guerra y por el comandante general en jefe, «La labor del cine para los soldados», gracias a la generosidad de los primeros donantes, pudo comenzar a operar a partir del 10 de enero de 1916.

Durante el mes de enero, el Comité envió diez equipos de proyección, incluido un generador y un aparato de proyección, por lo tanto, una estación completa por ejército.

Siguiendo las instrucciones dadas por el General en Jefe, estos materiales fueron asumidos por el personal de cada ejército que proporcionó una camioneta en la que se ensambló el grupo electrógeno, proporcionando también los hombres necesarios para operar el generador y que se ocuparon de la circulación de este conjunto. El Comité no dejó de proporcionar las películas necesarias a su debido tiempo para garantizar su renovación, así como tampoco dejó de enviar los suministros necesarios para su correcto funcionamiento³.

Este informe fue aprobado por unanimidad.

La idea de acercar el cine al frente contribuyó al desarrollo y popularización del séptimo arte. De hecho, vale la pena recordar que el 80% de los soldados franceses movilizados eran de origen rural. Muchos de ellos nunca habían asistido a un concierto clásico, una obra de teatro o una película.

Además, como en lo civil, este nuevo entretenimiento, que ya había dado cuenta de sus comodidades y ventajas, estaba a la vanguardia del ocio para los soldados, frente a otras fórmulas precedentes: conciertos y representaciones dramáticas para los ejércitos, canciones para los heridos...⁴ Esto explica los esfuerzos realizados por las autoridades militares, los profesionales interesados y los generosos donantes para la expansión del cine en la zona bélica. La idea principal era ofrecer a los soldados momentos de unificación, de ocio, que, al tiempo que entretener, también contribuyeran a la cohesión de las tropas.

3 Documents sur les œuvres du cinéma aux armées, CRDP Amiens (Francia). Disponible en: https://crdp.ac-amiens.fr/pensa/3_10_case4.php Consulta: 07/06/2018.

4 Además, debe tenerse en cuenta que la mayoría de los artistas que hicieron alguna representación para los soldados durante sus giras, pronto abandonaron las zonas de conflicto por el peligro que entrañaban, de modo que estos espectáculos, con el avance de la guerra, se tornaban más difíciles.

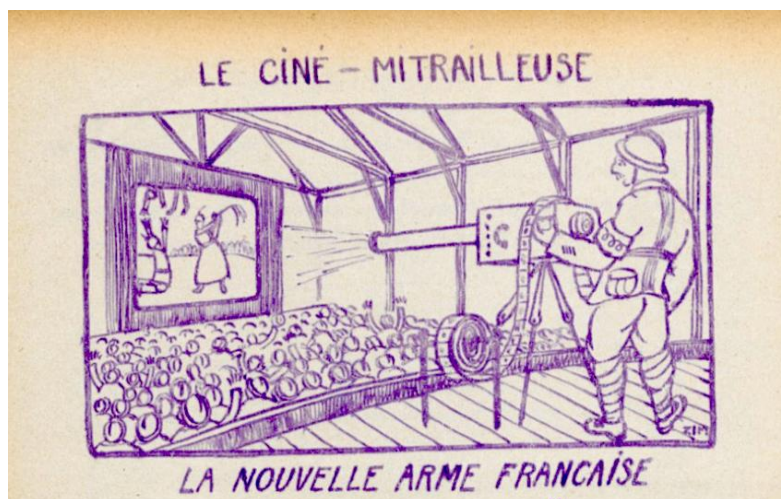


Ilustración 1. «Le ciné-mitrailleuse». *L'Argonnante*, 1 de mayo de 1916.

3. Expansión y éxito del acompañamiento musical de las proyecciones cercanas a los campos de batalla.

Desde el año 1916, los periódicos de trincheras, que aparecieron en los primeros meses de la guerra, dan testimonio del éxito de las noches de cine organizadas en el frente. Estas publicaciones nos permiten conocer los lugares de preparación e instalación para las proyecciones, describen la secuencia de eventos, las reacciones del público y de los oficiales. Algunas de estas publicaciones son: *Rigolboche*, *Bochofage*, *Le Périscope*, *Le Poilu* («El soldado francés»), y la más famosa de todas, *Le Crapouillot*. Escritas a mano o con máquinas de escribir, se copian (duplican en masa) contribuyendo a la rápida difusión de programas (pasados y futuros) e inspirando otras iniciativas. Como relatan los periódicos de trinchera:

[...] ¡Cine! ¡Cine! Aquí y en otros lugares funciona con intensidad. Con la posibilidad de los acantonamientos y los medios a nuestra disposición, a veces un piano, a veces una orquesta, a veces la emoción y la risa acompañan películas seleccionadas [...]⁵.

Y como el cine es parte de la vida de los soldados en el frente, lo evocan en su literatura, apareciendo de este modo en poemas, novelas y canciones que se crean y publican en los periódicos de trinchera:

El Klaxon, periódico de trincheras humorístico, caprichoso y mundano.

«En la película»

Apilados en el cuarto oscuro, los soldados siguen con interés los dramas que se desarrollan en la pantalla. Los soldados son felices, y alegres observaciones cubren el murmullo del ronco piano. El pianista mismo, además, no duda en aplicar vales juguetones y acompañamientos rítmicos a las escenas más trágicas.

⁵ *Le Rigolboche*, n° 93, 10 de octubre de 1917.

La película presenta una pelea entre la policía y los delincuentes, y uno de ellos recibe una bala en el brazo, momento en que un soldado exclama: «Con suerte, será evacuado». Charlot (Chaplin) seguido por su novia y su suegra visitan un lujoso departamento y alguien grita desde el fondo de la sala: «Están visitando el área. ¡No está mal este refugio!». Si los actores están en silencio, los espectadores se encargan de animar el show⁶.

En este tipo de testimonios apreciamos que son muchísimos los detalles que se reseñan de la experiencia que supone la proyección de una película acompañada por músicos. El tiempo y la energía empleados en la preparación no siempre son recompensados, pero los soldados están felices al congregarse alrededor del evento. Y parece que para ellos es lo más importante:

CINE

Cuando supimos que el regimiento
había adquirido para distraernos
un cinematógrafo asombroso,
todos dijeron: es una oportunidad.
Nuestras tardes estarán un poco allí
ya no pensaremos en la guerra
yendo a ver el cine
imaginaremos estar en la parte de atrás...

Y el día que vimos a los músicos
estos llevaban cajas cerradas.
Los seguimos desde lejos
para intentar ver algo.

Al día siguiente fuimos invitados a
ver la primera sesión.
Y súbitamente, abarrotado
el público temblaba con impaciencia.
Un payaso apareció en la pantalla.
Pero no sé por qué magia
la película se negó rotundamente
a proyectar sus aventuras...
De repente notamos que
esa desagradable orquesta sinfónica
estaba tocando: «No, no estoy trabajando, soy el pequeño cine estadounidense ...»

⁶ *Le Klaxon*, mayo de 1917.

Otro día fue el motor
quien rechazó ofrecer sus servicios.
Y luego fue el obturador.
Y luego muchas cosas para hacer daño.
En resumen, todas las noches cuando creíamos
que iba a funcionar, ¡qué rabia!
El director salía anunciando
que sería la siguiente noche.

Algunos amigos no estaban contentos.
Hubo quien dijo: debe haber una causa.
Si hubiéramos estado allí cincuenta años
tal vez alguna vez habríamos podido ver algo...

Nos cansamos de esperar... así que una noche
nadie vino a la reunión.
Solo los músicos que en la oscuridad
permanecían en la indiferencia.
De repente en la pantalla apareció
una imagen perfecta, nítida.
Solo entonces entendimos
que el cine debía ser tímido

Ver ante él tanta gente...
Sin duda, eso te hace callar.
En el momento en que el cine estaba solo
trabajó muy bien...
Jean Mady⁷.

4. Acompañamiento musical de las proyecciones: algunas consideraciones

Como observamos, desde finales de 1914, la mayoría de los músicos movilizados habían, de un modo u otro, retomado la actividad correspondiente a su práctica profesional en la vida civil: tocar, componer, ensayar... también el acompañamiento musical de las proyecciones. Y esto a pesar de que las actuaciones musicales acompañando cine parecía no ser, *a priori*, la actividad musical favorita de los profesionales del gremio.

Los artistas de conciertos se vieron afectados, previamente al estallido de la guerra, por el hecho de que, desde comienzos de siglo, el cine, instalado en las principales ciudades, había ganado terreno a las orquestas sinfónicas de las salas de conciertos, acaparando gran

⁷ *Rigolboche*, n° 90. 10 de septiembre de 1917.

parte del público de las mismas y, por tanto, ocasionando problemas a los profesionales. No obstante, cerca del campo de batalla, estos pensamientos carecían de validez. A estos soldados forzosos solo les importaba la salud de su familia y tener alguna pista del paradero de sus colegas⁸. Los músicos pensaban con preocupación en los miembros de sus orquestas o bandas, de los que estaban separados por el conflicto bélico y de los que nada sabían; también, lógicamente, en su futuro. Su nueva situación, que era inimaginable unos meses atrás, suponía solucionar de manera inmediata un problema tras otro, una preocupación tras otra. Y para mantener su estatus de músico (o su fama en el frente) y mantener su práctica instrumental, los músicos aceptaron voluntariamente cumplir con el ejercicio de acompañar las sesiones de cine.

¿Dónde se llevaban a cabo estas proyecciones? Contemplamos al menos tres tipos de lugares: salas de cine en áreas rurales (pueblos y ciudades pequeñas), refugios subterráneos —como la ciudadela de Verdun que poseía su sala de cine— y al aire libre. Dado el éxito de este tipo de distracción, apreciada y valorada por los soldados, todos los agentes implicados se comprometieron en su preparación con el fin de que el espectáculo fuera exitoso.

El lugar que ocupaban los músicos durante la proyección venía condicionado en gran medida por la instalación del sistema de proyección y el lugar destinado a la audiencia. En general, los miembros de la audiencia eran los mejor instalados, y en el caso de que esta fuera muy numerosa, las cosas podían complicarse para los músicos, puesto que la posición del músico acompañante, entre público y pantalla de proyección y entre proyector y pantalla de proyección, dependía de ello. En ocasiones los músicos podían encontrar el espectáculo triste, gris y plano, y esto en gran medida se debía a la ubicación que ocupaban, que en muchas ocasiones no ofrecía la mejor posición de recepción visual para ilustrar las imágenes. Esta problemática no solo se daba en el nivel del músico sino también en el de la audiencia; a pesar de las buenas intenciones, la magia del cine no puede funcionar cuando un pequeño detalle perturba su ambición de permitirnos evadirnos de la realidad.

5. Contenido musical y calidad de las proyecciones para acompañar.

En 1914 los músicos parisinos no ignoraban las posibilidades económicas que el cine, la atracción de moda, les podía reparar. Algunos, para financiar su participación en concursos, tocaban acompañando filmaciones antes y durante la guerra. Es el caso, por ejemplo, de Maxime Dumoulin (1893-1972), violonchelista y compositor francés que ganó el Premio

⁸ *La Gazette des classes de compositions.*

Lili Boulanger en 1919. En un momento en que la mayoría de músicos fueron movilizados, Maxime Dumoulin, que no fue llamado a filas por insuficiencia cardíaca, no tuvo muchos problemas para trabajar en salas de exhibición. Sabemos que por su trabajo en una sesión, que duró de 8 a 11 de la noche, recibió una remuneración de 3 francos. Era poco; Paul Paray afirma que en 1910, mientras preparaba su participación en el Prix de Rome, recibía como violonchelista en un teatro de París la suma de 5 francos por noche, que se consideraba un salario modesto (Guilloux 2006, 33). François Gervais, violonchelista francés de la orquesta Les Concert Lamoureux, estuvo tocando su instrumento durante cuatro años en diversas y variadas circunstancias. Obviamente, tuvo que acompañar las proyecciones en el frente y para ello empleó las habilidades adquiridas en la prebélica vida parisina.

Los artistas notorios movilizados no ofrecen, en sus testimonios, demasiados detalles sobre las sesiones de cine que tuvieron que acompañar. Cuando informan sobre sus actividades musicales, su tema prioritario es su actuación como artista de concierto. Lucien Durosoir (1878-1955), un famoso violinista francés con una carrera internacional, formó parte del famoso Cuarteto del General Mangin durante su época de movilización. En su correspondencia con su madre, se complace en informar del siguiente evento:

27.03.17.

Anoche volvimos a tocar en un espectáculo para los soldados, actuación que tuvo lugar a las cinco y media y en un magnífico salón que generalmente sirve para un cine. Esta es la primera vez en la guerra que toco en una sala de conciertos, esta sala tiene aproximadamente 800 asientos, iluminados por electricidad; finalmente un regreso a la vida civil. Excelente acústica y además de los soldados había una serie de civiles [...] (Durosoir 1917, 179).

Estos artistas participaban voluntariamente en los espectáculos nocturnos que, en su configuración, eran similares a las variedades: teatro, acróbatas, escenas cómicas, cantantes de todo tipo... sin embargo, el carácter popular de estas fiestas y el comportamiento de los soldados en estos momentos no despertaba en los músicos ningún deseo de escribir algunas líneas sobre ellos en sus diarios de guerra o correspondencia (Sauda 2010):

François Gervais, violonchelista de la orquesta Concert-Lamoureux.

Miércoles 1 de mayo de 1918

Buena cantina [...] Después de la cena, cine-orquesta.

Sábado 22 de junio de 1918

Preparativos para la partida. Cine de noche⁹.

Laurent Pensa, músico y camillero

Martes 28 de mayo de 1918

Ensayo con estadounidenses. 8:30 p.m. orquesta y cine¹⁰.

Parece difícil informar de manera más lacónica.

Obviamente, una agrupación como The Mangin Quartet, la orquesta del Cuartel General, no se «rebaja» a participar en veladas musicales populares del estilo «teatro para soldados» o en el acompañamiento instrumental para proyecciones cinematográficas, mientras que un músico como François Gervais, que no cuenta con un Grand Prix de Rome, acepta sin problema este tipo de trabajos. También hubo profesionales consagrados que trabajaron sin reparo en una y otra escena; es el caso del compositor Reynaldo Hahn, una celebridad en la escena parisina en 1914 que no distinguía entre música «académica» y espectáculos populares. Por tanto, parece que la participación de cada uno de estos músicos en estos diferentes espectáculos dependía, sobre todo, de sus deseos y aspiraciones personales, lo que nos lleva a pensar que el intérprete, en el momento, aún disfruta de cierta libertad de decisión. Según los diferentes estatutos de los músicos movilizados, los servicios que ofrecen difieren, pero, en cualquier caso, siguen siendo servicios obligatorios. En realidad, para los artistas, si el acompañamiento musical del cine puede ser a veces aburrido, de igual manera lo pueden ser algunas noches musicales reservadas para el disfrute de los oficiales.

Desde el punto de vista artístico, parece que estos acompañamientos eran de escasa ambición. El contenido de los programas musicales se limitaba a unas pocas obras, cuyo poder evocador debía guardar correspondencia con las imágenes proyectadas. Los músicos ensayaban antes de cada sesión las piezas típicas elegidas previamente atendiendo a su carácter alegre, conmovedor, triste o dinámico de acuerdo con las diferentes acciones que tenían lugar en la pantalla. François Gervais y sus colegas Lucien Durosoir y Maurice Maréchal solían tocar piezas tan variopintas como arias de Bach, el «Agnus dei» de César

⁹ *The Carnets of François Gervais*. Fondos del Museo de la Gran Guerra (Péronne, Francia). Gervais era cellista de la orquesta «Les Concerts Lamoureux»; durante la I Guerra Mundial fue secretario del coronel y violonchelista en el frente durante toda la guerra.

¹⁰ *The carnets of Laurent Pensa musician brancardier at 31st R.I. (1914-1918)*. Fondos del Museo de la Gran Guerra (Péronne, Francia).

Franck, «Rêverie» de Schumann o la famosa canción napolitana «O sole mio» de Eduardo di Capua.

6. Los beneficios e inconvenientes de las proyecciones de acompañamiento

La carta del trompetista Jacques Pessard —hijo de Émile Pessard, Gran Premio de Roma y profesor en el Conservatorio—, fechada en marzo de 1917, nos ofrece información sobre su vida en la sede de una división:

Me encargué del armonio de una pequeña iglesia de Champagne, acompañando el canto llano. ¿Fueron mis elegantes acordes los que dieron noticia de mi actividad al general Gouraud? Me encargó formar una pequeña orquesta para el cine-teatro que fundó. Unos días más tarde, comenzamos nuestra actividad recorriendo graneros abarrotados de gente¹¹.

Jacques Pessard obtiene el reconocimiento de su superior gracias a su labor en la iglesia, y él, como podemos deducir de la carta, acepta este cargo como una promoción. En cualquier caso, lo interesante es que este reconocimiento viene motivado precisamente por la necesidad de músicos para acompañar las proyecciones cinematográficas.

Con la guerra, muchos de los artistas urbanitas recuperaron el placer de vivir en el campo, mostrándose encantados con los paisajes y cambiando su visión de la naturaleza.

Martes 8 de agosto de 1916.

Dios mío, qué hermosa es la naturaleza esta noche. La llanura ya está cosechada. En todas partes, pequeños molinos se alinean, reina en toda la atmósfera, sea lo que sea, algo grande y pacífico. Todo el valle del Mosa está cubierto de púrpura [...] mis pobres hijos, me encantaría tenerlos aquí, esta tarde de verano, para haceros respirar este aire tranquilo y puro. ¡Oh, naturaleza indiferente! ¡Qué hermosa eres!

Esta nueva visión, de algún modo, también tiene cierto impacto en su labor artística; algunos de ellos comparan el alcance y la profundidad de los paisajes con la disposición orquestal, mientras otros encuentran relaciones entre los colores, la luz solar y los sonidos de la naturaleza y los timbres y resonancias de sus instrumentos (Maréchal 1916, 306). Así François Gervais en su diario de guerra:

Agosto de 1915

11 Jacques Pessard, carta de guerra (marzo, 1917) publicada en *La Gazette des classes de compositions* (Bibliothèque Nationale de France, BNF Gallica website).

Aquí todo es exuberante, con una vegetación desbordante, (poesía alada) colores que tratan de escapar del bosque, pájaros cuya canción es expresiva y recuerda el cielo libre. En toda esta majestuosa calma, hay movimiento, dirección y ritmo [...]

Podría pensarse que estos artistas preferían la belleza de la naturaleza real antes que las imágenes grises desprovistas de matices proyectadas en una pantalla. Pero, no obstante, lo más irritante para los músicos era la actitud de la audiencia durante estas sesiones de cine. Esta permanecía atenta al principio, durante la proyección de las noticias; pero, cuando comenzaba la película, los soldados comentaban ruidosamente, inundando el espacio de voces que provenían de todas las partes. Además, los soldados todavía no estaban acostumbrados a este tipo de espectáculo, confundiendo realidad y ficción. Así, cuando el héroe de la película sufría los actos maliciosos del «malvado criminal», eran habituales los insultos y objetos que volaban hacia la pantalla. Los soldados que componen estas poco respetables audiencias adoraban estas sesiones de películas acompañadas por una orquesta, durante las cuales podían expresarse, gritar, insultar y silbar. Especialmente si en la pantalla aparecía el káiser Guillermo II...

Frente a la diversión de los soldados, los músicos durante estas agitadas sesiones tenían más la sensación de participar en una «broma», una farsa, en lugar de en un concierto. Los virtuosos consideraban que este arte era demasiado popular y poco atractivo. Además para estos artistas, acompañar a un ser vivo (que baila, canta, o hace malabares...) era más sencillo que tratar de dar vida a imágenes que no están animadas por la vida. Así, el famoso violonchelista francés internacional Maurice Maréchal anota en su diario de guerra:

26 de marzo de 1917.

Muy agradable la tarde.

Interesante charla sobre el futuro y el arte en las diferentes clases sociales después de la guerra. Qué cosa tan hermosa y tan llena de coraje y esperanza que la voluntad de creer en la elevación moral e intelectual de las personas. No más alcohol, no más cines. Tan solo «Belleza» en todas partes (Maréchal 1917, 311).

7. Conclusiones

Los documentos que testimonian la existencia de las sesiones de proyecciones fílmicas con acompañamiento musical en el frente de batalla nos permiten descubrir otra parte de la Gran Guerra. Son abundantes las cartas, diarios, periódicos de trincheras e ilustraciones que evocan esta vida de «espectáculos campestres», alejados de las urbes, estos momentos

de evasión en los lugares más difíciles y en medio de unas condiciones extremas. En lugar de ser meramente propagandistas, todos ellos enfatizan, sobre todo, la experiencia, mostrando siempre un buen momento vivido.

Las reacciones ante esta particular experiencia cinematográfica son diversas: algunos de los soldados (muchos analfabetos y provenientes de zonas rurales) se sorprenden al asistir a un espectáculo nacido del conjunto de imágenes en movimiento y música en el frente, cerca del enemigo; otros reconocen en el cine de primera línea la ventaja, no baladí, de evasión y entretenimiento.

Los testimonios recabados muestran un discurso coherente en torno a las actuaciones organizadas en el frente: los músicos profesionales y aficionados responden a la llamada cuando se trata de contribuir al lucimiento de festividades o conciertos. Por necesidad, por vocación, por sentimiento patriótico o, sencillamente, por impulso artístico, los músicos del momento ocupan un lugar protagonista y hasta hace poco apenas destacado y recordado. Profesionales y artistas que, en medio del sufrimiento (y también de su propio sufrimiento) fueron capaces de regalar horas de alegría y esparcimiento en lugares e instantes dominados por la tragedia.

Referencias bibliográficas

- Chion, Michel. 1995. *La Musique au cinéma*. Paris: Fayard Les Chemins de la musique.
- Cook, Mervyn. 2008. *A History of Film Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Durosoir, Lucien y Maréchal, Maurice. 2005. *Deux musiciens dans la Grande Guerre*. Paris: Tallandier.
- Guilloux, Robert. 2006. *Maxime Dumoulin*, Paris: Univers musical, l'Harmattan.
- Mouëllec, Gilles. 2006. *La musique de film pour écouter le cinéma*. Paris: Cahier du cinéma, Les petits cahiers.
- Robinson, David. 1996. «Musique et cinéma muet». *Les Dossiers du Musée d'Orsay established and written catalog by the author. Collaboration Jean Christophe Marti et Marc Sandberg*. RMN, 1995-96.
- Sauda, Eric. 2010. *François Gervais musicien au Front de 1914 à 1919. Affirmation identitaire, sociale et artistique*. Tesis Doctoral. Paris-Sorbonne.

Las zarzuelas de Manuel Fernández Caballero (1835-1906) en el cine mudo

Nuria Blanco Álvarez

1. Introducción

Manuel Fernández Caballero (Murcia, 1835-Madrid, 1906) es una de las figuras más relevantes del teatro lírico español de la segunda mitad del siglo XIX. Es autor de casi dos centenares de zarzuelas lo que le convierte en el más prolífico compositor de este género (Blanco Álvarez 2019). Cultivó zarzuela grande, género bufo, género ínfimo y género chico, este último tan en boga en el último tercio del siglo XIX, del que se calculan en más de 1.500 las zarzuelas estrenadas en Madrid solo en la década de los 90 del mencionado siglo (Deleito y Piñuela 1949, 182). Justamente en esos años llega a España un fabuloso invento, el cinematógrafo, cuyas primeras proyecciones en Madrid tienen lugar en 1896 en el salón del hotel Rusia. Una vez acabadas las sesiones del Cinematógrafo Lumière (Fotografías animadas)¹ en el mencionado lugar, el artulugio intenta abrirse un hueco en otros espacios de la capital española como una opción más de entretenimiento, proyectándose tras algunas de las secciones de la programación del teatro por horas de los coliseos madrileños. Lo hace bajo diferentes patentes como el Cinematógrafo Pathé², en el teatro Romea; el Cinematógrafo Charles Kalb³, en el teatro Apolo; Cinematógrafo Bernet⁴, en el teatro de la Zarzuela; Cinematógrafo Wargraph⁵, en el Circo de Parish, e incluso se abre un local expresamente para emitir imágenes animadas, llamado Mouvógrafo⁶, que, además de proyectarlas coloreadas, las acompañaba de música gracias al uso de un grafófono⁷.

Las primeras grabaciones correspondían a momentos de la vida cotidiana de apenas unos minutos de duración. En principio fueron filmaciones traídas desde Francia, pero pronto comenzaron a rodarse escenas en Madrid con el fin de acercar al público este nuevo ingenio. Parece natural que el cine continuara su andadura adaptando obras teatrales, literarias y de género chico, que estaban tan en boga y tanto éxito cosechaban entre el

1 «Espectáculos». *El Liberal*, 16 de mayo de 1896, 4.

2 «Espectáculos para mañana». *La Época*, 28 de octubre de 1896, 4.

3 «Diversiones públicas». *La Época*, 30 de octubre de 1896, 4.

4 «Espectáculos para mañana». *La Época*, 7 de noviembre de 1896, 4.

5 «Correo de teatros». *El Globo*, 28 de julio de 1897, 3.

6 «Noticias de espectáculos». *La Correspondencia de España*, 1 de noviembre de 1896, 2.

7 A diferencia del fonógrafo, que graba en cilindros de papel de estaño, el grafófono lo hace en cilindros de cera y presenta una mejor calidad de sonido.

público, por no hablar de que por entonces compartían escenario. En este trabajo daremos a conocer las zarzuelas de Manuel Fernández Caballero que fueron llevadas a la gran pantalla.

Las primeras referencias de zarzuelas adaptadas al cine son de grabaciones de pequeños fragmentos de apenas unos minutos de duración. Agustín Sánchez Vidal (1991, 28) explica que, en 1900, la productora francesa Gaumont, que contaba con un sistema de sincronización de imagen y sonido llamado cronomegáfono, instó a la directora Alice Guy «a grabar en cilindros de cera y filmar en celuloide fragmentos de zarzuelas de unos dos minutos de duración», entre las que se encontraban *La viejecita* y *Gigantes y cabezudos*, ambas compuestas por Manuel Fernández Caballero con libreto de Miguel Echegaray. La música de esta última sirvió también en 1907 para sonorizar un cortometraje documental de Ignacio Coyne con el mismo título sobre las fiestas patronales de Zaragoza, proyectado en su Cine parlante Coyne de la capital aragonesa.

La viejecita se había estrenado con gran éxito en el teatro de la Zarzuela un año antes que *Gigantes y cabezudos*, el 30 de abril de 1897. La historia se desarrolla en Madrid en 1812, época de la Guerra de Independencia, donde Carlos, un oficial del ejército, está muy enamorado de Luisa y decide colarse en el baile que organiza su padre y al que no ha sido invitado. Por una apuesta que hace con sus amigos, acude disfrazado nada menos que de una viejecita que acaba de llegar de Méjico; las situaciones cómicas se suceden y, al final, el atrevido protagonista logra que el padre dé su aprobación al noviazgo. De los siete números musicales de los que consta la partitura, Deleito y Piñuela (1949, 366) señala que «el número que subyugó al auditorio y que, al día siguiente del estreno, cantaba todo Madrid fue la “Canción del espejo”, entonada por Carlos disfrazado de vieja» y es que este tema se hubo de repetir dos veces por petición del respetable en aquella memorable noche de su estreno, donde la tiple Lucrecia Arana hacía este papel travestido, como tantos otros a lo largo de su carrera (Blanco Álvarez 2017). Ese fue sin duda el momento estrella de la zarzuela; la pieza fue grabada para gramófono por la propia Arana en 1904 y es probable que ese fuera el momento elegido para su filmación, aunque no podemos asegurarlo pues no se conserva el fragmento grabado.

El propio dueño del moviógrafo, Ramón del Río, abre en 1900 el Salón de Actualidades donde, tal y como señala Manuel García Franco (1998, 27), proyecta fragmentos de ópera, cuplés y zarzuelas (entre los que se encuentra *El dúo de La africana* de los mismos autores) rodados por Ángel Sáenz de la Corona, y simultanea la proyección con el acompañamiento musical de nada menos que diez gramófonos. Ricardo Baños, en 1905,

filma también escenas de esta zarzuela para la productora Gaumont, grabando el sonido en discos de 78 revoluciones.

El dúo de La africana ha sido un hito en la historia de la zarzuela, habiendo sido representada tras su estreno, el 13 de mayo de 1893 en el teatro Apolo, nada menos que 211 veces consecutivas, éxito solo superado por *La Gran Vía*, en 1886 (Blanco Álvarez 2000, 85). En esta zarzuela se realiza una brillante sátira a la situación que vivía la ópera en España a finales del siglo XIX, sometida a una clara supremacía italiana. La acción transcurre entre los bastidores de un teatro mientras una compañía de ópera de segunda fila ensaya *La africana* de Meyerbeer. El director, Querubini, que habla constantemente en un italiano inventado, es el marido de La Antonelli, *prima donna* del elenco, sevillana por los cuatro costados. El argumento se enreda cuando el tenor Giuseppini, que es de Aragón, se enamora de la diva y el marido celoso interrumpe constantemente los ensayos del dúo de amor entre ambos con cualquier pretexto. Un factor determinante en el éxito de esta zarzuela fue la excelente música con que Caballero supo llegar al público de una manera sin igual, especialmente por el uso de temas de carácter folklórico, algo recurrente en sus obras, como la jota «No cantes más *La africana*» y la canción andaluza «Yo he nacido muy chiquita».

En el catálogo de adaptaciones de zarzuelas para la gran pantalla realizado por Joaquín Cánovas Belchí (2011, 82-85) encontramos más de un centenar de títulos, siendo llamativa la cantidad de rodajes en la década de los años 20 del siglo XX, ya como largometrajes, en los que contabilizamos 33 zarzuelas —fundamentalmente de género chico— que, por su duración, número de personajes y sencillos argumentos, hacían viable su producción para el cine, y entre las que se encuentran tres de Manuel Fernández Caballero: *La trapera* (1925), *Gigantes y cabezudos* (1926) y *Los aparecidos* (1927), todas ellas para el cine silente.

Aunque en un principio puede sorprender que fueran obras de teatro musical las que se llevaran a la gran pantalla en una época de cine mudo, no hay que olvidar que era habitual que las proyecciones se acompañaran de música en directo, bien interpretada por un pianista, un sexteto de cuerda o una orquesta más o menos grande en función de las posibilidades de la sala de proyección que, según señala Agustín Sánchez Vidal (1991, 28), «intercalaban entre los [números musicales] de la zarzuela otros que no tenían nada que ver, a no ser que el propio autor de la música corriera con los arreglos pertinentes», como fue el caso de *La verbena de la Paloma*, para cuya versión cinematográfica de 1921 el propio Tomás

Bretón realizó la adaptación musical componiendo incluso algunos nuevos números musicales⁸.

2. *La trapera*

La zarzuela *La trapera* fue estrenada el 28 de enero de 1902 en el teatro Cómico de Madrid. Su música la escribió Manuel Fernández Caballero en colaboración con Mariano Hermoso y el libreto es de Luis de Larra. A este respecto debemos corregir a todas las fuentes consultadas relacionadas con la adaptación cinematográfica de esta obra, como el *Diccionario Audiovisual Valenciano*, el *Catálogo del cine español de películas de ficción 1921-1930* o la ficha de la película de la Filmoteca de Valencia, en las que se atribuye erróneamente el libreto a Luis Mariano de Larra (1809-1837) y Wetoret (1830-1901). Incluso José Antonio Bello (2012, 14) lo atribuye, en su por otro lado interesante artículo sobre el origen del cine español, al abuelo de la saga Mariano José de Larra, cuando en realidad lo escribió el más joven de la familia, Luis de Larra y Ossorio (1862-1914): así aparece en toda la prensa del momento del estreno de la zarzuela, en todas las ediciones de los libretos y partituras que se publicaron y en toda la documentación al respecto de la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional del Teatro en Almagro, por citar algunas fuentes originales, y la prueba más irrefutable de todas, Luis Mariano había fallecido el año anterior al que se escribió la obra, por no decir que Mariano José nos dejó en 1837.

La trama narra la historia de un intento de robo a un banco donde está implicado un mísero trapero (el tío Lucas), ya que los ladrones deben hacer un boquete en su negocio para acceder al botín, y se va complicando cuando el hijo del banquero (Adolfo) se enamora de la hija del trapero (Nati) y recurre a una alcahueta para conquistarla, mientras que el jefe de la banda de ladrones (el *Resalao*) también desea conseguirla, pero bajo coacción. Esta obra era un melodrama, de hecho, se podía leer en la prensa: «*La trapera*, a quien muchos consideran como punto inicial del renacimiento del género melodramático en esta su nueva forma y que fue el mejor éxito de la temporada»⁹.

El célebre actor y empresario teatral Enrique Chicote, cuya compañía Prado-Chicote se encarga del estreno de la zarzuela, narra en sus memorias:

La trapera, fue un éxito de cientos de representaciones. El libro era de Luis de Larra, autor que tenía una visión cierta del teatro y de los gustos del público [...] Decir en mi teatro obra de Larra, era decir acierto absoluto [...] Empezamos a ensayar *La trapera*, tocándome en el reparto un

⁸ «Lo que hemos visto». *Arte y cinematógrafo*, enero de 1922, 26.

⁹ *El Teatro*, febrero de 1903, 21.

jorobado, al traidor de la obra. Loreto también hacía un papel dramático. «A mí no me convence esto —le dije una tarde— me falta un papel cómico en la obra [...]». Al día siguiente apareció mi buen Larra con la obra reformada: mi papel cómico era formidable. El insigne Caballero, músico, gloria de España, que con la multitud de melodías que derrochaba en cada obra se hubieran podido hacer infinidad de zarzuelas, nos dio a conocer el número para Loreto. Quedamos asombrados: era una romanza dramática. Loreto la cantó con tal sentimiento, con tal maestría, que el público conmovido, llorando, prorrumpió en una ovación delirante. Todos llorábamos: el maestro, Loreto, el público... (Chicote 1944, 223-224).

La zarzuela consta de cinco números musicales, dos de ellos de marcado carácter folklórico al ser tiempo de panaderos, además de una mazurca, un vals y la mencionada romanza, a cargo en su estreno de la tiple cómica Loreto Prado. Su interpretación se hizo tan popular que ocupó la portada, caracterizada como la trapera, de la revista *El teatro* en su número de marzo¹⁰, e incluso se editó una tarjeta postal con su imagen.

Se llevó al cine en 1925 bajo la dirección de Juan Andreu Moragas, José («Pepín») Fernández Bayot y Emilio Guerrero para Film Artística Valenciana, creada por los dos primeros, en lo que supuso su primera y penúltima producción, pues se disuelve al año siguiente. En la Filmoteca de Valencia¹¹ atribuyen erróneamente *La trapera* a una adaptación de la zarzuela *La inclusera* (1903) de Manuel Fernández Caballero y Joaquín Valverde Sanjuán, siendo en realidad una obra totalmente diferente. La adaptación cinematográfica se corresponde sin lugar a dudas a la zarzuela homónima, basta ver el argumento de la misma, los personajes que participan¹² y las escasas secuencias que se conservan del largometraje, a las que hemos tenido acceso.

En febrero de 1925 aparece en la prensa la primera referencia a la grabación de la película e incluso se incluye el cartel anunciador de su próximo estreno¹³. El rodaje tuvo lugar en la Estación del Norte y la calle Marqués de Sotelo de Madrid y en Valencia, en el Luna Park y en unos estudios improvisados en la calle San Valero del barrio de Ruzafa. Se indica además en la prensa que «como nota pintoresca, [Juan Andreu] ha completado la película con unas “fallas” muy interesantes»¹⁴. El propio director Juan Andreu concede una

¹⁰ *El Teatro*, marzo de 1902.

¹¹ Disponible en: <http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es:8080/IVAC/BRSCGLeXe> [Consulta: 11/01/2019]

¹² La película fue interpretada por el propio «Pepín» Fernández, Faustino Da Rosa (Alfonso), Amparo Ferrer (Nati), Emilio Mora (Lucas), Dolores Fora (la celestina), Manuel González, José Boví (el *Madrugá*) y Francisco de Santo.

¹³ «La Film Artística Valenciana». *La Reclam Cine* (Valencia), 15 de febrero de 1925, 11.

¹⁴ «Página cinematográfica». *El Imparcial*, 13 de junio de 1925, 6.

entrevista a Sinovia para la revista valenciana *La Reclam Cine*, en marzo de 1925, en la que detalla una curiosa anécdota ocurrida durante el rodaje en la capital española:

Se representaba un robo y creímos que dicho robo se verificaría en la Ribera de Curtidores. Para ello hablamos con algunos dueños de los puestos de venta del Rastro y quedamos conformes. Al día siguiente, por la mañana, empezamos la filmación. El simulacro del robo, parecía la realidad misma. Los que la interpretaban parecían verdaderamente discípulos aventajados de *Caco*. Como suerte irónica aparecieron dos guardias que ni cortos ni perezosos se apoderaron de la banda y, quieras que no, querían conducirlos a la cárcel. Suerte que Pepín Fernández llevaba el permiso de la Superioridad, que si no... (Sinovia 1925, 14).

Se realiza un pase privado en el Pathé Cinema de Barcelona en mayo de 1925 y el estreno tiene lugar en el cine Lírico de Valencia el 2 de noviembre de ese mismo año. Respecto a su recibimiento en la gran pantalla se escribe en la prensa:

¡Cuatro producciones españolas han triunfado en Valencia! [...] *La trapera* y *El señor feudal* gustaron mucho, muchísimo, pero se encontraron con el obstáculo de aquellos dos gigantes de films [*Las barracas* y *Los chicos de la escuela*] y consiguieron triunfar, que en estas condiciones vale tanto como un exitazo proyectadas sin competencia (Soto Lluch 1925, 1-2).

Por dificultades económicas de la productora, que no puede afrontar los gastos de duplicación, tan solo se distribuye en Cataluña por Exclusivas Jaime Costa, donde se proyecta por primera vez el 16 de diciembre de 1926 en los cines Miria y Barcelona de la ciudad condal, según señala Marta García Carrión (2017, 184), aunque nosotros hemos encontrado la referencia de que los derechos para toda la zona de levante los adquirió el propio Juan Andreu como jefe de la sucursal de Julio César y director-gerente de las Ediciones Andreu-Films en julio de 1925¹⁵.

Entre los años 20 y 40 se hizo común la edición de argumentos de películas en formato libro. Emeterio Díez (2001, 48) contabiliza seis mil títulos en un centenar de colecciones como *La novela film* (1924-1927), que no perdió la oportunidad de publicar en 1926 el argumento de *La trapera*, con 31 páginas ilustradas con varias fotografías tomadas del propio largometraje, documento muy relevante hoy día pues, de la película, tan solo han llegado a nuestros días cuatro minutos de grabación. Es curioso cómo este ejemplar indica en su portada: «Adaptación literaria, de la película del mismo título, basada en la obra del

¹⁵ «La trapera». *La Reclam Cine* (Valencia), 26 de julio de 1925, 20.

mismo nombre del inmortal Larra» (Bistagne 1926). Y es que también por esas fechas se reedita el libreto original de la zarzuela con una décima edición fechada justamente en 1925.

3. *Los aparecidos*

Los aparecidos, con libreto de Carlos Arniches y Celso Lucio y música de Manuel Fernández Caballero, fue estrenada como zarzuela el 23 de febrero de 1892 en el teatro Apolo, la llamada «Catedral del género chico». Contrariamente a *La trapeza*, esta es una zarzuela de carácter cómico. Cuenta la divertida historia de cómo una aldea vive aterrada por la aparición de un fantasma, que es en realidad un pobre actor que hacía el papel de Comendador de *Don Juan Tenorio* en otro pueblo, del que echaron a patadas en mitad de la función, vestido con el ropaje de la obra y la cara maquillada de blanco como un muerto, y que ahora vaga por los caminos montado en un burro. Su presencia en la aldea dará lugar a divertidas escenas. Escriben en *El Imparcial*:

En la obrilla hay de todo: zafios aldeanos que quieren cazar ánimas del Purgatorio a escopetazos, un sacristán que canta coplillas muy regocijadas y enamora a la hija de un respetable vecino [el tío Moro, que debe conjurar al aparecido porque «gracias a dios, es ateo»], el alcalde de rigor y hasta un burro, personaje de moda desde *Las doce y media y sereno*¹⁶.

Efectivamente, en el cuadro segundo del libreto se especifica la aparición de un burro en escena y fue el elemento elegido para ilustrar la edición de la partitura impresa para canto y piano, que coincide con una de las cuatro fotografías que de la grabación de la película se conservan en la Filmoteca Nacional. La zarzuela gozó de un notable éxito «[...] hemos de convenir en que la obra entretiene, divierte y hace reír al público por la gracia de sus situaciones y por la abundancia de chistes que el diálogo contiene. Todo lo que allí ocurre es tan absurdo e inverosímil como se quiera, pero lo cierto es que produce efecto»¹⁷.

El largometraje fue dirigido por José Buchs en 1927 para la productora Ediciones Forns-Buchs y rodado tanto en exteriores en Leganés como en los estudios Madrid Film. El estreno tuvo lugar a finales de ese mismo año en el Monumental Cinema de la capital española (González y Cánovas 1993, 27). Dicho cine, inaugurado el 19 de octubre de 1923 y con una capacidad de 2906 espectadores, contaba con su propia orquesta, tal y como señalan Pascual Cebollada y Mary Santa Eulalia: «al inaugurarse, prometía, entre otras

¹⁶ *El Imparcial*, 24 de febrero de 1892, 3. *Las doce y media y sereno*, con música de Ruperto Chapí y libreto de Fernando Manzano, fue estrenada en el teatro Apolo el 7 de mayo de 1890.

¹⁷ *El Liberal*, 24 de febrero de 1892, 2.

atracciones, la actuación de una orquesta formada por veinte profesores de la Orquesta Sinfónica, en su mayor parte» (2000, 321), por lo que podría haberse dado el caso de recurrir a ella también en la proyección del estreno de esta película, si bien no tenemos constancia de ello.

Si comparamos los personajes de la zarzuela¹⁸ con los que participaron en el largometraje¹⁹, llama la atención que, en este último, el papel original del alcalde se ha transformado en alcaldesa, interpretado por la actriz María Comendador. Una verdadera lástima que no se conserve ni un solo fragmento de la película para poder estudiar este asunto, que bien pudiera hacer una alusión al famoso tema «Si las mujeres mandasen» del propio Manuel Fernández Caballero en su celebrada zarzuela *Gigantes y cabezudos*, estrenada con enorme éxito en versión cinematográfica el año anterior.

4. *Gigantes y cabezudos*

José María Claver (2012, 135) señala que parte del éxito de las adaptaciones de zarzuelas para el cine en los años 20 responde a un planteamiento ideológico conservador, fuertemente nacionalista, donde era importante la construcción identitaria española con el casticismo madrileño o visiones regionalistas de lugares como Andalucía o Aragón. Estos eran precisamente los principios de la productora Atlántida, fundada el 21 de mayo de 1919, cuya dirección artística la toma, en 1924, el actor Antonio Martínez Castillo, conocido artísticamente con el nombre de Florián Rey, en una etapa política en España sumida en la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930).

Para estos propósitos contaban con el modelo de nuestro teatro lírico nacional, la zarzuela, con obras de compositores como Manuel Fernández Caballero, tan preocupado por la búsqueda de la identidad nacional en su obra, inundada con aires folklóricos. Así se pone de manifiesto en su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 2 de marzo de 1902, cuyo título habla por sí mismo: «Los cantos populares españoles considerados como elementos indispensables para la formación de nuestra nacionalidad musical». Este hecho, junto al arrollador éxito ante el público de sus obras,

¹⁸ Los personajes y sus intérpretes en el estreno de la zarzuela fueron: Rosa (Srta. Campos), la tía Nasia (Sra. Vidal), el Comendador (Sr. Rodríguez), Crispulo (Sr. Riquelme), el alcalde (Sr. San Juan), el tío Moro (Sr. Castro), el secretario (Sr. León), Cabezón (Sr. Las-santas), el tío Perico (Sr. Ruesga), vecino 1º (Sr. Estellés) y vecino 2º (Sr. Rodríguez).

¹⁹ Participaron en el largometraje: Amelia Muñoz (hija del alcalde), María Comendador (alcaldesa), José Montenegro (el cómico de la legua), Julio Castro «Castrito» (secretario del ayuntamiento), José María Jimeno (sacristán), Lorenzo Solá, Julia Posada, Manuel Soriano y Julio Prada.

hizo que varias de sus zarzuelas se llevaran a la gran pantalla. Un caso evidente en este sentido fue la filmación de *Gigantes y cabezudos* que Florián Rey rueda en forma de largometraje en 1925, para estrenarla al año siguiente, aunque ya se había grabado algún brevísimo fragmento en 1900 por Alice Guy y su música se había utilizado en 1907 para ambientar un reportaje sobre las fiestas de la capital aragonesa, tal y como comentamos al inicio.

Se trata de una zarzuela costumbrista ambientada en Zaragoza, que se había estrenado con fabuloso éxito poco después de la llegada del cinematógrafo a España, el 29 de noviembre de 1898 en el teatro de la Zarzuela²⁰, regentado entonces por el propio Caballero (Blanco Álvarez 2015 I, 425). El rodaje estuvo a cargo de Florián Rey para Atlántida, tras el fatal accidente que acabó con la vida de Arturo Serrano que había iniciado el proyecto, y, en octubre de 1925, rueda imágenes en su pueblo natal, La Almunia de Doña Godina, también en Ricla, Calatayud, Cariñena y Zaragoza (Sánchez Vidal 1991, 28).

Convergen en esta obra varias características determinantes. Por un lado, su carácter costumbrista, llena de elementos localistas para ambientar la acción, como el vestuario, vocabulario y lugares donde se desarrolla la trama. Está protagonizada además por gente corriente, como verduleras, un carnicero, un guardia municipal y un soldado, en escenas que pretenden captar la cotidianidad, con un lenguaje coloquial, llegando a plasmar verdaderos cuadros de costumbres, ensalzando además los valores baturros de nobleza y terquedad. El constante uso de música de aires folklóricos contribuye a la identificación con la región en cuestión. En la zarzuela son nada menos que seis las jotas que se interpretan²¹, entre ellas las famosas «Si las mujeres mandasen», cantada por el coro femenino y Pilar, quien interpreta en solitario la jota «Luchando tercetos y rudos», o «Por ver a la Pilarica», a cargo del septeto de Calatorao, acompañado del coro, amén del conocido «Coro de repatriados», un sentido pasodoble en voz de Jesús y el coro masculino.

Por otro lado, el espíritu religioso, con continuas referencias a la Pilarica — incluyendo la interpretación de la Salve—, está presente aún más en la película que en la zarzuela. No es casual que la localización de la obra sea en Zaragoza y que buena parte de

²⁰ Los artistas que actuaron en el estreno de la zarzuela fueron: Srta. Arana (Pilar), Srta. González (Antonia), Srta. Blázquez (Pepa), Srta. Espinosa (Juana), Srta. Arizmendi (compradora), Sr. Romea (sargento), Sr. Orejón (Timoteo), Sr. González (Pascual), Sr. Guerra (Jesús), Sr. Arana (el tío Isidro) y Sr. L. Romea (Vicente).

²¹ Las jotas en los números musicales de la zarzuela *Gigantes y cabezudos* son: N°1C «Anda ve y dile al alcalde» (Jota por el coro femenino), N° 3A «Si las mujeres mandasen» (Jota por Pilar y coro femenino), N°3B «A decir voy al Alcalde» (Jota por coro femenino), N°5A «Por ver a la Pilarica» (Jota por septeto de Calatorao y coro mixto), N°5B Jota instrumental y N°5C «Luchando tercetos y rudos» (Jota por Pilar).

ella transcurra junto a la Basílica del Pilar y en el momento preciso de las fiestas patronales, pues la Virgen del Pilar es la patrona de España y en su Santo se celebra el día de la Hispanidad. Hay, por tanto, un marcado carácter patriótico que se acentúa con su argumento.

En *Gigantes y cabezudos* se cuenta la historia de Pilar, una sencilla muchacha aragonesa que ni siquiera sabe leer —por otro lado, como dos tercios de la población española de la época²²—, que anhela el regreso de su novio Jesús de Cuba, donde ha ido como soldado a luchar en la Guerra de Independencia de una de las últimas provincias de ultramar; hecho que coincide con la realidad de España en el momento del estreno de la zarzuela, lo que permitió una rápida identificación del público con los sentimientos y situaciones que en ella se plasmaban. En el caso de la película, es la Guerra de Marruecos la que subyace como telón de fondo; si bien no se menciona de manera expresa, se proyectan desfiles reales de los quintos antes de partir para África.

Se incluyen, además, un tanto forzosamente, imágenes de un tópico español: una corrida de toros a cargo de «El gitanillo de Ricla», apodo del torero aragonés Braulio Lausín. Tampoco se olvida la obra del toque cómico con el momento de los paletos de Calatorao, siete personajes en la zarzuela y diez en el cine, que llegan en tren a las fiestas de Zaragoza y caminan de la mano ordenados de mayor a menor edad para no perderse por las calles de la capital. Su imagen fue la encargada de ilustrar el cartel anunciador de la película.

La versión cinematográfica —que ha llegado a nuestros días íntegramente— se ciñe a este argumento en su segunda parte, pero añade una primera totalmente nueva, de carácter más rural, a modo de precuela, donde se narra el inicio de la historia de amor entre los dos jóvenes, así como el momento en que Jesús es llamado a filas, lo que ocupa la primera media hora de película de los 72 minutos totales de duración. El acto único dividido en tres cuadros de la zarzuela se ha transformado ahora en dos jornadas. Además, en el cine se otorga a Jesús —papel interpretado por el actor José Nieto, con quien Florián Rey acababa de rodar *El lazarillo de Tormes*— una importancia de la que carecía en la obra original y se convierte en el protagonista de toda la primera parte.

En la película también se cuenta con el cameo del conocido tenor Miguel Fleta, quien interpreta dos temas ajenos a la partitura de la zarzuela. Este hecho no deja de ser

²² Pilar no puede leer la carta que le envía Jesús desde el frente, momento de la célebre «Romanza de Pilar: Esta es su carta», en la zarzuela. En las salas de cine existía la figura del «explicador» que iba leyendo en alto los intertítulos de la pantalla y centraba la acción (Martínez Vicente 2012, 309).

una estrategia puramente comercial para atraer, gracias al cantante de moda del momento, a un público deseoso de ver en pantalla a su artista favorito y dar un toque actual a la grabación de una obra estrenada veintiocho años antes. Además, como era aragonés, reforzaba la idea regionalista de la producción.

Para el estreno de la película en el Real Cinema de Madrid el 8 de marzo de 1926²³ —al igual que en Zaragoza una semana antes—, se contó con un amplio despliegue de músicos para acompañar la proyección, que se convirtió en todo un acontecimiento:

Aprovechando la magnífica partitura de la zarzuela, toda la cinta discurre con su acoplamiento exacto, contribuyendo a la emoción que despiertan las escenas. Para mayor realce, la Empresa Sagarra incorporó a música y película oportunos pasajes de canto con un fausto no superado hasta ahora en Madrid, dentro del espectáculo del *cine* (Focus 1926, 6).

En la película se explicitan once momentos musicales, de los cuales seis son los fragmentos más conocidos de la zarzuela: tres jotas («Luchando tercios y rudos», en dos ocasiones, y «Si las mujeres mandasen»), una canción infantil («Al berrugón»), la «Romanza de la carta» y el «Coro de repatriados». Se añaden en el largometraje dos jotas interpretadas por Miguel Fleta (una copla de Casañal, «Ser hombre a secas no es nada», y la jota «Id a rezar a la Virgen»), dos canciones de ronda («Voy a rondar a una moza» y «Abre, mañica, el balcón») y un tema popular («Ya se van los quintos, madre»).

Además de la propia orquesta del Real Cinema, se contó para la ocasión con los coros masculino y femenino del Teatro Real, el coro de niños de la Real Capilla, la rondalla Ramírez y la banda de clarines del regimiento de Húsares de la Princesa²⁴. También con la tiple Srta. Gamboa para interpretar la «Romanza de la carta» y el tenor Sr. Garmendia para el solo del «Coro de repatriados»²⁵. Para la ejecución de las jotas se contrataron dos baturros «de verdad»²⁶, Gayarre de Nuez y el Maño de la Ribera. Además, al ser tan conocidos los temas musicales, se contaba con que el público los corease, aprovechando las letras fijadas en los intertítulos, viviendo la proyección como una experiencia colectiva²⁷.

²³ Se proyectó en Madrid un pase privado para los reyes, en el que participaron en directo Miguel Fleta y Ofelia Nieto, el día 1 de marzo, coincidiendo con su estreno en Zaragoza en el que hubo hasta fuegos artificiales (Sánchez Vidal 1991, 64).

²⁴ Anuncio del Real Cinema aparecido en *La Voz*, 9 de marzo de 1926, 7.

²⁵ «Gacetillas». *La Voz*, 3 de marzo de 1926, 2.

²⁶ «Espectáculos». *El Liberal*, 5 de marzo de 1926, 4.

²⁷ Más información sobre esta zarzuela en el cine mudo en el artículo «*Gigantes y Cabezudos*, una zarzuela de película», escrito por la autora del presente texto y de próxima publicación por la Universidad de Oviedo.

5. Conclusiones

La llegada del cinematógrafo a España supuso un nuevo reto, en cuanto a los espectáculos de entretenimiento se refiere, que muy pronto se nutrió del mundo de la zarzuela para sus grabaciones, con títulos refrendados ya por el público en su versión teatral. En el caso de la obra de Manuel Fernández Caballero fueron sus populares *La viejecita*, *El dúo de La africana* y *Gigantes y Cabezudos* las utilizadas por un cine en ciernes para realizar apenas unos minutos de grabación, sincronizando por otro lado su música con diferentes artilugios. En la década de los años 20 del siglo XX, ya en forma de largometrajes, pero todavía para un cine silente, de nuevo son elegidas para este fin zarzuelas avaladas por el éxito en su estreno, como fue el caso de las obras de Caballero *La traperera*, *Los aparecidos* y, de nuevo, *Gigantes y cabezudos*. Obras muy diferentes entre sí, siendo la primera un melodrama ambientado entre Madrid y Valencia rodada con una productora de la ciudad mediterránea, la segunda una zarzuela cómica centrada en la provincia de Madrid y, la última, que es la única que se conserva en su totalidad, una pieza costumbrista que aboga por los valores patrios —como su productora Atlántida, plagada de música con aires folklóricos de Aragón, lugar donde transcurre la acción—, cuyo estreno cinematográfico contó con un despliegue de medios sin precedentes para la interpretación en directo de los números musicales correspondientes.

Referencias bibliográficas

Bello, José Antonio. 2012. «El cine español: origen y evolución de sus géneros y estructuras industriales», *Filmhistoria*, Vol. 22, nº 2. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13905>. Consulta: 11/01/2019.

Bistagne, Francisco Mario (dir.). 1926. «*La traperera*». *La novela film*, nº 139. Barcelona: Especial Gaumont.

Blanco Álvarez, Nuria. 2000. «*El dúo de la africana*, un hito en la historia de la zarzuela» en *La patria chica / El Dúo de La Africana*. Madrid: Teatro de la Zarzuela, pp. 83-91.

_____. 2015. *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*. Tesis Doctoral inédita. Universidad de Oviedo.

_____. 2017. «*Chateau Margaux* y *La viejecita*, dos joyas de la zarzuela», *Codalarío*. Disponible en: <https://www.codalarío.com/chateau-margaux/opinion/chateau-margaux->

[y-la-viejecita—dos-joyas-en-la-zarzuela-por-nuria-blanco-alvarez_5307_32_15753_0_1_in.html](#) Consulta: 11/01/2019.

_____. 2019. *Catálogo de la obra de Manuel Fernández Caballero*. Oviedo: Codalario Ediciones.

Cánovas Belchí, Joaquín. 2011. «Identidad nacional y cine español: el género chico en el cine mudo español. A propósito de la adaptación cinematográfica de *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921)», *Quintana*, nº10, Disponible en: <https://revistas.usc.gal/index.php/quintana/article/view/659/647> Consulta: 11/01/2019.

Cebollada, Pascual y Santa Eulalia, Mary G. 2000. *Madrid y el cine. Panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid: Consejería de Educación.

Chicote, Enrique. 1944. *La Loreto y este humilde servidor (Recuerdos de la vida de dos comediantes madrileños)*. Madrid: M. Aguilar Editor.

Claver Esteban, José María. 2012. *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

Deleito y Piñuela, José. 1949. *Origen y apogeo del género chico*. Madrid: Revista de Occidente.

Díez, Emeterio. 2001. *La novela cinematográfica*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático.

García Carrión, Marta. 2017. «Film Artística Valenciana» en Nieto Ferrando, Jorge y Rubio Alcover, Agustín (coord.), *Diccionario del Audiovisual Valenciano*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp.183-184.

García Franco, Manuel. 1998. «La zarzuela en el plató» en *Gigantes y cabezudos / La viejecita*. Madrid: Teatro de la Zarzuela, pp. 27-34.

González López, Palmira y Cánovas Belchí, Joaquín. 1993. *Catálogo del cine español 1921-1930. Películas de ficción*. Madrid: Filmoteca española.

Martínez Vicente, Benito. 2012. *Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932)*, Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/15400/1/T33692.pdf> Consulta: 11/01/2019.

Sánchez Vidal, Agustín. 1991. *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de La Inmaculada de Aragón.

«Canción de Fuego, que todas las cosas oyen con temor».

**Imagen, Musicalidad y Sentido en *Impresiones y paisajes* de Federico García Lorca
(1918): ejercicio de arqueología de la Cultura Audiovisual**

Manuel A. Broullón-Lozano

Universidad Complutense de Madrid

1. Preludio. Objeto y cuestiones de método

Lo que fascina es el sonido. Podría decirse que suenan todas las cosas... que suena la luz, que suena el color, que suenan las formas... (Federico García Lorca 1988 III, 83)

Cúmplese, al cierre de la redacción del presente trabajo, el centenario de la publicación de *Impresiones y paisajes* (1918), primera obra editada con firma de Federico García Lorca¹ (1898-1936). En tan señalada efeméride resulta obligado volver sobre aquellas páginas tan notables como heterodoxas, en las que se pone de manifiesto que nada surge *ex nihilo*. Así pues, explorar los prolegómenos de las escrituras lorquianas implica necesariamente acercarnos a las raíces de una estética universalmente reconocible; estilo, sin duda, tan conformado por palabras como por sugerentes imágenes o colores y, cómo no, por su musicalidad (Piqueras 2015, 47 y ss.). Porque al Lorca, por entonces, incipiente poeta, le preceden y acompañan una sólida formación musical y una diletante inquietud de dibujante².

A partir de aquí, pues, formularemos una pregunta de investigación muy amplia: ¿qué nueva sensibilidad surge de la experiencia de iniciación de una generación que nace con el siglo XX y que convive con los cauces discursivos más diversos? Trataremos de responder acotando en el tiempo el periodo juvenil de FGL entre 1914 y 1922, con tal de calibrar en qué medida dichas expresiones culturales o formas de imaginación simbólica se vuelven patentes sobre los objetos-discurso fechados entre estas coordenadas —literarios, pero también cartas, declaraciones, artículos, dedicatorias, tarjetas... que constituyen el

¹ En adelante, y para simplificar, FGL.

² La obra plástica de García Lorca juega un papel fundamental de cara al estudio de su creatividad, desde su infancia hasta los resultados palpables en las distintas exposiciones en que participó en vida. Remito, por la calidad de la impresión a color, a la edición de bolsillo de su obra gráfica en la editorial Comares (García Lorca 1996), ampliada y completa en el grueso volumen de Tabapress, cuya edición crítica está a cargo de Mario Hernández (García Lorca 1990).

corpus— y cómo ello, con las conclusiones que arroje el análisis, podría ser esclarecedor de cara al estudio de su particular estilo.

Tras este interrogante, debidamente problematizado, la Arqueología Cultural nos sitúa ante una mirada dirigida a las relaciones que se establecen entre los objetos convocados y sus componentes, en un retorno a la terciaridad de la estructura. Siguiendo a Michel Foucault: «el documento no es, pues, ya para la Historia esa materia inerte a través de la cual trata esta de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, lo que ha pasado y de lo cual solo resta el surco: trata de definir [por el contrario] en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones» (Foucault 1970, 10). Lo que aquí nos proponemos, por tanto, no solo consiste en la recuperación de los mismos documentos — que es posible encontrar en numerosos archivos, centros o bibliotecas—, sino indagar el modo en que las series y relaciones de temas, estrategias o materiales movilizados, formalizan el sentido a través de expresiones realizadas por medio de distintas sustancias (Hjelmslev 1971, 73 y ss.), combinadas o tejidas —manifestadas— sobre la superficie discursiva de una obra cualquiera (Barroso Villar 2007, 26-28).

Desde un punto de vista metodológico, revisiones contemporáneas de la Semiología Estructural proponen modelos analíticos que superan el comparatismo, puesto que en muchas ocasiones no hay ningún signo análogo con que comparar, sino un préstamo o interacción de sistemas de significación heteromorfos sobre la misma superficie (Millán Barroso 2009, 81-96). Desde el enfoque de la Semiótica Transdiscursiva (Vázquez Medel 1998), la metodología recomienda practicar ejercicios analíticos sobre objetos concretos, independientemente de su forma y origen, para comprender aquellos complejos significantes en los que los lenguajes aparecen deconstruidos, vaciados incluso, en tanto que pasen a ser «semióticas monoplanares», en el sentido de Louis Hjelmslev (1971, 144-158), o bien sistemas autónomos o «semiosis introversivas», al modo del funcionamiento del texto poético descrito por Roman Jakobson, en donde la función biplanar, o aparece constituida categoría a categoría a partir de un sistema de correspondencias dentro de cada plano, o directamente toma prestado uno de los planos de otra semiótica-objeto para constituir la nueva función signifiante (Broullón-Lozano 2017, 78-81 y 110-111).

Este parece ser el caso que nos ocupa: es evidente que las primeras escrituras lorquianas están manifestadas mediante la sustancia del lenguaje natural y, en concreto, bajo la forma de la expresión poética; sin embargo, en su proceso de figurativización (Greimas y Courtés 1982 I, 176-178), las «figuras» convocadas se sirven constantemente de motivos

tanto plásticos como musicales, tejiendo una densa red de significantes transdiscursivos y, aun así, autónomos en su funcionamiento semiósico en inmanencia.

2. Imaginación simbólica en la Edad de Plata

Desde un punto de vista contextual, es evidente que aquel fue el tiempo de gestación de las experiencias vanguardistas europeas, de la búsqueda de nuevos imaginarios para una sociedad atravesada por fortísimas transformaciones sociales, económicas y culturales, como las que protagonizaron en España aquellas autoras y autores de la hoy denominada, en un sentido amplio, como «La Edad de Plata» (Mainer 2016). El estilo lorquiano no será ajeno a dicho proceso (Mainer 2016, 10-12), parejo a la forja de una nueva sensibilidad en pugna «entre modernidad y tradición» (Soria 2004 y García 2001) ante la aparición de un público burgués que acogió de buena gana el impresionismo pictórico³, pero también el paisajismo de la Generación del 98, las sinestesias simbolistas de tradición francesa⁴, la música de Debussy, Ravel, Glinka, Stravinski o Falla, las recopilaciones folkloristas⁵, la musicalidad del Modernismo que llegó de la mano de Rubén Darío en sus *Prosas profanas* de 1896⁶...

A comienzos del siglo XX tiene lugar también el pujante despliegue de las imágenes del cine, los inicios de la música grabada en disco, las artes gráficas, el diseño, la prensa de masas ilustrada, el auge del periodismo moderno, la industria editorial... (Botrel 2003 y Fell

³ El impresionismo pictórico y musical, indica Orringer (2014, 44), incide especialmente en la imaginación simbólica del arte hispánico del cambio de siglo, fomentando las percepciones visuales de largo alcance, el gusto por los matices y la percepción de puntos o áreas cromáticas en los ensayos de Azorín; también en la amplitud de los *Campos de Castilla* de Antonio Machado, con cuya estética paisajística —cromática y musical— FGL coincidirá en numerosas ocasiones, tanto en *Impresiones y paisajes* como en sus primeras poesías.

⁴ Tras la conversión wagneriana de Charles Baudelaire desde el soneto «Correspondances», la búsqueda de una síntesis de las artes desde la poesía pasa por un retorno a la cualidad sonora del verso en consonancia con la musicalidad, especialmente a partir del Simbolismo y el Parnasianismo. Concluye de hecho Paul Verlaine: «De la musique avant tous les choses». Esta tendencia a la búsqueda de una armonía oculta y preconsciente calará especialmente en el Modernismo hispánico (Orringer 2014, 36).

⁵ En 1920, FGL colabora incluso con Menéndez Pidal en sus viajes por la región granadina recopilando romances. Por su parte, también hará algunas aportaciones importantes a la etnografía, al folklore y a la etnomusicología, recogiendo y transcribiendo cantares tradicionales (De la Ossa 2014a).

⁶ Escribe Darío: «Como cada palabra tiene un alma hay en cada verso además de la armonía verbal una melodía ideal. La música es solo de la idea, muchas veces» (1953 V, 764). El mismo pensamiento musical lo encontramos en el deseo de búsqueda de una nueva expresividad patente en el Modernismo: a través de la cualidad sonora del verso se descubre la armonía verbal y se manifiestan las ideas poéticas (Orringer 2014, 36).

1977). De todo aquello que hoy, lanzando una mirada retrospectiva, podríamos llamar «la cultura audiovisual de masas», y que, a partir de 1910, supuso un acicate, en «la Década Decisiva», para aquellas voces que, desde el siglo XIX, venían demandando un arte nuevo (Vázquez Medel 2001, 740-746)⁷.

Como experiencia asumida por los adolescentes que empezaban a vivir, la del mil novecientos fue una época espacialmente situada en el teatro por horas (Mainer 2016, 183) y el café-cantante —o café concierto— (Salazar en Casares 1986, 75-80); espacios polivalentes que acogieron, en distintas sesiones y para públicos diferenciados, música, juegos, poesía, tertulia, magia, teatro o las primeras proyecciones cinematográficas. Estas últimas se anunciaban en la prensa en sesión de matiné como «entretenimientos lícitos» (Utrera Macías 1987, 12)⁸, para distinguirse de otro tipo de espectáculos. La alternancia transdiscursiva venía dada sobre un mismo escenario popular. A ellos acudía el público en un ambiente habitualmente familiar. Por ello, tenemos noticia de cómo los miembros de la futura Generación del 27 conviven en sus años de infancia y primera formación con este tipo de espectáculos ante los que sus predecesores fueron más bien escépticos; caso de algunos miembros la Generación del 98, cuando Pío Baroja distinguía entre «Cinematófobos» y «Cinematófilos» en lo que a la séptima de las artes se refiere (Utrera Macías 1981).

En lo que concierne a la literatura impresa y difundida a través de colecciones populares o de la prensa, cabe destacar que aquellos estudios que abordan el perfil de FGL

⁷ No podemos obviar el fuerte movimiento de convergencia entre las artes, muy anterior al cine, que supone en el panorama de la música escénica la aportación de Richard Wagner con sus ideas renovadoras de *Zukunftsmusik* («música del futuro» o «música del porvenir» y, posteriormente, “*Gesamtkunstwerk*” («obra de arte total» (Wagner 2013, 238 y ss.).

⁸ En el caso de la Granada de principios de siglo en la que creció FGL, Rafael Utrera sitúa incluso estos espacios, hoy desaparecidos: «el *Cinematógrafo Pascualini* y el *Lux Edén*. El primero estabilizó su barraca en el Embovedado para pasar más tarde a la Gran Vía de Colón, ganando así en modernidad. El segundo, disponía de una abigarrada portada donde se situaba un órgano, de estrepitosa trompetería, con un retablo de muñecos autómatas» (1987, 12). Hacemos notar que el cine mudo no era silente, pues el acompañamiento musical de los organillos o pequeñas orquestas se alternaba con las intervenciones del comentarista, llamado habitualmente «explicador», lo que producía una interesante convergencia de códigos en el momento de la proyección. «Otra modalidad de exhibición cinematográfica apareció en los Cafés, donde alternaba la velada musical con los consabidos juegos familiares, *tresillo*, *dominó*, *damas* [...]; en 1909, el mismo año que la familia García Lorca se traslada desde Asquerosa para instalarse en la granadina Acera del Darro 66, el Café Cervantes incluye diversas proyecciones entre su repertorio; junto al trío juvenil Albéniz y al cuarteto Alhambra se exhibirán además seis magníficas películas cinematográficas, entre ellas cuatro estrenos» (Utrera Macías 1987, 12).

como lector nos colocan ante un tipo de documentos en los que lo visual está absolutamente implantado y actúa como resorte de la imaginación tan potente como lo puede ser el texto lingüístico. Los testimonios de Francisco García Lorca (1996, 49), pero también los estudios de Fernández Montesinos (1988, 11-23), García Montero (2016, 15-39) o Maurer (García Lorca 1994, 11-56)⁹, permiten intuir cómo en la casa familiar algunos de los volúmenes más leídos eran los pertenecientes a una «magnífica edición [de las obras Víctor Hugo] espléndidamente ilustrada con bellísimas cromo-litografías que publicó Terraza, Aliena y Compañía Editores, en Valencia, en 1887, con traducción de Jacinto Labaila» (García Montero 2016, 92).

En este sentido, y siguiendo a García Montero, los recuerdos infantiles del poeta incluso trascienden al plano discursivo mediante nítidas imágenes, como sucede en la mirada retrospectiva de «Realidad» (*Suite del regreso*, fechado el 6 de agosto de 1921):

Mi madre leía
un drama de Hugo.
Los troncos ardían.
En la negra sala
Doña Sol moría
como un cisne rubio
de melancolía.
La niebla de enero
los campos cubría.
Pastores espectros
iban y venían.
Yo debí cortar
mi rosa aquel día:
pura, apasionada,
de color sombría,
al par que los troncos
dorados ardían (FGL 1988 I, 1085).

En esta escritura encontramos una sucesión de primeros planos en una secuencia de montaje cinematográfico: una película «comentada» por el yo lírico, quien hace las veces del «explicador» en la proyección de cine mudo. Después, la voz introduce un gran plano general de plástica impresionista a todo color —ya existían en el cine de los orígenes las películas coloreadas a mano, de grandísima atracción para el público—. Y, como colofón,

⁹ Remito a la Introducción de Maurer a la *Prosa inédita de juventud*, publicada en Cátedra.

concluye con el retraimiento del yo-lírico en una atmósfera interior de un romanticismo doliente, como es propio de la primera etapa lorquiana.

3. Tema con variaciones. Retrato del joven Federico García Lorca

Fiándonos de cuanto nos revelan sus biógrafos (Gibson 1985, Soria Olmedo 2000, García Lorca 1996, Tinell 1993, De Persia 1989, 67-89), en el umbral de 1918, FGL, pianista nada malo, embelesa a su audiencia cuando se sienta ante el teclado: «[Tocaba] con un brío tremendo la música de Falla», recuerda María del Reposo Urquía —a quien está dedicado el capítulo «Baeza. Ciudad perdida» de *Impresiones y paisajes*—, evocando la otra cara de un joven que, lejos de su instrumento, se tornaba por el contrario «apagado, triste... y muy afectivo» (*ABC. Sevilla*, 6 de noviembre de 1966, 44).

El propio Federico se define frecuentemente como un «alma doble», una máscara polimórfica que representa entre otras cosas su vocación multidisciplinar —musical, plástica y literaria—, tras la cual deja entrever un inquieto espíritu adolescente en tumultuosa búsqueda interior. Al poeta sevillano Adriano del Valle y Rossi le escribe en 1918: «aparezco ante las personas [...] como un oriental borracho de luna llena, y yo me siento un Gerineldo chopinesco en una época odiosa» (García Lorca 1988 III, 691). En otra carta del mismo año, añade: «en [el reino de la poesía] entré hace ya mucho tiempo...; tenía diez años y me enamoré...; después me sumergí del todo al profesar la religión única de la música y vestirme los mantos de la pasión que ella presta a los que la aman» (García Lorca 1988 III, 692). De igual modo y con mucha mayor llaneza lo rememora fraternalmente Francisco García Lorca, señalando el vínculo fundamental entre musicalidad y plasticidad:

Quizá la música fue la primera tendencia artística que empezó a cuajar en el alma de mi hermano. Sus primeras páginas publicadas revelan este arrastre musical. Se ve en ellas también cómo una visión plástica, casi pictórica, del mundo, viene dominada por unas ideas de armonía, que tienden a una primera ordenación de su mundo adolescente. Supone éste unas fuerzas ciegas, enfrentadas por una sumisión misteriosa a leyes de armónica correspondencia, que elevan hasta lo negativo y lo terrible la tentación de la carne y la furia de la naturaleza, hacia un acorde último que une los vacíos estelares al élitro del diminuto insecto. Todo este sistema de «correspondencias» encuentra su cauce primero en la música, y sus primeras páginas son una proyección, no exenta de angustia, de esta armonía apasionada (García Lorca 1996, 158).

Veamos, por tanto, cómo se manifiesta esta sensibilidad en su principal obra del periodo juvenil, *Impresiones y paisajes* (1918), en donde veremos que formalizará y dará

sentido a los materiales heteromorfos conciliados sobre la superficie discursiva de aquellas prosas líricas.

4. Rondó. *Impresiones y paisajes* (1918)

FGL ingresa en la Universidad de Granada en 1914. En ella sería alumno de Fernando de los Ríos Urruti y Martín Domínguez Berrueta, quien ocupaba por entonces la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes. Imbuidos por el espíritu educativo krausista, entre 1914 y 1916, los alumnos de Domínguez Berrueta realizaron una serie de viajes didácticos por distintos lugares de la geografía española: Ávila, Zamora, Palencia, Burgos, San Pedro de Cardeña, Santo Domingo de Silos, Santiago de Compostela o Baeza, entre otros. Por entonces «todavía no ha surgido la vocación literaria» y, en aquellos viajes de estudios, FGL es «el músico del grupo —Luis Mariscal es el literato—, que deleita al público tocando a clásicos y modernos e interpretando, de vez en cuando, sus propias composiciones» (Gibson en Casares 1986, 81). No obstante, compagina sus intervenciones musicales en las veladas del grupo con la captura casi fotográfica de estampas y ambientes sonoros, apuntes que darán lugar en 1918 a *Impresiones y paisajes*¹⁰. Precisamente, en las últimas páginas les «envía» a todos ellos este conjunto de textos: «A mi querido maestro D. Martín D. Berrueta y a mis queridos compañeros Paquito L. Rodríguez, Luis Mariscal, Ricardo G. Ortega, Miguel Martínez Carlón y Rafael M. Ibáñez, que me acompañaron en mis viajes» (García Lorca 1986 III, 121)¹¹.

¹⁰ La primera edición, impresa en Granada por la tipografía y litografía de Paulino Ventura Traveset, cuenta con 264 páginas en blanco y negro de 19x14 cms., sin ilustraciones, más las guardas, la fe de erratas al final, la contraportada y la portada. Esta última, en colores verde oscuros, está diseñada por el pintor y amigo del autor Ismael de la Serna, como demuestra la firma, abajo a la derecha: «ISMAEL, 1918». El ejemplar que hemos consultado para esta investigación es el depositado en la Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada (sign. BHR/Caja IMP-4-051), con dedicatoria manuscrita en la primera hoja de guarda «A mi querido amigo Emilio, poeta y músico que sabe sentir el arte en medio de la tristeza de su camino. Cariñosamente Federico, 10 de abril 1918». Entre la última hoja de guarda y la contraportada se conservan una nota escrita a máquina, una fotografía fechada de 1910 en la que identificamos a un jovencísimo Federico —prácticamente un niño con traje de marinero— con el propietario del volumen, Emilio Nadal; documentos seguidos de varias hojas de las revistas *El Exito* (núms. 95-113) o de la revista juvenil literaria *Mete Farula* entre 1910 y 1911 (núms. 1, 3, 4, 5, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 19). Ambas publicaciones estuvieron dirigidas por el padre del propio Nadal.

¹¹ La edición que utilizaremos para citar en este trabajo es la contenida en el tomo III de las *Obras completas* editadas y anotadas por Arturo del Hoyo (FGL 1988 III: 4-140). En adelante, y para simplificar, me referiré a *Impresiones y paisajes* con la forma «IP, número de página».

Más que contener una serie de escrituras diarísticas o autobiográficas, *Impresiones y paisajes* consiste en una sucesión de fragmentos breves de prosa lírica, desplegada bajo el régimen enunciativo de la descripción siempre en primera persona —frecuentemente, bajo la forma «yo vi...» (IP, 15)—. Se sirve pues de unos materiales factuales para simbolizar la arena en la que se produce un atormentado debate interior, proyectado por medio de la voz del personaje romántico que se nos presenta figurativizado como esa primera persona de la enunciación. En el número 95 de la revista granadina *El Éxito*, Federico publicó un breve artículo que ofrece un interesante marcador paratextual:

Un prólogo que pudiera servir a muchos libros/ Un eco dulce de balada sentimental es en nuestro corazón la visión del crepúsculo. Brillan nuestras estrellas interiores al sentir la cálida caricia de Venus que tiembla tiernamente en el horizonte. Nuestra historia sea larga o corta la tenemos que sufrir. Y es grandemente doloroso pensar en nuestra vida que tendrá su florecimiento; que llegará a su apogeo y que morirá dulcemente en el otoño fatal.../ El libro del crepúsculo nos abre sus páginas de borrachera melancólica y nosotros las leemos llenos de inquietud serena. Florecen los campos de amapolas./ ¡Vamos a reír la dulzura de la naturaleza!... y la enorme dulzura de la luna... pero no abismamos un poco en nosotros, es decir interpretamos el libro genial que tenemos delante y... y pensamos, ¡qué triste es pensar!... Vemos un desdoblamiento imaginario de lo que habrá de venir y quisiéramos fundirnos con los azules nacarados de los fondos./ Pasan ante nuestra vista visiones admirables de la carne y del espíri-tu y nosotros sólo sabemos callar y sufrir ahogando nuestra sinceridad./ El poeta que es un personaje que debía ser sincero, se calla; en el fondo de su alma lo que quiere estallar en el corazón. Una sombra va a danzar en estas escenas llorando todo, lo triste y lo alegre (García Lorca, 10 de mayo de 1918, 2-3)¹².

«El poeta [...] se calla» y deja hablar, o mejor dicho, sonar, la monumental sinfonía de los paisajes que surgen ante él, duplicados en la dialéctica interior/exterior respecto de la voz enunciativa. «Amigo lector: —comienza el prólogo— si lees entero este libro, notarás en él una cierta vaguedad y una cierta melancolía. Verás cómo pasan cosas y cosas siempre retratadas con amargura, interpretadas con tristeza. Todas las escenas que desfilan por estas

¹² He respetado la redacción original en esta transcripción con la negrita en el titular y algunos errores ortográficos. En ese mismo número de *El Éxito*, estas líneas comparten página con una larga oda de Emilio Nadal Peramos a Andrés Segovia, comparándolo con Mozart, Beethoven o Wagner, varios poemas —uno de ellos, firmado por Adriano del Valle—, y una elogiosa crítica de Luis de Luna al libro primerizo *Impresiones y paisajes*, en donde este elogia a su amigo como un polifacético «artista enamorado de Chopin y Beethoven, cuyos genios hace revivir al posar sus dedos maravillosamente sobre el teclado; un inspirado compositor musical de preciosas baladas, de soberbias sonatas, de elegantes poemas, y de melancólicos cancioneros de niños» (10 de mayo de 1918, 3).

páginas son una interpretación de recuerdos, de paisajes, de figuras» (IP, 5). Semejante dualidad interior/exterior responde a aquella estética de fin de siglo que privilegia «los lugares olvidados, las perezosas pequeñas capitales, los barrios plebeyos de las grandes ciudades»; tendencia no del todo pasada de moda que «se había iniciado de algún modo con el romanticismo y tuvo como primer marco de difusión las revistas, los libros ilustrados, las novelas históricas o, más adelante, la poesía descriptiva» (Mainer 2016, 126). Y es que, desde el tardorromanticismo de las *Rimas y leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer hasta el paisajismo noventayochista —especialmente con *Campos de Castilla* de Antonio Machado— o la corriente modernista dada a la poética del viaje en su «sensación de lo efímero», se trataba de la búsqueda de una «modernidad más amplia» capaz de superar el «purgatorio expresivo posromántico» (Mainer 2016, 127).

En todo ello la confluencia transdiscursiva juega un papel fundamental: tanto la tematización como la expresión buscan en la experiencia visiva y sonora la revelación del secreto de lo que no puede decirse de otro modo. En el caso de FGL, además, se trata de cultivar el gusto por lo oculto, la necesidad de traer a colación el sentimiento hondo del personaje romántico, en este caso, el joven doliente por excelencia: «hay como un ansia de decir cosas que no podían decir por temor a ser quemados vivos o encerrados para siempre en una oscura prisión» (IP, 63).

4.1. Balada del doliente. Tematización romántica

En las primeras páginas del libro figura una dedicatoria póstuma a la memoria extinta de Antonio Segura Mesa (1842-1916), quien fuera el segundo profesor de piano de FGL¹³:

¹³ FGL afirma —aunque no se ha podido comprobar— que comenzó sus estudios musicales a los siete años durante su breve estancia en Almería, en 1908. Más tarde, Segura Mesa iría al domicilio familiar en la granadina Acera del Darro 6 a impartir sus lecciones a un alumno ejemplar, nos dice Ian Gibson, que mitificó un cierto componente de malditismo: «Diría Lorca que su maestro fue discípulo de Verdi y que había hecho una ópera colosal, *Las hijas de Jephté*, que se llevó un horrible pateo» (1985, 101). Los biógrafos nos revelan que «además de estimular la innata aptitud musical de su alumno y de asegurarle la adquisición de una excelente técnica pianística y de unos sólidos conocimientos de armonía, le contaba las vicisitudes de su vida de compositor fracasado»; cuitas en las que recuerda el poeta que le instaba «con emoción religiosa»: «¡que yo no haya alcanzado las nubes no quiere decir que las nubes no existan!» (Gibson 1985, 101). La muerte del maestro en 1916 truncó no obstante la carrera musical de Federico, quien persuadido por su familia, en vez de marchar a París para reanudar allí sus estudios musicales, prosiguió en la Universidad de Granada, labor que compagina con las lecciones que recibe del organista de la catedral granadina Juan Benítez (De la Ossa 2014b, 46). Años más tarde, Manuel de Falla, a quien conoce en 1919 y con el que entabla una respetuosa y

A la venerada memoria de mi viejo maestro de música, que pasaba sus sarmentosas manos, que tanto habían pulsado pianos y escrito ritmos sobre el aire, por sus cabellos de plata crepuscular, con aire de galán enamorado, y que sufría sus antiguas pasiones al conjuro de una sonata beethoveniana (IP, 4).

Las fotografías de la época muestran a un Segura Mesa bien distinto del «galán enamorado» que nos describe Federico, imagen idealizada más cerca quizás de los retratos que conservamos de Franz Liszt que de la efigie del profesor. Asistimos por tanto a una estrategia de simbolización o modelización de los materiales, en la que el músico será el héroe romántico por excelencia en el filo de la navaja que separa al abismo del fracaso de lo trascendental. En este sentido, la referencia en la dedicatoria al «conjuro de una sonata beethoveniana» se verá temáticamente respondida a lo largo de las páginas siguientes con el curioso diálogo entre el yo-lírico y dos frailes de Silos. Tras la misa mayor en la que visualizamos la melodía del canto gregoriano en los ritmos arquitectónicos del templo — «abismo de la austeridad musical» (IP, 50)—, con una mezcla de entusiasmo y conmiseración, el joven romántico da a conocer sus devociones musicales:

Después hablamos de música. El pobre no conocía nada más que el canto llano. Entró de niño en el convento y no ha salido de allí. No sabía lo que eran las maravillas sinfónicas de la orquesta, ni había paladeado el romanticismo grave del violonchelo, ni se había enternecido ante la furia solemne de las trompas... Únicamente sabía el secreto del órgano, pero puesto al servicio del arcaísmo gregoriano... Le nombré a Beethoven y sonó a cosa nueva en sus oídos el apellido inmortal. Entonces yo le dije: «soy muy mal músico y no sé si me acordaré de algún trozo de música de esa que usted no conoce; pero, sin embargo, vamos al órgano a ver si recuerdo» (IP, 51).

Tras la «quietud casi pastoral» del *Agnus Dei*, resuenan con gran contraste los solemnes acordes del *allegro* de la *Séptima* de Beethoven —Sinfonía núm. 7 en La mayor, op. 92—, interpretados en un acto dionisiaco de arrebató, en que la melodía se sirve del cuerpo del intérprete para materializarse por medio de la memoria:

honda amistad a pesar de la diferencia de edad, se convertiría en su cuarto maestro y estrecho colaborador. Destaco el relato de la carta dirigida a Adolfo Salazar el 8 de agosto de 1921, en que FGL y su hermano Francisco dan una serenata nocturna a Falla. Federico pertrecha un arreglo de la *Canción del fuego fatuo* «endiablado... ¡y maravilloso!» para cuatro músicos de la Banda Municipal. El maestro Falla termina invitando a los «desarrapados» [sic.] a terminar la ejecución dentro de su casa, con él mismo entusiasmado acompañándolos al piano: «Falla dijo que la instrumentación era genial, y que ni el gran don Igor [Stravinsky] la soñaba siquiera» (FGL 1988 III, 779).

Después yo me senté en el órgano. Allí estaban los teclados místicos con pátina amarillenta, filas de pajes del ensueño que despiertan a los sonidos. Allí estaban los registros para formar las divinas agrupaciones de voces. El monje inflaba los fuelles... entonces vino hasta mi memoria esa obra de dolor extrahumano, esa lamentación de amor patético [...]. Di el primer acorde y entré en el hipo angustioso de su ritmo constante y de pesadilla (IP, 52).

Aparece entonces en escena un tercer personaje: el monje sabio que conoce las leyendas y los secretos del claustro. *Alter ego* de ambos organistas —el uno por fraile, el otro por romántico—, el retrato que de él se nos ofrece despliega de nuevo la dialéctica entre exterior e interior, activada por el mágico elemento musical:

El monje apasionado tenía los ojos puestos en un sitio muy lejos. Ojos que tenían toda la amargura de un ensueño ficticio, para mirar hacia un ideal de hombre perdido quizás para siempre. Ojos los suyos de españoles centelleantes, cobijados por las cejas que ya le empezaban a nevar. Ojos los suyos de inteligencia, de pasión, de lucha constante (IP, 52).

Si bien hay quien sugiere el carácter biográfico de este pasaje, no podemos perder de vista cómo FGL emplea algunas figuras retóricas que sirven para extraer de la mera anécdota una significación dotada del sentido romántico de angustia ante la percepción del tiempo, que pasa inexorable. El detalle de los ojos del monje funciona también por sinécdoque, en consonancia con la imagen de los campos baldíos de la Castilla inmensa o de la estoica supervivencia de las gentes castellanas descrita unas páginas antes: «el alma pobre del pueblo expresa su angustia en su hablar, en su andar lento y grave, en su temor al diablo... [...] ¡Inquietante paisaje el de las almas y los campos!» (IP, 20). En ese momento, el hechizo musical de la *Séptima* de Beethoven se quiebra improvisadamente: «...al llegar donde el canto toma acentos apasionados y llenos de amor doloroso, mis dedos tropezaron con las teclas y el órgano calló. No me acordaba de más» (IP, 20). El discurso rebaja así la carga dramática de ese pasaje con el incidente. Pero pocas páginas más adelante, el joven músico y el monje maduro retoman su conversación:

...me encontré al monje raro de la escena en el órgano. Me acerqué a él y charlamos. La conversación fue sobre música. «¿Le gusta a usted mucho la música?» le pregunté; y él, sonriendo amablemente, contestó: «Más de lo que usted se figura; pero yo me retiré de ella, porque me iba a embriutecer. Es la lujuria misma... Yo le doy a usted un consejo: abandónela, si no quiere pasar una vida de tormentos. Todo en ella es falso... Ahora mi única música es el canto gregoriano» (IP, 55).

Si la música «es la lujuria misma», el joven doliente parece experimentar el deseo oculto de abrazar esa vía, mientras que el monje maduro ha optado por la sobriedad del estudio y la rectitud de una religión que censura más que templa aquellas pasiones. Desdoblado el «yo» en el diálogo: ¿es esta una proyección del súper-yo desde el subconsciente del personaje? ¿Un *revenant* procedente de la anchura del más allá para dar la admonición al joven doliente? ¿O tal vez un *alter ego* del mitificado Antonio Segura Mesa?

No es este un pasaje menor, puesto que en su adolescencia y primera juventud (1914-1918) FGL era un músico de formación clásica (De la Ossa 2014b, 43-48) con un marcado espíritu romántico taciturno¹⁴ en consonancia con cuanto trasciende en muchos de sus escritos, como «Hora de estrellas», perteneciente a *Libro de poemas*: «El silencio redondo de la noche/ sobre el pentagrama/ del infinito./ Yo me salgo desnudo a la calle/ maduro de versos/ perdidos» (García Lorca 1988 I, 101). Tal figuración resulta muy interesante, pues en opinión de algunos críticos, gracias al arte de Euterpe FGL encontró una forma de expiación interior en el permanente debate sentimental y sexual que se libraba entre el camino de Apolo —la belleza armónica— y el de Dionisio —la lujuria— (Gibson 2009, 84-90). Federico halló en la música una alternativa al riguroso sentimiento de culpabilidad impuesto por el catolicismo meridional (Orringer 2004, 35), una nueva religión pagana al modo de cuanto venía proponiendo Richard Wagner¹⁵ en su estética

¹⁴ Otra interesante referencia la encontramos en el pasaje titulado «Jardines», dedicado al melómano heterodoxo Paquito Soriano (IP, 90). Allí FGL describe la sensibilidad musical como uno de los cármes granadinos: patio cerrado, cuya existencia es imposible de adivinar desde una visión externa; rico, fresco y frondoso jardín romántico iluminado por la luz de la luna. Nuevamente tenemos la proyección interior/exterior y los elementos tanto visivos como sonoros asociados al movimiento de las hojas al ritmo del viento o el correr del agua como armonía perfecta que revela la musicalidad oculta del cosmos.

¹⁵ Es frecuente encontrar en los escritos del joven FGL palabras de elogio hacia el músico alemán, que toma como modelo espiritual y estético. En *Impresiones y paisajes* compara Federico la relación entre la pasión y la muerte en los relieves escultóricos de los sepulcros burgaleses con el lamento de Brunilda por Sigfrido, cuya dimensión épica y trágica parece conocer bien: «...y se siente gran extrañeza al contemplar los sepulcros vacíos de la Cartuja que encerraron en un ánfora las entrañas de Felipe el Hermoso y ante los cuales la ideal Juana la Loca, de pasión, lloró desgarradora ante el cuerpo de su alma como Brunilda ante Sigfrido en la epopeya de los Nibelungos» (IP, 64). Más adelante, vuelve a aparecer una referencia más extensa al maestro alemán en el capítulo dedicado a Baeza —«Ciudad perdida». Desde la observación de la modulación intermodal mayor/menor, la calidad tímbrica y la estructura del pregón popular, explica: «Siempre el pregón ha sido una o más notas repetidas rítmicamente en un solo tono, casi siempre menor, sobre todo en los pregones andaluces [...]. Era primero una nota quejumbrosa, cantada, que vibraba como una campana en tono mayor brillantísimo, se repetía en un *andante maestoso* y hacía una pausa. Después volvía a decirse el mismo tema, ya más quedo, y, por último, para resolución la voz tomaba timbre gutural, modulaba al tono

decimonónica de la obra de arte del futuro, y que encontramos planteada a través de la polifonía de este pasaje.

4.2. «Canción de fuego». Estrategias de figurativización

Los paisajes castellanos descritos suelen estar despoblados, carentes de figuras humanas. Así sucede salvo en el mencionado episodio de Silos y en el peculiar diálogo de los arrieros de «Mesón de Castilla» (1988 III: 15 y ss.)¹⁶. FGL expresa dicha desolación mediante frecuentes sinestesias que reenvían de la impresión visual al estímulo acústico: «Los altos álamos de cascabeles que cantó Góngora rumorean gratamente su *tempo rubato*» (IP, 42). La paleta de colores que emplea oscila entre los rojos y los grises: «...y el cielo comenzó a componer su sinfonía en tono menor del crepúsculo» (IP, 18). Vemos que el color se diluye en el sonido y en la armonía, una semántica de tonalidades cambiantes figurativizada mediante la «gama musical del paisaje» (IP, 84), lo que arroja una dimensión temporal y mudable de todas las cosas: «con el color cambia también el sonido» (IP, 86). En este tipo de descripciones se distingue habitualmente entre el tiempo cíclico y fúnebre del mundo humano —«un reloj viejo, de esos que titubean al decir la hora, dio las doce con una rancia solemnidad. [...]... y dieron las dos, las dos y media... y todo igual» (IP, 16)— contra la prodigiosa armonía de la naturaleza, en la que se desvela el orden secreto de un tiempo lineal que no se detiene: «acorde mayor de plomo derretido [...]; árboles macizos de ramajes meditan inclinados...» (IP, 19).

Llegados a este punto distinguimos dos partes en la obra, según las cualidades paisajísticas —plásticas y sonoras— en cada caso. La primera situada en Castilla, y la segunda, mucho más luminosa, en donde el espacio literario coincide con Andalucía. El episodio de Baeza —«Ciudad perdida» (IP, 65-75)— hace las veces de transición entre uno y otro, la cual opera distanciándose de la semántica del paisaje noventayochista —«inmensa sinfonía de sangre reseca» (IP, 8)—, y redescubriendo la animada sensualidad del sur.

menor y, dando una nota elevadísima, caía lánguidamente en la nota inicial. Sonaba el pregón desfallecido y fuerte como una frase de trompa del gran Wagner» (IP, 64). Hacemos notar el intensificador «gran» antes de referirse al maestro en este sugerente pasaje, en que convergen las escrituras ensayística, analítica y literaria con notables acentos románticos.

¹⁶ En las páginas granadinas, las figuras humanas aparecen en un espacio visual «en off», como entre bastidores. Su presencia se anuncia mediante sonidos que proceden de otra parte —como la bruja del Albaycín o el pregón de Baeza—, pero no se nos muestran sus figuras corpóreas, al contrario de lo que sucede en el desfile de tipos en el mesón castellano (IP, 15-18).

El paisaje plástico y sonoro meridional aparece, en primer lugar, precedido por el repique de las campanas. Pero ya no es la sonoridad grave y monótona «de bronceado hastío» en la sobria meseta castellana (IP, 56)¹⁷, sino que en el amanecer andaluz, mientras «aun están dormidas las campanas graves [...], algún esquilín albaicinerero revolotea ingenuo junto a un ciprés» (IP, 76). La alegre sinfonía de campanas granadinas se convertirá de hecho en un estribillo recurrente, mediante frecuentes «silencios», «ritornello» y «morendo» (IP, 84), que irán jalonando los estados de ánimo interiores y exteriores a través de los cambios lumínicos o cromáticos que los acompañan.

El mejor ejemplo de este giro en la escritura lo encontramos en la descripción del amanecer que abre las páginas dedicadas a Granada. En primer lugar, el ojo empieza a intuir formas entre la bruma: «Las umbrías tienen noche en sus marañas y la ciudad va despojándose de sus velos perezosamente, dejando ver sus cúpulas y sus torres antiguas iluminadas por una luz suavemente dorada» (IP, 76). El paisaje que comparece es, por ahora, urbano, y en ello se centra la percepción sensorial: «Las casas asoman sus caras de ojos vacíos entre el verdor, y las hierbas y las amapolas y los pámpanos danzan graciosos al son de la brisa solar» (IP, 76). Es entonces cuando comienza a tocar la orquesta con una armoniosa melodía manifestada bajo la estrategia retórica de la personificación, en donde el recurso para tal fin son los propios ejecutantes musicales asimilados al paisaje: «en los aires hay un chirriar de ocarinas y flautas de cañas por los pájaros»; «a veces entre la frescura matinal se oye un balar lejano en clave de fa»; «algún gallo canta recordando el amanecer arrebolado» (IP, 76). Todo cobra forma figurativa según los colores van designando cada elemento, del mismo modo que el pintor da consistencia a las formas con su paleta: «El sol aparece casi sin brillo... y en ese momento las sombras se levantan y se van, la ciudad se tiñe de púrpura pálida, los montes se convierten en oro macizo y los árboles adquieren brillos de apoteosis italiana [...] y todas las suavidades y palideces de azules indecisos se cambian en luminosidades espléndidas y las torres antiguas de la Alhambra son luceros de luz roja..., las casas hieren con su blancura y las umbrías tornáronse verdes brillantísimos» (IP, 76).

En ese instante preciso se levantan los velos y comparece la totalidad —como anunciaba Francisco García Lorca— con un acorde grandioso: la revelación del orden

¹⁷ Es llamativa la ambientación profundamente religiosa del espacio castellano, donde las campanas tienen «voz grave y temerosa» (IP, 28) y se escucha el «mago órgano» acompañado del «tintineo grave de una campanilla» (IP, 13). También destacan las presencias de la muerte (IP, 63), de los monjes, de fantasmas —como el Gonzalo de Berceo en Silos (IP, 56)—, o de las viejas que, rezando el rosario, «suspiran y silabeas tristonas» (IP, 14).

cósmico en que todo se apacigua, todo encuentra su forma y justa medida. La figurativización escogida por FGL no puede ser otra que la de los signos del lenguaje musical, apoteosis en que lo visual —el rojo y el calor, con un matiz excesivo, tórrido, e incluso erótico, se diría— se transforma: «El sol de Andalucía comienza a cantar la canción de fuego que todas las cosas oyen con temor [...], y la ciudad se ahoga entre acordes de verdor lujurioso» (IP, 87). Es el exceso festivo, es el abandono en lo carnal que contrasta con el rigorismo del monje de Silos, pero aún con un aire ceremonial desacralizado y pagano manifestado por los humos de la ciudad, que la cubren «de un incienso pesado» (IP, 76). Se aprecia la cadencia de un movimiento tan placentero como inevitable al que todas las cosas se rinden en un auténtico festín: «las chicharras locas de la vega templan sus violines para emborracharse a mediodía» (IP, 76). Incitación a escuchar más, a sentir más; quizás a ver menos... pues en todo caso la música salva la percepción: ahora «la gran sinfonía de luz impide abrir los ojos» (IP, 109).

4.3. Crítica musical y gusto refinado

El paisaje sonoro andaluz descrito es riquísimo en variedad y matices. El yo-lírico no será indiferente a ello. Sin embargo, no todos los estímulos que llegan a su refinado espíritu afectan su sensibilidad de igual manera. En los episodios castellanos, la dialéctica entre el paisaje interior y exterior aparecía frecuentemente simbolizada por vía sonora como un lugar incierto, en donde la sinfonía de instrumentos ambientales chocaba fuertemente con el ladrido de los perros. Licantropía infernal, iconografía propia del Conde de Lautréamont¹⁸, en esta «tragedia de los perros» (IP, 43) llama la atención que se produce un desplazamiento casi vanguardista desde la percepción del fraseo melódico a la apreciación de las cualidades acústicas del sonido, por su gravedad e insistencia en *ostinato*: «canciones de lúgubre armonía dichas con una trompa de dolor extrahumano, gritos

¹⁸ En *Los cantos de Maldoror*, el personaje-enunciador atraviesa distintas observaciones visivas monstruosas, al hilo de la experiencia de sus pasiones. Sobre la calidad de los espacios literarios, Lautréamont ubica el Canto I en un paraje nocturno, iluminado por la luz de la luna, en donde tienen lugar las visiones monstruosas y licantrópicas. Nótese las similitudes con las descripciones juveniles lorquianas: «Al claro de luna, cerca del mar, en los lugares aislados del campo, vemos, sumergido en amargas reflexiones, revestir todas las cosas, unas formas amarillas, indecisas, fantásticas. El viento gime a través de las hojas con sus lánguidas notas y el búho entona su grave lamento que eriza los cabellos de quienes lo escuchan. Entonces los perros, que se han vuelto furiosos, rompen las cadenas, se escapan de las granjas lejanas, corren de un lado para otro por el campo, presos de la locura. De pronto se detienen, miran hacia todos los lados con feroz inquietud, con mirada de fuego» (Ducasse 2001, 92-93).

apocalípticos de torturados cavernosos, [...] acordes dantescos que hieren el corazón...» (IP, 43).

En el espacio sonoro andaluz, por el contrario, incluso cuando el elemento monstruoso comparece en el barrio del Albaycín —«tragedia de contrastes» (IP, 80)—, el cantar de la bruja ya no aparece figurativizado como algo exterior, terrible y ajeno —tendencia disyuntiva—, sino como una apelación hacia el interior, una llamada a la iniciación sexual —pulsión conjuntiva en la audición velada de la cópula—: «dentro de la casa se oía reír, y entre palmas sensuales y ayes dolorosos una voz aguardientosa cantaba obscenidades» (IP, 82). Entre los sonidos de la sinfonía urbana figuran también las canciones infantiles —«*canzonetta* fundida en el crisol del Schubert melancólico» (IP, 69)—, el cantar popular —y wagneriano— «en modo menor de los pregones andaluces» (IP, 70), las «guitarras dolientes» que se escapan por las ventanas del Albaycín (IP, 79), o la asociación de la serie del «romance musical antiguo [...] de la cornucopia» trenzado con «el órgano monjil, los patios árabes, el piano de mesa...» (IP, 79).

La percepción acústica se va ensanchando y, en el proceso parejo de formación del joven doliente, conforme van apareciendo las gamas, los matices y los géneros, también se desarrolla en paralelo un gusto no poco exigente, que distingue entre una música enraizada y genuina —que puede ser elevada¹⁹ o popular— y otras manifestaciones que, si bien no son menos populares, serán objeto de inferior consideración e incluso de rechazo. Así sucede en varias ocasiones cuando aparecen la copla y el pasodoble. Ya hemos visto que en Santo Domingo de Silos se formula una jerarquía de valor entre la música instrumental romántica, que coloca en lo más alto, frente al canto primitivo del estilo gregoriano del coro de los monjes. Este ejercicio de crítica musical se completa en las mismas páginas con la valoración del «cuplé de chulería madrileña» y las «habaneras groseras y canallescas» en las antípodas del «noble canto castellano» (IP, 35).

De igual modo, y más tarde, en «Ciudad perdida» sitúa espacialmente debajo del «negro y solemne acorde de la catedral [...] dominándolo todo» (IP, 66) el espacio vacío en el que mira el decadente estado en que ha quedado la urbe con un comentario cáustico de crítica musical: «quizás algún día veremos [en esta plaza señorial] un kiosko espantoso donde tocará la música de Martínez Abades, y habaneras del maestro Nieto» (IP, 67).

¹⁹ No es por ello de extrañar que en la conferencia sobre el Cante Jondo de 1922 afirme con la misma vehemencia: «El tesoro artístico de toda una raza está camino del olvido! [...]... la avalancha grosera y estúpida de los *couplés* enturbia el delicioso ambiente popular de toda España» (García Lorca 1988 III, 195). Se establece así una separación entre el folklore, en donde radica una forma musical primordial, y la nueva música popular de la cultura de masas, que FGL repudia sin dilación.

Finalmente, en «Otras impresiones y paisajes» describe la «Tarde dominguera de un pueblo» —lugar que no localiza geográficamente, por lo que no sabemos si corresponde a Castilla o a Andalucía—. La descripción se abre con el coro de niñas que «se abrazaron por la cintura y cantaron desafinadamente un viejo romance de guerra y amor» (IP, 114). Ellas nos introducen en el espacio más amplio de la plaza, donde la orquesta toca «habaneras de zarzuela» que el «yo» juzga despectivamente como cosa «cursi, melancólica, sentimental y odiosa» (IP, 114). La técnica descriptiva de la orquesta durante el baile tiende al expresionismo, en donde se levantan veladuras y se retiran las máscaras, dejando ver una decadencia que no se puede ocultar; más aun en contraste con la majestuosidad que hemos leído en la «canción de fuego» de las páginas anteriores, o la riqueza de matices en los barrios andaluces:

Eran raros y graciosos los músicos: uno de ellos no tenía uniforme, los demás los tenían en un estado lamentable... [...] La tuba y los bombardinos llevaban el ritmo lánguido y casi oriental... A veces había en el sonido de dichos instrumentos fracaso de aire y de técnica... El clarinete daba horrorosamente carcajadas expresivas remontando los aires con notas estrambóticas y difíciles... ¡Trabajaban verdaderamente los pobres músicos! Alguno sudaba fatigadísimo... [...] Cerca del maestro estaba el que tocaba la flauta, que era hombre bajito, excesivamente grueso, y de mirada viva y penetrante... Soplabla con gran brío y abría desmesuradamente los ojos con inmenso agrado y que la gente escuchó religiosamente... [...] Me fijé en el pobre músico, y era causa de gran regocijo ver aquella bola de carne con ojos de ratón que movía con placer, y causaba gran extrañeza ver la flauta en sus manos. El instrumento galante y distinguido, ese tubo aristocrático y literario, hermano de la lira y la siringa, cuyo prestigio confirmó el siglo del encaje y del clavicordio... estaba sostenido por unas manazas de piedra cubiertas de vello y arrugadas que herían torpemente los registros... La habanera no acababa nunca... (IP, 115).

Tras este pasaje casi esperpéntico en el modo de mostrar las cosas, todo queda en silencio, detenido. El silencio es el último de los componentes que aparecen tematizados en estas escrituras, como alfa y omega, origen y destino irremediable de todas las cosas. En el pasaje titulado «Pausa» FGL pone el colofón a esta poética musical: «El silencio tiene su música, pero el sonido tiene la esencia de la música del silencio... El pavoroso problema lo tiene que resolver el corazón» (IP, 117). El silencio es, pues, el sistema de referencia de todo lo que se puede enunciar, verbal o musicalmente; también de las orquestas monstruosas —por suerte para su refinada sensibilidad—, e incluso de esa armonía perfecta de la naturaleza que resuena en eco dentro de aquel personaje romántico destinado, al final, a abrazar también una poética del silencio.

5. *Romanza sin palabras*. Temas y tramas en la escritura lorquiana

Hemos visto que la nueva expresividad de la Edad de Plata se sirve de todo tipo de materiales para construir los discursos, en donde, si bien es cierto que no es la primera ni la única vez en la Historia del Arte que se producen coincidencias entre las subespecies discursivas, la tendencia a confluir coincide en el tiempo con la forja de una nueva configuración cultural marcada por lo audiovisual. La prosa lírica de Lorca, en este caso, sirve de superficie común para articular fragmentos y elementos heteromorfos en dos sentidos. En primer lugar, desde la presencia de términos procedentes de otros lenguajes extraliterarios, como es el caso del musical, con abundantes referencias expresivas: «tempo rubato», «rallentando», la «canción de Schubert» el «calderón» sostenido de la luna, etcétera... Y en segundo lugar, tanto la designación de los significantes como los recursos retóricos de la sinestesia o de la personificación, dotan de forma figurativa al sentido romántico del texto.

Así pues, podemos concluir que el funcionamiento transdiscursivo de estas prosas actúa en dos niveles: 1) el de los temas, que son designados mediante la convivencia de significantes heteromorfos; y 2) el de las tramas, que ordenan, articulan y manifiestan el sentido profundo sobre la superficie discursiva sensible e inteligible, tanto desde la sintaxis como en virtud de la estructura semántica que generan.

En «Romanza de Mendelssohn» (IP, 119-120), fragmento de la última sección de la obra, titulada «Temas», podemos encontrar una síntesis de todos estos elementos. En primer lugar está la evocación visual que dota de forma figurativa al espacio literario marítimo. Sin embargo, la visión crepuscular no es nítida, sino difuminada e imprecisa sobre el reflejo acuático del puerto, como brochazos y manchas cromáticas en una pintura impresionista: «se ve el caserío invertido en las aguas en medio de los ziszás dorados y temblorosos reflejos. Hay un agradable y suave color de luna sobre las aguas» (IP, 119). Entonces aparecen citadas las *Romanzas sin palabras* de Felix Mendelssohn, dentro del repertorio romántico del gusto de ese personaje doliente que nos acompaña con su voz por estas impresiones, reflejando el paisaje exterior hacia su sensibilidad interior: «empezó lentamente con un *rubato* delicioso [...]... a veces la melodía se callaba mientras los graves daban unos acordes suaves y solemnes. Llegaba sobre el puerto la música envolviéndolo en una fascinación de sonido sentimental» (IP, 120). Logra la evocación de este inserto musical, «sin palabras», por cierto, dar cuenta del intenso debate que la voz que nos habla experimenta en su interior.

Hasta aquí lo concerniente a *Impresiones y paisajes*. Estas estéticas y técnicas se prolongan todavía en varias de las *Suites* (1919-1922), *Libro de poemas* (1921) y algunas de sus primeras experiencias teatrales, especialmente en *El maleficio de la mariposa* (1922) y los *Títeres de cachiporra* o «Cristobicas» (1922-1923), las cuales no obstante empiezan a mostrar variantes. 1922 será un año decisivo, pues el punto de inflexión se sitúa en torno a la coincidencia temporal de la creación del *Poema del cante jondo* con el Primer Concurso del Cante Jondo, celebrado los días 13 y 14 de junio del mismo año en colaboración con Manuel de Falla. Aunque parece que a partir de entonces a Federico empiezan a interesarle otros temas distintos de los paisajes y los personajes románticos —«¡Basta ya de Castilla!» le escribe a Melchor Fernández Almagro en agosto de 1921—, lo cierto es que muchos de los signos y técnicas que han aparecido siempre acompañarán su estilo en el devenir de su obra.

Referencias bibliográficas

Barroso Villar, M^a Elena. 2007. «Algunas perspectivas sobre el discurso literario y cuestiones conexas. Intersecciones de la Teoría». En: Angélica Tornero (ed.), *Discursare: reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la Literatura*. Cuernavaca (México): Universidad Autónoma del Estado de Morelos, pp. 40-81.

Botrel, Jean-François. 2003. *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Broullón-Lozano, Manuel A. 2017. *Poética y lógica del esbozo*. Tesis doctoral.

Casares Rodicio, Emilio (coord.). 1986. *La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca, 1915-1939*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Darío, Rubén. 1953. *Obras completas*. Madrid: Aguado.

De la Ossa Martínez, Marco Antonio. 2014a. «García Lorca, la música y las canciones españolas». *Alpha*, 39, pp. 93-121.

———. 2014b. *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

De Luna, Luis. 1918. «Comentarios. *Impresiones y paisajes*». *El Éxito*, 95 (10 de mayo), p. 3.

De Persia, Jorge. 1989. «Lorca, Falla y la Música. Una coincidencia intergeneracional» En: Susana Zapke (ed.), *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*. Kassel: Reichenberger, pp. 67-89.

Ducasse, Isidore 2001. *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Cátedra.

- Fell, John L. 1977. *El filme y la tradición narrativa*. Buenos Aires: Tres Tiempos.
- Fernández Montesinos, Manuel. 1988. «Datos sobre la biblioteca de Federico García Lorca». En: Gabriele Morelli (ed.), *Federico García Lorca. Saggi critici nel il cinquantenario della morte*. Fasano: Schena, pp. 11-23.
- Foucault, Michel. 1979. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- García, Miguel Ángel. 2001. *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Valencia: Pre-textos.
- García Lorca, Federico. 1918. *Impresiones y paisajes*. Granada: P. V. Traveset.
- . 1918. «Un prólogo que pudiera servir a muchos libros» *El Éxito*, 95 (10 de mayo), pp. 2-3.
- . 1988. *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- . 1990. *El libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress.
- . 1994. *Prosa inédita de juventud*. Madrid: Cátedra.
- . 1996. *Dibujos*. Granada: Comares/ Fundación FGL.
- García Lorca, Francisco. 1996. *Federico y su mundo: de Fuente Vaqueros a Madrid*. Granada: Comares/ Fundación FGL.
- García Montero, Luis. 2016. *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid: Taurus.
- Gibson, Ian. 1985. *Federico García Lorca*. Tomo I: De Fuentevaqueros a Nueva York. Barcelona: Grijalbo.
- . 2009. «El caballo azul de mi locura». *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta.
- Greimas, Algirdas Julien y Courtes, Joseph. 1982. *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Hjelmslev, Louis. 1971. *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Mainer, José Carlos. 2016. *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- Martín, Eutimio. 1998. *FGL. Antología poética comentada*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Millán Barroso, Pedro Javier. 2009. *Cine, flamenco y género audiovisual: enunciación de lo trágico en las películas de Carlos Saura*. Sevilla: Alfar.
- Orringer, Nelson R. 2014. *Lorca in tune with Falla. Literary and musical interludes*. Toronto: University of Toronto Press.
- Piqueras Flores, Manuel. 2015. «Elementos musicales en la configuración del ideario poético de Federico García Lorca» *Philobiblion: Revista de literaturas hispánicas*, 1, pp. 47-56.

- Soria Olmedo, Andrés. 2000. *Federico García Lorca*. Madrid: Eneida.
- . 2004. *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Tinnell, Roger. 1993. *Federico García Lorca y la música*. Fundación Juan March: Madrid.
- Utrera Macías, Rafael. 1981. *Modernismo y Generación del 98 frente al cinematógrafo*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx0630> Consulta:
04/06/2019
- . 1982. *García Lorca y el cinema: lienzo de plata para un viaje a la luna*. Sevilla: Edisur.
- . 1986. *Federico García Lorca: el cine en su obra, su obra en el cine*. Sevilla: Asecan.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. 1998. «Introducción a la Semiótica Transdiscursiva», *Cuadernos de Comunicación*.
- . 2001. «Lenguaje, Representación, Horror: Deshumanización y Rehumanización en el Arte y la Literatura (la Década Decisiva: 1910-1919)». En *Comunicación, Historia y Sociedad: Homenaje a Alfonso Braojos*, 739-753. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Wagner, Richard. 2013. *Ópera y drama*. Madrid: Akal.

(Una) aproximación a la recepción del primer cine sonoro exhibido en España, a través de la revista *Films Selectos* (1930-1933)

Josep Lluís i Falcó

Universidad de Barcelona

La aparición del sonoro ha sido quizás la mayor revolución de toda la historia del cine. Jamás una innovación tecnológica ha condicionado tanto el resultado final: la película. Aunque los intentos de sonorizar el cine se remontan a los pioneros¹, y para nada debemos creer que fue flor de un día, lo cierto es que a caballo entre los años veinte y principios de los treinta, la producción y exhibición cinematográfica sufrieron una convulsión sin precedentes, apareciendo en su momento defensores y detractores de las distintas tipologías de sonorización surgidas.

El reflejo de esta tensión entre unos y otros fue notorio en todo el mundo, y no menor en España, trufando la prensa de la época de textos a favor y en contra. Sin embargo, resulta difícil tomar el pulso al conjunto de la población, más allá de lo que reflejaron las recaudaciones y la consiguiente desaparición del cine mudo, que evidencian una preferencia generalizada por el sonoro (¿por imposición mercantil o por voluntad popular?, nunca sabremos qué porcentaje real de responsabilidad corresponde a cada cual).

Autores como Cerdán (1997), Fernández Colorado (1995, 1997) o Arce (2009, 2012) han tratado con especial cuidado el tránsito del mudo al sonoro en España, aunque centrándose en la producción, la técnica, la cronología, la narrativa... La recepción del público ha quedado en un segundo plano y más si queremos saber qué se opinaba sobre la música de aquel «nuevo» cine. Nos encontramos incluso con sorprendentes omisiones, como la que observamos en un texto de Manuel Palacio (1995, 351) que reproduce, mutilando sin indicarlo, un artículo publicado por el dramaturgo Felipe Sassone en *ABC*, en relación al estreno de *Ella se va a la guerra* (*She Goes To War*, Henry King, 1929), y cercenando la relevancia que en el mismo se daba a la percepción de la música en el film²:

Diz que la sonoridad aumenta y colma la ilusión de lo verdadero. ¿Ah, sí...? Pues un tiro suena lo mismo que la explosión que un barreno y un requinto o guitarrico aragonés lo mismo que una banda. ¿Dónde está la ilusión? A banda suena todo, y musicalmente aquello es un desastre,

¹ Referencia ineludible Altman (2004) para todo lo que se refiere al sonido del cine mudo.

² Remarcamos en cursiva la única parte del texto que Palacio reproduce, sin indicación alguna de la omisión del resto.

porque los instrumentos y *las voces humanas han perdido la pureza del timbre*. Las orquestas, que nunca suenan a orquesta y siempre a metal, aparecen al revés. *Hay para el oído una inversión de la perspectiva: los bajos, que suelen ser el fondo del diseño melódico, se vienen a primer término, y así se convierte en desarmonía y desequilibrio toda la composición*. El paisaje musical aparece de cabeza. ¿Qué se ha hecho de nuestra ilusión, cuando en un desierto, sobre el ápice de una montaña, el canto de un gallo atruena todo el espacio? Yo tengo un oído bien organizado y mejor educado, y la otra noche me vi negro —claro, ¡la sala estaba a oscuras!— por distinguir un tremolo de contrabajos del trepidar de un tanque guerrero³.

La particular atención que una revista, *Films Selectos*, dedicó a la pugna entre mudo y «sonoro» servirá para un acercamiento a la recepción de aquella novedad tecnológica que había llegado para quedarse.

1. ¿Sonoro? ¿Qué sonoro?

Antes de proseguir, hay que matizar que el cine que hoy calificamos de «sonoro» no era entonces lo mismo. No había un único formato y las categorizaciones fueron diversas. El crítico Josep Palau, en 1930⁴, proponía la siguiente:

- a) Películas originalmente sonoras que se veían mudas. Por ejemplo el estreno en Barcelona de *El cantor de jazz*.
- b) Películas originalmente mudas que se sonorizaron. Quizás *Ben-Hur* de Fred Niblo sea uno de los casos más conocidos.
- c) Películas mudas acompañadas de alguna sonoridad.
- d) Películas propiamente sonoras.

En cierta manera, Palau retomaba una clasificación que se había publicado en *Ciné-Miroir* el 1 de enero de 1929, y que reproduce Román Gubern (1993, 20):

- 1. El film mudo, pensado como mudo, pero postsincronizado con música por razones de oportunidad comercial.
- 2. El film sonoro, que contenía música y ruidos postsincronizados, pero no diálogos (*Don Juan, Sombras blancas de los Mares del Sur*)
- 3. El film cantado (*El cantor de jazz*)
- 4. El film hablado y cantado (*Broadway Melody, La canción de París*, etc.)

³ Sassone, Felipe. «Voces y ruidos pelculeros». *ABC*, 13 de noviembre de 1929, 10.

⁴ Palau, Josep. «Balanz de la temporada. Adveniment del cinema sonor». *Mirador*, 17 de junio de 1930.

Vemos cómo aquí se diferencian dos tipologías («film cantado» y «film hablado y cantado») que Palau agrupa en A y D. La diferencia entre ambas clasificaciones es que Palau toma como referencia la exhibición (con sus manipulaciones y picarescas), mientras que *Ciné-Miroir* toma la película tal cual sale de la productora. Como la opinión de los espectadores se formaba a partir de lo que se exhibía ya en las salas, quedémonos en que las películas sonoras eran aquellas que tenían música y sonidos sincronizados con las imágenes (en la terminología de la época, podían mencionarse como películas «sincronizadas»), pero obviaban el diálogo, aunque no la palabra cuando era en forma de canto. Aquellas que contenían diálogos eran películas «habladas» (que podían serlo parcial o totalmente: las *all talkies*), independientemente de si también se cantaba o no en ellas. Esta diferenciación que, *a priori*, puede parecer anecdótica, tiene su importancia, ya que la mayoría de opiniones respecto a la validez o no del sonoro la tenían en cuenta, y una misma persona podía tener opiniones diferentes para uno u otro tipo de película. El mismo Gubern afirma que «los críticos puristas que se oponían al nuevo cine acústico no se oponían a la música y a los ruidos, sino precisamente a la palabra» (1993, 20).

2. *Films Selectos*: la polémica del cine (1930-1933)

El 4 de octubre de 1930 se empezaba a publicar en Barcelona el semanario cinematográfico ilustrado *Films Selectos*. Hasta su desaparición en 1937 se publicaron 328 números. Con colaboradores destacados como Josep Palau, María Luz Morales, Irene Polo o Sebastià Gasch, no llegó a la «intelectualización» de la revista *Mirador*, que también se prodigó en textos sobre el advenimiento del sonoro. Durante sus tres primeros años de vida, le tocó vivir la llegada e implantación del sonoro. Todas las publicaciones de la época se hicieron eco, en mayor o menor medida, de las divergencias entre detractores y defensores de aquella novedad; pero *Films Selectos* fue más allá. Bajo el paraguas de una sección titulada «La polémica del cine» (nacida con la misma revista en el nº1 con una entrevista al escritor Jacinto Benavente) cincuenta y dos fueron las ocasiones que bajo este genérico se le pidió opinión a personalidades de las más variadas adscripciones sobre esa «polémica» que planeaba sobre el cine: ¿mudo o sonoro?⁵ El último artículo localizado de esta sección es el dedicado al tenor Emili Vendrell en 1933 (nº 117). Entre Benavente y Vendrell

⁵ El listado completo de estas entrevistas, por orden de publicación, se puede encontrar en la Tabla I, con su referencia hemerográfica completa, que a lo largo del texto se obviará, indicando solo el número de *Films Selectos* en el que aparece, a continuación del nombre del personaje entrevistado. Algunas se encuentran transcritas en Minguet (1993).

encontramos las opiniones de figuras relevantes de la cultura, el deporte y la política como Lluís Millet (nº 19), Santiago Rusiñol (nº 16), Raquel Meller (nº 28), Celia Gámez (nº 20), Margarita Xirgu (nº 59), o Paulino Uzcudun (nº 9), entre otros⁶. Todos dieron su opinión acerca del sonido en el cine y algunos, de un modo u otro, sobre la música en aquel incipiente cine sonoro⁷.

3. La recepción de la música

El primero en manifestar una opinión sobre la música para el cine fue el ya citado Jacinto Benavente (nº 1), que expresaba en general una opinión contraria a la novedad y acababa sentenciando: «La única ventaja es que el cine sonoro ahorra la orquesta. Ventaja para la empresa, claro está, porque para los músicos...»⁸. En el mismo sentido se expresaba meses más tarde el compositor Joan Lamotte de Grignon (nº 23), al decir: «me es antipatiquísimo. No solamente por haber dejado a los de mi clase en medio de la calle, sino también porque me exasperan su gangosidades». Estas mismas gangosidades son a las que aludía la soprano Matilde Revenga (nº 67), cuando decía que al cine sonoro «de falta una cosa: que la voz sea natural, humana», aunque expresaba que le gustaría mucho cantar en una película. Y es que no fueron pocos los que veían en el cine sonoro una oportunidad de trabajo, sin plantearse demasiado su posible valor artístico. Desde el trío argentino Irusta, Fugazot y Demare (nº 2), que dejaban claro que «gracias al sonoro» iban a viajar a Hollywood a hacer cine, lo cual les hacía especial ilusión, hasta el tenor Juan Riba (nº 88), que declaraba que tenía incluso previstas algunas películas cortas, en cada una de ellas cantando una canción, ya que, según parece, su voz era especialmente «fonogénica»:

[...] el micrófono es mucho más sensible que el oído humano y, por lo tanto, las voces potentes y estruendosas no son las adecuadas. El micrófono necesita voces de timbre claro y de gran suavidad. Luego, una vez reproducidas, ampliándolas, puede usted darles la extensión que quiera. Pero si usted coloca ante el micrófono, una voz metálica, fuerte, de esas que llamamos de tenor

⁶ A estas cincuenta y dos entrevistas nos hemos permitido sumar otras ocho que se publicaron en *Films Selectos* durante el mismo periodo, y que también recogieron opiniones sobre dicha «polémica», aunque fuera de la sección tomada como base para este texto.

⁷ Del total, veintidós son entrevistas a personalidades que se relacionan con la música: Pau Casals, Miguel Fleta, Hipólito Lázaro, Raquel Meller, Celia Gámez, Jacinto Guerrero, etc., si bien otros entrevistados hacen alguna alusión a la misma. En la Tabla I se han sombreado todas ellas.

⁸ Sobre la traumática desaparición del oficio de músico de acompañamiento del cine mudo, véase Lluís i Falcó (1995).

dramático, sucede con ellas lo que con los instrumentos de metal y los de cuerda: que siempre suenan mejor los segundos que los primeros.

Quizás por eso otro tenor, de más alto nivel, no pensaba lo mismo. Hipólito Lázaro (nº 6), nueve meses antes declaraba que «los aparatos fotofónicos actuales no están todavía lo suficientemente perfeccionados y mi voz no puede adaptarse en ninguno de esos diafragmas». Las opiniones sobre la calidad de grabación-reproducción eran tan recurrentes como diversas. El tenor Marcos Redondo (nº 43), al ser preguntado sobre el canto en el cine declaraba: «Me gusta. Al principio creía que al mecanizar la voz perdería ésta toda la movilidad que le presta el sentimiento del artista, opinando que las inflexiones se petrificarían dentro de la rígida acústica de las bocinas. Pero me he equivocado y me alegro». Sin embargo, el matrimonio de actores Aurora Redondo y Valeriano León (nº 62) dicen estar en contra del cine sonoro, ya que según León «hasta las voces de los niños parecen bajos de ópera barata», mientras que Aurora Redondo lo califica de «un gramófono viejo». Y ya en la última de las entrevistas realizadas, en enero de 1933, el tenor Emili Vendrell (nº 117) dirá:

El canto y la música en general, no están mal, y su reproducción es lo suficientemente buena para que no se puedan apreciar notables diferencias entre la reproducción y la natural. El matiz de la voz, cuando ésta posee cierto color peculiar, suele perder algo, sin que la calidad pierda; [...] La voz para reproducirla tiene que tener ciertas condiciones de flexibilidad, y eso ya es cuestión del cantante.

4. ¿Diferencias de criterio o constatación de la evolución de la técnica del sonoro?

Para comprender a fondo cuáles eran las limitaciones que, tanto en la grabación como en la reproducción, provocaban estas reacciones, hay que recurrir a los manuales técnicos que se editaron en la época. En España fueron tres los más relevantes, dos ellos coetáneos a los textos tratados, lo cual nos proporciona una valiosa información para entender qué estaba ocurriendo:

El primero, escrito por M.F. Alvar en 1932⁹, decía que los antiguos micrófonos de carbón solo dejaba pasar frecuencias comprendidas entre 80 y 4.000 (1932, 218) y que incluso los «modernos» (con un rendimiento entre 100 y 10.000 hertz) presentaban una sensibilidad variable con el tiempo, ya que «siendo influenciado por el calor y la humedad,

⁹ Este libro no está fechado, y todas las bibliotecas que poseen un ejemplar proporcionan una fecha aproximada. Se ha localizado la reseña que lo presenta como novedad editorial en *La Vanguardia*, 22 de mayo de 1932, 12.

el polvo de carbón termina por comprimirse y se hace preciso golpearlo violentamente para devolverle sus cualidades» (1932, 219). En las páginas posteriores, Alvar habla de otros tipos de micrófonos, mejores (de condensación, electromagnéticos y electrodinámicos, de cuyas características no procede ahora hablar), pero también de rendimiento variable. Al año siguiente apareció la que sea quizás una de las mejores obras técnicas sobre el incipiente cine sonoro, el *Tratado de cinematografía sonora*, de S. de Torrónategui. De nuevo aparece el micrófono de carbón, en el cual «los sonidos cuya frecuencia es inferior a 100 no se perciben; las frecuencias 2.000 a 3.000 son percibidas débilmente, y las superiores a 3.000 no se perciben» (Torrónategui 1933, 189). Informa del abandono de este tipo de micrófonos (1933, 190) en favor de los de condensador, de cuarzo, de cinta, etc. y dedica numerosas páginas al análisis frecuencial de la voz humana, la música, y su comportamiento ante los sistemas de registro de la época (1933, 183-204) concluyendo que:

Cuanto más elevadas son las frecuencias tanto mayor es la dificultad de obtener mecánicamente su reproducción, aun empleando los modernos aparatos eléctricos, que solo alcanzan a unas 8.000 vibraciones y todavía reproducen mal las comprendidas entre este límite y 5.000. De estos aparatos hasta los que la necesidad de una reproducción fiel requiere, ¡qué enorme diferencia! (1933, 204).

De la crítica no se salva, más bien al contrario, el sistema de discos, cuyo problema reside en las frecuencias elevadas: «[...] los discos del cine sonoro [...] requieren amplificadores y altavoces muy bien estudiados, condición que no puede asegurarse de algunas instalaciones actualmente en servicio» (1933, 223) y prosigue indicando que el roce de la aguja combinado con la amplificación provoca la supresión o amortiguación de las frecuencias elevadas, «lo cual supone que empleando discos no puede exigirse una reproducción fiel del timbre del piano, arpa, violín, flauta, saxófono, clarinete, oboe, mandolina y otros» (1933, 223-224).

Cabe suponer que estos problemas fueron paulatinamente superándose, aunque, a tenor de lo indicado por Robert (1937, 131), la perfección tardaba más de lo deseado: «Los distintos aparatos de proyección sonora reproducen mayor o menor número de frecuencias, pero nunca todas»¹⁰. De facto esto limitaba el uso que se podía hacer de

10 Años más tarde, aún se observan algunas limitaciones, como se indica en López (1943, 119): «Se llega a registrar bastante bien una extensa gama de las frecuencias audibles, las comprendidas entre 50 y 10 000 vibraciones por segundo; la voz de hombre suele tener una frecuencia fundamental media de 128 Hz. Y la de la mujer, de unos 256. Las frecuencias de ciertas armónicas del arpa, órgano y piano, son de unos 9000

determinados instrumentos o de los registros (demasiado agudos o graves) de ellos. Es obvio que esto fue descubriéndose por el tan común método de ensayo y error, con el agravante de que los errores tuvieron vida comercial, y llegaron a los oídos de los espectadores que, como hemos visto arriba, expresaban sus quejas durante estos balbucientes años.

Cambiando de asunto, el torero Marcial Lalanda (nº 90) defiende el cine como vehículo para la música, y manifiesta que el cine sonoro no le gusta si no es en forma de revista. No concibe el cine sonoro si no es con música, canciones, bailes, etc. ya que opina que solo con diálogos sería muy pesado y aburrido. Resulta curioso ver cómo el torero coincide (aunque con una opinión de signo contrario) con el violoncelista Pau Casals (nº 13), sin duda el más locuaz de todos los músicos entrevistados, que se explotó a gusto en contra del cine sonoro:

[...] el cine moderno, el sonoro, me interesa muy poco [...] Creo que se ha hecho un disparate al convertir el cine mudo en sonoro. No comprendo el cine sonoro; me parece absurdo; y además, yo entiendo que el cine, lo que se llama y es verdaderamente el cine, debe ser mudo. Es el arte mudo por excelencia; de modo que en cuanto deje de ser mudo, ya no es cine. El cine es un juego de imágenes puras; nada más que eso, por medio de las cuales, el artista, el director, debe expresar, sin coacción de ninguna clase, la idea que tenga; el cine mudo era un «ralentí» de la misma vida, con toda su humanidad y toda su realidad. Pero fíjese usted en el cine sonoro, que está plagado de situaciones falsas, «situaciones postizas», intercaladas en medio de la acción a la fuerza, con el solo fin de lograr una escena de baile o de canto, para aprovechar la sonoridad. Esto tiene consecuencias: el autor se tiene que amoldar a la necesidad de ser «musicado»; el director tiene que malograr desarrollos fluidos, vívidos y sencillos, para añadirles momentos musicales [...] El cine corriente debería ser mudo; solamente cuando se presentara una película cuyo asunto, naturalmente, de por sí, lo permitiera, podría ser sonoro. Pero únicamente entonces. La generalización del cine sonoro, la preterición, el abandono del cine mudo por el cine sonoro, me parece una equivocación y un atraso.

Mecánicamente, el cine sonoro puede ser un adelanto. Pero todo el mundo reconocerá que artísticamente, el cine mudo valía infinitamente más que el sonoro.

Un deportista, el futbolista José Samitier (nº 4), y los hnos. Álvarez Quintero (nº 5) coinciden ahora en su admiración por Maurice Chevalier, llegando incluso a decir los dramaturgos que «*El desfile del amor*, nos parece una prueba magnífica de lo que el cine ha

períodos por segundo, y las del triángulo, todavía mayores: unos 15 000. Se comprende que se trabaje para poder registrar y reproducir el mayor número de armónicas, ya que entonces el sonido obtenido será más real y agradable».

logrado y de lo que puede lograr en el mañana». Es cierto que uno de los géneros cinematográficos que experimentó un clímax sin precedentes fue el musical, y si bien no existe un estudio a fondo sobre la exhibición en las principales plazas españolas, un repaso en diagonal a las carteleras de la época hace comprensible lo que años más tarde publicaba el crítico Ángel Zúñiga al respecto: «El cine mudo había caído, pues, derrotado por el éxito de la voz y el grito. Era mejor dirigirse al “music hall” donde escuchar a los artistas de moda y transformar las pantallas en una sucursal de Broadway» (Zúñiga 1954, 326).

Conclusiones y sonoro final

A tenor de las entrevistas de *Films Selectos*, observamos los siguientes binomios a favor y en contra del sonoro:

—Aspectos laborales: mientras unos ven un claro retroceso por la desaparición de los músicos de acompañamiento del cine mudo, otros ven una oportunidad laboral.

—Aspectos técnicos: aquí parece haber consenso en las imperfecciones de grabación y reproducción del sonido, si bien algunos expresan su esperanza en la mejora de la tecnología, aún por venir.

—Aspectos narrativos y de producción: mientras unos ven forzada la inclusión de números musicales, que no se justifican, otros creen que es esta nueva característica la que precisamente dota al nuevo cine de una mayor capacidad de entretenimiento.

Pros y contras que no podían detener el progreso, como con diáfana claridad expresó María Luz Morales (nº 38), habitual colaboradora de la revista:

Las primeras cintas habladas asombran al público inocente... e indignan a la crítica inteligente. Pero no importa. Ni el crítico ni el espectador tienen aquí voz ni voto; no puede prevalecer el criterio de uno ni de otro, sino el destino de un arte-industria, cuya inquietud, cuyo dinamismo, es fiel reflejo de la época que le dio vida y a la cual caracteriza. Sabido es de todos los que andan en cosas de cine que, en la proyección, si la película se detiene se quema... Pues bien: lo mismo sucede con la carrera del cinematógrafo. No puede detenerse si no es para su destrucción. Nos guste o no, con el sonido adquirió el cine un nuevo medio expresivo y ya nunca lo abandonará; evolucionará, sin duda, pero no se detendrá ni menos volverá hacia el pasado.

Referencias Bibliográficas

Altman, Rick. 2004. *Silent Film Sound*. Nueva York: Columbia University Press.

Alvar, M.F. [1932]. *Técnica cinematográfica moderna*. Madrid: J.M.Yagües.

Arce, Julio. 2009. «Del kinetófono a *El misterio de la Puerta del Sol*. Los comienzos del cine sonoro en España», *Revista de Musicología*, XXXII (2), pp. 623-643.

Arce, Julio. 2012. «Singin' in Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929-1934)». En Fraile, Teresa y Viñuela, Eduardo (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, pp. 15-41.

Cerdán, Josetxo. 1997. «Silencios y ruidos en torno a la llegada del sonoro a España», *Archivos de la Filmoteca*, 27, pp. 75-88.

Fernández Colorado, Luis. 1997. «Del posibilismo como método artístico de subsistencia», *Archivos de la Filmoteca*, 27, pp. 63-73.

Fernández Colorado, Luis. 1995. «El Phonofilm: un sistema ambulante de cine sonoro». En Pérez Perucha, Julio (coord.). *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine*. A Coruña: Asociación Española de Historiadores del cine, Xunta de Galicia, pp. 107-115.

Gubern, Román. 1993. «La traumática transición del cine español del mudo al sonoro». En *El paso del mudo al sonoro en el cine español, Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* Madrid: Editorial Complutense, pp. 3-24.

Lluís i Falcó, Josep. 1995. «Música y músicos en la Cataluña silente». En Pérez Perucha, Julio (coord.). *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine*. A Coruña: Asociación Española de Historiadores del cine, Xunta de Galicia, pp. 95-105.

López García, Victoriano. 1943. *Técnica del cine sonoro en color y en relieve*. Madrid: Afrodisio Aguado. Biblioteca Técnica y Profesional Afrodisio Aguado, Volumen VII.

Minguet Batllori, Joan y Pérez Perucha, Julio (sel.). 1993. *El paso del mudo al sonoro en el cine español, Actas del IV Congreso de la A.E.H.C. Tomo II. Textos y debates. Breve antología*, Madrid: Editorial Complutense.

Palacio, Manuel. 1995. «Dimes y diretes. La encrucijada del sonoro». En Palacio, Manuel y Santos, Pedro (coords.). *Historia general del cine. Volumen VI. La transición del mudo al sonoro*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen, pp. 325-353.

Robert Robert, Antonio. 1937. *Manual de Proyección Cinematográfica Sonora*. Barcelona: José Montesó.

Torróntegui, S. de. 1933. *Tratado completo de Cinematografía sonora*. Barcelona: José Montesó.

Zúñiga, Ángel. 1954. *Una historia del cuplé*. Barcelona: Barna S.A.

Personaje	En contra	A favor	Rf. <i>Films Selectos</i> ¹¹
Don Jacinto Benavente, Escritor	Cree que el cine mudo es «el verdadero camino del cine. Son insoportables esos diálogos por el micrófono. Falta la calidad de la voz humana. Ni siquiera los ruidos son aceptables siempre en el cine sonoro».		nº 1, 04.10.1930: 5 (Fray Can)
Irusta, Fugzaot y Demaré, trío de cantantes argentinos	Reconocen las ventajas del cine sonoro; pero lamentan que su advenimiento haya hecho perder grandes artistas.		nº 2, 11.10.1930: 9 (Irene Polo)
Enrique Blanco Alberich, navegante		Le encanta el cine sonoro (y también el cine en color)	nº 3, 18.10.1930: 8 (Irene Polo)
José Samitier, futbolista		Se decanta indiscutiblemente por el cine sonoro, y se confiesa amigo y fan de Maurice Chevalier.	nº 4, 25.10.1930: 17 (F. Javier Gibert)
Hnos. Álvarez Quintero, dramaturgos		Se muestran partidarios del cine sonoro, y creen que las películas habladas en castellano deberían filmarse aquí con actores y directores de aquí, y no fuera de España.	nº 5, 01.11.1930: 5 (Fray Can)
Hipólito Lázaro, tenor	Se declara totalmente contrario al cine sonoro y hablado, e incluso llega a asegurar que él nunca trabajaría en el cine, y que ha rechazado propuestas.		nº 6, 08.11.1930: 17 (Irene Polo)
Norma Talmadge, actriz de cine estadounidense	No se le plantea la cuestión		nº 7, 15.11.1930: 5 (Irene Polo)
Enric Borràs, actor teatral		Se muestra partidario del cine sonoro	nº 8, 22.11.1930: 17 (Fray Can)

¹¹ Si no se indica lo contrario en nota, siempre se tratará de la sección «La polémica del cine», cuya autoría se indica entre paréntesis.

Paulino Uzcudun, boxeador		Se muestra partidario del cine sonoro, ya que «es más alegre, más movido, más distraído. El cine mudo resultaba soso, pesado. En cuando una película era mala o solamente algo lenta, la gente ya se dormía. En cambio ahora, por ligera que sea la película, siempre tiene el discurso, la animación de la voz, el canto».	nº 9, 13.12.1930: 5 (Irene Polo)
Francisco Costa, violinista	Del cine sonoro opina que es «de momento malo. Aunque puede llegar a ser muy bueno. Pero hay que darse cuenta que está en sus principios, y que todos los inventos necesitan un lapso de ensayo antes de llegar a la perfección. [...] Y hay que tener en cuenta, también, que los productores de cine sonoro, deslumbrados, atareados ahora con la novedad, en la que todo está por hacer, no se preocupan de la selección, sino que filman lo que mayores garantías parece ofrecer de sonoridad, lo que de momento, y dado el estado presente del público que tampoco tiene todavía antecedentes, materia de juicio, es un equivalente de éxito».		nº 10, 20.12.1930: 5 (Irene Polo)
José Mójica, actor y cantante de cine mexicano		Se muestra partidario del cine sonoro, aunque reconoce que «está en la infancia, pero crecerá y seguirá el camino que debe seguir creando un arte único, personal, tan alejado del actual cine como del actual teatro».	nº 11, 27.12.1930: 8. ¹²
Luis Fernández Ardavín, dramaturgo	Reconoce que el cine sonoro permitirá que incluso en el pueblo más apartado, si tiene cine, se pueda ver una buena obra de teatro filmado por un módico precio; pero el problema es que hasta el momento, el cine sonoro no se desliga del teatro.		nº 11, 27.12.1930: 5, 24 (Fray Can)
Jacinto Guerrero, compositor		Está a favor del cine sonoro (en el cual ya ha participado como compositor en la fecha de la entrevista), pero si mejoran las condiciones.	nº 12, 03.01.1931: 17, 22 (Fray Can)
Pau Casals,	Cree que el cine auténtico debe		nº 13, 10.01.1931:

¹² Larraya, Tomás G. «Una entrevista con el gran tenor y nuevo astro cinematográfico José Mójica».

violoncelista	ser el mudo, que el cine sonoro es un retraso, que solo provoca situaciones falsas en las películas.		5 (Irene Polo)
Miguel Fleta, tenor		Se declara partidario del cine sonoro, e incluso confiesa haber hecho algunas pruebas de sonido en Hollywood.	nº 14, 17.01.1931: 20, 24 (Fray Can)
Gregorio Martínez Sierra, dramaturgo	Opina que las palabras en el cine deben actuar como auxiliares, sustituyendo los rótulos que en el cine interrumpen el devenir el argumento		nº 15, 24.01.1931: 17. ¹³
Josep Maria de Sagarra, escritor	Ante la pregunta de qué tipo de cine prefiere desde el punto de vista artístico: «Cine mudo, naturalmente. No estamos aún en situación de juzgar al cine sonoro».	«El cine sonoro y hablado es para mí el hallazgo más grande del mundo de los espectáculos. Desde luego no estoy satisfecho de que este nuevo invento ha producido hasta ahora; pero hay que tener paciencia».	nº 15, 24.01.1931: 20 (Irene Polo)
Santiago Rusiñol, pintor, dramaturgo		Le parece muy bien porque ayuda a difundir obras de teatro y musicales por los pueblos, aunque reconoce que la emoción no es la misma.	nº 16, 31.01.1931: 5, 22 (Fray Can)
Apel·les Mestre, poeta	Confiesa no ir al cine y hablar de oído: «El ritmo entre el gesto y la palabra nunca podrá producir, mecánicamente, la intensa emoción del teatro vivo».		nº 17, 07.02.1931: 9 (Antonio Orts-Ramos)
Lluís Masrera, empresario teatral y pintor	Reconoce que el cine es mejor negocio que el teatro; pero desde el punto de vista de la emoción dice que el teatro ganará siempre al cine.		nº 18, 14.02.1931: 5, 23 (Antonio Orts-Ramos)
Lluís Millet, músico	No se pronuncia ni a favor ni en contra. De hecho, da la impresión de que el cine no le interesa lo más mínimo.		nº 19, 17.02.1931: 17 (Antonio Orts-Ramos)
Celia Gámez, cantante	Se declara en contra del cine sonoro.		nº 20, 28.02.1931: 5 (Antonio Orts-Ramos)

¹³ Redacción. «Martínez Sierra y Catalina Bárcena a Hollywood».

Carles Buigas, ingeniero		Cree que el cine sonoro supera al cine mudo, aunque reconoce que aún es pronto para juzgar al sonoro, ya que los directores aún no lo dominan suficiente.	nº 21, 07.03.1931: 5 (Antonio Orts-Ramos)
Josephine Baker, cantante	«Me gusta el cine sincronizado, no el parlante, que es ilógico e irreal. Admiro también algunas películas hechas a base de pequeñas canciones. [...] La gran moda del cine sonoro pasará».		nº 22, 14.03.1931: 5. ¹⁴
María Morera, actriz teatral	El cine sonoro no le acaba de gustar ya que las voces mecánicas resultan gangosas. Transige con él; pero cuando no hay ruidos estridentes.		nº 22, 14.03.1931: 5 (Antonio Orts-Ramos)
Joan Lamotte de Grignon, compositor y director de orquesta	Del cine sonoro dice: «me es antipatiquísimo. No solamente por haber dejado a los de mi clase en medio de la calle, sino también porque me exasperan sus gangosidades».		nº 23, 21.03.1931: 5 (Antonio Orts-Ramos)
Dr. Asuero, médico	Se declara un entusiasta del cine, aunque no especifica de cuál de los dos: mudo o sonoro.		nº 24, 28.03.1931: 5 (Antonio Orts-Ramos)
Carmen Díaz, actriz tetral		Se muestra favorable al sonoro, del que dice es más completo y revelador que el mudo	nº 26, 11.04.1931: 19 (Fray Can)
Raquel Meller, cantante	Se declara a favor del cine sonoro, pero no del cine hablado, del cual considera que el mecanismo de las voces grabadas no se corresponde con lo que debería ser un sonido natural.		nº 28, 25.04.1931: 5 (Juan Muntané)
Lola Membrives, actriz teatral	Del cine hablado dice que «es como el eco de una realidad extinguida», que no tiene la viveza del teatro.		nº 30, 09.05.1931: 5 (Antonio Orts-Ramos)
Pepita Melià y		Les gusta el cine y están seguros	nº 30, 09.05.1931:

¹⁴ Sáinz de Morales, Luis. «Las grandes figuras de París. Josephine Baker y el cine».

Benito Cibrián, actores teatrales		que el sonoro, aunque no sea todavía perfecto, seguro que llegará a serlo	10 (Antonio Orts-Ramos)
Adrià Gual, dramaturgo, director de cine	No se pronuncia ni a favor ni en contra del sonoro: considera que aún está por definirse el cine; pero declara tener puestas muchas esperanzas en él.		nº 32, 23.05.1931: 5 (Antonio Orts-Ramos)
Manolo Bienvenida, torero		Tiene una opinión totalmente favorable de todo tipo de cine, sonoro o mudo	nº 36, 20.06.1931: 17 (Antonio Orts-Ramos)
María Luz Morales, escritora y periodista	De hecho más que opinar, constata la realidad de manera objetiva: el triunfo del sonoro.		nº 38, 04.07.1931: 6-7 (Antonio Orts-Ramos)
Carles Pi i Suñer, economista, ingeniero y político		No considera justo juzgar igual el sonoro que el mudo. Hay que esperar los resultados de las primeras pruebas y confiar en el futuro del cine sonoro	nº 40, 18.07.1931: 17, 24 (Antonio Orts-Ramos)
Victoria Kent, Abogada, Directora general de Prisiones	No se le plantea la cuestión		nº 41, 25.07.1931: 5 (Luis Sáinz de Morales)
Juan Bonafé, actor	Considera que el cine hablado es demasiado hablado, que hay un exceso de diálogo		nº 42, 22.08.1931: 5, 22 (Antonio Orts-Ramos)
Marcos Redondo, tenor		Se muestra favorable al sonoro.	nº 43, 08.08.1931: 5 (Antonio Orts-Ramos)
Perlita Greco, actriz y cantante	Le gusta el sonoro para algunas revistas; pero lo considera inadecuado para otros géneros. Del cine hablado dice «que resulta demasiado frío, y la palabra, para ser eficaz, ha de sonar con la misma ardidez con que la pronunciamos».		nº 47, 13.09.1931: 5 (Antonio Orts-Ramos)
Reyes Castizo “La Yankee”, actriz de revista	Le gusta igual el mudo que el sonoro.		nº 51, 03.10.1931: 17 (Antonio Orts-Ramos)
Ramón Gómez de la Serna,		«Soy un enamorado del cine sonoro y hablado. En Madrid fui	nº 51, 03.10.1931: 23. ¹⁵

¹⁵ Redacción. «Noticiario de Films Selectos».

escritor		su primer defensor. No creo en lo que dicen que el cine hablado ‘matará’ al teatro. En realidad, una vez perfeccionado ¡se lo tragará vivo! El teatro refundirá en el cine. Lo formidable del cine hablado es que dentro de cien años se podrán pasar las películas tomadas en una época con la fidelidad de sus usos y costumbres, y con la voz auténtica de los artistas más geniales que hayan existido».	
Camila Quiroga, actriz	«El cine en un progreso escénico ha caminado como el cangrejo: para atrás, retrocediendo veinte años. En cuanto al sincronismo, su efecto es muchas veces contrario al que se anhela...». Además dice que la palabra mecanizada pierde la gradación y el matiz de la emoción.		nº 54, 24.10.1931: 5, 24 (Antonio Orts-Ramos)
Gloria Alcaraz, Tiple		Se declara a favor del cine sonoro, aunque confiesa que no tiene una opinión formada	nº 55, 31.10.1931: 5. ¹⁶
Pío Baroja, Escritor	No se le plantea la cuestión		nº 58, 21.11.1931: 5. ¹⁷
Mercedes Serós, cupletista	Del cine hablado no tiene una buena opinión porque reconoce que aún no está suficientemente perfeccionado; pero del sonoro le gustan las canciones y una perfecta sincronización musical.		nº 58, 21.11.1931: 18-19. ¹⁸
Margarida Xirgu, actriz teatral	Opina que el cine sonoro es maravilloso como invento; pero del hablado dice que no le parece bien como drama «sino como		nº 59, 28.11.1931: 23-24 (Antonio Orts-Ramos)

¹⁶ Sáinz de Morales, Luis. «Al salir de un cine. Gloria Alcaraz, la maravillosa tiple cantante anhela ser “estrella” de la pantalla».

¹⁷ Polo, Irene. «Pío Baroja nos confiesa que su ideal sería escribir argumentos de película».

¹⁸ Noël, Manuel. «¿Va a Hollywood Mercedes Serós?».

	museo y panteón».		
Aurora Redondo y Valeriano León, actores teatrales	Ambos se manifiestan claramente en contra.		nº 62, 19.12.1931: 11 (Antonio Orts-Ramos)
Matilde Revenga, cantante de ópera	Se declara firmemente a favor del cine mudo, pero confiesa que el sonoro es un gran invento y que le gustaría participar en un film sonoro.		nº 67, 23.01.1932: 17 (Lisardo Arlandis)
Enriqueta Serrano, actriz teatral	No se le plantea la cuestión		nº 71, 20.02.1932: 5 (Antonio Orts-Ramos)
Felipe Sassone, dramaturgo	Dice que las buenas películas son la que no tienen necesidad de rótulos, y considera los diálogos como rótulos hablados.		nº 72, 27.02.1932: 23 (Antonio Orts-Ramos)
Loreto Prado y Enrique Chicote, actores teatrales	No se les plantea la cuestión		nº 80, 23.04.1932: 8 (Antonio Orts-Ramos)
Berta Singerman, actriz y cantante	No se le plantea la cuestión		nº 81, 30.04.1932: 5 (Pla y Beltrán)
Rosario Pino, actriz	No se le plantea la cuestión		nº 84, 21.05.1932, p. 21 (Antonio Orts-Ramos)
Lupe Rivas Cacho, actriz mexicana	No se le plantea la cuestión		nº 85, 28.05.1932: 5 (Antonio Orts-Ramos)
Juan Riba, tenor		No se le plantea directamente la cuestión, pero declara que tiene intención de hacer cine sonoro, de lo cual se podría deducir que está a favor.	nº 88, 18.06.1932: 12 (Antonio Orts-Ramos)
Miguel Ligeró, actor		Es favorable al cine sonoro, aunque opina que debe mejorar.	nº 89, 25.06.1932: 10-11. ¹⁹
Marcial Lalanda, torero	No le gusta el cine sonoro si no es en forma de revista, con música, baile... Cree que con diálogos		nº 90, 02.07.1932: 23 (Irene Polo)

¹⁹ Redacción. «Un as de la pantalla española. Conversando con Miguel Ligeró».

	sería muy pesado y aburrido.		
Maruja Calatrava y Enrique F. Soto, dos niños “anónimos”		Les gusta mucho el sonoro y el hablado.	nº 100, 10.09.1932: 18-19 (Antonio Orts-Ramos)
Weeno y Bravo, dúo de cantantes cubanos	No se les plantea la cuestión		nº 110, 19.11.1932: 19, 24 (Antonio Orts-Ramos)
Emili Vendrell, tenor		Se declara un entusiasta del cine, y en cuanto a su sonido dice que «me produce una impresión de indudable realidad».	nº 117, 07.01.1933: 7, 20 (Antonio Orts-Ramos)

BLOQUE II
IDENTIDADES Y NARRATIVAS

De Wagner a la Mulata: una doble personalidad femenina

Cary Peñate

University of Texas at Austin

Los paralelismos entre la ópera y el cine han inspirado a diversos estudiosos del cine como Carolyn Abbate, David Schroeder y Marcia Citron, entre otros, a establecer conexiones entre las obras escenificadas del siglo XIX y las películas del siglo XX. Aunque estas investigaciones no siempre han encontrado influencias directas de un medio sobre otro, ciertas semejanzas sugieren la presencia de *topoi* culturales profundamente arraigados dentro de las prácticas cinematográficas y operísticas. Un tema particular que ha permeado los dos medios ha sido el tratamiento dualista de los personajes femeninos, ya como figura maternal y «buena» o, por el contrario, como *femme fatale* y amenaza «malvada». La dicotomía madona/prostituta es evidente en varias óperas europeas: así, en la oposición de Micaela y Carmen en *Carmen* de Bizet o de Elisabeth y Venus en *Tannhäuser* de Wagner, así como en la doble personalidad de Kundry en *Parsifal*. En Cuba esta presencia se da en el teatro bufo, en las zarzuelas y las películas musicales, particularmente asociada con la figura de la mulata. Fuera de la isla, también en las óperas de los siglos XIX y XX encontramos la combinación de género y «raza» asociados a la mulata: obras como *Carmen*, *L'Africaine*, *Parsifal* y *Salomé* presentan personajes femeninos que traspasan los límites y cuyas identidades raciales son ambiguas o extranjeras.

Para demostrar las conexiones entre la ópera del siglo XIX y el cine del siglo XX en el tratamiento del género y la «raza», en este texto exploro la relación entre el tratamiento teatral y musical de las mujeres en las obras wagnerianas *Tannhäuser* (1845) y *Parsifal* (1882) relacionándolas con la figura de la mulata retratada en la película mexicano-cubana *María la O* (1948), dirigida por Adolfo Bustamante. No está claro si las óperas de Wagner tuvieron alguna influencia directa en el prototipo de la mulata en Cuba; no obstante, una comparación entre los personajes femeninos de estas obras escénicas y el personaje de la mulata tal como aparece en el film demuestra paralelismos sorprendentes entre culturas y épocas aparentemente dispares que subrayan el estatus marginal de las mujeres (y en algunos casos sus intentos de desafiar el orden social) en representaciones ficcionales a lo largo de la historia. Concretamente, nos centraremos en el binomio de la madona/prostituta presentado mediante diferentes arquetipos femeninos. Si bien los ejemplos de Wagner y Bustamante incorporan elementos claramente misóginos, también

promulgan formas de empoderamiento para sus personajes femeninos, lo que complica las interpretaciones feministas de ambas obras.

1. *María la O* y el arquetipo de la mulata

La historia de *María la O* gira en torno a la figura icónica de la mulata cubana, un símbolo complejo cuyo significado ha evolucionado con el tiempo. Durante más de un siglo, las representaciones de la mulata en el cine y otros medios de Cuba, Brasil, México y otras naciones poscoloniales de las Américas han tendido a otorgarle un estatus mítico como símbolo que representa a Cuba (y otras naciones) como un territorio de abundancia, exotismo, placer sensual y síntesis racial. Debido a que se puede considerar que encarna la fusión ideal de la herencia española, africana e indígena, los autores han representado a la mulata como paradigma de ciudadano cubano idealizado. Tales asociaciones, que se hicieron evidentes por primera vez durante las guerras de independencia contra España en la década de 1890, tienden a ocultar los orígenes de su identidad social, ya que, en tiempos anteriores, los autores blancos masculinos, tanto en las novelas del siglo XIX (por ejemplo, *Cecilia Valdés*) como en las letras de guaracha¹ asociadas con el teatro bufo, caracterizaron a la mulata como una fuente de peligro para los matrimonios de élite y el orden racial existente en general. Solo en las últimas décadas del siglo XIX las élites comenzaron a pensar en el personaje de la mulata de un modo más positivo, considerándola la encarnación de la nueva nación «sin raza» imaginada por José Martí (2008). Consecuentemente, el arquetipo se vinculó discursivamente con la noción de cubanidad.

Volviendo al film que nos ocupa, la trama de *María la O* está extraída de la clásica novela cubana del siglo XIX *Cecilia Valdés* (1839) de Cirilo Villaverde, adaptada posteriormente al teatro como zarzuela cubana en 1930 por Ernesto Lecuona. La acción se desarrolla dentro de la sociedad colonial cubana de principios del siglo XIX e involucra al propietario de una plantación, Fernando, que se enamora de una de sus esclavas, la mulata María la O. Al tiempo que expone la dualidad entre María la O y Tula (la mujer blanca con la que está comprometido Fernando), el personaje de la mulata también exhibe conflictos internos que muestran la dicotomía entre ser una mujer «buena» y maternal, o servir como refugio para la saciedad de los deseos sexuales de los hombres. La historia comprende una serie de conflictos morales que resaltan una serie de estereotipos sobre los roles de género,

¹ La guaracha es un tipo de canción (también hace referencia al ritmo de la misma) popularizada en el siglo XIX; de amplia aceptación entre las clases trabajadoras, pronto pasó a los escenarios en obras teatrales como símbolo de cubanidad.

sociales y raciales de las mujeres en ese momento. Las mujeres mulatas ocupaban, en este sentido, un lugar intermedio e indefinido entre las sociedades blancas y negras. Una de las únicas formas de ascender en la escala social era casarse con un hombre blanco, aunque en el caso de la película la situación se vuelve más complicada ya que el hombre blanco también es el dueño de la plantación y, por lo tanto, el dueño de la mulata. Al final, las presiones sociales y financieras hacen que Fernando se case con Tula. El eventual abandono de María la O por parte de Fernando la lleva a planear su asesinato al final de la película, incidiendo en el rol de *femme fatale* cuando se queda embarazada y sola para criar a su hijo huérfano.

En las formas de entretenimiento como el teatro bufo popular durante las Guerras de Independencia (1868-1898), la moral cuestionable de la mulata se deriva (en las mentes de los compositores y dramaturgos blancos) de su herencia racialmente mixta. Con la abolición de la esclavitud en 1886, las élites blancas comenzaron a caracterizar a los negros como inherentemente criminales y peligrosos para justificar las prácticas continuas de subyugación racial. El estatus racial ambiguo de la mulata la llevó a ser considerada más «virtuosa» que los negros, pero aún potencialmente amenazante. Aunque su personalidad de *femme fatale* aparentemente la obliga a tener un comportamiento inmoral, hay un lado de ella que permanece puro, ético, honesto y que persigue los lazos familiares aun en espacios aberrantes para ella. En la trama de *María la O*, esta doble personalidad conducirá a la protagonista al trágico desenlace.

De manera similar, Wagner usa el binomio madona/prostituta en *Tannhäuser* al contraponer a Venus y Elisabeth, así como en *Parsifal* con el personaje dividido de Kundry. Respecto a la primera, es obvio que existe un marcado contraste entre el comportamiento femenino e inmoral que reina en Venusberg y la sociedad dominada por los hombres de Wartburg, donde habita la personalidad «justa» y «maternal» de Elisabeth. Elisabeth es, en este contexto, la Madona, el arquetipo femenino «bueno» que se sacrifica hasta la muerte para redimir a Tannhäuser. De modo similar, en *Parsifal* asistimos a la diferenciación entre el mundo «sagrado» y el masculino asociado con el Santo Grial, y el mundo femenino retorcido y pervertido de Kundry y las doncellas de flores. Según Eva Rieger, «en Kundry Wagner tuvo la oportunidad de unir, en un solo personaje, todos los peligros que estaba convencido tenían los judíos, las mujeres y el poder seductor de lo femenino» (Rieger y Walton 2011, 194). Lo femenino es, por tanto, la tentación sexual malvada, al igual que la mulata.

La literatura de principios del siglo XIX en Cuba subraya aún más los estereotipos asociados con la doble personalidad de la mulata. En su novela clásica, *Cecilia Valdés*, Villanueva sitúa a la mulata en un lugar ambiguo entre blanco y negro:

[...] era su tipo el de las vírgenes de los más célebres pintores. Porque a una frente alta, coronada de cabellos negros y copiosos, naturalmente ondeado, unía facciones muy regulares, nariz recta que arrancaba desde el entrecejo [...] Las mejillas llenas y redondas, y un hoyuelo en medio de la barba, formaban un conjunto bello, que para ser perfecto, solo faltaba que la expresión fuese menos maliciosa, si no maligna. ¿A qué raza, pues, pertenecía esta muchacha? Difícil es decirlo. Sin embargo, a un ojo conocedor no podía esconderse que sus labios rojos tenían un borde o filete oscuro... Su sangre no era pura y bien podía asegurarse que allá en la tercera o cuarta generación estaba mezclada con la etíope (Villaverde 2006, 11).

La mulata se describe por primera vez en este extracto evocando claramente a la Virgen de la Caridad de Cuba, una deidad de raza mixta derivada de la Virgen María. Al mismo tiempo, sus cualidades físicas se acentúan para situarla como una bella seductora con características amenazantes. El autor pregunta: «¿A qué raza pertenece esta mujer?». La pregunta subraya su lugar incierto en la sociedad, descrito como un elemento exótico imposible de situar en las categorías raciales convencionales. El autor también menciona como única imperfección «su mirada malvada», que él percibe como inherentemente peligrosa debido a su ascendencia negra. Está claro que el narrador la considera realmente hermosa, pero advierte al lector sobre el peligro que representa, una consecuencia tanto de su atractivo sexual como de su condición racial mixta.

La música en *María la O* subraya las intersecciones entre lo femenino y lo exótico (u otredad), así como las tensiones de clase. La película utiliza géneros afrocubanos derivados de rituales religiosos negros, así como bailes clásicos europeos como minuetos y vales. Respecto a los primeros, es sabido que las raíces africanas percusivas que sustentan los géneros afrocubanos estilizados finalmente se sintetizaron en el concepto de «sonido cubano», que posteriormente se difundiría en toda América Latina y los Estados Unidos. El repertorio popular afrocubano (y sus proyecciones mediadas a través de películas, grabaciones, etc.) ha ayudado a promover una imagen internacional de Cuba como un paraíso turístico, un sitio de placer desenfrenado (Borge 1999). En contraste, las élites blancas tendían a mirar nostálgicamente los estilos clásicos ligeros de la música cubana, asociándolos con un pasado cubano en el que predominaban las normas culturales eurocéntricas. Las primeras películas sonoras de Cuba en la década de 1930 vincularon la mulata con esta nostalgia basada en estilos musicales clásicos, mientras que producciones

posteriores en México y Estados Unidos la retrataron como intérprete y consumidora de géneros populares afrocubanos. La proximidad de las industrias cinematográficas cubana, mexicana y estadounidense, así como la aceptación gradual de la música negra de la clase trabajadora por parte de las audiencias blancas a nivel internacional, provocó una mayor mercantilización y difusión de la mulata junto con la música popular afrocubana.

La representación de la cultura cubana a través de la música en *María la O* es paralela a las formas en que Wagner representaba todo lo que no era «alemán» en sus óperas². Al igual que las obras de Wagner, *María la O* sirve para rectificar y negociar ideas de una historia nacional, creando así un sentido de identidad de lo que significa ser (o no) cubana. La mulata no solo representa un prototipo femenino sino también una personalidad racial basada en la otredad, muy parecida a Klingsor y Kundry en *Parsifal* y Alberich en *El Anillo*. Un personaje en el que se integran los estereotipos raciales y sexistas basados en la otredad.

2. La mulata y Venus

En el film, la dicotomía entre María la O y Tula es mostrada a partir de los mismos tropos que Wagner emplea en *Tannhäuser* para contrastar a Venus y Elisabeth. En *María la O*, la relación de Fernando con Tula es pública. En sus actividades conjuntas están rodeados de personajes de la sociedad de élite o de los esclavos negros que trabajan en el hogar. En muy pocas ocasiones están solos. Además, rara vez se encuentran fuera de la casa; de este modo, la relación de la pareja tiene lugar dentro de los límites del palacio y está separada de cualquier insinuación sexual. Fernando, el único personaje que transita entre las dos sociedades, puede encontrarse en el manglar (hábitat de los esclavos) o en las mansiones de la élite. No se encuentra a ninguna otra persona blanca en el manglar, excepto a su padre cuando intenta comprar el silencio y el cumplimiento de María la O cerca del final de la película. Esta posibilidad de movimiento propicia la relación de Fernando con María la O, idilio que se lleva a cabo en privado, en el manglar, fuera de la vista de todos. Durante ocho días, Fernando desaparece de la casa de la finca y se entrega a los placeres asociados con la sexualidad de María la O.

El personaje de Fernando es, de este modo, paralelo al de Tannhäuser, quien también viaja entre Wartburg y Venusberg. En Venusberg, el protagonista se sumerge en

² Investigadores como Benjamin Binder, Carolyn Abbate, Eva Rieger y otros han estudiado la obra de Wagner como el lugar donde el compositor muestra claramente sus ideales nacionalistas germanos, opuestos a otras identidades nacionales y, en algunos casos, reflejando claros sentimientos antisemitas.

un reino privado con Venus, presenciado solo por sirenas y otras criaturas mágicas. Al igual que Fernando, Tannhäuser renuncia a las convenciones sociales y se entrega a los placeres sexuales de Venusberg durante un período prolongado de tiempo. Mientras tanto, en el castillo, Elisabeth lo espera al igual que Tula espera a Fernando en la mansión principal. La obvia división entre el mundo masculino de Wartburg y el mundo femenino íntimo de Venusberg se acentúa por el marcado contraste entre las deidades que establecen las pautas en cada lugar. Wartburg se organiza por las convenciones cristianas, al igual que la familia de élite en *María la O*, mientras que Venusberg está gobernado por la diosa Venus y otras criaturas míticas (cupidos, ninfas, sátiros, faunos, sirenas...), así como el manglar está dominado por una religión afrocubana clandestina que conlleva posesiones espirituales, predicciones sobre el futuro y brujería. Este mundo religioso contrasta con la pureza católica de la sociedad de élite blanca al igual que los poderes de Venus contrastan con los poderes de la Iglesia católica en Wartburg.

Musicalmente, los mundos opuestos de Wartburg y Venus se muestran a través de la diferencia de tonalidades, tempos, armonía y ritmos. Venusberg se representa a través de armonías disonantes, cromatismo y acordes de séptima disminuida, así como una instrumentación en la que destacan los trémolos de violín (Parly y Kynoch 2011, 77). Por el contrario, la música de Elisabeth en Wartburg es firmemente diatónica, y rara vez se desvía armónicamente del centro tonal, excepto en los casos en que se menciona a Venus. En *María la O*, el mundo de los esclavos y el mundo de la élite blanca también se muestran de manera contrastante en el plano sonoro. La música en el palacio se basa en vales cortesanos y otras danzas aristocráticas, mientras que la música en el manglar se caracteriza por rumbas acompañadas de tambores *batá*, cánticos, así como boleros lentos acompañados de guitarra. De este modo, los dos mundos musicales conforman universos claramente diferenciados: uno refleja la música clásica occidental, mientras que el otro recuerda los estilos populares y folklóricos.

El tema principal de la película proviene de la romanza/guaracha de la zarzuela de Ernesto Lecuona, *María la O* (1930). En la zarzuela, la canción se destaca como el aria principal cantada por la mulata (solista con alternancia de coro). Sin embargo, en el film no es interpretado por el personaje principal sino por otro personaje, Caridad Almendares, otra esclava y amiga de María la O (interpretada por la actriz Rita Montaner, para quien Ernesto Lecuona escribió originalmente la parte vocal en 1930). La letra aún refleja la historia de María la O y las circunstancias de *femme fatale*, ya que la canción aparece tras finalizar el romance y ser abandonada la esclava por Fernando para casarse con Tula.

Esta romanza tiene similitudes con el solo «Venus Geliebter komm» de Venus. «Sieh dort die Grotte» canta la diosa (alternando con el coro de sirenas) mientras trata de disuadir a Tannhäuser de su propósito de abandonar Venusberg. Ambas músicas están escritas en compás binario, y contienen ritmos similares cantados en tempos melancólicos y lentos que reflejan su desafortunado destino y el abandono por parte de sus respectivos amantes. Las instrumentaciones que acompañan a Venus y a la mulata en sus respectivos cantos se caracterizan por la exuberancia de la cuerda frotada (especialmente los violines) y el protagonismo de las líneas melódicas a cargo del oboe. Sin embargo, la instrumentación para *María la O* contiene instrumentos de percusión afrocubanos, encargados de llevar el ritmo de habanera acompañando a la melodía principal. Desde este punto de vista, *María la O* tiene mucho en común con *Carmen* de Bizet, cuyo personaje también responde a las características vistas respecto a la dicotomía madona/prostituta. En los tres casos, aun con sus diferentes significados, asistimos a la presencia de una figura femenina que trata de seducir al personaje masculino y manipularlo a través de la atracción sexual.



Figura 1: *María la O*. Romanza

Susan Thomas ha destacado la habilidad manipuladora de la mulata, tanto argumental como musicalmente, mostrada en su aria/dúo de entrada con Fernando en la zarzuela de Lecuona:

With the same dexterity that María la O manipulates her social surroundings, she also manipulates her tonal space. She easily slips out of the G tonality «established» by Fernando, beginning her descent on a G# just as the orchestra cadences decisively on the tonic. At the same time that María la O placates Fernando with her words, she willfully shakes the key from its tonic underpinnings and eventually leads the piece into the new key of C major. María la O is playing Fernando, and the chromatic line and flattering lyrics create an undeniably sultry effect. In images and music reminiscent of the nineteenth-century stage *mulata*, *María la O* introduces herself not as an individual, but as a type (Thomas 2009, 55).

Al igual que Venus, la mulata sacude la base tonal de la armonía, evidenciando que las formas de empoderamiento no existen solo en el texto dramático sino también en la música misma. El dúo, que no está presente en la película, implica que el personaje de la mulata supere al personaje de Fernando. Del mismo modo, en la película de 1948, Fernando es asesinado por otros esclavos negros por orden de María la O. Lo masculino está dominado por el carácter femenino. Se puede decir que esto también es cierto para Elisabeth en el Concurso de ministriles, ya que es capaz de convencer a toda una asamblea de hombres para darle una oportunidad a Tannhäuser permitiéndole viajar a Roma para obtener la redención de sus pecados con Venus. Aunque su carácter está limitado dentro de las convenciones patriarcales, también es capaz de manipular a los hombres según sus deseos.

3. La mulata y Kundry

En *Parsifal*, las dicotomías representadas por personajes como Venus, Elisabeth, María la O y Tula están incorporadas en el personaje único de Kundry. En el transcurso de la ópera, el personaje de Kundry se transforma, pasando de una figura animal, a una esclava, una seductora y, finalmente, una mujer digna y arrepentida que permanece en silencio en el último acto. Estos contrastes se encuentran dentro de un solo personaje que viaja entre dos mundos opuestos: la sociedad del Grial y el palacio de Klingsor. La mezcla racial también está implícita, ya que Kundry parece ser árabe y de color de piel más oscuro en el segundo acto, mientras que en el tercer acto se presenta pálida. Wagner proyecta estas transformaciones al representar al personaje emergente en diferentes personalidades cada vez que «despierta». Despertar para Kundry siempre consiste en reencarnar un nuevo

personaje o personalidad. En *Tannhäuser* y *María la O* los personajes cambiantes y ambiguos son los protagonistas masculinos, Tannhäuser y Fernando respectivamente. Sin embargo en *Parsifal*, el personaje viajero y cambiante es la protagonista femenina. Según Carolyn Abbate, «Kundry es una mujer soltera que encarna tanto a Venus como a Elisabeth; como reprobada, como alguien despreciada por una sociedad que la excluye, también debe tener un poco de Tannhäuser en ella. Su masculinidad, como su doble naturaleza, es obvia» (Abbate 2009, 121). Aunque Abbate no está de acuerdo con la idea del empoderamiento de las mujeres en las obras dramáticas de Wagner, su descripción aquí contradice su propio argumento. El papel típicamente asignado a los personajes masculinos para atravesar diferentes reinos (clases sociales en el caso de *María la O*) ahora se le da a un personaje femenino. El cambio señala un enfoque radicalmente diferente al tratamiento de Wagner de los personajes femeninos de trabajos anteriores. En *El holandés errante* (1840), Senta aparece como una mujer domesticada que espera ansiosamente a su amante imaginado. En *Tannhäuser*, Elisabeth espera a Tannhäuser mientras está confinada dentro de los muros del castillo de Wartburg. Sin embargo, en trabajos posteriores (en *El anillo* y *Parsifal*) encontramos personajes como Erda, Brünnhilde y Kundry que no solo viajan entre diferentes entornos, sino que también se caracterizan por su poder, conocimiento y sabiduría. Los personajes masculinos en estas obras posteriores son los que causan los conflictos dramáticos y son retratados como menos inteligentes que las mujeres.

Nila Parly argumenta en contra de la idea de Catherine Clément con respecto a la inferioridad de las mujeres en las óperas de Wagner, subrayando el elemento de empoderamiento en el papel de la mujer a lo largo de sus óperas, especialmente en sus últimos trabajos:

Clément's contention that opera generally oppresses women by means of its conventional depiction of patriarchal society is one with which I do not fundamentally disagree. However, I do not think that the idea can be applied directly to Wagner because, albeit his community is depicted as conventional, his heroes and heroines infringe this very conventionality by their insistence on the potential of the inner sensual life to form a new progressive societal foundation (Parly and Kynoch 2011, 17).

Aunque Parly no cree que las obras dramáticas de Wagner carezcan de sexismo, afirma que él se opone a las convenciones y otorga a los personajes femeninos un papel más autoritario. En contraste, los personajes masculinos parecen casi afeminados, se comportan como tontos inocentes que no tienen control ni conocimiento de sus circunstancias. Solo se vuelven conscientes después de un encuentro con una de estas

mujeres, como Parsifal cuando besa a Kundry o Wotan cuando despierta a Erda para pedirle consejo. Abbate afirma que «puede ser que Kundry redima a Parsifal al feminizarlo» con su beso, momento en el que se convierte en una instancia del «género humano» al dejar caer una mascarada de masculinidad como «una serpiente que se deshace de su piel» (Abbate 2001, 109). «Feminizar», en este caso, implica sabiduría y genio. Wagner le da a los personajes femeninos los rasgos que generalmente se le dan al protagonista masculino al empoderarlos para atravesar diferentes mundos y al ser «todos conocedores» y sabios. No observamos esto únicamente en el personaje de Kundry, sino también en Brünnhilde, Erda y Venus, que son los personajes más sabios en el drama y que también contienen poderes divinos. Parly señala cómo las mujeres obtienen empoderamiento también a través de su capacidad de superar a la orquesta con sus voces. Una soprano wagneriana tiene una voz poderosa que no solo envuelve a la orquesta sino también a otros personajes masculinos.

In *Unsung Voices* Carolyn Abbate rejects Clément's perception of opera as one long act of revenge against women, pointing out that Clément elects to disregard the locus of women's operatic triumph: the female operatic voice's overwhelming sound and the musical gestures which enclose this voice in the totality. This locus lies beyond the narrative action; here women exist as sound and superior vocal volume, here they hold their own and escape their murderous fate (Parly and Kynoch 2011, 18).

Si bien Wagner mostró claras creencias antisemitas en sus escritos, en el caso de las mujeres no tenemos una clara idea de su concepción y sentimientos. Parly menciona cómo la muerte interrumpió la finalización de un ensayo titulado *Über das Weibliche im Menschlichen* («Sobre la mujer en la raza humana») en el que Wagner «protesta contra la costumbre del matrimonio sin amor, causado por el músculo financiero del hombre, y recomienda eliminar la división rígida y desigual de los sexos en interés del arte y la cultura» (Parly y Kynoch 2011, 20). Su ensayo, junto con el hecho de que muchos de los confidentes de Wagner eran mujeres, podría ser evidencia para demostrar que tenía a las mujeres en alta estima y las admiraba como sus iguales.

Sin embargo, también hay contradicciones, como señalan las interpretaciones de Abbate y Benjamin Binder. El libreto de *Parsifal* describe a Kundry como un animal en el primer acto, luego como una seductora en el segundo y una pecadora arrepentida en el último. Podemos decir que la mulata exhibe etapas similares a lo largo de la historia. Durante la época colonial, ella era una esclava y, como tal, se la consideraba menos que

humana, casi como un animal. Binder describe a Kundry en toda la ópera como precisamente eso, un animal. La compasión que Parsifal y la sociedad del Grial pueden tener por Kundry es porque ella es «menos que humana: es un animal» (Binder 2009, 106). Esta perspectiva conecta, de hecho, con los ideales de Schopenhauer asumidos por Wagner respecto a la compasión por los animales a través del vegetarianismo. Por lo tanto, en esta interpretación, incluso la compasión es un elemento que somete a su personaje. Es más una especie de lástima que compasión misma. De manera análoga, la mulata es hermosa pero peligrosa porque contiene los males asociados con los negros que fueron objetivados como propiedad de los blancos.

En el segundo acto, Kundry aparece como una seductora árabe. Asimismo, la mulata se representa como la principal seductora de la sociedad cubana. En la película, *María la O* afirma: «los hombres blancos nos quieren y nos dejan a sus hijos, pero nunca se casarán con nosotras», después de que Fernando la abandone para casarse con Tula. La mulata se concibe como una amante del hombre blanco, pero nunca asume el lugar de la esposa y, por lo tanto, nunca alcanza un lugar aceptable en la sociedad. Considerada un peligro para las familias debido al efecto seductor que tiene sobre los hombres blancos, la mulata representa una amenaza para los matrimonios de élite establecidos. Al final, el hombre blanco la usa y la deja, finalmente la rechaza, así como Parsifal rechaza a Kundry. Sin embargo, a diferencia de Fernando, Parsifal no sucumbe al encanto de Kundry. Cada vez que Kundry entra en escena interrumpe el centro tonal mientras se personifica a través del cromatismo, mostrando así su alienación de la sociedad del Grial. Su primera entrada en el primer acto es retratada musicalmente a través de una línea cromática descendente en las cuerdas (figura 2). Su motivo siempre se caracteriza por un cromatismo incesante cada vez que reaparece a lo largo de la ópera. Solo en el tercer acto, cuando se resuelven los conflictos dramáticos, el material temático presentado se despoja de elementos inquietantes. Sin embargo, en el tercer acto, Kundry se queda en silencio y dejamos de escuchar su voz durante el resto de la obra. Binder ejecuta un análisis detallado de las modalidades, la instrumentación, las resoluciones y la interacción de los motivos para interpretar cómo reacciona respecto al carácter de Kundry durante el tercer acto (Binder 2006: 52-59). Al analizar la interacción de los motivos asociados con Kundry en relación con el texto, Binder destaca el tratamiento de Wagner de este personaje como una fuente de maldad y pecado asociada con sus ideales antisemitas. En palabras de Binder, la narrativa representa «una comunidad insular de cristianos que se purifican de un elemento corruptor que tiene como objetivo infiltrarse y destruir su sociedad a través del engaño»

(Binder 2009, 51). La naturaleza pecaminosa de Kundry se convierte en el terreno donde se destaca y desarrolla la virtud moral de Parsifal (Binder 2009, 52). En lugar de cromatismo, el sonido de la mulata se caracteriza por polirritmos y la inclusión de instrumentos de percusión afrocubanos como se aprecia en su romanza (figura 1). En ambos casos, Kundry y la mulata aportan elementos extraños o exóticos al material musical que respaldan su estatus de extrañas en una sociedad elitista de naturaleza patriarcal.



Figura 2, *Parsifal*. Entrada de Kundry.

Abbate afirma que «las diversas formas de Kundry simbolizan la resistencia crítica, una especie de escepticismo enloquecido pero heroico, que se manifiesta como un juego de roles dirigido contra la asfixia de la sociedad patriarcal» (Abbate 2001, 109). Quizás el tema de la rebelión sea la característica unificadora entre Venus, Kundry y la mulata. Su rebelión contra las convenciones sociales les proporciona un estatus marginado que, al mismo tiempo, les da poder al alzarse contra ciertos sistemas. En *Parsifal*, el estado marginado de Kundry es domesticado al arrepentirse de sus pecados. Sin embargo, incluso aquí se le da un papel masculino, a saber, el papel del salvador. Parly describe las flores que aparecen en el tercer acto como reencarnaciones de las Doncellas de las Flores, que ahora se nutren de las lágrimas arrepentidas de Kundry: «La muerte sacrificial de Kundry logrará para estas mujeres del futuro lo que la muerte sacrificial de Cristo logró para los hombres del pasado: liberarlas» (Parly y Kynoch 2011, 362). Al igual que Tannhäuser, Kundry representa un «desafío desviado de la sociedad patriarcal» (Parly y Kynoch 2011, 367). Parly argumenta que la muerte de Kundry no es una forma de supresión de su carácter, sino una forma de salvación y liberación del sufrimiento, el mismo significado que la muerte representaba para Tannhäuser y para el holandés errante; su muerte es una forma de redención, no una tragedia (Parly y Kynoch 2011, 369).

Otra faceta de la dicotomía madona/prostituta de la mulata es su asociación con La virgen de la Caridad. Una virgen de raza mixta, esta deidad se construye a partir de la fusión de las religiones católica y afrocubana en Cuba. Las imágenes de la mulata no solo

consisten en una esclava y una seductora, sino también en una Virgen, una virgen pura. En el carácter singular de diversas significaciones, la nación cubana adquiere su identidad a lo largo de los siglos XIX y XX. Señalando la mezcla de razas y religiones, la mulata se asocia con la tentación y la trascendencia espiritual. Del mismo modo, Wagner integra características similares dentro de Kundry.

Sin embargo, a diferencia de la redención que recibe Kundry, no hay un resultado positivo para la mulata, que sigue siendo rechazada en su sociedad. Aunque su mezcla racial aparentemente representa un punto de orgullo nacional para la nación cubana, la romantización de su carácter también contribuye a su marginación en la sociedad. Como señaló Kutzinski, la mulata como símbolo nacional mítico contribuye a la eliminación del conocimiento sobre la brutalidad del comercio de esclavos y la violencia sexual que los amos blancos impusieron a las esclavas. Los escritores blancos del siglo XIX crearon el tipo de personaje mulata derivado en gran parte de «un deseo blanco y claramente masculino» (Kutzinski 1993, 12). Desalentaron las «indagaciones sobre cómo se construyeron tales representaciones estereotípicas y cómo [funcionaron] en entornos históricos específicos» (Kutzinski 1993, 12). Sin embargo, también observamos casos de empoderamiento en su carácter rebelde que se opone a las normas estándar impuestas a las mujeres en ese momento. Su papel cómplice en la muerte de Fernando cumple su amenaza inicial al comienzo de la película. Ella no está dispuesta a soportar su rechazo y traición serenamente, sino que termina matándolo.

Conclusiones

Los personajes femeninos tanto en las obras de Wagner como en *María la O* reflejan tanto la opresión como los papeles de empoderamiento en sus elementos dramáticos y musicales. Parece que Wagner y Bustamante, aunque en diferentes continentes y siglos, tienen clasificaciones y filtros similares sobre cómo deben verse y comportarse las mujeres exóticas. Los personajes femeninos son vistos como prostitutas, embusteras, corruptas, inmorales, pero también hermosas, puras e inteligentes. Los estereotipos generalizados atribuidos en ambos casos pueden ayudar a revelar más sobre las narrativas de mujeres exóticas a lo largo de la historia. La exotización de estos personajes femeninos y de su música contribuye a su estatus mítico en la sociedad, aunque este simbolismo también implica una tergiversación con respecto al trato desigual de las mujeres. En el caso de la mulata, esta implicación alegórica también contribuye a su marginación en la sociedad. Los exámenes críticos del tipo de personaje mulata escenificado son valiosos porque

documentan las luchas poscoloniales y los debates en torno a la desigualdad racial y el sesgo ideológico.

Referencias bibliográficas

- Abbate, Carolyn. 2001. *In Search of Opera*. Princeton: Princeton University Press.
- Arenas, Reinaldo. 1987. *Graveyard of the Angels*. New York: Avon Books.
- Binder, Benjamin. 2009. «Kundry and the Jewish Voice: Anti-Semitism and Musical Transcendence in Wagner's *Parsifal*» *Current Musicology* 87, pp. 47-131.
- Borge, Jason. 2017. «Bad Neighbors: Pérez Prado and the Politics of Mambo». En Navitski, Rielle y Poppe, Navitski (eds.), *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 269-292.
- Clément, Catherine. 1999. *Opera, Or, the Undoing of Women*. London: Tauris.
- Kutzinski, Vera M. 1993 *Sugars Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Moore, Robin D. 1997. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Parly, Nila and Gaye Kynoch. 2011. *Vocal Victories: Wagner's Female Characters from Senta to Kundry*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Rieger, Eva and Chris Walton. 2011. *Richard Wagner's Women*. Woodbridge: Boydell Press.
- Thomas, Susan. 2009. *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage*. Urbana: University of Illinois Press.
- _____. 2010. «Staged Marginalities and Projected Difference: Cuban Zarzuela and Latin American Cinema». En Doppelbauer y Satingen, *De la zarzuela al cine: Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*. Munich: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, pp. 77-94.

Remixing merriam, rethinking the prism.

El modelo analítico de Alan Merriam para el estudio potencial de nuevos modos de escucha mediada tecnológicamente: El caso de las *playlists*.

Jordi Roquer, Mauricio Rey, Gala Sola

Escola Superior Politècnica de Mataró, ESUPT — UPF

Universitat Autònoma de Barcelona

1. Introducción

En 1964 Alan Merriam presentaba uno de los modelos analíticos fundamentales para el desarrollo de la etnomusicología. Dicho modelo se enmarca dentro de un complejo proceso evolutivo en el cual —durante la primera mitad del siglo XX— se estrecharon los vínculos entre musicología, sociología y antropología. Tal transversalidad representaba un verdadero cambio de paradigma para una disciplina que, tras el comprensible desgaste de los postulados de la musicología comparada, debatía sobre cuestiones fundamentales como la función social de la música, los procesos de enculturación, la sistematización del trabajo de campo o la subjetividad del investigador (Myers 1992, 3-18). Inmerso en dicho panorama de reformulación de la disciplina, Merriam propone un modelo sistemático y organizado que permite vehicular esa nueva mirada multidisciplinar sobre la actividad musical, trasladando su interés del objeto (la obra, el compositor...) al proceso (cómo y a través de que condicionantes contextuales acontece una actividad musical). Pronto Merriam advertirá que hacer etnomusicología implica estudiar la música «*en* la cultura» (1960, 190; 1964, 7), definición que acotará al cabo de pocos años sustituyendo el concepto de «música *en* la cultura» por el de «música *como* cultura» (Myers 1992, 25). Pasadas varias décadas desde la presentación del modelo y en un contexto donde el consumo y la producción musical están altamente mediados por nuevas lógicas tecnológicas, cabe preguntarse en qué medida la propuesta de Merriam puede ser funcional para el análisis del consumo musical actual. En esta primera aproximación, nuestro trabajo se centra en delimitar un marco teórico desde la antropología de la música, apuntando a la necesidad de contemplar un análisis de los usos y las funciones de la recepción musical en este nuevo contexto. Dada la amplitud de tal planteamiento, nuestra propuesta focaliza en el contexto específico delimitado por el estudio de los usos y las funciones del consumo musical a través de *playlists*. Así, se pretende mostrar cómo modelos propios de la antropología de la música pueden ser útiles para el estudio de ciertas actividades socio-tecnológicas que parecen estar modificando las

formas de interacción entre mercado, producto y consumidor. Se trata, por lo tanto, de una primera aproximación teórica orientada a una futura propuesta de aplicación metodológica que formará parte del proyecto Nadius¹, centrado en el estudio de las *playlists*, el consumo de música en *streaming* y la escucha a través de *smartphones*.

2. El prisma antropológico: El modelo teórico de Alan Merriam

Alan Merriam plantea la necesidad de estudiar la actividad musical del ser humano teniendo en cuenta «las ideas que tienen las culturas sobre la música, su comportamiento ante ella y el sonido musical en sí mismo» (1964, 32-33). De esta manera, el teórico estadounidense da forma a la célebre triangulación sobre los tres elementos básicos de su modelo:



Figura 1 — Esquema básico del modelo analítico de Alan Merriam.

El autor sostiene que el sonido musical posee una estructura —y que puede incluso ser un sistema—, pero que no puede existir con independencia del ser humano y de su comportamiento, el cual configura dicho sonido (1964, 32)².

En relación al comportamiento, Merriam propone tres subtipos: comportamiento físico, verbal y social. A su vez, el comportamiento físico se subdivide en dos grupos: el comportamiento implicado en la producción del sonido musical y el de la recepción. En lo que refiere al comportamiento social, el autor realiza una nueva subdivisión diferenciado la

¹ Proyecto desarrollado por el grupo de investigación SSIT (Sonido, Silencio, Imagen y Tecnología) del TecnoCampus Mataró-Maresme cuyo principal objetivo es explorar la escucha y la recepción sonora en los nuevos entornos de enunciación audiovisual.

² Cabe subrayar que, al referirse al sonido, Merriam no lo hace en sentido amplio, sino como sonido musical. Con ello, el autor promueve la reflexión sobre el concepto de música, un debate en boga en el momento de edición del libro en el cual propone su modelo. Estas ideas coinciden con la propuesta de John Blacking, para quien la música es «sonido humanamente organizado» (1973, 3). Así, para Blacking y Merriam no existe música sin una intervención humana.

actitud ante al sonido musical de aquellos sujetos que son músicos y los que no lo son. Por otro lado, en cuanto al comportamiento verbal, Merriam advierte que este expresa los constructos en torno al propio sistema musical (1964, 33). Por último, y en referencia a la tercera arista del modelo, relativa a la conceptualización, el autor sostiene que para interactuar con un sistema musical los sujetos recurren a sus valores sobre el mismo, llegando a definir incluso qué es música y qué no lo es. En otras palabras, si bien el sonido musical posee una estructuración, esta carece de valor hasta ser activada por el ser humano. Esta activación se produce tanto al tocar un instrumento, cantar o emitir cualquier sonido, como al escuchar, e implica un comportamiento físico que puede ser de tipo activo —cuando incidimos en la creación de sonido— o pasivo —cuando lo procesamos auditivamente. Como puede observarse, este proceso supone que cualquier sonido humanamente organizado puede ser considerado música y que, cuando esta es compartida, queda a merced de todo tipo de categorizaciones, adjetivaciones, valoraciones estéticas, etc. Este modelo —altamente operativo para explicar las significaciones del sonido musical— nos permite argumentar que los significados sonoros son siempre pactos culturales. Citando las palabras del propio Merriam «el sonido musical es el resultado de procesos de comportamiento humano los cuales están moldeados por los valores, creencias y actitudes de los sujetos comprendidos en una cultura» (1964, 6).

3. El modelo a discusión

Después de su publicación en *The Anthropology of Music* (1964) la propuesta de Merriam fue cuestionada y reformulada en varias ocasiones durante las décadas siguientes. Como resalta Alan D. Gordon en su repaso a las teorías etnomusicológicas más relevantes de la segunda mitad del siglo XX (2004), quizás la interpretación más influyente del modelo de Merriam sea la elaborada por Timothy Rice a finales de los años ochenta. Rice resalta la plasticidad de dicho modelo, pero cuestiona sus limitaciones para abordar satisfactoriamente las relaciones entre sonido y comportamiento (1987, 467-488). En su análisis se vale de las premisas del antropólogo estadounidense Clifford Geertz, quien argumenta que «los sistemas simbólicos son construidos históricamente, compartidos socialmente y aplicados individualmente» (1973, 363-364). Tal postulado es utilizado por Rice para reivindicar una mayor atención a la herencia cultural, la diacronía histórica y la manera en que las sociedades adquieren la cultura, un punto que, desde su perspectiva queda desatendido en el modelo de Merriam. Por otro lado, Anthony Seeger critica la voluntad cientificista de la propuesta de Merriam alegando que esta refleja un paradigma vigente en un contexto en el

cual la disciplina, en su afán de establecerse como ciencia, buscaba conseguir un modelo aplicable a todas las culturas (1987, 491). Dado que la evolución de la etnomusicología conduce a centrarse en la singularidad de cada cultura, Seeger sostiene que el modelo de Merriam responde a un paradigma obsoleto puesto que no permite abordar la complejidad específica de una cultura concreta. En su razonamiento, Seeger argumenta que «una misma sociedad puede tener diferentes formas de pensar, actuar y conceptualizar sus actividades y productos musicales» (1987, 492) y que esta reflexión puede no quedar atendida por el modelo original. Sin embargo, en un artículo publicado ese mismo año, Ellen Koskoff reivindica el valor del modelo argumentando que no ha sido comprendido en todas sus dimensiones (1987, 497-502). Desde su perspectiva, el flujo de acción del triángulo no circula en un solo sentido —como podemos entender que supone Rice al postular su remodelación— sino que permite el *feedback* entre sus distintas aristas. Así, contemplando tanto el punto de vista del emisor como del receptor, la autora reformula el sistema proponiendo dos triángulos complementarios que se retroalimentan:

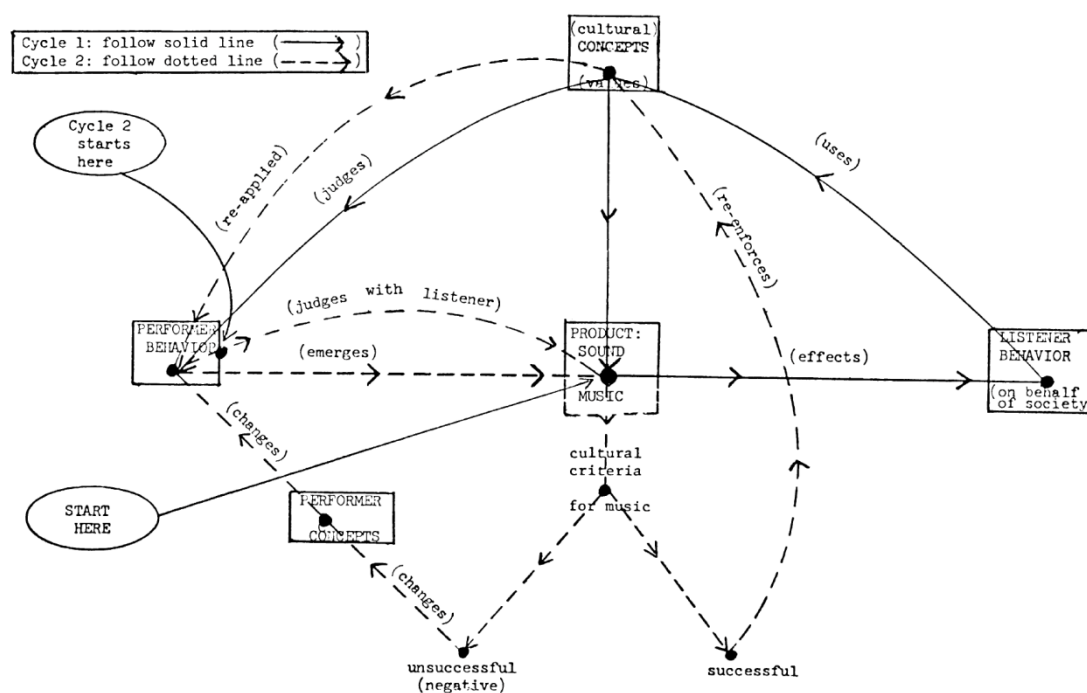


Figura 2 — Interpretación del modelo por Ellen Koskoff. Fuente: Koskoff 1987.

El mismo año, y retomando el debate epistemológico sobre la búsqueda de objetividad en el trabajo etnomusicológico, Dane Harwood cuestiona las fuentes utilizadas por Rice para rebatir el modelo de Merriam (1987, 503). Según Harwood, la discusión no recae en la validez del modelo, sino en el viraje de la disciplina hacia el enfoque

interpretativo. En la misma línea Jeff Titon se centra en las respuestas y efectos de la música que, desde su perspectiva, no pueden ser estudiadas desde una voluntad científica y objetiva (1997, 91). Así, Titon desplaza el objetivo del modelo de Merriam hacia la gente haciendo y experimentando música y no hacia la búsqueda de universales culturales. De esta forma, adapta el modelo primitivo acotando su escala a una práctica concreta, es decir, que el modelo pasa de ser un sistema que pretende comprender la actividad musical por medio de lógicas universales, a un sistema para comprender experiencias musicales concretas. Si bien las propuestas de interpretación o reformulación expuestas han sido las de mayor eco dentro de la comunidad científica, no son las primeras. En la década posterior a la publicación del modelo —y retomando el debate sobre la objetividad anticipado por Chase (1958, 1-9)—, Gourlay coincide con Merriam en la importancia de la sistematización y de la búsqueda de objetividad en la comunicación del conocimiento (1978, 1-35). Después de reconocer el valor fundacional del modelo de Merriam, el autor considera que la propuesta es demasiado ambiciosa en su búsqueda de la objetividad total. Gourlay señala que ningún investigador es imparcial por lo que la interpretación del modelo y el resultado de la investigación responderán a una visión particular, a un contexto cultural e histórico determinado y a un bagaje individual. Así, el autor insta a reconocer la existencia y necesidad del diálogo entre la subjetividad del investigador y su voluntad de objetividad.

Todas las consideraciones presentadas nos indican que, tal como argumentaba el mismo Rice, la característica determinante que convierte el modelo de Merriam en una propuesta tan influyente es su simplicidad, su apertura conceptual y, consecuentemente, su capacidad para adaptarse a cualquier actividad que el analista desee. Sin embargo, dicha simplicidad puede resultar un inconveniente pues implica un esfuerzo considerable para delimitar de forma robusta la lógica de cada una de las aristas del triángulo y conseguir una fluidez óptima entre ellas. Así, el objeto de estudio escogido debe moverse a través del triángulo de forma convincente, siendo dicho movimiento lo que permite al analista desvelar relaciones inéditas o no contempladas desde otros paradigmas analíticos. Una posible forma de dar concreción a las tres aristas del modelo es otorgando una pregunta operativa para cada una de ellas (ver Fig. 3).

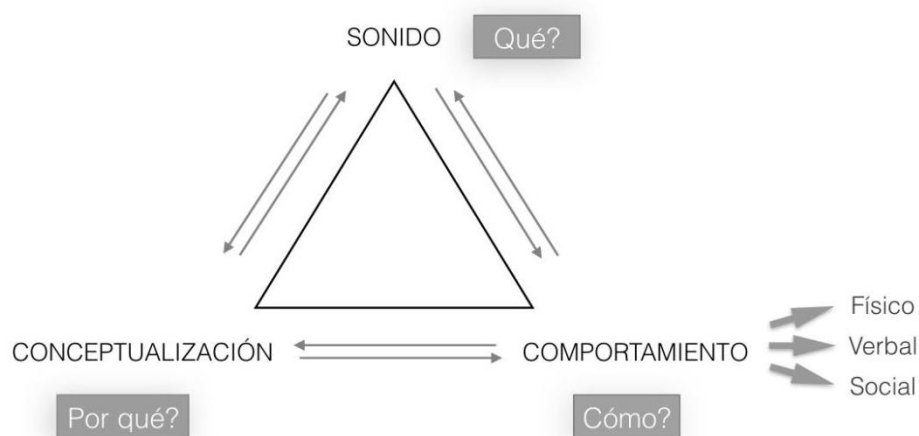


Figura 3 — Desarrollo esquemático de la interpretación propuesta del modelo.

Si, por ejemplo, optamos por abordar nuestra investigación desde el sonido como punto de partida, deberemos preguntarnos acerca de las relaciones entre ese sonido, los comportamientos que este suscita y las circunstancias que explican por qué un determinado colectivo otorga determinados valores a ese fenómeno. Sin embargo, el sonido no tiene por qué ser el punto de partida del modelo ni el objeto de estudio primordial: podemos interesarnos por un comportamiento acerca de una música (cómo la tocamos, cómo la escuchamos, si la aprobamos o la rechazamos...) y buscar, en las otras dos aristas, indicios que aporten información al respecto. También podemos partir de las ideas, la teorización o las categorizaciones sobre el sonido musical para reflexionar sobre cómo y por qué esas ideas inciden en nuestros comportamientos, ya sean físicos, verbales o sociales. Por lo tanto, las preguntas propuestas en ningún caso pretenden favorecer un determinado sentido de rotación, pues parece razonable pensar que si entendemos y aplicamos el modelo de forma multidireccional, su operatividad se verá potenciada por la interactividad entre sus partes.

4. La mirada olvidada: Perspectiva sobre los usos y funciones de la actividad musical según Merriam

Otra de las razones que explican la dificultad para aplicar satisfactoriamente el modelo de Merriam es la escasa atención que suele prestarse a los conceptos de uso y función, fundamentales para abordar las relaciones entre música, individuo y sociedad. Merriam define uso como «las distintas formas en las que la música es utilizada en sociedad, a la práctica habitual o al ejercicio corriente de la música, ya sea por sí misma o en conjunción a otras actividades» (1964, 210). Por otro lado, define las funciones como «las razones y propósitos que justifican o explican estos usos» (1964, 210). Pese a la aparente simplicidad

de este último concepto, cabe destacar que, como sostiene Martí, «en un sistema sociocultural los actores no son siempre conscientes de las funciones de los diferentes elementos de la cultura» (2000, 65). En otras palabras, una función puede ser manifiesta o latente y, por lo tanto, no ser evidente a simple vista. Para Merriam, la noción de función representa un punto clave para la comprensión de las relaciones entre sonido, comportamiento y conceptualización. Profundizando en su análisis, el autor propone un listado de funciones de la música (1964, 219-230) empezando por la «función de expresión emocional». En dicha función, la música actúa como vehículo para la canalización de emociones, pensamientos y sensaciones que, en ocasiones, son difícilmente expresables. Seguidamente, encontramos la «función de goce estético», presente tanto en el ámbito de la creación, como en el de la recepción; la «función de entretenimiento», compartida por todas las sociedades —ya sea *per se* o en combinación con otras funciones— y la «función de comunicación», en la cual la música es utilizada como código para transmitir y compartir todo tipo de mensajes. A las mencionadas, se suman la «función de representación simbólica», a través de la cual la música puede comunicar más allá del lenguaje convencional; la «función de respuesta física», que incluye la capacidad de la música para inducir comportamientos físicos y la «función de refuerzo y conformidad de normas sociales», donde la música obra de herramienta para la gestión de los comportamientos sociales en relación a las normas establecidas por un determinado colectivo. Por último, encontramos la «función de refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos», la «función de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura» y la «función de contribución a la integración de la sociedad».

Como puede observarse, se trata, una vez más, de un planteamiento de orientación antropológica con una voluntad transcultural, pues las funciones enumeradas son extrapolables a cualquier actividad sonora llevada a cabo por cualquier sociedad del planeta. Más allá de dicha transculturalidad, las funciones propuestas por Merriam pueden ser operativas desde una perspectiva atemporal y paninstrumental ya que son aplicables a los distintos usos que una cultura puede dar a sus músicas a lo largo del tiempo. Así, pueden aportar información sobre las razones por las cuales el ser humano produce y consume dichas músicas, con independencia de cuales sean los modelos de producción y recepción propios de cada lógica cultural y de mercado. De ese modo, las funciones propuestas por Merriam y la consideración de su modelo triangular nos permite reflexionar sobre cómo una misma música obedece a pautas funcionales distintas según cual sea su contexto y la plataforma instrumental implicada en su producción y su recepción. Por ejemplo, la

escucha de *O Fortuna*, —la célebre parte inicial de *Carmina Burana* de Carl Orff— obedecerá a pautas funcionales muy distintas si se trata de su presentación en Frankfurt en junio de 1937, de su aparición en un videojuego actual o de su inclusión en una *playlist* de músicas de terror³. En los tres casos estamos hablando de la misma obra, sin embargo, las distintas funciones que subyacen en cada uno de los escenarios propuestos pueden implicar una conceptualización distinta de aquella música.

Una vez presentado este marco antropológico que funciona como punto de partida de nuestra propuesta, creemos pertinente recoger algunos de los estudios realizados sobre el consumo musical en la era digital. Dicha referencia nos permitirá disponer de un estado de la cuestión al respecto y reflexionar acerca de la posibilidad de complementarlo con una visión etnomusicológica.

5. La mirada tecnológica: Estudios sobre el consumo musical en la era digital

Aunque la mayoría de los estudios sobre el consumo musical en la era digital parecen centrarse en las lógicas de mercado, existen algunas investigaciones que contemplan ciertos aspectos antropológicos. Tal es el caso de Krause y North (2008), quienes centran su trabajo en la percepción del tiempo cronológico y su relación con los hábitos de escucha y creación de listas de reproducción. Según dichos autores, el hábito de escucha sin *playlists* implica una visión centrada en «disfrutar el aquí y ahora». Por contraposición, la creación de cualquier lista de reproducción implica una proyección hacia el futuro, una anticipación del valor de recepción planteada en clave de condicionamiento —de manera más o menos consciente— a unos determinados usos previstos *a priori*. Por su parte Muscroft y Stumpf (2011) indagan acerca del lenguaje utilizado por los usuarios a la hora de describir las canciones elegidas para la creación de *playlists*, así como en los criterios empleados para justificar dichas elecciones. Los autores pretenden determinar la frecuencia de aparición de palabras y conceptos relacionados con el comportamiento musical de la pieza y agruparlos en categorías, creyéndolas útiles a modo de etiqueta (*tag*) en los sistemas de recomendación de *playlists*. Por lo tanto, su interés se orienta a buscar nuevas herramientas para el consumo más que a la propia comprensión del fenómeno en sí. Del mismo modo, y siguiendo la senda de la recomendación de productos musicales, Hariri, Mobasher y Burke (2012)

³ Como ejemplo de una *playlist* de ese tipo ver «Halloween Classics: The Evil, The Demented and the Just Plain Wired» en Spotify:

<https://open.spotify.com/album/1enJF32QND9fX6rOMl7wWT?si=FRdyZBEYTvKalcTw5lr-ww> .

[Consulta: 1/02/2018].

utilizan patrones secuenciales para medir el grado de preferencia de una canción sobre otras en la creación de una *playlist*. Como en el caso de Muscroft y Stumpf, su interés se orienta hacia la utilidad de dichos datos para la recomendación o creación automática de listas musicales. A su vez Cunningham, Caulder y Grout (2013) indagan acerca de las variables que pueden intervenir en las preferencias de los usuarios en el consumo de *playlists* en función de un contexto determinado. Los autores nos presentan cálculos de situaciones hipotéticas combinando determinadas variables para, en un futuro, aplicarlos en el desarrollo de un sistema de recomendación y generación automática de *playlists*. En una línea similar, aunque más orientada a la comprensión de los hábitos de escucha, la empresa *Music Watch* elabora en 2016 un estudio acerca de los patrones de escucha relacionados con el *streaming* y el uso y creación de *playlists* (vía *Apple Music* y *Spotify*), definiéndolas como la «nueva radio»⁴. Por el contrario el trabajo de Laura Conning (2014) nos ofrece una perspectiva distinta, orientada a la creación de *playlists* como «banda sonora cotidiana» de sus creadores. Siguiendo el hilo propuesto años antes por George Yúdice en relación al uso del *walkman* (2007, 44-45), Conning se refiere a las listas de reproducción como un modelo de gestión temporal de las actividades de sus usuarios, argumentando que de esta manera «se crea una visión alterada de la realidad en la que los estímulos de la vida diaria se experimentan bajo la música escogida» (Conning 2014, 17). La autora insiste en que una *playlist* siempre está diseñada para un propósito determinado, adscribiéndose, de alguna manera, a las tesis de Krause y North sobre la idea de uso potencial y de funcionalidad. Por último, también Raphaël Nowak contempla algunos aspectos antropológicos cuando sostiene que las nuevas actividades de escucha se convierten en pugnas culturales — estéticas o procedimentales— y en marcadores sobre el tipo de participación cultural en cada contexto cultural y económico (2016).

6. Remixing Merriam, rethinking the prism

Como sostenemos en el apartado anterior, pese a la relevancia de tales planteamientos de corte antropológico y sociocultural, la voluntad primordial de la mayoría de estudios sobre las *playlists* es entender el comportamiento del usuario para incidir en las lógicas de mercado. Esta circunstancia nos anima a recuperar el modelo de Merriam como herramienta potencialmente funcional para una comprensión más global del fenómeno.

⁴ Estudio realizado a partir de 500 entrevistas virtuales a usuarios frecuentes de *AppleMusic* y *Spotify*, que crean *playlists*. Puede consultarse en: <http://www.musicwatchinc.com>. La empresa Music Watch investiga y analiza aspectos relacionados con la industria musical y el *marketing* mediante este tipo de estudios.

Buscando realizar una descripción densa, nuestra propuesta plantea relacionar determinados usos de las *playlists* con las funciones propuestas por Merriam, filtrando ambas informaciones a través de los puntos de análisis de su modelo triangular. Si tomamos como punto de partida la lista de funciones propuesta, se observa que algunas aluden a comportamientos sociales, otras pueden articularse tanto a nivel intrapersonal como interpersonal y otras parecen apuntar a comportamientos individuales. Sin embargo, consideramos que todas ellas son reguladas mediante una compleja validación social a la que difícilmente atendemos cuando hablamos de goce estético, emoción o de representación simbólica. Por esto consideramos que la articulación entre el modelo y el listado de funciones puede ser operativa para el estudio de los usos de las *playlists*. Nuestra hipótesis de trabajo sostiene que, tras los usos y comportamientos observables, pueden esconderse funciones no evidentes que pueden contribuir a una mayor comprensión del fenómeno. Así, el modelo de Merriam permite conectar esos usos observables con determinados comportamientos y enlazarlos con posibles marcos de conceptualización colectiva. Dado el nivel de abstracción del marco teórico propuesto, partiremos de un ejemplo hipotético con el que interpretar el uso de una *playlist* a través de los tres ángulos del modelo. La reproducción del contenido de la *playlist* se ubicará en el punto del sonido, que al ser activado implicará determinados comportamientos físicos, verbales y/o sociales. Por lo tanto, analizar cómo escuchamos, cómo verbalizamos, cómo compartimos o cómo nos movemos a partir de la reproducción de esa *playlist* nos brindará información sobre cómo conceptualizamos esas músicas. Al mismo tiempo, indagar sobre las lógicas de uso de esa *playlist* nos conduce inevitablemente a fijarnos en las funciones que esas músicas desempeñan en cada momento, reafirmando la multifuncionalidad potencial de cualquier música y su indisociable relación con su conceptualización, tanto individual como colectiva.

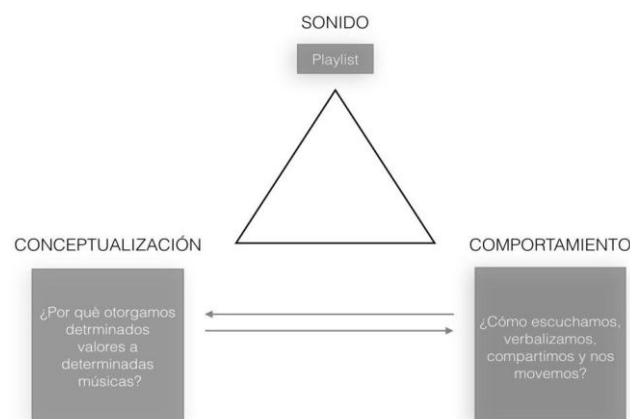


Figura 4 - Análisis de las *playlist* a través del modelo de Merriam

Así, si partimos del sonido (la *playlist*) debemos atacar el vórtice del comportamiento preguntándonos cómo escuchamos, verbalizamos, compartimos y nos movemos físicamente en función de la lista creada o escogida. Cada una de esas observaciones ofrecerá información sobre el uso y las funciones de las músicas incluidas en la *playlist*, pero, sobre todo, nos hablará de la estrecha relación que se establece entre escoger una música, agruparla tras unas determinadas intenciones y actuar en consecuencia a ello. De esta manera, resulta pertinente preguntarnos qué es lo que nos indican esos comportamientos sobre la conceptualización de la música contenida en aquella *playlist*. Cabe recordar que este análisis puede ser abordado desde cualquier otro punto del triángulo; por ejemplo, si nos preguntamos por qué determinadas músicas nos suben el ánimo —y por qué existe un cierto consenso colectivo entorno a esa idea—, estaremos abordando la cuestión desde el vórtice de la conceptualización. Pese a que el modelo no ofrecerá una respuesta a una pregunta tan compleja, nos permitirá ir mucho más allá de lo habitual, ofreciéndonos gran cantidad de pistas para entender las implicaciones que se esconden tras nuestras pequeñas —pero poderosas— actitudes individuales. Así, toda muestra de aceptación o rechazo hacia la capacidad de una *playlist* para condicionar nuestro estado de ánimo (compartiendo, etiquetando, verbalizando dentro o fuera de la red) estará contribuyendo a la conceptualización social de esa música, empujándola hacia un proceso de etiquetaje colectivo que antes creíamos en poder de las grandes discográficas y, aún anteriormente, en poder de la academia o incluso del compositor. Quizás cabe preguntarse hasta qué punto los significados sonoros y el potencial emocional de las músicas nunca estuvieron en manos de los creadores sino de la compleja red de significaciones que implica compartirlas colectivamente.

7. Discusión y reflexiones finales

Tanto el modelo analítico como la lista de funciones propuestas por Merriam pueden resultar herramientas operativas para el estudio de nuevas formas de consumo musical en el contexto digital. El carácter holístico y sumamente abierto del triángulo —sus múltiples revisiones nos muestran hasta qué punto tal apertura implica pros y contras— obliga al analista a modelar el sistema de manera particular, aportando su propia visión acerca de su aplicabilidad. El estado de la cuestión entorno a las actividades musicales a través de *playlists* muestra unas aproximaciones enfocadas desde la tecnología y la lógica de mercado que consideramos podrían ser complementadas con una visión etnomusicológica. Desde esta

perspectiva, la aplicación del modelo de Merriam y el hecho de tener en cuenta los conceptos de uso y función pueden abrir nuevas vías para la comprensión del fenómeno. En primer lugar cabe resaltar que la noción de «música agrupada» tras la idea de *playlist* implica una funcionalidad y también una predictibilidad en sus usos. Dichas funciones pueden ser idénticas a las que impulsaban a la creación de una cinta de casete compilada en los años ochenta o una colección de rollos de pianola con la música que se escuchaba en una casa adinerada en los años veinte. Esto nos conduce a pensar que los modos de escucha quizás no alteren tanto las funciones en sí (sociabilización, entretenimiento, gestión de valores estéticos, identitarios, etnicitarios, de clase...) sino la conceptualización social de la(s) música(s) y los comportamientos que generan esas conceptualizaciones. En consecuencia, consideramos que el estudio de tal actividad atendiendo al patrón sonido-comportamiento-conceptualización, puede resultar, en cierto modo, revelador. Sin embargo, por el momento, nuestra aproximación es estrictamente teórica y se mueve en el plano de la especulación, a la espera de una segunda fase de desarrollo aplicativo que permita la obtención de datos cuantificables. Una posible vía a considerar sería la utilización de un modelo cuantitativo de test para, a partir de esta estrategia de triangulación, desvelar las relaciones entre actitudes individuales y convenciones colectivas. De esta manera, funciones tradicionalmente subjetivas como la de expresión emocional, pueden ser estudiadas desde otra perspectiva, poniendo en relación los usos específicos, con los comportamientos que suscitan y, a su vez, con el consenso existente a nivel colectivo. Esta lectura debe hacerse también en la dirección inversa siendo igualmente operativa: el consenso social sobre el valor utilitario de determinadas músicas (por ejemplo, en las *playlists* temáticas) conduce a comportamientos físicos particulares (usos individuales) desde los que atribuimos emociones particulares. Así, el modelo facilita el análisis entre lo particular y lo colectivo. Pensando en fórmulas para la aplicación operativa de este marco teórico, podemos introducir estos enfoques en un modelo de test masivo en el cual podría focalizarse en el estudio elementos como:

—El uso de *playlists* temáticas (deporte, sexo, relax, acostarse, levantarse, conducir, *mood*...) que implican un elevado grado de conceptualización colectiva del sonido.

—La dicotomía entre privacidad y sociabilización: ¿Cuándo hacemos *playlists* para nosotros, en qué contextos no compartiríamos esa *playlist*? ¿Por qué?

—La creación y el uso de *playlists* bajo una lógica temporal, es decir, la utilización de listas de reproducción como herramienta de gestión de las actividades diarias y medidor del tiempo cronológico.

—El uso de *playlists* a modo de ritual, analizando su impacto en el grado de desarrollo de una actividad colectiva o individual.

Los actores encuestados deberían, por lo tanto, facilitar información sobre los elementos anteriormente citados a partir de preguntas que operan desde los tres puntos del triángulo: la *playlist* sería el propio sonido; cómo escuchamos, verbalizamos, compartimos y nos movemos en función de la *playlist* creada o escogida sería el comportamiento y las valoraciones indicadas en relación a los comportamientos la conceptualización. Estas perspectivas podrían ser operativas también en otras áreas colindantes como otras formas de consumo en *streaming*, la escucha a través de *smartphones* o el uso de las redes sociales para la interacción e intercambio de productos musicales.

Referencias bibliográficas

- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington Press.
- Chase, Gilbert. 1958. «A Dialectical Approach to Music History». *Ethnomusicology* (2)1, pp. 1-9.
- Conning, Laura. 2014. «My Life is like a Movie: Creating Personalized Soundscapes through Playlists». Disponible en: https://www.academia.edu/6767295/My_Life_is_Like_a_Movie_Creating_Personalized_Soundscapes_Through_Playlists Consulta: 23/02/2018.
- Crupnick, Russ. 2016. *For Music Streamers, Playlists Becoming the New Radio*. Disponible en: <http://www.musicwatchinc.com/russ-crupnick/for-music-streamers-playlists-becoming-the-new-radio/> Consulta: 1/02/2018.
- Cunningham, Stuart; Caulder, Stephen y Grout, Victor. 2008. «Saturday Night or Fever? Context Aware Music Playlists». *Actas de la tercera edición del Congreso International Audio Mostly conference on Sound in Motion*. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/228936319_Saturday_night_or_fever_Context_aware_music_playlists Consulta: 2/02/2018.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Gordon, Alan D. 2004. «A Survey of the Development of the Theories of Ethnomusicology from 1955 to 2003: From “Sciencing about Music” to “People Experiencing Music»». Disponible en: <http://www.eltingo.org/images/Theories%20of%20Ethnomusicology.pdf> Consulta: 9/02/2018.

Gourlay, Kenneth A. 1978. «Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research». *Ethnomusicology* 22(1), pp. 1-35.

Hariri, Negar; Mobasher, Bamshad y Burke, Robin, D. 2012. *Context-Aware Music Recommendation Based on Latent Topic Sequential Patterns*. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/303065125_Context-aware_recommendation_based_on_review_mining Consulta: 20/01/2018.

Harwood, Dane. 1987. «Interpretive Activity: A Response to Tim Rice's 'Toward The Remodeling Of Ethnomusicology'». *Ethnomusicology*, 31 (3), pp. 503-510.

Koskoff, Ellen. 1987. «Response to Rice». *Ethnomusicology*, 31(3), pp. 497-502.

Krause, Adrian y North, Amanda E. 2016. «Playlists and time perspective». *Psychology of Music*, 44(5), pp. 1209-1218. Disponible en: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735616636210>

Consulta: 15/01/2018.

Martí, Josep. 2000. *Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallés: Deriva Editorial S.L.

Merriam, Alan. 1960. «Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field». *Ethnomusicology*, 4 (3), pp. 107-114.

_____. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, Evanston: Illinois.

_____. 1977. «Definiciones de «musicología comparada» y «etnomusicología»: Una perspectiva histórico-teórica». En Cruces, F. 2001. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trotta, pp. 59-78.

Muscroft Simone y Stumpf, Sam. 2011. *When users generate music playlists: When words leave off, music begins?*. Londres: City London University.

Myers, Helen (ed.). 1992. *Ethnomusicology: An Introduction*. London: McMillan Press, pp. 3-18.

Nowak, Raphaël. 2016. «Music Listening Activities in the Digital Age: An Act of Cultural Participation through Adequate Music». *Leonardo Music Journal*, 26, pp. 20-23.

Rice, Timothy. 1987. «Toward the Remodeling of Ethnomusicology». *Ethnomusicology*, 31(3), pp. 469-488.

Seeger, Anthony. 1987. «Do We Need to Remodel Ethnomusicology?». *Ethnomusicology* 31(3), pp. 491-495.

Titon, Jeff. T. 1997. «Knowing Fieldwork». En Barz, G; Cooley, Timothy J. (Eds.)
2002. *Shadows sin the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York: Oxford
University Press, pp. 87-100.

Yúdice, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

***Stranger Things* transmedia: las canciones como recurso narrativo**

Paloma Alaminos Fernández

Antonio Alaminos Fernández

Universidad de Alicante

1. Introducción

Con el transcurso de los años, la expansión transmedia se ha consolidado como una forma habitual de generar nuevos productos a partir de un original. Esto puede observarse en múltiples dimensiones de la producción cultural, incluyendo, evidentemente, las series; de hecho, en algunos casos estas son un contenido transmedia como ocurre en *The Runaways*, *Arrow*, *Daredevil* o *Flash*, entre otras, cuyo origen comienza en cómics o novelas ilustradas. Otras como *Dexter*, *Big Little Lies*, *The Pillars of the Earth* o *Sherlock* son el resultado de la expansión de diferentes obras literarias. La serie *Stranger Things*, objeto de este estudio, es original de la compañía de contenido audiovisual en *streaming* Netflix, creada en 1997 con fines de videoclub por correo, no siendo hasta el 2010 cuando adquirió la que es actualmente su función principal: una plataforma en *streaming*.

Stranger Things es una serie con gran impacto en los espectadores y usuarios de la plataforma, y muestra un gran abanico de expansión transmedia entre la que encontramos, más allá de las listas ya mencionadas, videojuegos para plataformas móviles (IOS y Android), cómics... Con todo ello y dada la gran diversidad que referimos, centraremos el presente estudio únicamente en esta expansión en el ámbito musical realizada por la plataforma Spotify, de gran importancia tal y como se observa en la cantidad de reproducciones y seguidores.

La expansión transmedia en *Stranger Things* (al igual que en otras películas, series, libros, videojuegos, etcétera.) ha tenido una gran acogida por el público en el resto de sus formatos. Las aplicaciones de este tipo se convierten en elemento de promoción, como ejemplifica la segunda temporada de la serie al emplear Spotify para la difusión de listas de reproducción «construidas» por los personajes. De esta manera, se dan a conocer y se comparten las canciones que escucharían en el universo ficcional los personajes de la serie. Con ello se genera tanto un canal nuevo de información sobre ellos (generando así un discurso transmedia que amplifica y desarrolla cada uno de los personajes) como vías que facilitan la empatía de las audiencias con unos personajes que adquieren «realidad» gracias a dichas listas de reproducción musical.

2. El contexto de la serie *Stranger Things*

Stranger Things está ambientada en un pequeño pueblo ficticio de Indiana llamado Hawkins en los años 80. El contexto es relevante en la ambientación de la serie, y ya desde el principio se puede observar en la primera escena donde sobre un fondo negro leemos: «November 6th, 1983 Hawkins, Indiana». Se emplea con ello la dinámica narrativa de M.R. James en la que, partiendo de un contexto normalizado, se introducen anomalías solo percibidas por el lector/audiencia, que crecen progresivamente hasta un estallido final. Partiendo de dicha fórmula narrativa, la serie gira alrededor de acontecimientos extraños y misteriosos, siendo lo paranormal y lo desconocido factores centrales en la trama.

Respecto a los personajes, estos resultan bastante estereotipados y próximos, pues, por un lado, son reflejo de diversas películas referentes de los años 80 como *The Goonies*, mostrándose a un grupo de niños que tratan de resolver un misterio, o *E.T.*, en el que unos jóvenes deben ocultar y proteger a un ser extraño y mágico (en el caso de *Stranger Things* al personaje de *Eleven*). La intertextualidad audiovisual (homenajes) es una de las claves de la serie.

En esta investigación, como indicamos, se analiza la música de un suceso tan viral como es *Stranger Things* de Netflix, así como las listas generadas por parte de la plataforma Spotify, y su relación con los personajes. Al comienzo de esta investigación se propuso un análisis léxico-musical, el cual requiere un examen profundo tanto de las letras como de la propia composición musical. Sin embargo, existen evidentes limitaciones respecto al pleno entendimiento de la cultura americana y la época en la que está ambientada la serie, ambas muy diferentes a la de los autores que firman este texto.

La principal limitación encontrada refiere al entendimiento y análisis completo de las letras de habla inglesa, ya que estas pueden contener expresiones o dichos propios de la cultura estadounidense pudiendo ser malinterpretados o incluso ignorados por una cultura diferente como es la española; por ejemplo, en la expresión *This is my bread and my butter*, cuya traducción literal se aleja del significado real, siendo este más cercano a la expresión de habla castellana «yo me lo guiso, yo me lo como». Esta variabilidad cultural ha sido destacada por diversos autores (Rivière 1988; Jáuregui 2008; Contreras y García 2005) que han investigado sobre ello aplicado al humor, la alimentación, la psicología o la cultura. Por todo ello, y en consecuencia de las limitaciones que la variabilidad cultural introduce en la interpretación del significado real de las letras, se prescinde del análisis léxico como parte del estudio. Un análisis por lo demás muy relevante como puede observarse en su aplicación subcultural (Alaminos y Alaminos-Fernández 2017).

No obstante, al tratarse de una serie muy estereotipada y basada en códigos explícitos, a pesar de las limitaciones lingüísticas es factible estudiar y comprender el contexto en el que transcurren las diversas acciones de la serie; para ello, se estudian los estereotipos y tópicos existentes en la sociedad estadounidense sobre el Estado de Indiana. Con el fin de poder comprender mejor el uso de las canciones en los personajes y los atributos que van asociadas a ella, se hace necesario explicar con mayor exactitud los estereotipos y características culturales ligadas a la zona que ocupa Indiana dentro de EE. UU.

3. Algunos estereotipos sobre Indiana

Hawkins (ficticio) se presenta como un pequeño pueblo de Indiana (real). Y son las características culturales de este Estado las que se reflejan en la serie y definen en parte a los personajes. Indiana se encuentra al medio oeste del país, haciendo frontera con Michigan, Ohio, Illinois y Kentucky. Indiana es conocida, entre otros factores, como uno de los estados de los grandes lagos. Es atravesada (NE-SO) por el río Wabash, siendo uno de los más importantes del Estado junto al St. Joe.

Indiana puede ser dividida en tres partes atendiendo a las características propias de su geografía. Al sur, Southern Hills and Lowlands Region, en cuyo terreno se observan abundantes bosques; Till Plains es la zona central de Indiana, la cual muestra montes anchos y bajos; finalmente, Great Lakes Plains, al norte, caracterizada por numerosos lagos y grandes zonas agrícolas, siendo quizás este paisaje el más semejante al mostrado en la serie. Por otro lado, con relación al clima, Indiana destaca por sus veranos cálidos y sus inviernos fríos, que alcanzan temperaturas de -6 °C. Esta referencia cultural es constante, como evidencia la bandera del Estado de Indiana, que aparece en diversos momentos durante el transcurso de la serie. Se trata de una bandera de fondo azul en la que se representa en su centro una antorcha con una estrella en su parte superior rodeada de un círculo de trece estrellas y un semicírculo de cinco (sumando todas ellas 19 estrellas, puesto en el que Indiana ingresó en la Unión). Esta localización permanente es parte de su caracterización y define tanto acción como actores.

Se puede observar la importancia de estos aspectos en la serie teniendo en cuenta su uso en relación con la narración. En primer lugar los lagos, cuya importancia destaca al ser el escenario en el que se halla el cuerpo sin vida de Will, narración de gran importancia en la primera temporada en la que la búsqueda de este personaje se presenta como aspecto central. Por otro lado, los bosques, que destacan por el suspense y son la fantasía dentro de

la narración de *Stranger Things*. Es en el bosque de Hawkins donde se encuentra la bicicleta de Will y donde comienza la narración de su desaparición, donde se halla uno de los accesos al Upside Down, donde encuentran a Will, el cuerpo sin vida de Bárbara y el laboratorio en la primera temporada; también es donde Eleven se esconde y vive junto a Hopper en la segunda temporada. Se puede observar que los bosques se presentan como un escenario cuanto menos recurrente dentro de la serie.

Como ya advertimos, Indiana es un estado agrícola, hecho que no pasa desapercibido en la serie, como se puede observar en la segunda temporada, en la que el pueblo de Hawkins muestra preocupación por la pérdida de las cosechas y surge el nuevo hilo argumental sobre la dualidad respecto al conocimiento del Upside Down por parte de toda la población. Hopper, por un lado, oculta la información y trata de conocer la razón de la muerte de los cultivos; por otro lado, Nancy y Jonathan quieren dar a conocer el experimento y el Upside Down al mundo. Todo ello en un clima anclado en la muerte de los cultivos y la preocupación social.

Otro aspecto destacado es el clima de Indiana, siendo este de mucho frío en invierno; temperatura y nevadas que se pueden observar en ambas temporadas, y que sirven, a su vez, de nexo entre ambas. Al finalizar la primera, Hopper, vestido con ropa de abrigo, deja *waffles* para Eleven en un bosque nevado, ofreciéndose en esta escena la conexión entre el mundo real y el Upside Down, así como entre la primera y la segunda temporada.

La serie no solo hace referencia a características de la naturaleza del Estado de Indiana, sino que también muestra aspectos de su historia, de aspectos destacables del propio Estado (ciertas veces de forma irónica) y sus gentes. Es el caso de las largas carreteras, el baloncesto (de gran importancia en el estado de Indiana, siendo conocido en los 80 por este deporte y no por otro), el tópico de la comida frita o una proverbial amabilidad. Todos estos estereotipos ambientales de la serie se reproducen en las listas y en los temas musicales usados en ellas.

4. La música en *Stranger Things* y los estereotipos musicales

En lo que se refiere al uso de la música en la serie se aprecian dos tipos de música: la música original (BSO) y la música externa (entendiéndose esta como la música que el espectador puede escuchar, pero los personajes no; es decir, no forman parte de la situación). Tanto una como la otra nos servirán para realizar el análisis posterior de cómo es usada la música en la serie, además de diversos usos externos. El éxito de una serie

también está marcado por el éxito de su BSO. En el caso de *Stranger Things* esta fue creada por Kyle Dixon y Michael Stein, integrantes de la banda musical Survive. Esta música se ajusta musicalmente a la década de los años 80, tanto por el uso del sintetizador como instrumento principal, así como por su referencia a otras BSO como las de *Blade Runner* (1982) y *Tron* (1982). Así mismo, la música externa también se incluye dentro de los dos volúmenes de la banda sonora, las cuales se lanzaron el 12 y 19 de agosto de 2016, con 36 temas, por el sello discográfico *Lakeshore Records*. Se incluían temas propios de la BSO y temas externos, tal y como podemos observar en la Tabla 1.

	Temporada 1	Temporada 2
Episodio 1	—<i>She Has Funny Cars</i> — Jefferson Airplane —<i>White Rabbit</i> — Jefferson Airplane —<i>Africa</i> — Toto —<i>Can't Seem to Make You Mine</i> — The Seeds	—<i>Kids</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Whip It</i> — Devo —<i>Just Another Day</i> — Oingo Boingo —<i>Talking in Your Sleep</i> — The Romantics —<i>Rock You Like a Hurricane</i> — Scorpions —<i>Spooky Movies</i> — Gary Paxton —<i>Every Other Girls</i> — Prehistoric Wolves —<i>Eulogy</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>First Kiss</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Symptoms</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Eight Fifteen</i> — Kyle Dixon & Michael Stein
Episodio 2	—<i>Should I Stay or Should I Go</i> — The Clash —<i>I Melt With You</i> — Modern English —<i>Hazy Shade of Winter</i> — The Bangles —<i>Tie a Yellow Ribbon</i> — The Dawn	—Wango Tango — Ted Nugent —Blackout — Swing Set —<i>Shout at the Devil</i> — Motley Crue —<i>Islands in the Stream</i> — Dolly Parton & Kenny Rogers —<i>Monster Mash</i> — Bobby Boris Picket —<i>Girls on Film</i> — Duran Duran —<i>Outside the Realm</i> — Big Giant Circles —<i>Ghostbusters</i> — Ray Parker Jr. —<i>Walking Through the Upside Down</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Presumptuous</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Tree Slime</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Eggo in the Snow</i> — Kyle Dixon & Michael Stein
Episodio 3	—<i>Peter Gabriel</i> — Heroes —<i>Waiting for a Girl Like You</i> —	—<i>Whistle on the River</i> — The Mercy Brothers —<i>You Don't Mess Around with Jim</i> — Jim Croce

	Foreigner	—<i>Go!</i> — Tones on Tail —<i>The Ghost in You</i> — The Psychedelic Furs —<i>Clean Cut American Kid</i> — Ill Repute —<i>Cookin'</i> — Al Casey Combo —<i>How I Feel About You</i> — Jumpsnahe —<i>She Wants Me to Find Her</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Home</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>In the Woods</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Dispatch</i> — Kyle Dixon & Michael Stein
Episodio 4	—<i>Atmosphere</i> — Joy Division —<i>Should I Stay Or Should I Go</i> — The Clash	—<i>This is Radio Clash</i> — The Clash —<i>Scarface (Push It To the Limit)</i> — Paul Engemann —<i>The Growing</i> — The Haxan Cloak —<i>Looking for a Way Out</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Fresh Blood</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Possessed</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>To Be Continued</i> — Kyle Dixon & Michael Stein
Episodio 5	—<i>Elegia</i> — New Order —<i>Nocturnal Me</i> — Echo & The Bunnymen	—<i>Try My Love</i> — Carroll Lloyd —<i>You Ought to be With Me</i> — Carl Weathers —<i>Green Green Grass of Home</i> — Bobby Bare —<i>Can I Do What I Want</i> — Shock Therapy —<i>Metal Sport</i> — Hittman —<i>Darling Don't Leave Me</i> — Robert Gorl —<i>When the Sun Goes Down</i> — The Jetzons —<i>Strength in Numbers</i> — Channel 3 —<i>Open the Kingdom</i> — Phillip Glass Ensemble —<i>The Spy</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Scars</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Biking to School</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Gearing Up</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Connect the Dots</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>In the Woods</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Looking for a Way Out</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Crib</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>No More</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Birth/Rescue</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Turn Right & Run</i> — Kyle Dixon & Michael

		Stein
Episodio 6	—<i>Sunglasses at Night</i> — Corey Hart —<i>The Bargain Store</i> — Dolly Parton	—<i>Hammer to Fall</i> — Queen —<i>Where Django's At</i> — Cameron Brooks —<i>There is Frost on the Moon</i> — Artie Shaw and His Orchestra —<i>You Better Go Now</i> — Billie Holiday —<i>Blue Bayou</i> — Roy Orbison —<i>Round and Round</i> — Ratt —<i>The First Lie</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>They Hurt Me</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Laz—e—Boy</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Walkin in Hawkins</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Soldiers</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>On the Bus</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Sick of Cow</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>It's a Trap</i> — Kyle Dixon & Michael Stein Descent into the Rift
Episodio 7	—<i>Fields of Gold</i> — Vangelis	—<i>Runaway</i> — Bon Jovi —<i>Outside the Realm</i> — Big Giant Circles —<i>Back to Nature</i> — Fag Gadget —<i>The Bank Carpenter</i> — John Carpenter —<i>Dead End Justice</i> — The Runaway —<i>Whisper to a Scream</i> — The Icicle Works —<i>She Wants Me to Find Her</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Run</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Making Contact</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Chicago</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>We Go Out Tonight</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>She'll Kill You</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Mery</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>A Familiar Shape</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>Descent into the Rift</i> — Kyle Dixon & Michael Stein —<i>I Can Save Them</i> — Kyle Dixon & Michael Stein
Episodio 8	—<i>When It's Cold I'd Like to Die</i> —	—<i>The Love You Save</i> — Jack Cook

	Moby	— <i>The Four Horsemen</i> — Metallica — <i>Should I Stay or Should I Go</i> — The Clash — <i>Eulogy</i> — Kyle Dixon & Michael Stein — <i>Looking for a Way Out</i> — Kyle Dixon & Michael Stein — <i>Soldiers</i> — Kyle Dixon & Michael Stein — <i>The Return</i> — Kyle Dixon & Michael Stein
Episodio 9	No existe en la primera temporada capítulo 9.	— <i>The Way We Were</i> — Barbra Streisand — <i>I Do Believe</i> — Donna Summer — <i>I See Charcoal</i> — Cameron Brooks — <i>Rare Bird</i> — Tangerine Dream — <i>Jingle Bell Rock</i> — Bobby Helms — <i>Love is a Battlefield</i> — Pat Benatar — <i>Twist of Fate</i> — The Police — <i>Time After Time</i> — Cyndi Lauper — <i>Levitation</i> — Kyle Dixon & Michael Stein

Tabla 1. Música en *Stranger Things*

Fuente: Elaboración propia a partir de «What Song - *Stranger Things* Season 1 Soundtrack and Season 2 Soundtrack».

Tal y como puede observarse, la música que se utiliza en la serie incrementa su presencia, tanto en música original como externa, existiendo más música en la segunda temporada. Así mismo la diversidad de la música externa ha crecido notablemente de la primera temporada a la segunda. Esto es debido no solo a que *Stranger Things* es una serie que presta una atención elevada a su música, sino también a la incorporación de nuevos personajes, los cuales llevan bajo el brazo su música, que se agrega a la que ya mostraban los habituales en la primera temporada. Dos ejemplos de este hecho son los personajes Max y su hermano Billy.

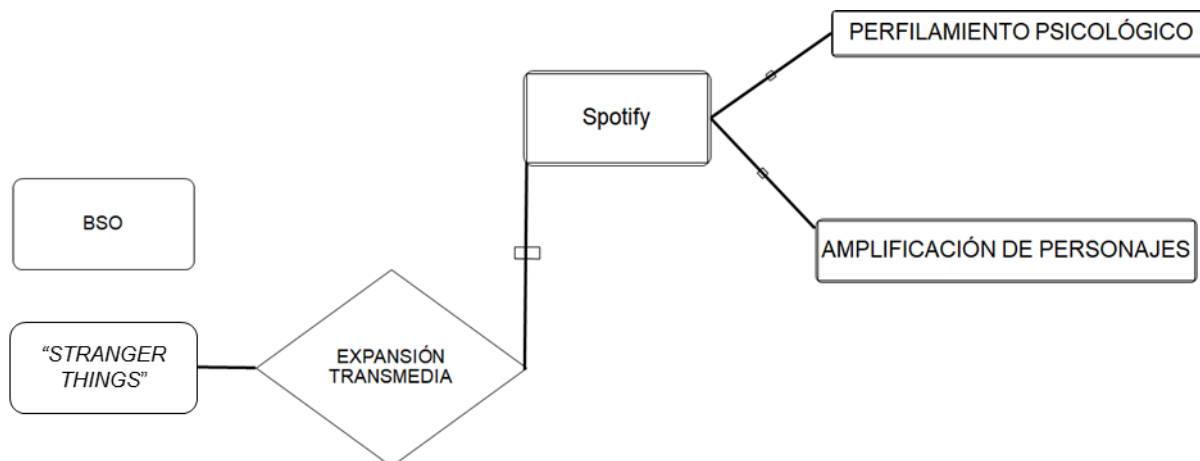


Gráfico 1. Fuente: elaboración propia

La música no solo tiene un carácter de ambientación de época o situacional. Un claro ejemplo de ello es como en *Stranger Things* contribuye a acentuar los rasgos estereotipados de sus personajes. Esto, por otra parte, es frecuente en múltiples productos audiovisuales; Tony Manero, protagonista de *Saturday Night Fever* (1977), sería muy distinto sin la música Disco. En dicha lógica, puede observarse en el gráfico 1 cómo la evolución del uso de la música desde la BSO de *Stranger Things* hasta la música de las listas de reproducción de Spotify, ofrece un perfilamiento psicológico que permite dar profundidad y carácter a los personajes.

La BSO es la marca identitaria de la serie que sirve para individualizar, es decir, reconocer. La «Intro» funciona con carácter de *leitmotiv*, actuando como composición musical que se va repitiendo y desarrollando de distintas formas a lo largo de toda la serie. Además de la música original, *Stranger Things* utiliza otras canciones como elementos de referencia. Es el caso de la canción «Should I stay or should I go» de la banda *The Clash* (1982) como *leitmotiv* entre personajes, concretamente Will, su hermano Jonathan y su madre Joyce. Estas canciones funcionan construyendo grupos de relaciones entre los personajes. Actualmente para los fans de *Stranger Things* la canción es uno de los temas musicales principales de la serie. De su importancia nos hablan los esfuerzos para poder incluirla en ella: tal y como cuenta Nora Felder, encargada del contenido musical de la serie, «los dueños de los derechos no querían que la canción se convirtiera en chiste por estar en una serie de “monstruos”»¹. Por ello llegaron a ocultar que se trataba de una serie de ciencia ficción y la hicieron pasar por un drama familiar.

¹ <http://www.americanatv.com.pe/cinescape/series/stranger-things-verdad-detras-derechos-cancion-should-stay-or-should-go-noticia-73489> [Consulta: 1/02/2018].

En el análisis de las músicas de *Stranger Things* consideraremos dos grandes grupos. Por un lado, la BSO y la música externa que se utiliza en la serie, la cual es elegida por los creadores de esta. Por otro, las listas musicales de Spotify, que se desconoce si han sido elegidas por la plataforma o han sido creadas por Netflix y entregada para su distribución basándose en los estereotipos de los personajes. En cualquier caso, las consecuencias de la expansión transmedia respecto a la caracterización psicológica y reconstrucción biográfica de los personajes son evidentes.

5. Narrativas transmedia

El concepto de narrativa transmedia (*transmedia storytelling*) es introducido por primera vez por Jenkins (2003) como un relato que se cuenta a través de múltiples medios y plataformas relacionados con la historia principal. En lo que se refiere al contenido transmedia no encontramos fronteras. Y en el caso de esta investigación, hallamos una nueva manera de contenido transmedia, la cual se ha producido por la incorporación de nuevas plataformas musicales ligadas a la evolución tecnológica musical (Alaminos-Fernández 2018). Esta ha permitido que se creen una serie de listas de reproducción en Spotify ligadas a cada personaje de la serie de televisión *Stranger Things*.

La aparición de listas de reproducción con los nombres de los personajes de la serie abre un horizonte de posibilidades. No solamente los humaniza, también genera espacios de empatía con la audiencia y contribuye a llenar de mayor significado tanto a los personajes como a la relación entre ellos. Las músicas preferidas por los mismos sugieren experiencias vitales o rasgos biográficos que la narrativa de la serie no llega a concretar o desarrollar. En ese sentido, uno de los objetivos del análisis que presentamos es evaluar la consistencia entre los aspectos formales y la caracterización de los personajes. Más allá de la narrativa visual o del argumento, la música (expresada como listas personales de los personajes) añade cualidades y atributos (Alaminos-Fernández 2018), una profundidad que refuerza el producto original (la serie). Para considerar los objetivos anteriores, se van a estudiar las listas de reproducción de Spotify para determinar qué lógica o estructura les ha dado forma y su relación con los personajes.

Existen en ese sentido, dos elementos de referencia: el personaje y sus músicas. Para identificar los personajes que han sido analizados, se parte de las propuestas de Propp y su morfología del cuento (1985). Los personajes son reducidos a funciones de los que son una expresión particular. En lo que se refiere a las músicas, se ha considerado el género musical. Este presenta menos variabilidad cultural que las letras de las canciones, y llega a

ser un rasgo identificador de subculturas o tribus urbanas. Por ello, es un indicador muy significativo (Alaminos y Alaminos-Fernández 2017). Además del género musical, se ha considerado la característica del intérprete (si es banda o solista) y el año de la canción. Estos elementos (género musical, género del intérprete, banda o solista, y especialmente año) forman parte de las caracterizaciones de los personajes.

Por razones de espacio, vamos a considerar brevemente dos dimensiones, género musical y personajes/funciones. En lo que se refiere a la definición del primero existe un debate tanto dentro como fuera del mundo académico. Por un lado, encontramos a investigadores que lo definen como «audio signals» (Tolonen y Karjalainen 2000; Whitman y Smaragdis 2000; Deshpande, Singh y Nam 2001; Tzanetakis y Cook 2002; Li y Tzanetakis 2003), utilizando como base de análisis características musicales como «Timbral Texture», «Rhythmic Content Features» y «Pitch Content Features». Una definición algo más genérica y subjetiva afirma que «un género musical es una categoría que reúne composiciones musicales que comparten distintos criterios de afinidad» (Van der Merwe 1989, 125). Esta definición es con la que trabajaremos en esta investigación, ya que la plataforma utilizada (Spotify) clasifica en base a afinidades de géneros musicales. Esta clasificación de género es accesible gracias a la base de datos compartida por el ingeniero de sonido Glenn McDonald, generada a partir de las etiquetas con las que Spotify trabaja los géneros musicales. En total son 1530, divididos por países y continentes. Esto permite conocer qué géneros musicales son prevalentes en cada país o continente. Las etiquetas las propone el artista antes de publicar su música en la red social y Spotify, en función de su carácter nacional o internacional, genera la etiqueta final. Otro punto importante en lo que se refiere a la clasificación de un artista, en relación del género musical en Spotify, es la posibilidad de ser clasificado como multigénero musical, en función de cada álbum publicado en la red social. Esto implica que si un artista ha publicado 3 álbumes y a cada uno le han otorgado cuatro géneros musicales diferentes, este artista será clasificado dentro de todos ellos, por muy dispares que sean estos géneros musicales. Esto tiene sentido ya que en la evolución de un grupo la música cambia y es difícil mantenerse dentro de un género musical durante toda su trayectoria, aunque dificulta la clasificación por artista.

En lo que se refiere a los personajes elegidos, la selección de personajes se ha realizado de acuerdo con su función estructural dentro de la narración partiendo de las propuestas de Propp. Propp muestra cómo diferentes roles estructurales están presentes de forma reiterada en los relatos. Este sistema de referencia está formado por «los autores de las acciones y las acciones en sí mismas» (Propp 1985, 359) mientras que varían entre las

diferentes narraciones sus atributos («conjunto de las cualidades externas de los personajes: su edad, sexo, situación, su apariencia exterior...»). Así, las funciones son estructurales, mientras que los personajes (atributos) son coyunturales.

A partir de estas ideas identificamos al personaje de Hopper asumiendo la función de héroe, al presentarse como el que debe resolver un problema. En la primera temporada la desaparición de Will, asumiendo este la función de pérdida (en este caso expresada en un personaje). Joyce (la madre de Will) asume el papel de mandatario. Por otro lado, encontramos una serie de personajes con función de ayudante/auxiliar en esta búsqueda como son Lucas, Steve, Dustin, Max. Por otro lado, encontramos a Mike que cumple la función de donante, por el cual el héroe (Hopper) tiene acceso al elemento mágico, en este caso Eleven. Si bien inicialmente realiza una función de ayuda al héroe, presenta un rasgo característico que la diferencia de los anteriores, sus habilidades mágicas. Es por esto por lo que el Eleven se ha catalogado como «elemento mágico». Finalmente, se presenta al Demogorgon como el villano de la serie, o como es catalogado por Propp: agresor.

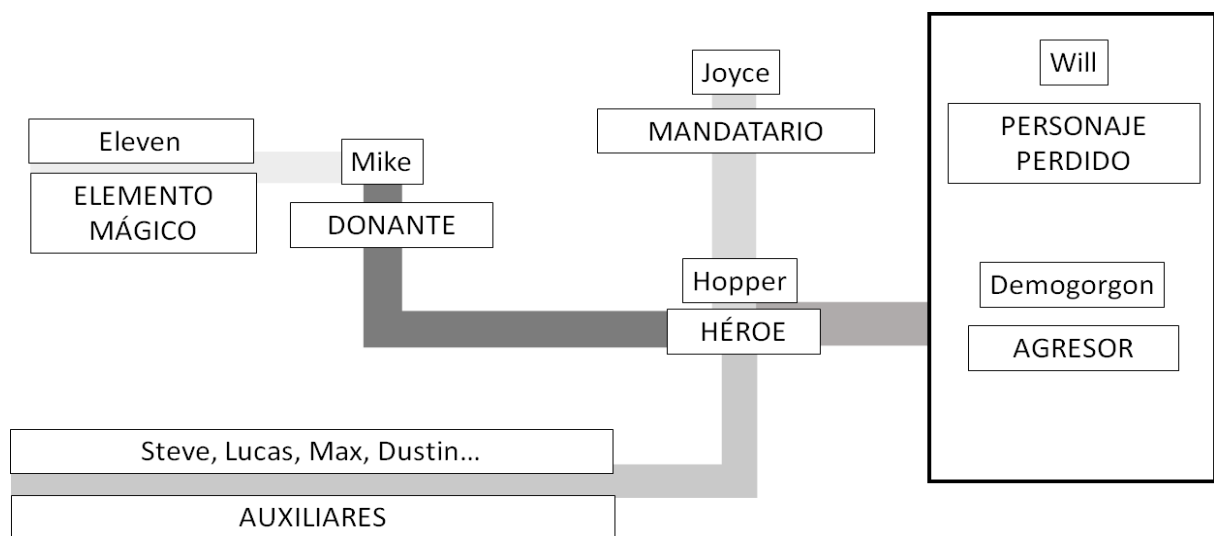


Gráfico 2. Fuente: elaboración propia

Es a partir de la clasificación de géneros por afinidad (según Spotify) y de las funciones-personajes, que se desarrolla el análisis sobre la expansión y caracterización psicológica de los personajes mediante la presentación transmedia de listas de reproducción propias de cada uno de los personajes, exponiendo aquí por razón de espacio los siguientes personajes: Demogorgon, Hopper, Lucas y Eleven.

6. Análisis de las listas de Spotify

Para realizar el análisis de música y personajes, consideremos en primer lugar un rasgo clave de la serie y de su expansión transmedia: el tiempo. La ambientación temporal de la serie ha sido uno de los factores clave de su éxito. La década de los 80 se muestra en la ambientación física (vestuarios, automóviles, telefonía, tecnologías, etc.), pero sobre todo y de forma destacable en la ambientación musical. La música de la serie refiere temporalmente, de una forma casi instantánea, a esta época. Este respeto cronológico no se observa en las listas de Spotify. La «modernización» de las canciones genera una mayor cercanía, permitiendo a los personajes una especie de viaje al futuro (al menos de sus gustos musicales).

En ese sentido, la expansión transmedia implica una expansión temporal que permite a los personajes de la serie «viajar al futuro» en términos de expresión musical, reforzando la empatía con los seguidores más jóvenes. Este hecho permite «actualizar» los personajes mediante el empleo de canciones e intérpretes más próximos a las audiencias actuales. Estos pueden apreciar una mayor sintonía gracias a la continuidad temporal de los géneros utilizados. En ese sentido, si bien la música de la serie es propia de los 80, las listas de Spotify² se nutren de canciones de otras épocas, empleando como elemento de unión el género musical. Todo ello conservando la mencionada continuidad de estilo.

De hecho, las listas muestran una combinación musical entre la década de los ochenta y posteriores. También hay músicas anteriores a los ochenta, si bien la diferencia es que ya existían y sonaban en la época de la serie, mientras que las posteriores representan un anacronismo. La combinación entre pasado, los ochenta contemporáneos de la acción y la música anacrónica es por sí misma significativa.

Como podemos ver en el diagrama de cajas del gráfico 3, la música menos acorde a la época en la que está ambientada la serie es la del Demogorgon que sitúa casi todas sus canciones a partir del año 2000. Es decir, completamente anacrónicas (extrañas) para los personajes en la serie. Así mismo, se observa que el personaje con una lista de canciones más acorde con la fecha en que transcurre la acción es Lucas, con un 50% de sus canciones pertenecientes a la ambientación original. Posiblemente, en la medida que el género musical que se asocia a Lucas tenía un gran auge en esa época, siendo un rasgo característico de ella. La música aparece con una doble funcionalidad: referir a la época y definir al personaje.

² Listas revisadas el 30 de septiembre de 2017 y disponibles en: <https://www.spotify-strangerthings.com/>

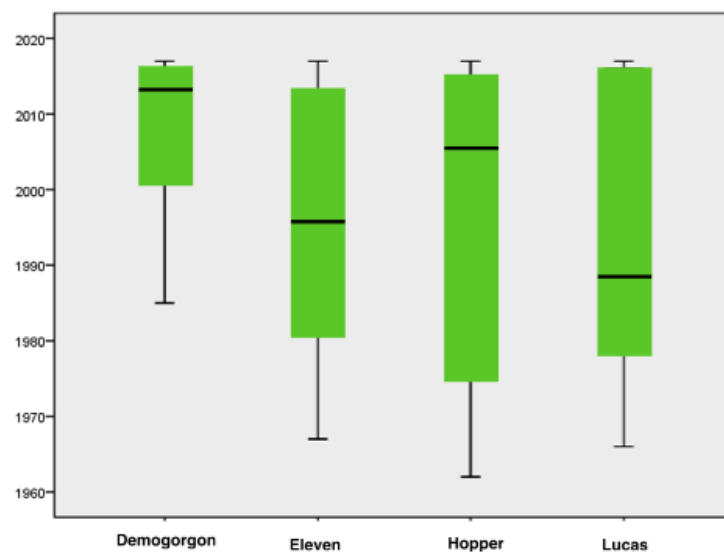


Gráfico 3. Diagrama de cajas (música/fechas). Fuente: elaboración propia

El personaje de Eleven (elemento mágico) también acerca su música al presente. Si bien vertebrata entre el pasado y el futuro, más de la mitad de sus canciones son posteriores a mediados de los 90. Eleven, como personaje femenino, se ha convertido en una figura icónica, con un potencial elevado para empatizar con los jóvenes actuales, por lo que su música está menos anclada en el pasado y más próxima a generaciones modernas. Precisamente en el otro extremo, los géneros de Hopper son los que tienen el mayor recorrido temporal. Es el personaje maduro y en su biografía musical se muestra el transcurso del tiempo. Los géneros empleados para este personaje, como veremos, están así mismo menos localizados temporalmente (aunque sí geográfica y culturalmente). Son canciones con mucho carácter para perfilar un personaje duro y tierno simultáneamente. No parece existir excesiva aleatoriedad entre las músicas y sus personajes. Más bien, se aprecia una coordinación temporal que contribuye a dar un mayor contenido a estos.

En un plano complementario, otro rasgo significativo son los intérpretes. La elección del género del cantante tampoco parece arbitraria. Tal y como podemos observar en el gráfico 4, la relación entre los personajes y el género es significativa. Obviamente no es factible saber si el Demogorgon (animal fantástico) es masculino o femenino. En todo caso, el 97% de los intérpretes son hombres. En contraposición con ello, las intérpretes femeninas son mayoritarias en el personaje de Eleven. Un 98% de las canciones son interpretadas por mujeres. Tal y como mencionamos anteriormente, al menos en la primera temporada, Eleven es un icono prácticamente feminista. Representa a la figura fuerte que

se convierte en un personaje central, más aún que el «héroe» o «lo perdido». El resto de la música está interpretada por grupos mixtos, y no aparece ninguna canción en la que el hombre «lleve la voz cantante». En las listas de Hooper (personaje que expresa valores estereotipados de «masculinidad») las intérpretes femeninas son el 5,5%, y el 2% en las listas de Lucas (adolescente). Prácticamente el 90% de los intérpretes de las canciones en las listas de personajes masculinos son hombres y con interpretaciones que refuerzan el género del personaje.

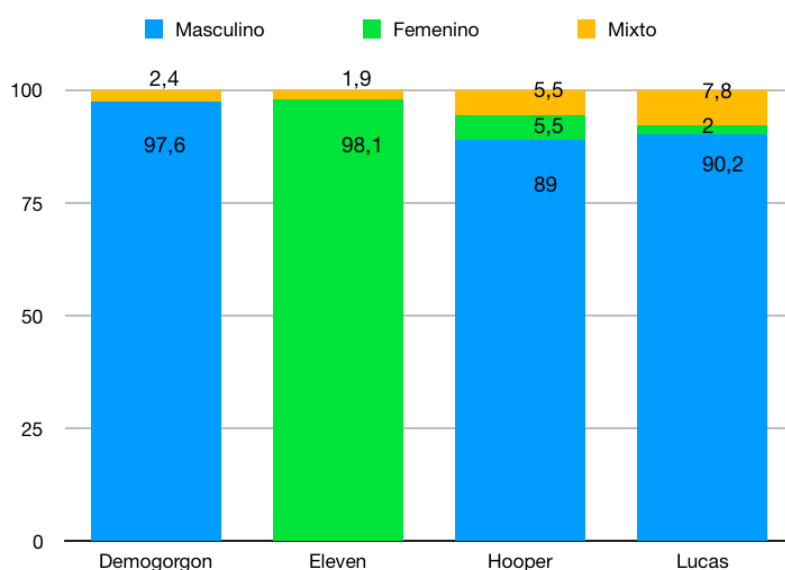


Gráfico 4. Personajes y género cantante. Fuente: elaboración propia

Como podremos ir comprobando, los indicadores utilizados encajan como un «puzle» con la finalidad de construir y reforzar las características de personalidad y biografías de los personajes. En lo referente al uso de solista o bandas en las listas de los personajes, tal y como se aprecia en el gráfico 5, existe una gran diferencia entre el uso de bandas o solistas. El personaje de Demogorgon utiliza con profusión (un 97,6%) la música de bandas. Esto es, en parte, consecuencia del estilo de música utilizado; pero también propio del perfil deshumanizado del personaje. Las bandas tienen una presencia más equilibrada en los demás personajes. Así: Lucas, un 64,7%; Eleven, el 59,3%, y Hooper, con 50,9%. Estas diferencias se apoyan en las características de los géneros utilizados para cada personaje. En el caso del Demogorgon, se utiliza sobre todo música heavy metal y rock, que en su gran mayoría está formada por bandas de música, lo cual hace que las agrupaciones destaquen en este ámbito.

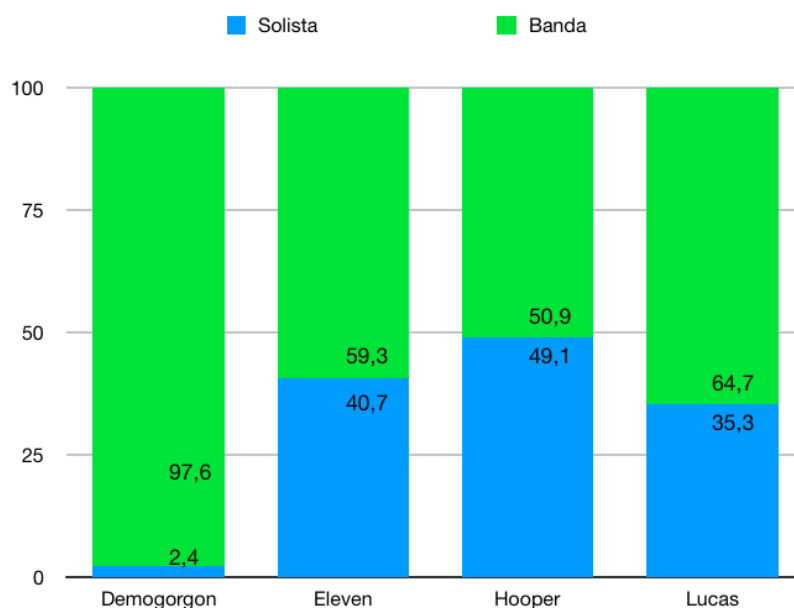


Gráfico 5. Personajes y banda/solista. Fuente: elaboración propia

Finalmente, en este examen sintetizado de los elementos musicales considerados, es de un interés especial la relación entre géneros musicales y personajes. Los demás rasgos considerados, siendo significativos, tienen un calado cultural menor en lo que se refiere a la caracterización y expansión biográfica. En el gráfico 6 se presenta un análisis de correspondencia entre géneros musicales y personajes de la serie. En este tipo de análisis se muestran más próximas las categorías en función a su relación. De esta manera, observamos tres grupos definidos de géneros y su proximidad con los personajes. El *Demogorgon* guarda relación especialmente con géneros como heavy metal, death metal, metal, entre otros. Muestra una clara relación con los géneros más oscuros. Por otro lado *Lucas* está asociado a géneros musicales muy estereotipados dentro de la cultura afroamericana. Así, jazz, R&B, funk, etcétera. Música con un referente cultural indudable a grupos sociales concretos. En dicha línea de referenciar a los personajes con un universo cultural específico, destaca Hooper, donde el uso de la música country, blues o de cantautor, son su marca personal. El jefe de policía cultiva una estética rural completamente afín a los géneros musicales que se le asocian. Los dos, personaje y música, forman un conjunto profundamente estereotipado. Y finalmente Eleven. Este personaje femenino ha sido empleado como imagen referente de la serie. Con una biografía atípica y capacidades mágicas, destaca por su independencia, al incorporarse como uno más al grupo de «amigos». Se perfila musicalmente con géneros como el electro-pop, el pop-rock, la música alternativa o el punk. Un híbrido musical para un personaje atípico, del que su biografía permanece como una incógnita durante un periodo prolongado de la serie, y que se perfila

combinando músicas normalizadas (rock o pop) con otras más rebeldes como el punk, o sorprendentes, como fueron las músicas electrónicas de los años 80. Atipicidad, rebeldía y sorpresa mezclado con elementos de normalidad, es el carácter musical y propio del personaje.

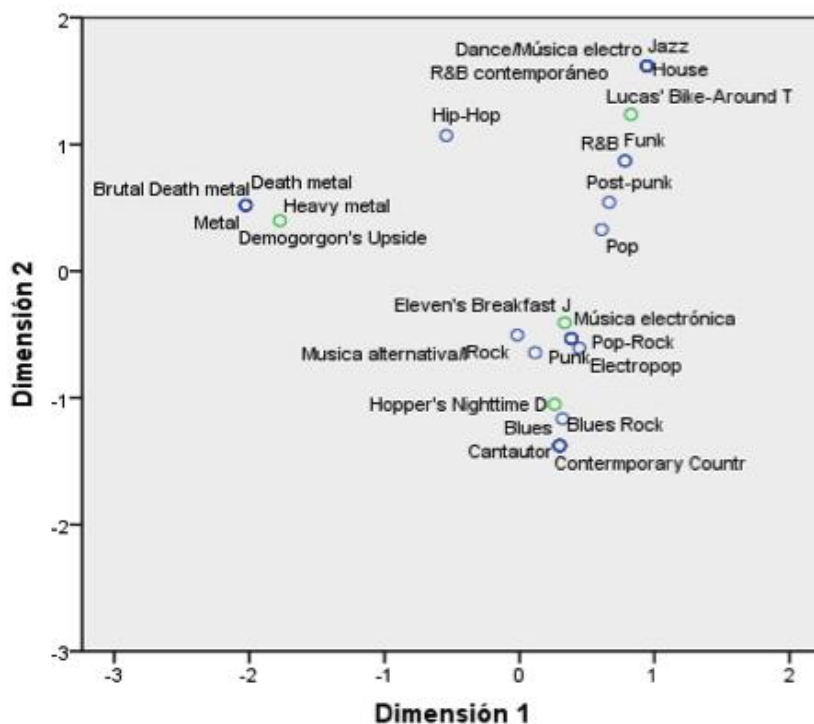


Gráfico 6. Análisis de correspondencia entre géneros musicales y personajes. Fuente: elaboración propia

La música, además de anclar generacionalmente la serie, aproximar empíricamente a la audiencia o perfilar el carácter y biografías de los personajes, funciona como punto de unión emocional entre ellos. Expresa algo que comparten y les permite establecer relaciones (latentes en el sentido que refuerzan conexiones que no siempre se evidencian explícitamente en la trama) que se expresan como conflicto o afinidad. El hip hop es el punto de unión de Demogorgon con Lucas, como el pop o el post-punk son parte del puente cultural de Lucas (adolescente) con Eleven (adolescente y parte del grupo de jóvenes). Si bien con músicas diferenciadas (lo están por sus propias historias personales y generacionales), la proximidad emocional entre Hopper y Eleven queda claramente expresada en el análisis de correspondencias, donde el rock (como elemento adjetivo de los otros tipos de música) es el género musical que más los vincula.

Por último, cabe destacar cómo las dos dimensiones organizan el espacio entre personajes y géneros. La dimensión 1 es la que da cuenta de una mayor carga de masa. Esta dimensión muestra dos partes diferenciadas como se puede observar en las puntuaciones.

Con valores positivos aparecen Lucas, Eleven y Hopper, mientras que con puntuaciones negativas se ubica Demogorgon. Las músicas los clasifican en la dimensión entre los personajes positivos y el personaje negativo. Lo perteneciente a la realidad paralela Upside Down (Demogorgon) se encuentra en la parte izquierda del gráfico, mientras que la realidad normalizada está en la derecha del gráfico. Es notable cómo la clasificación de géneros musicales en función de los personajes ha logrado ese nivel de diferenciación, separando los dos mundos de forma empírica gracias a la selección musical de las listas. Pero también estableciendo el sistema de afinidades entre personajes. La dimensión 2 expresa muy poca masa, y define dos espacios, uno formado por los géneros musicales de Lucas y Demogorgon y otro por los característicos de Hopper y Eleven. La significación se establece con carácter residual tanto desde la estructura de géneros musicales como los otros rasgos (presencia de banda, género masculino o fechas de las composiciones).

Conclusiones

La expansión transmedia de los personajes de la serie *Stranger Things* ha sido un éxito en reproducciones y aceptación del público seguidor de la serie. El establecer unas listas de reproducción asociadas a los personajes ofrece un potencial enorme para perfilar, construir biografías o atribuir experiencias. Todo aquello que se encuentra limitado por el formato audiovisual (sus tiempos y espacios) se abre gracias a este procedimiento transmedia. Todas las potencialidades de la connotación mediante referentes culturales se ofrecen aquí como recurso para expandir y ampliar los atributos y características de los personajes. Además, se incorpora en la trama al establecer nexos latentes de conexión entre los personajes y la ambientación al ilustrar musicalmente (de forma generacional) la época de referencia. Más aún, permite abrir canales de empatía (mediante los gustos musicales de los personajes) y aproximar (obviando el tiempo) los personajes a una época actual. El análisis de las listas de *Stranger Things* en Spotify muestra un ejemplo práctico de todos los efectos anteriores. Un ejemplo de éxito, desde el punto de vista empírico, dado el sistema relacional que establece entre personajes y géneros. Como hemos podido comprobar el caso de *Stranger Things* y sus listas de reproducción en *streaming* son un claro ejemplo de la potencialidad de narración transmedia. Y lo que no es menos importante, muestra una vía práctica para aplicar dentro de otros campos, mucho más allá de la BSO.

Referencias bibliográficas

Alaminos-Fernández, Antonio Francisco. 2018. «Musical transformations of non-places». *OBETS: Revista de Ciencias Sociales*, 13, pp. 211-228

Alaminos-Fernández, Paloma y Alaminos-Fernández, Antonio Francisco. 2017. «Un análisis exploratorio de la integración de escalas léxicas aplicadas a canciones identitarias». *SOCIOLOGIADOS. Revista de Investigación Social*, 2, pp. 157-173.

Jenkins, Hanks. 2003. «Transmedia Storytelling: Moving characters from books to films to video games can make them stronger». *MIT Technology Review*. Disponible en: <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>
Consulta: 10/06/2019

Li, Tan; Tzanetakis, George. 2003. «Factors in automatic musical genre classification of audio signals». *Applications of Signal Processing to Audio and Acoustics, 2003 IEEE Workshop on*, pp. 143-146.

McKay, Charles; Fujinaga, Ichiro. 2006. «Musical genre classification: Is it worth pursuing and how can it be improved?». *ISMIR*, pp. 101-106.

Propp, Vladimir. 1985. *Morfología del cuento*. España: Ediciones Akal.

Rivière, Nancy. 1988. *La psicología de Vygotsky*. Visor: Barcelona.

Scheirer, Eric. 1998. «Tempo and beat analysis of acoustic musical signals». *J. Acoust. Soc. Am.*, 103 (1), pp. 588-601.

Tolonen, Teemu; Karjalainen, Mira. 2000. «A Computationally Efficient Multipitch Analysis Model. *IEEE Trans.*». *Speech and Audio Processing*, 8 (5), pp. 708-716.

Tzanetakis, George; Cook, Philip. 2002. «Musical genre classification of audio signals». *IEEE Transactions on speech and audio processing*, 10(5), pp. 293-302.

Van der Merwe, Pier. 1989. *Origins of the popular style: the antecedents of twentieth-century popular music*. Oxford: Oxford University Press.

Whitman, Brian; Smaragdis, Paris. 2002. «Combining Musical and Cultural Features for Intelligent Style Detection». *Music Information Retrieval*. Paris: ISMIR, pp. 47-52.

Twin Peaks, Twin Ears: el binomio David Lynch y Angelo Badalamenti

Irene Roncero Ponce

Universidad Complutense de Madrid

1. Prejuicios derribados en televisión: nace *Twin Peaks*

Nos encontramos en 1989, el año en el que tiene lugar la filmación de la serie de televisión *Twin Peaks*. Este hecho, a la postre, sin duda ha quedado como paradigma de la revolución televisiva de los años noventa, ya que logró trascender las expectativas auditivas y de la audiencia. Su irrupción cambió el formato y el concepto de serie televisiva. Lo revolucionó, pero también lo reinventó, a través de una concatenación de presupuestos que aplicaban una línea de producción superior, con una calidad resultante inusitada hasta entonces. Teniendo en cuenta esta circunstancia y la consideración de esta creación artística pues como tal hay que entenderla, *Twin Peaks* fue y es también una apuesta arriesgada. David Lynch no era ya entonces solo un director, era un creador. Específicamente, un creador que se dirigía a una audiencia potencial, no convencional. Por lo tanto, no se trata únicamente de jactancia creativa, también era una apuesta real desde el punto de vista de la producción como hecho expresivo, además de convertirse en una especie de rito de iniciación adecuado para un nuevo tipo de público; a saber: una audiencia, la de los años noventa, susceptible de aceptar un producto de culto mediante una producción en un medio de masas como ya, precisamente, venía siendo de largo la televisión.

Esta serie televisiva, tal y como la conocemos hoy en su tercera temporada (recientemente lanzada, en 2017), cumple y culmina lo que *Twin Peaks* realmente planteó entre 1990 y 1991. Se postulaba como una alternativa al cine, convirtiéndose en una posibilidad aparte, en el hogar propio, a través de lo que bien pudiera llamarse una especie de «escapismo televisivo». Y es que *Twin Peaks*, en definitiva, habla sobre una historia desarrollada dentro de un pueblo cualquiera, común, de Estados Unidos, con sus tópicos, trivialidades y personajes estereotipados, algo que, si bien pudiera parecer de lo más anodino, deja entrada a lo extraordinario; es posible que ahí radique gran parte de su éxito, entonces y ahora.

De manera que la pregunta casi sale a nuestro encuentro por sí sola: ¿cómo abordar hoy un producto ya consolidado, de contrastado éxito, en términos de consideración y relevancia? No olvidemos que estamos tratando con una serie de culto que, veinticinco años más tarde, genera más que meramente expectativa. Es en esta posición en la que, ya

de manera extrínseca, la serie se concibe al mismo tiempo como un pasado, un presente y un futuro.

Twin Peaks suponía la primera incursión de David Lynch en el formato televisivo y, a partir de ella, no dudó en hablar abiertamente sobre sus inconvenientes como medio: por ejemplo, son ilustrativas sus quejas constantes sobre la inferior calidad de imagen y sonido, así como la intrusión abrupta de anuncios que difícilmente ayudaría a sumergirse en la historia. Esta oportunidad, no obstante, supuso para David Lynch una experimentación, un desarrollo de su estilo, inmerso en lo que se ha venido a llamar el «claroscuro americano» (Hispano 1998). Además, desde los años 50 (los años predilectos de Lynch), es significativo que este claroscuro también transmita una imagen de Estados Unidos sobre sí mismo como país, incluso más allá que como simples manifestaciones cinematográficas o productos estéticos que homenajean, a veces sin ambages, al expresionismo alemán.

Por lo tanto, si pasado, presente y futuro, casi en un sentido nietzschiano de condensación infinita en el instante¹, se nos sitúan como clave de bóveda para la comprensión de *Twin Peaks*, desde que la música como lenguaje se puede concebir bajo la óptica de esta premisa o, tal como lo expresaría Langer (1953, 110), siendo en el seno del instante la transitoriedad misma, «la música vuelve el tiempo audible en su forma o continuidad»², casi se nos impone que el fenómeno musical es un elemento esencial y no accidental de *Twin Peaks*. De esta forma, y habida cuenta de que el tratamiento de esta serie se enraíza en el manejo de las dimensiones temporales, la música no solo rotula este aspecto sino que, por su misma esencia, lo manifiesta. Así, podemos llegar a afirmar que

¹ «¡Mira, continué diciendo, este instante! Desde este portón llamado Instante corre hacia atrás una calle larga, eterna: a nuestras espaldas yace una eternidad. Cada una de las cosas que pueden correr, ¿no tendrá que haber recorrido ya alguna vez esa calle? Cada una de las cosas que pueden ocurrir, ¿no tendrá que haber ocurrido, haber sido hecha, haber transcurrido ya alguna vez?

Y si todo ha existido ya: ¿qué piensas tú, enano, de este instante? ¿No tendrá también este portón que haber existido ya?

¿Y no están todas las cosas anudadas con fuerza, de modo que este instante arrastra tras sí todas las cosas venideras? [...] Pues cada una de las cosas que pueden correr: ¡también por esa larga calle hacia adelante - tiene que volver a correr una vez más!

Y esa araña que se arrastra con lentitud a la luz de la luna, y esa misma luz de la luna, y yo y tú, cuchicheando ambos junto a este portón, cuchicheando de cosas eternas: “¿no tenemos todos nosotros que haber existido ya?”, “y venir de nuevo y correr por aquella otra calle hacia adelante, delante de nosotros, por esa larga, horrenda calle”, “¿no tenemos que retornar eternamente?”» (Nietzsche 2016, 165).

² «It is transitoriness itself. Music makes time audible, and its form and continuity sensible». (Trad. libre de la autora).

Twin Peaks es una serie concebida musicalmente. Más allá incluso de que los temas musicales característicos, es singular que, a veces, lo musical tenga más presencia y peso específico que los mismos personajes.

Precisamente por esto, no debemos dejar en ningún momento de lado que, en *Twin Peaks*, hay varios niveles de lectura que, no de forma baladí, se interrelacionan generando, a su vez, otros nuevos y más complejos. Así cabe preguntarse de nuevo: ¿cómo posicionarnos ante *Twin Peaks*? Sin duda, no se puede eludir la necesidad de profundizar en la realización de la indisoluble relación, dentro del medio televisivo, entre la imagen y la música, pero aquí es más acuciante cuando, en su sentido artístico, no en pocas ocasiones es la primera la que pareciera emanar directamente de la segunda, y no al contrario. Teniendo esto en cuenta, este trabajo de David Lynch para la televisión ha sido tomado como un caso ejemplar en el que, su compositor, Angelo Badalamenti, no puede dejar de ser considerado copartícipe de pleno derecho del impulso creador lynchiano.

2. Welcome to *Twin Peaks* : «A place both wonderful and strange»³

Twin Peaks nació del uso de los principios del cine de diseño sonoro, que consiste en imponer un nivel de igualdad a través de todos los elementos sonoros: palabra, efectos especiales, sonido, música. Sin embargo, en esta serie, debido a sus características, había un algo más que se extiende por todos sus rincones y personajes. Son temas melancólicos, envueltos en una tensión contenida a partir del uso de sintetizadores, instrumentos de cuerda y piano. Un estilo que se mueve entre el soul y el jazz y, al mismo tiempo, queda entreverado en el armazón de una música instrumental moderna, es decir, los años cincuenta se encuentran con los años noventa. Mediante un acercamiento musicológico a los temas instrumentales de la banda sonora original, podemos admitir que todos los instrumentos provienen de los años 50: líneas de bajo, saxofones, percusión con escobillas o chasquidos de dedos; hay un murmullo orquestal clásico y subliminal definido por la intertextualidad y muchas referencias que declaran que Angelo Badalamenti era un músico completamente comprendido entre sendos mundos: jazz y música clásica, pop oscuro y música ambiental. Por su lado, Lynch no concibe, ni mucho menos, su producción como algo indisoluble a la música. Tal y como recoge Casas:

Siempre he concebido las películas como una unión entre imagen y sonido [...] Con la música y el sonido quiero, básicamente, crear una atmósfera, un sentimiento concreto en cada uno

³ Corelli (2015).

de los lugares donde ocurre la acción [...] Creo que la música es el medio más abstracto y el más poderoso. Me gustan los efectos musicales que asocian la música y el sonido. Hacen sentir al espectador de una manera más contundente un lugar y un ambiente (2006, 41).

3. «God, I like this music. Isn't it too dreamy?»⁴. La música de *Twin Peaks*

Angelo Badalamenti estudió música en Manhattan, enseñando en la escuela secundaria. El idilio entre ellos, director y compositor, comenzó en *Blue Velvet* (1986), momento en el cual, Angelo Badalamenti ya tenía una carrera importante como arreglista y músico de sesión, bajo el sobrenombre de Andy Badale, así como en películas de acción de la época y otras bandas sonoras.

Después de que David Lynch ya había publicado *Erasehead* (1976), vino *The Elephant Man* (1980). Sin embargo, siguió el fracaso de *Dune* (1984), con el grupo de la banda de rock sinfónico Toto. Esta es la época en la que conoció el estilo melódico de Angelo Badalamenti y, desde entonces hasta hoy, han trabajado en estrecha colaboración. Para nosotros es significativo que su método de trabajo comenzara, precisamente, con la serie *Twin Peaks*. En el corazón metodológico del trabajo de este binomio radica la pasión por la improvisación. Ambos componen juntos mediante una retroalimentación de palabra y música. Se compone la música mucho antes de empezar a rodar la imagen. Así, a veces la música no solo afecta directamente al desarrollo de un guión o de un personaje, sino que lo puede llegar a definir; incluso a través de elementos contradictorios.

«Ok, Angelo, ahora tenemos que hacer un cambio: detrás de un árbol al fondo del bosque hay una chica solitaria, se llama Laura Palmer... Oh, eso es»⁵ (Reed 2013). Como podemos observar, prueba de ello es el personaje de Laura Palmer. Basándonos en el análisis de Corelli (2017): «esta pieza musical captura la esencia de toda la serie» Esto se debe a que, en efecto, el tema de Laura Palmer, dominado por el sintetizador, es el tema musical que va a articular toda la serie, quedando incluso por encima del protagonismo interpretativo que el personaje en sí tiene en la serie (no dejemos de lado que Laura Palmer aparece en contadas y muy escogidas ocasiones). Este enfoque musical muestra su funcionalidad en la historia, al estar constantemente presente, de manera coherente y subliminal, y acercándonos a la dualidad de Laura Palmer. Una dualidad que es llevada a nuestra mente, también a la mente del personaje, pero que, a la vez, no deja denotar misterio o secretos. Como afirma Badalamenti: «La música... Tiene una belleza, pero con

⁴ Audrey Horne. Temporada 1. Episodio 3.

⁵ «Okay, Angelo, now we have to change. From behind the tree in the back of the woods, there's this very lonely girl, and her name is Laura Palmer... Oh, that's it». (Trad. libre de la autora).

oscuridad y tristeza. Así como Laura Palmer es hermosa, hay algo amenazante bajo la superficie»⁶ (Corelli 2017, 69). No cabe duda de que ello evidencia que el alcance del sintetizador tiene la intención de dilatar la dimensión atmosférica, para adentrar al espectador, quizá de forma descontrolada, en el reino de la antigua teoría del *ethos*.

«God, I like this music, isn't it too dreamy?», dice Audrey Horne. Esta frase sintetiza las dimensiones musicales de otro de los personajes con mayor importancia musical de la serie, ya que no podemos hablar de *Audrey's Dance* sin considerar en primer lugar el concepto de *leitmotiv*; en segundo lugar, a este principio constructivo se le añaden los vestigios de la big band de 1950 y de un Leonard Bernstein; y, para concluir, aglutina, musicalmente, todos los componentes de *la femme fatale* del cine negro.

El concepto de *leitmotiv* se utilizó en la música de cine con Steiner, en *King Kong* (1933), por primera vez, dando al personaje o situación específica su propia melodía o una textura recurrente. Engloba los personajes y las acciones de la película con texturas orquestales típicas de los últimos destellos románticos de finales del siglo XIX, imbuidos de wagnerianismo. Por otro lado, Edmun Meisel crea e introduce una intensa fuerza dramática, la cual sirve para demostrar que la música no tiene por qué imitar la acción, sino que puede crear relaciones más complejas; también se vale para ello del lenguaje musical contemporáneo.

Claramente, con *Audrey's Dance* se utilizan hasta las últimas consecuencias estas germinaciones del *leitmotiv*, ya que, no solo se asocia a este personaje, también aparece y reaparece con algunas actitudes o eventos (rebeldía o actitud traviesa, erotismo o sensualidad) en los que Audrey no está implicada directamente. Es importante y relevante también la superposición de *leitmotifs*: por ejemplo, en el final de *Audrey's Dance* podemos escuchar el motivo de Laura Palmer. ¿Puede ser considerado como una fuente de recordatorio? ¿Podría estar implícita la sensualidad? Esas podrían ser algunas hipótesis que podrían tener sentido según el contexto narrativo en el que aparece este tema en la serie.

Además, como hemos señalado, no podemos considerar esta pieza sin la influencia de Leonard Bernstein, principalmente porque el plano sinfónico se trata desde un punto de vista de la estética de los compositores «clásicos» de la primera mitad y mediados del siglo XX. No en vano, la atmósfera musical de *West Side Story* (1961) se desarrolla en los años 50.

En definitiva, la banda sonora de *Twin Peaks* se puede definir como un estilo que se mueve entre el soul y el jazz y, al mismo tiempo, con influencias y tintes de un Penderecki,

⁶ «The music... It's got a beauty, but with darkness and sadness. Just as Laura Palmer is beautiful, there's something menacing under the surface» (Trad. libre de la autora).

Shostakovich, Rachmaninoff y un largo etcétera. Así, este misterioso sincretismo y estilo romántico oscuro de Badalamenti, es una combinación de las mezclas de los años 50 y 90, igual que combina también métodos de la música popular con características estilísticas y técnicas académicas. De forma gemela, el enfoque poético personal de David Lynch viola la normalidad a través del onirismo, laberintos, bucles narrativos (no olvidemos el instante infinito nietzschiano, que nos hace «retornar eternamente»), atmósferas y escenografías industriales que contrastan con la naturaleza. En la banda sonora de *Twin Peaks* confluyen influencias clásicas, innovación de nuevas tecnologías y jazz. Y sobre todo ello, un sintetizador en la música de *Twin Peaks*. Una prominencia que provoca una revolución tal, que se antoja como influencia determinante en no pocas bandas sonoras posteriores.

De hecho, es una tentación tratar de encontrar relaciones intertextuales con muchos ejemplos de toda índole, pero más bien pareciera que el acercamiento a la música en la propuesta Lynch-Badalamenti no está lejos del uso de los antiguos *nomoi*. No está lejos, en el sentido de que se vuelve a dar un valor definitivo y necesidad a la memoria. La presencia de un motivo característico, *nomos* o centón era más que suficiente para justificar una sonoridad, vinculada a un *ethos*, de un canto de muchos años con la misma estructura (y puede ser una célula madre, formas de resolver porque, esencialmente, estas fórmulas son, al final, maneras de proceder y de procedencia: notas, melodía, formulación motivica que hacer...). Así, el compositor organiza esos elementos y el músico lo valora de acuerdo con el cómo se había organizado la canción. En resumen, todo esto apunta al hecho de que no creamos por completo, de la nada, sino que tomamos de lo que ya se ha creado. Podemos señalar este hecho como una justificación para lo que hace Badalamenti y con respecto a este binomio creativo: Lynch y Badalamenti, con su método de trabajo, presentan una nueva forma de alzar una banda sonora, una relación en la que la creatividad se ha nutrido en régimen de reciprocidad en todos los sentidos.

Una consecuencia ilustrativa de esta manera de concebir y de trabajar reposa en su propio punto de vista, en tanto que las nuevas tecnologías (utilizando el sintetizador) del día y los enfoques clásicos (una hermosa melodía para representar a Laura con la resolución) sugieren que ambos se combinan como algo familiar, en efecto, pero nuevo al mismo tiempo, de otro mundo. No es solo Badalamenti, no es solo Lynch: es una consecuencia de que trabajen juntos como un tándem.

Si «lynchiano» existe como concepto para el público, por tanto, se debe en gran parte a la contribución de Badalamenti. Aquí encuentra sentido lo que he denominado «Twin Ears». Lynch ha encontrado un compañero que podría hacer, con la música, lo que

tan a menudo hace él mismo en sus películas: forzar los temas casi hasta la ruptura y encontrar la emoción en su artificio. Angelo Badalamenti se considera a sí mismo un «romántico oscuro», su sonido se identifica mejor con paisajes sintéticos inquietantes y etéreos. Es un visionario para quien la música fluye de manera pura y natural y considero que no existe una etiqueta que lo defina. *Como los búhos no son lo que parecen*, la banda sonora de *Twin Peaks* no es lo que parece, y esto es gracias a este binomio.

Hoy en día, las bandas sonoras se utilizan para llevar al público a aquellas cosas que las palabras no pueden expresar. En ese sentido, podríamos decir que lo que David Lynch no explica sobre su trabajo, puede explicarse por su música. No en vano, el propio Lynch afirma: «Words rot the work»⁷. Curiosamente, a David Lynch no le gusta explicar su trabajo o lo que intenta con él. Él no alienta la exégesis para su comprensión, al menos intelectualmente. Considera que «las palabras arruinan el trabajo»; y precisamente, ahí es donde vive la belleza, en la interpretación que hace el espectador.

No obstante, este tándem creativo no es nuevo ya que plantea algo así como una versión moderna del trágico, en lo que habría sido el coro clásico para la tragedia griega: ese personaje colectivo de la polis, que se convierte en un agente de transmisión de eventos y emociones, de anticipación, de comentario, para mostrar explícita o reflexivamente las actitudes y los personajes. De esta manera, la música sumerge al espectador en la historia, advierte, explica y, también, insinúa.

Se da un paso más allá. Deje que la música comience y «Bienvenido a Twin Peaks. Un lugar maravilloso y extraño».

4. Bang Bang Women. La *femme fatale* de David Lynch

No podemos hablar de la banda sonora de *Twin Peaks* sin mencionar el Bang Bang Bar, pues se presenta como una encrucijada musical. Además del concepto de actuación en vivo, encontramos otra predilección de David Lynch: un espectáculo protagonizado por una mujer. Es una descripción completa de intenciones. Consideremos, por lo tanto, el espacio musical y sus protagonistas, sus musas. Sin embargo, no podemos recapacitar sobre este espacio sin la figura crucial de Julee Cruise, quien fue también una colaboración importante, en los años 90, para David Lynch y Angelo Badalamenti. Cruise interpreta «Falling», el tema principal de esta serie. Todas las canciones que interpretó en la serie aparecen en su álbum de 1989 *Floating into the Night*, junto a «Mysteries of Love», que fue escrita para la película *Blue Velvet* (1986). Toda la música fue escrita por Angelo

⁷ (Barnes, Nguyen & Neergaard-Holm, 2018) [DVD].

Badalamenti, pero con las letras de David Lynch. Por lo tanto, este binomio encuentra con Cruise una nueva colaboración: una musa cantante.

Pero el sentido de detenernos en ella se debe a que su actuación es una forma de ilustrar estéticamente, también así y como recapitulación del capítulo, la trama: qué está sucediendo en la historia y cómo los personajes enfrentan la situación y sus propios sentimientos. Julee Cruise es solo un espejo donde todos los personajes reflejan sus propias proyecciones. De este modo, David Lynch, de una manera verdaderamente magistral, une los dos mundos: lo aparente y lo luminoso, y lo oculto y lo oscuro, usando a las mujeres como signos. Y es una característica común en toda la filmografía de Lynch: las mujeres a menudo son retratadas como misteriosas, sexys y atormentadas. Su dolor es, causalmente, su rasgo más importante. Las mujeres de David Lynch son poderosas de diferentes maneras. Son mujeres devastadas, heridas, pero con una poderosa atracción hacia todo lo que les rodea que las hace realmente irresistibles. Sentimos amor y temor por ellas, y también son una fuente de oscuridad y luz. El halo misterioso de Dorothy Vallens, de *Blue Velvet*, puede compararse con el etéreo onirismo de Julee Cruise en *Twin Peaks*. No tan curiosamente, ambos espectáculos canoros son presenciados por Kyle MacLachlan, mismo actor con distintos personajes.

Kierkegaard⁸ se refiere al concepto de *femme fatale* en el sentido del estado estético. Los valores de la belleza y el placer son primarios, mientras que la moralidad estaría subordinada. La satisfacción en un mundo concebido como un espectáculo para disfrutar. Lynch diría: y deja que las cortinas rojas se cierren...

5. Una clave mitológica para una banda sonora posmoderna

5.1. «Nobody loved Laura but us»⁹. Dualidad en Laura Palmer: Eros y Tánatos.

Dennis Lim (2015) afirma que casi todas las películas de Lynch son vívidas ilustraciones de Eros y Tánatos; siempre hay fuertes contrastes, incluso ocasionales confluencias, entre el bien y el mal, el amor y la muerte. Algunas veces, de una manera literaria, algunas veces, incluso, de una manera figurativa. Es una propuesta atractiva, sin

⁸ «Ella era delgada y altiva, misteriosa y colmada de pensamientos, como un abeto, como un vástago, como una idea de lo más hondo de la tierra que se eleva al cielo. [...] Liberándose de sí misma se elevaba hacia las alturas, llena de sosegada altivez, con el impulso del abeto, que, no obstante, está atado a la tierra. Difusa en ella había una tonalidad melancólica, parecida al gemir de una paloma silvestre. Era una profunda aspiración que nada desea [...]» (Kierkegaard 1955, 46-47).

⁹ Bobby grita esta frase en el funeral. Temporada 1. Episodio 4.

duda, y vale la pena ponerla a prueba. Por esa razón, examinaremos en un primer paso estos conceptos de Eros y Tánatos, con el objetivo principal de intentar responder a un conglomerado antropológico y psicológico. Estos dos conceptos ya fueron estudiados por Freud¹⁰ y la escuela freudiana, pero aquí la intención es que algunas preguntas y ambos términos nos lleven a dilucidar en parte qué papel desempeña la música en todo esto.

Teniendo en cuenta la mitología como fuente de inspiración psicológica, Eros pasa por ser un principio abstracto para convertirse en el hijo de Afrodita, diosa del amor, y su amante Ares, dios de la guerra. Más tarde, durante el período romano helenístico, Eros fue representado como un niño alado que, armado con su arco y flechas, espiaba a los humanos que se convirtieron en víctimas de sus caprichosos juegos. Pero el paradigmático Ovidio describe cómo Eros tiene varios tipos de flechas para provocar el amor, mientras que otros pueden causar aversión hacia el pretendiente. Por lo tanto, Ovidio, en sus *Metamorfosis*, codifica en este caso toda la tradición y los ciclos olímpicos. Eros mismo se enamoró de Psique, el alma. Y llegando a este punto, podemos admitir ya, sin ambages, que realmente la caracterización fisiológica que realiza David Lynch en algunos de sus personajes guarda una cierta relación con este principio.

Ahora bien, Eros también puede ser destructivo, lo que también puede inducir a la posesión¹¹, esencial en el devenir narrativo general de *Twin Peaks*. Aunque, en realidad, ambas fuerzas se complementan entre sí. Si Eros se rinde, este es el momento en que Tánatos toma protagonismo. Dado que es una fuerza demasiado fuerte, los griegos comenzaron a usar otras palabras para el amor. Este es el caso de Ágape, que excluye el dominio de Tánatos.

Ágape significa amor verdadero, basado en la reciprocidad y la tolerancia, la confianza y el respeto. A veces asociando sentimientos como la devoción, la comprensión y

¹⁰ Especialmente en Freud, Sigmund. 1992. «Más allá del principio del placer». En *Obras Completas. Vol. 18*, ed. James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 1-62.

¹¹ La posesión tiene su personificación en BOB (Be Aware Of Bob!) que reencarna los cuerpos. Es una entidad malvada que, por lo que hemos podido analizar, elige a sus víctimas cuando están experimentando, según lo que hemos visto, una de las máximas experiencias con amor: / ATENCIÓN SPOILERS / este es el caso del padre de Laura Palmer (¿qué está mejor representado que el amor del padre por su hija?) o del agente Cooper, cuando se enamora de Annie.

el bienestar. Esto podría ilustrarse con dos relaciones: Annie Blackburn¹² y Dale Cooper, y en menor medida, Donna Hayward¹³ y James Hurley.

5.2. «Just you, and I. Together, forever, in love»¹⁴

La música juega un papel definitivo en esta secuencia. «Solo tú, y yo. Juntos, para siempre, en amor. Vamos a pasear juntos, enamorados».

Ilustra la representación máxima del amor en *Twin Peaks*, en sus ambas posibilidades: Eros y Ágape. Por un lado, Eros como deseo de amor verdadero, incluso un anhelo, a veces consumiendo y, otras, como un sentimiento desesperado de ser amado (ilustrado por Donna). Por otro lado, Ágape (ilustrado por Maddie) es la inocente reciprocidad de amar sin pretensión, de una manera pura, gratuita y espontánea.

Además, Eros también podría ser representado subliminalmente por el personaje de Maddie. No debemos olvidar en este punto la constante y omnipresente reminiscencia de Laura, porque la interpreta la misma actriz (una elección relevante de David Lynch para no olvidarla). Podemos ver los parámetros de misterio, el sufrimiento y la tendencia de devoción debida a Eros.

En cuanto al enfoque interpretativo, supone una escena dulce, casi como una manera adolescente de representar el amor. Con viejos antecedentes en sus voces y la afeminada interpretación vocal de James:

Dime, joven afeminado: ¿qué pretendes hacer con esa arma más propia de mis manos que de las tuyas? Yo sé lanzar las flechas certeras contra las bestias feroces y los feroces enemigos. [...] Conténtate con avivar con tus candelas un juego que yo conozco y no tengo pretensiones parangonar tus victorias con las mías (Ovidio 1995, 455-462).

Mientras tanto, Tánatos se entendería como la fuerza opuesta. Lo importante es la búsqueda y la vida, ya que la muerte es un simple accidente. Tánatos tiene tendencia a dar paz a la muerte. Esto se explica mejor con Leland Palmer.

¹² La inocente Annie viene de un convento e intencionalmente (por David Lynch) expresa su fascinación por la gente. Annie ilustra el amor del sanador (lo que significa la mejor versión de Ágape).

¹³ James y Donna a pesar de su relación en la serie. Primero, Ágape y luego, cuando Donna se transforma en *femme fatale*: Eros. También tienen que pasar por obstáculos, lo que generalmente es una consecuencia de Eros.

¹⁴ Letra original: «Just you, and I. Together, forever, in love. We go strolling together, in love». Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ihP3fpLtpcM&list=RDihP3fpLtpcM> [Consulta: 5/06/2018].

La secuencia de Leland cantando¹⁵ es importante porque podemos encontrar dos claves en él: el concepto de sueño (tratado eternamente en los temas de David Lynch) y la «imitación de Elvis» (el Elvis de los años 50) que responde a las preferencias musicales de este director estadounidense. No es una sorpresa, además, que Tánatos tenga un hermano gemelo, *Hypnos*, el sueño, que podría estar relacionado en su justa medida con este factor onírico.

También en la secuencia de baile de Leland está cantando la misma letra: «Mairzy Doats»¹⁶, escrita y compuesta en 1943 por Milton Drake, Al Hoffman y Jerry Livingston. Representa «el qué dirán». Un comportamiento típico de una ciudad cerrada y pequeña.

Eros es la fuerza que acerca la realidad y Tánatos es quien se la quita. Ambos muestran visiones y distorsiones. El mal es real, actúa en la realidad, separa de esta. Esto está representado por Leland y la Logia Negra y su componente mágico, separándose de la realidad como una consecuencia para estos personajes.

En resumen, a veces una fuerza sobresale sobre la otra y a veces la otra se funde o podría confundirse: el amor se reviste de poder destructivo, para devastarse a uno mismo y a otro. Lo importante de este análisis es que la banda sonora desempeña un papel esencial en todo esto, en esta dualidad que conforma el mundo *Twin Peaks*.

5.3. «You must think I'm really strange»¹⁷

Ambas fuerzas coexisten igualmente en el agente Cooper. Una implica el control de las emociones (agente Cooper) y en el otro el caos emocional (Audrey Horne). Después de todo, ambas fuerzas conforman por sí mismas un binomio. No puede existir uno sin el otro, no hay Eros sin Tánatos. Probablemente, si Cooper no hubiese entrado en la Logia Negra, no recibiría el amor que encontraría más tarde: el amor sanador.

Además, debemos tener en cuenta el concepto de belleza, ya que, dentro de la belleza, también podemos encontrar ambas fuerzas, como en el personaje de Laura Palmer. También supone un problema: duele y destruye. «La belleza no es nada sino el comienzo de lo terrible»¹⁸, dice Rilke. La belleza tiene un carácter abstracto y una capacidad expresiva. Y

¹⁵ *Twin peaks* 2.01. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ohV3_9mgNGY [Consulta: 12/05/2018].

¹⁶ *Twin Peaks - I'm back (sick dancing)*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=B62P6Gm9jpE> [Consulta: 12/05/2018].

¹⁷ Agente Cooper. Episodio 18. Temporada 2.

¹⁸ «Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang» (Trad. libre de la autora). «For Beauty is only the infant of scarcely endurable terror» (Elizalde 2011).

la música es la representación de eso. Están conjugados en la belleza el *ethos* y el *pathos*. El equilibrio y la armonía, junto a su opuesto estrambótico y desmesurado. El ideal frente a la realidad, con sus fenómenos y actos.

El orden aparente comienza a verse amenazado cuando el protagonista se despierta de su ignorancia. Lynch juega con eso, ha creado un universo en el que todo y todos están infectados desde su opuesto. Nadie está a salvo de sus miedos, y lo que es peor, es la fuerza del deseo lo que lleva a los personajes a tal confrontación. Es la irrupción del *doppelgänger* o división: rol primordial. Personajes que tienen que confrontarse a sí mismos y su pasado, sus secretos, sus miedos y deseos reprimidos. El encuentro entre naturalezas externas e internas (a menudo opuestos) es una constante en *Twin Peaks*.

Teniendo esto en cuenta, el agente Cooper nos hace pensar en algunas otras preguntas: ¿es el amor más fuerte que el mal? ¿Eros es más fuerte que «la nada»? ¿Tiene la presencia del mal la última palabra en el agente Cooper? o ¿Eros siempre está en el lado bueno? Esperamos responder a estas preguntas con la nueva temporada de *Twin Peaks. The Return*.

En definitiva, partimos de estos mitos creacionales para asimilar estas características mitológicas en el análisis psicológico de los personajes y, todavía más fehacientemente, en la música de *Twin Peaks*. La aparición de estas fuerzas subyace en casi todos los personajes. Entonces, ¿qué está pensando David Lynch con todo esto? Nos está situando frente a la cortina de la realidad. Nos está ubicando en el proscenio¹⁹.

5.4. Otra dualidad: Orfeo vs. Agente Cooper

¿Existe el mal de una forma tangible como, por ejemplo, un germen? ¿Flota como una pluma haría en las corrientes de aire que dan vida a este mundo; entrando y saliendo de todas nuestras vidas, y en ocasiones echando raíces en las almas desafortunadas? Si eso es cierto, entonces la batalla que tuvo lugar dentro de mi cuerpo no era de origen viral, sino una lucha por mi alma. Esta vez creo que gané²⁰.

23 Nov 1973-Agente Cooper.

¹⁹ El cadáver de Laura Palmer podría entenderse como el velo del subconsciente que, finalmente, expone a la luz las facetas opuestas de la misma realidad. El telón, un elemento reiterativo en su puesta en escena, alude claramente al delicado borde que divide ambas facetas. Recordemos, a este respecto, la naturaleza melódica del tema musical de Laura Palmer.

²⁰ «Does this evil exist in as tangible a form as, say, a germ? Does it float as a feather would on the currents of air that bring life to this world; moving in and out of all our lives, and occasionally taking root on unfortunate souls? If that is true, then the battle that took place within my body was not viral in origin, but a struggle for my very soul. This time I trust I won» (Frost 1991, 109). (Trad. libre de la autora).

Los mitos de Orfeo de las fuentes griegas más antiguas hablan de dos particularidades: su poder musical y su relación con la muerte. Se acercan a las fuentes históricas: ya en el siglo V a. C., casi todas las fuentes griegas tratan a Orfeo centrándose en su voz, su palabra, su canción y su poder para influir en la naturaleza (árboles, plantas y animales). En general, las fuentes arcaicas siempre lo tratan como un gran poeta, músico y sabio. Así, elegimos a Orfeo por ser la reencarnación viviente del Eros y Tánatos, como una definición de su persona.

A través del sucinto análisis del agente Cooper previo, es relativamente inmediato extraer algunas características que intercambia con Orfeo. Por ejemplo, es un simple mortal, pero con un don o habilidad extraordinaria; es parte de aventuras fuera de lo común y supone espacialmente un viaje lejos de su lugar de origen, en el caso de Cooper, como una «aventura o expedición». Además, en su intento de rescatar a Eurídice, el Orfeo real desafía a Sísifo a muerte. ¿Es la habitación roja una metáfora del descenso al Hades?

Por otro lado, él no se destaca por la Metis (inteligencia práctica), pero lo hace por su profunda sabiduría (recordemos, por ejemplo, el desarrollo del Orfismo y los ritos iniciáticos de las sectas órficas). Esta sabiduría está unida de cierta manera por la relación con la muerte dado que su poder frente a ella es una de sus características más reseñables. Además también es importante en este sentido su encuentro con las sirenas, que tiene lugar durante esa expedición. Lynch siempre reitera los elementos de las sirenas (ya sea en sonidos de mar o sonidos de automóviles) en su trabajo. Esto es contrastante, señalado por su inmenso amor por su esposa, pero esto ya está implícito en su victoria sobre las sirenas. ¿Supone esto que las características de Cooper ya están implícitas en Laura Palmer y, por lo tanto, no tienen un *leitmotiv* o tema musical propio?

El poder de Orfeo es la música y Dale Cooper no es un músico, pero debemos entender ese poder en el sentido griego, que abarca la poesía y la música al mismo tiempo, siendo en sí mismo, orden y belleza. También definido como narrador-poeta. Esto podría remarcar la importancia de Diane en la serie.

La música de Orfeo tiene un carácter trascendental. A medida que desarrolla el tema cosmogónico, produciendo el mundo ordenado que impone su belleza y armonía en el caos original (obsérvese, las esculturas de Venus y Milo en la Habitación Roja). Esto es lo que está inextricablemente vinculado con el concepto Eros, amor.

Cuando Orfeo canta, toda la naturaleza responde. Promueve la armonía y vence a las sirenas por salvar a sus compañeros. Persuade a Hades y a Perséfone para que permitan

que Eurídice salga del infierno. ¿Podría estar esto relacionado con el caso de Laura Palmer? «Nos veremos en 25 años, mientras tanto...». Cooper camina entre los dos mundos, como Orfeo, él es capaz de viajar al cielo y al inframundo en sueños.

6. El binomio de Lynch-Badalamenti. Una nostalgia encubierta

Pero ¿qué ocurre en la nueva temporada? David Lynch ha cumplido su profecía y *Twin Peaks* ha vuelto 25 años después. Lynch-Badalamenti siguen trabajando juntos, y nos plantean nuevas preguntas sobre cómo afrontar un producto ya consolidado como un mito moderno.

Si hemos mencionado que la música era esencial para *Twin Peaks* en las anteriores temporadas, en la actual la música pasa de ser sustancial y significativa a ser aparentemente incidental, carente de algunas partes y, a veces, casi ausente. Esta «ausencia» corresponde a la importancia del silencio. Si antes la aparición de los personajes ya lo señalaban sus respectivos *leitmotifs*, ahora el plan ha cambiado: responde a un ambiente de ruido y diálogo. Esto podría tener ciertas intenciones: David Lynch tiene que presentarnos espacios, personajes y una nueva historia. Pero esto no significa que *Twin Peaks* ya no sea un mundo extraño, es mundano y, probablemente, más realista y menos irónico. Esta podría ser la razón por la cual el silencio gana relevancia. La escasez de una música que, cuando aparece, tiene un carácter accidental pero opresivo, si consideramos su naturaleza. Una música algo angustiosa que revela la justificación del dualismo lynchiano, el contraste entre el bien y el mal.

En cuanto a los instrumentos utilizados, el sintetizador establece una vez más la atmósfera, creando una voz misteriosa subyacente en escenas silenciosas. Aunque estas partes parecen estar compuestas como variaciones musicales de las dos primeras temporadas, relacionadas con el sintetizador. Este instrumento sigue siendo importante para Badalamenti. Una prueba de esto es el tipo de «homenaje» que, en esta tercera temporada, hace en el concierto de clausura del capítulo 4, cuando parece que eligió esa banda de Lark porque volvió a usar el sintetizador; usamos la palabra «homenaje» para resaltar un tributo de tres sintetizadores utilizados por esta banda y que Badalamenti toma como eco de aquellas temporadas de los noventa.

Aunque en esta temporada no hay casi *leitmotifs* de jazz concedidos a un personaje, sí reutiliza algún tipo de solo de batería de jazz, que de repente llena la escena a modo de reminiscencia. El uso de este tipo de batería en una banda sonora probablemente alcanza su máximo exponente en la banda sonora de *Birdman (La Inesperada Virtud de la Ignorancia)*

(2014). Se trata de una mezcla de tempos, con un sabor de jazz y un sonido del Manhattan contemporáneo. Sin duda, *Twin Peaks* fue, probablemente, un precedente, ya que usó este recurso en 1990-1991.

¿Y qué novedades se pueden encontrar en la música? Si, como ya hemos analizado, el cierre de la primera y segunda temporada fue el retrato de Laura Palmer, la razón de un cambio completo responde a las necesidades de la narrativa: el caso de Laura Palmer ya está cerrado. Además, actualmente, ya no es un espacio cerrado con un reparto conocido. Ahora encontramos nuevas caras y la ubicación se amplía: por un lado, Twin Peaks, Washington; por otro lado, Nueva York, Las Vegas y Dakota del Sur. Teniendo en cuenta que la Logia Negra está dentro del entorno de *Twin Peaks* (¿es un futuro o es pasado?²¹), se pone de nuevo como manifiesta la insinuación de un eterno retorno.

El sintetizador sigue siendo protagonista en la banda sonora y la atmósfera de synthpop etiqueta las actuaciones en vivo. Bang Bang Bar sigue siendo esencial en esta temporada, es el cierre de cada capítulo. Este espacio para conciertos está remodelado y la gente también. Ya no están sentados en las sillas, se balancean y bailan. Parece un concierto actual en lugar de un bar, porque tenemos la sensación de «público masivo» asistiendo a una presentación en vivo.

Al cierre del estreno, la banda de Chromatics presenta su canción «Dear Tommy Shadow». Es un grupo de música actual, pero que parece pertenecer al universo de *Twin Peaks* desde el principio dado su estilo synthpop electrónico o dream pop. El amor o la noche son temas importantes en sus letras. Y esto, sumado a una cantante rubia y etérea, Ruth Radelet como nueva Julee Cruise. Probablemente, esta podría ser la razón para elegir Chromatics en la primera secuencia de cierre de la declaración de 2017. «Estás en el agua, estoy parado en la orilla. Aun pensando que escucho tu voz, ¿puedes oírme?»²². La referencia a Laura Palmer es clara. Ya no es el conductor clave de la trama, pero aún la echamos de menos.

También hay conciertos que contrastan con este estilo, como el del final del tercer capítulo. Esto puede ser una advertencia de que no todos los conciertos van a ser el mismo pop etiquetado *synth-dreamy-ethereal*. En este caso, la canción «Mississippi» de The Cactus Blossoms nos lleva al período musical de la Segunda Guerra Mundial, a Johnny Cash, cerca

²¹ «Is this future or is this past?». (Trad. libre de la autora). Temporada 3. Episodio 12.

²² «You're in the water, I'm standing on the shore. Still thinking that I hear your voice, can you hear me?». (Trad. libre de la autora). Letra completa en el link: <https://goo.gl/jTNFmQ> Consulta: 2/05/2018.

de los años favoritos de David Lynch (década de los 50). Un renacimiento para la tradición, el país, el folk y el rock'n' roll.

Los créditos finales en el Bang Bang Bar, en cualquier caso, parecen ser una oportunidad adecuada para que nuevas bandas de invitados musicales actuales nos sitúen la serie en el presente sin perder su identidad. Además, un factor sorpresa nos espera en cada capítulo de esta temporada. El objetivo principal de estos conciertos es dar al espectador unos minutos de recreación, hay una identificación completa con la función que tiene el medio televisivo. Estamos tomando parte, se nos hace tomar parte, en *Twin Peaks*. Y al mismo tiempo, son minutos para asimilar lo que ha sucedido en este episodio mientras el país oscuro, los sonidos opresivos, las melodías de claroscuro y las voces femeninas ilustran de nuevo el mundo de *Twin Peaks*.

En resumen, la parte de la banda sonora analizada podría considerarse como un compendio de todo el trabajo de David Lynch, uniendo sus obsesiones y dándonos más enigmas que respuestas. Por ahora, la banda sonora se destaca por su sobriedad: el soporte musical de 2017 es bastante diferente.

7. Conclusiones

Como hemos podido comprobar, en *Twin Peaks*, es casi imposible, por incompletud en el análisis, no confrontar los parámetros estrictamente musicales sujetos a la imagen sin tomar en cuenta otros elementos indispensables para su entera completa comprensión. Como ejemplos, tenemos el proceso previo de composición musical o la misma caracterización psicológica de los personajes, en buena lid, determinada musicalmente. También ha sido relevante considerar los diálogos entre tradición y posmodernidad, innovación en la banda sonora, originalidad y preexistencia, procesos de construcción y composición, el tratamiento de la novedad desde la mitología (a través de fuerzas como el Eros o Tánatos) o la historia de la música en términos de la contextualización o la trayectoria biográfica del binomio Lynch/Badalamenti.

Se derriban los muros de los prejuicios en la televisión: nace *Twin Peaks* en los 90 y nos exige acercarnos al contexto cultural y social en el que nace la serie. En segundo lugar, una aproximación a cómo la banda sonora de Angelo Badalamenti y David Lynch se enfrenta al formato de televisión desde su propio estilo y con algunas características preexistentes. Hemos demostrado que lo que, en principio, fue visto como una pérdida frente al cine, terminó convirtiéndose en una oportunidad única, cristalizada en la obra *Twin Peaks*.

Por otro lado, en un intento de responder a la lógica interna de nuestro binomio compositivo, nos hemos valido del análisis musicológico para tratar con las funciones y resultados expresivos en esta unión de imagen y música. Así como de otro tipo de metodologías y perspectivas, muy eficientes para aproximarnos al significado y la estética musical en sí misma y como reflejo de un conglomerado de los personajes de *Twin Peaks*, tomando en consideración la mitología griega y su parámetro antropológico y psicológico para intentar el indisoluble papel musical e interpretativo que desempeña la música en el proceso narrativo y constructivo de la creación de los personajes lynchianos.

Finalmente, siguiendo el orden cronológico y respondiendo al retorno actual de *Twin Peaks* en 2017, un acercamiento a esta nueva temporada funciona como un preámbulo de cómo ha cambiado la banda sonora de *Twin Peaks*, tal vez especulando pero esperando que esta relación binominal nos sorprenda nuevamente.

En definitiva, David Lynch y Angelo Badalamenti siguen trabajando juntos; su binomio conforma lo que hemos llamado *Twin Ears*, *Twin Peaks*. Esta serie fue un fenómeno de corta duración, pero su alcance ha trascendido las dimensiones temporales y es fruto de Lynch y de Badalamenti, como unidad. No son una suma, sino que son un resultado.

Referencias bibliográficas

Atikson, Michael. 2017. *How 'Twin Peaks' Brought David Lynch's Warped American Vision to TV*. Disponible en: <http://www.rollingstone.com/movies/news/how-twin-peaks-brought-david-lynchs-warped-vision-to-tv-w48> Consulta: 20/01/2017.

Casas, Quim. 2006. «Diccionario musical lynchiano. Un paseo por el sonido orgánico, el pop venenoso, el rock oscuro, el blues industrial, la melodía vintage y el toque Badalamenti». En Sala, Ángel; Navarro, Antonio José *et al.* *Universo Lynch*. Madrid: Calamar ediciones, pp. 41-70.

Corelli, Clare Nina. 2017. «She's Full of Secrets». En *Soundtrack from Twin Peaks*. New York: Bloomsbury Academic, pp. 69-90.

David Lynch: The Art Life. 2016. Dir. Rick Barnes, Jon Nguyen y Olivia Neergaard-Holm. DVD. Duck Diver Films / Hideout Films / Kong Gulerod Film.

Elizalde, Laura. 2011. *Rilke, Pues la belleza no es nada sino el principio de lo terrible*. Disponible en <https://escribiendoideas.wordpress.com/2011/02/19/rilke-pues-la-belleza-no-es-nada-sino-el-principio-de-lo-terrible/> Consulta: 7/06/2017.

Freud, Sigmund. 1992. «Más allá del principio del placer». En *Obras Completas. Vol. 18*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 1-62.

Frost, Scott. 1991. *The Autobiography of F.B.I. Special Agent Cooper*. Reino Unido: Pan Macmillan.

Hispano, Andrés. 1998. *David Lynch: el clarooscuro americano*. Barcelona: Glénat.

Kierkegaard, Sören. 1955. *Diario de un seductor*. Buenos Aires: Santiago Rueda.

Langer, Susanne. 1953. *Feeling and Form*. New York: Scribner's.

Nietzsche, Friedrich. 2016. «De la visión y del enigma». En *Obras Completas. Vol. IV: Escritos de madurez II*. Madrid: Technos. pp.165-166

Ovidio. 1995. *Las metamorfosis* [Traducción de Felipe Payro Carrió]. Barcelona: Carrió, pp. 455-462.

Reed, Ryan. 2013. «David Lynch: The Big Dreamer». *Paste*, 15 julio de 2013. Disponible en: <https://www.pastemagazine.com/articles/2013/07/david-lynch-the-big-dreamer.html>. Consulta: 15/12/ 2016.

Twin Peaks. 2007. Dir. David Lynch. DVD. United States: David Lynch.

Icarus' Break. La música en *Birdman*:
un abordaje desde la semiótica y la teoría del cine

Silvia Segura

1. Preludio

El cine ha sido objeto de reflexión, incluso de controversia, desde el mismo instante en que nació. Numerosos teóricos, procedentes de diversas disciplinas, se han preguntado cuál es la naturaleza de este fenómeno cultural y en qué modo impacta en las masas a las que es capaz de movilizar. Las palabras de Stam (2000) resumen bien el componente dual que ha caracterizado la visión del séptimo arte desde las esferas académicas: «desde el principio coexistieron tendencias que revestían al cine de un sinfín de posibilidades utópicas o lo demonizaban como la raíz del mal» (2000, 40). Mientras algunos remarcaban su potencial para la democratización, otros advertían de que el aparato convertía a los espectadores en «cautivos encadenados a una versión *hi-tech* de la caverna platónica» (Stam 2000, 166). Entretanto unos se centraban en definirlo, otros intentaban explicar en qué modo se relacionaba con la ideología hegemónica, apuntaban pautas para crear un espectador activo o escudriñaban entre un sinfín de películas en busca de pequeños momentos de revolución.

Jean-Louis Comolli y Jean Narboni señalaron en 1969 que algunos de esos momentos de revolución pueden leerse en filmes que se construyen en contra de la ideología dominante, tanto a nivel de fondo, como de forma: textos cinematográficos pensados para la acción política directa. Pero hablaron también de la existencia de «películas que a primera vista parecen pertenecer firmemente a la ideología y estar completamente bajo su influencia, pero que se transforman para estarlo solo de una forma ambigua»¹ (Comolli y Narboni 1971, 27). Filmes «plagados de grietas» que, lejos de pelear contra el sistema, toman asiento en su regazo, para lanzar desde allí preguntas a quien quiera escucharlas. Pues bien, la principal justificación de nuestro capítulo es la creencia en que *Birdman* es uno de esos filmes.

Con *Birdman*, Alejandro González Iñárritu innovó en el campo de la imagen, mediante el uso nunca visto del plano secuencia en «comedia», e ideó, junto al baterista de jazz Antonio Sánchez, la que sin duda ha sido una de las propuestas de banda sonora más rompedoras de los últimos años. La película fue distribuida por 20th Century Fox, ha recaudado más de 76 millones de dólares y recibió el reconocimiento de la Academia,

¹ Todas las traducciones presentes en el texto son de la autora, a no ser que se indique lo contrario.

alzándose con los Óscar a mejor película, mejor director, mejor guión original y mejor fotografía en la edición de 2014. No obstante, su banda sonora no se consideró apta para la nominación. La decisión se justificó dado que «las partituras [...] ensambladas a partir de músicas de más de un compositor no [podían ser] elegidas» (Child 2014). Inárritu apeló, alegando que Sánchez había compuesto más del cincuenta por ciento de la música, que había creado un material único, y que la película no hubiese sido la misma sin su música. Indignado ante lo que para él fue un escándalo, aseguró: «yo sabía que había muchos prejuicios respecto a si la batería es melodía o no» (Hammond 2014). Sánchez, igualmente molesto, remarcó que los directores acostumbran a hacer uso de músicas preexistentes para tener una idea de cómo funcionan el sonido y la imagen en conjunto, y que en *Birdman* él había compuesto incluso esa música (Child 2014).

Es difícil saber qué provocó realmente que los solos de Sánchez quedaran fuera de concurso, pero el hecho en sí se constituye como un motivo más para acercarse a ellos desde la musicología. Sin duda, ese componente de transgresión invita a analizar la banda sonora de *Birdman* en busca de las pequeñas grietas de las que hablaron Comolli y Narboni. Pequeños instantes de revolución capaces de hacer que el espectador sea consciente, durante unos pocos segundos, del modo en que está construido el objeto que ha sido llamado a observar.

Así, y teniendo en cuenta lo expuesto, nuestra hipótesis, de la que nace este texto, es que es posible hacer una lectura del texto *Birdman* que defina la película como una obra subversiva, aunque aparentemente esté inscrita de forma clara dentro de la ideología² dominante. Y tal lectura está especialmente relacionada con la construcción de su banda sonora.

2. La música en *Birdman*

2 Tal como apuntaron Comolli y Narboni, «un filme es un producto particular, manufacturado dentro de un determinado sistema de relaciones económicas, y cuya producción precisa de mano de obra. Se transforma en una comodidad que posee un valor de cambio, valor que se manifiesta a través de la venta de entradas y de los contratos, y que está gobernado por las reglas del mercado. [Así], como resultado material del sistema, las películas son un producto ideológico de ese sistema, [...] el capitalismo» (1971, 24). Aunque, tal como ellos también remarcaron, ningún director puede cambiar la estructura social y económica que le permite crear y distribuir sus películas, en esta propuesta se maneja la idea de que, por medio de procesos alternativos a nivel de forma, es posible invitar al espectador a cuestionar ese sistema, y la ideología que lo sustenta. Así, se considera que en *Birdman* existen esos procesos alternativos, y que, aunque su temática no es explícitamente política, lanza cuestiones relativas al mundo cultural, que bien podrían estar convidando al espectador a pasar a la acción.

La banda sonora de *Birdman* está compuesta por veintidós piezas musicales³, de las cuales dieciséis son solos de batería creados por Antonio Sánchez, y seis una selección de obras clásicas elegidas por el director. De entre estas obras clásicas, cinco pertenecen al género sinfónico y una es una pieza de cámara.

Se puede decir que Sánchez compuso hasta tres veces los *tracks* que se utilizarían en la película, empezando por una primera demo, elaborada justo después de que Iñárritu le pidiese su colaboración. En esas creaciones iniciales se aproximó al guión que acababa de leer desde un punto de vista tradicional, y compuso con la idea construir un ritmo distinto para cada personaje. Sin embargo, tras escuchar las muestras, Iñárritu fue absolutamente claro: «es exactamente lo contrario de lo que quiero que hagas». La segunda versión fue fruto de la colaboración directa de ambos autores, quienes se reunieron en el set de Nueva York para concretar lo que el director había imaginado: en sus propias palabras, algo «muy suelto y orgánico que salga de las tripas, muy visceral y jazzístico». Siguiendo estas directrices, Sánchez improvisó sobre la narración de su colega la música que acompañaría todas las sesiones de rodaje. Una vez acabada la película, los dos coincidieron en que prácticamente lo tenían, pero todo sonaba «demasiado impoluto» (todas las citas del director en Miller 2014) como para sonORIZAR los pasillos de aquel viejo teatro, de modo que decidieron «mejorar» el resultado. Así, estuvieron experimentando con distintos kits, que incluían parches desafinados y platos *vintage*, y grabaron en diversos entornos, hasta conseguir el sonido «perfecto». Todas las decisiones que tomaron repercutieron en el resultado final, pues en la relación del timbre y el estilo de esos solos con el resto de elementos del filme se abren algunas de las fisuras que nos hemos propuesto encontrar.

En referencia al resto de obras utilizadas en *Birdman*, es necesario atender a estas nada inocuas palabras de Iñárritu: «creo que todas esas piezas clásicas son de algún modo geniales, pero honestamente, si hubiera puesto cualquier otra buena obra clásica, la película hubiese sido la misma» (Hammond 2014). Es fácil no dar importancia a esta afirmación, que fricciona con el habitual idealismo que envuelve a este tipo de obras, motivo por el cual será necesario volver sobre ella más tarde. No obstante, las obras fueron elegidas por el director, y componen buena parte del sonido de *Birdman*, de modo que es imprescindible centrarse en ver cómo se relacionan con el resto de componentes de la obra, empezando por el guión.

³ Para conocer el listado de obras concretas, accédase al álbum con la banda sonora de *Birdman*:

<https://open.spotify.com/album/52N7AYIqTtTs5y4Px3fjDi> [Consulta: 5/06/2018]

Todas las historias giran en torno a un elemento central, un tema sobre el cual el autor desea aportar su visión, su interpretación personal. En el caso de *Birdman*, ese componente es el ego, tal como explica su guionista:

Es el ego esta voz que es subconsciente y que no nos damos cuenta porque es tan ruidosa que creemos que somos ella misma. [...] Me parecía muy interesante esta lucha interna en los procesos creativos de ese personaje. Me costó mucho tiempo encontrar el mejor vehículo para poder expresarlo [...] y me gustó abordarlo de una forma humorosa, porque es real, puede ser muy trágico [...] pero también tiene un lado cómico. [...] Y bueno, a través de este personaje de Birdman, este superhéroe que representa la validación, el poder, el dinero, la proyección global, [...] ese ser humano que lo único que necesita es ser amado, y que ha desviado de alguna manera haciendo prioridad a la validación en lugar de al amor, se da cuenta de que esa voz es un fraude. Ese es un poquito el concepto (Iñárritu 2015).

Partiendo de esta idea, Iñárritu construyó un universo en el que se muestran dos mundos o planos de realidad: la realidad ficcional, en la cual Riggan está inmerso en producir, dirigir e interpretar el papel principal en su propia adaptación al teatro de una obra de Raymond Carver⁴; y la verdad en la mente del protagonista, donde se hace presente el ego, encarnado en la voz de Birdman, y en la que el actor se cree poseedor de los poderes del superhéroe. La música es un elemento imprescindible tanto para la construcción de estos dos planos como para dotar a la dramática historia de Riggan del componente humoroso apuntado por Iñárritu.

Tras visualizar la película tomando en consideración todo lo escrito, es posible describir cómo está organizada la música. Aquellas escenas en que prevalece la realidad y el ego en forma de Birdman permanece acallado o pierde la batalla por la atención añorada, son acompañadas por el sonido de la batería. Sin embargo, las escenas en las que Riggan definitivamente se rinde a atender el berrinche de su voccita interior están sonorizadas con música sinfónica. Tal como explica Antonio Sánchez en una entrevista para *Modern Drummer*, «hay un arco dinámico en el sonido de la batería. Este gana en densidad y parece crecer [...] porque, como ya se sabe, el argumento se va espesando, y se torna más caótico y frenético» (Parrillo 2015, 47). Ese arco crece hasta que Riggan se entrega al disfrute de su yo Birdman, momento en que la música sinfónica se convierte en protagonista,

⁴ La obra en cuestión es *What We Talk When We Talk About Love*, cuya elección responde, desde mi punto de vista, a una voluntad de remarcar, de un lado, la importancia del amor en la vida de Riggan, y del otro, el hecho de que él está desviando su atención hacia un tipo de amor equivocado: el amor en forma de validación, reconocimiento y proyección.

permitiendo que su superhéroe interior se exprese en toda su plenitud. Ese punto concreto de la trama va precedido por una escena crucial⁵, que actúa a modo de bisagra, y que está acompañada por la pieza de cámara. Birdman será el encargado de conducir a ambos hacia su apoteosis final en forma de intento de suicidio público, acto que trae consigo diversas consecuencias: la primera, que Riggan consiga el reconocimiento anhelado; la segunda, que aprenda que esa validación a la que ha aspirado durante toda su existencia no es más que un fraude; y la tercera, que se haga consciente de la necesidad de atender a su ego para afrontar la vida y desarrollar todo su potencial. Estos últimos efectos explican que solo después de que Birdman aparezca sentado en la taza del wáter, empequeñecido respecto al auténtico Riggan, coexistan los dos universos sonoros, mostrando por fin al personaje completo⁶.

3. Cine e ideología

Para un mejor entendimiento de nuestra interpretación, es preciso tener en cuenta un doble nivel de análisis. En primer lugar, mediante ideas de teóricos que se han hecho preguntas sobre el cine como manifestación cultural, ante todo centradas en arrojar luz sobre su relación con el capitalismo, ideología dominante durante su no tan larga historia. Estas teorías deberían ayudar a ver las muchas formas en que las películas pueden relacionarse con el contexto en que han sido creadas, y cuántas pueden ser sus interpretaciones si se tienen en cuenta el papel del director, el guionista y el compositor, pero también de los críticos, los académicos y los espectadores. Como se ha apuntado anteriormente, los acercamientos a este aparato cultural han sido muchísimos, y muy variada es la procedencia de aquellos que han pensado y escrito sobre él. En segundo lugar, necesitamos poner sobre el papel recursos relacionados con el análisis de la música cinematográfica, así como herramientas propuestas desde el entorno más concreto de la semiótica musical. Dichos recursos ayudarán a describir una serie de procesos presentes en la película, que bien pueden desvelar su relación ambigua con el sistema dominante en el que está inscrita.

3.1. Fundamentos teóricos

⁵ En la citada escena, Riggan abandona el café abatido tras discutir con Dickinson, que está decidida a hundir su carrera. El protagonista compra una botella de whisky y deambula por las calles como alma en pena, hasta quedarse dormido en un portal. A la mañana siguiente, Birdman tomará las riendas de su vida.

⁶ Según mi interpretación, el momento en que Sam alza la vista para sonreír ante la imagen de su padre volando simboliza la importancia del verdadero amor en el camino a la trascendencia. Sam es la primera en ver el auténtico potencial de Riggan tras un proceso que los ha llevado a reconciliarse.

A finales de los años 1960, tras décadas de literatura centrada en describir el objeto cinematográfico, los más pesimistas se posicionaban respecto a su papel como elemento de naturalización y perpetuación de la ideología burguesa:

Vinculando la idea althusseriana de que la función primaria de la ideología es reproducir sujetos aquiescentes de los valores necesarios para mantener un orden social opresivo con las ideas de Lacan sobre la construcción del sujeto, teóricos del cine como Stephen Heath, Colin McCabe y Jean-Louis Comolli destacaron las formas en que el cine instala a los sujetos en situaciones afines al sistema capitalista. Cautivos de una estructura de no-reconocimiento, los espectadores quedan así fijados en una posición en la que un modo específico de percepción y conciencia se antoja natural. Tanto el aparato del cine como sus dispositivos específicos (la imagen en perspectiva, el montaje de puntos de vista) sirven para «sujetar» al espectador (Stam 2000, 163).

Pronto, no obstante, surgieron voces que alertaron sobre la imposibilidad de negar al aparato su espacio para la contradicción. Así, algunos hablaron de la necesidad de dialogar con los distintos productos de la industria visual, dando lugar a lecturas alternativas, y analizando el modo en que cada uno de ellos se posicionaba respecto a la ideología dominante. En este sentido, es imprescindible profundizar en la propuesta que Comolli y Narboni elaboraron en 1969.

Su esquema, incluido en el editorial de la revista francesa de crítica musical *Cahiers* «Cinema/Ideology/Criticism», pretendía mostrar cómo «el cine convencional estaba atravesado simultáneamente por corrientes dominantes y subversivas, que podían leerse en huecos, grietas y fisuras que ofrecían una vía de escape respecto a la ideología» (Stam 2000, 170). Para su confección, los autores partieron de las siguientes preguntas: «¿qué películas, libros y revistas permiten a la ideología pasar de forma libre, sin impedimentos, la transmiten con claridad cristalina, sirven como su lenguaje elegido? ¿Y cuáles intentan que esta se gire y se refleje a sí misma, la interceptan, la hacen visible revelando sus mecanismos, bloqueándolos?» (Comolli y Narboni 1971, 24). En su búsqueda de respuestas, convencidos de que cada cineasta ocupa un lugar distinto en el sistema que le posibilita lanzar sus propuestas, y seguros de que su papel como críticos consistía en describir el modo en que aquellas fisuras fílmicas podían contribuir a desarticular las estrategias del poder, apuntaron siete categorías⁷ de productos cinematográficos. De entre

⁷ Las tipologías propuestas van desde las películas absolutamente imbuidas por la ideología, hasta aquellas que la ponen en cuestión tanto a nivel de fondo, como de forma. No es posible, dada la extensión de este texto, aportar una descripción detallada de todas y cada una de las categorías, pero si el lector lo desea, puede acceder al artículo de Comolli y Narboni a través del siguiente enlace:

aquellas tipologías, y con arreglo a interpretar el objeto *Birdman*, interesa especialmente la que describen en quinto lugar:

Los filmes de los que estamos hablando vomitan obstáculos en el camino de la ideología, haciendo que esta vire y se salga del curso. La infraestructura cinematográfica nos deja verla, pero a la vez la hace asomarse y la denuncia. Mirando la [infraestructura] uno puede ver dos momentos en ella: uno en que abraza la ideología dentro de ciertos límites, otro en que los transgrede. Tiene lugar un criticismo interno que agrieta la película por las costuras. Si uno lee la película oblicuamente, buscando síntomas; si uno mira más allá de su aparente coherencia formal, puede ver que está plagada de grietas: se está quebrando bajo una tensión interna que simplemente no existiría en una película ideológicamente inocua. La ideología se torna así subordinada al texto. Ya no tiene una existencia independiente: está *representada* por el filme (Comolli y Narboni 1971, 27).

Los autores remarcan que a este grupo pertenecen muchas películas de Hollywood que se integran en el sistema, aparentemente inofensivas, para sembrar desde allí la semilla del cambio.

El modelo de Comolli y Narboni aporta un espacio donde supuestamente podría encajar *Birdman* dentro del extenso mundo de películas del que forma parte. No obstante, no contempla los objetivos concretos que derivan de ese «llevar la contraria al sistema», ni las estrategias reales que los cineastas pueden poner en marcha para alcanzarlos. Resultará interesante en relación con este apunte traer a la memoria algunas de las ideas presentadas, ya en los años 1930, por Bertolt Brecht. Reflexiones que serían recuperadas en los sesenta y primeros setenta por la teoría cinematográfica de izquierdas, principalmente en Europa y el Tercer Mundo (Stam 2000, 175).

Como parte de su crítica a la dramaturgia realista vigente en el cine hollywoodiense de su tiempo, Brecht apuntó una serie de objetivos⁸ para el teatro que tendrían una gran repercusión en la estética cinematográfica. Dichos objetivos, mucho más perfilados que la difusa idea de subversión, pueden arrojar luz sobre el modo en que algunos creadores han

[<https://academic.oup.com/screen/article-abstract/12/1/27/1694177?redirectedFrom=fulltext>] [Consulta: 22/04/2018].

⁸ El listado de objetivos es extenso y, a pesar de que la gran mayoría podría relacionarse de algún modo con el objeto de estudio propuesto, para nuestro análisis se ha hecho una selección de aquellos que permiten establecer conexiones de forma sencilla. Es importante recordar que la propuesta de hipótesis focaliza el elemento subversivo en la construcción de la banda sonora, lo cual hace necesario, por el momento, obviar el posible nexo entre los objetivos de Brecht y otras partes del texto.

pensado y construido sus películas desde que fueron propuestos. Así, en referencia al análisis de *Birdman*, merece mucho la pena tener presentes los siguientes:

- La creación de un espectador activo.
- El rechazo del voyerismo y de la «convención de la cuarta pared».
- El rechazo de la dicotomía entretenimiento-educación, dicotomía que da por sentado que el entretenimiento es inútil y que la educación no ofrece placer alguno.
- La crítica a los abusos de la empatía y el *pathos*.
- Efectos de alienación (*verfremdungseffect*), que descondicionen al espectador y «extrañen» el mundo social en el que vive, liberando a los fenómenos socialmente condicionados del «sello de familiaridad» y revelando que no son, simplemente, «naturales».
- El entretenimiento, el teatro entendido como arte crítico y a la vez divertido, análogo en ciertos aspectos a los placeres del deporte o del circo (Stam 2000, 176-177).

Además de este listado de propósitos, Brecht habló de procedimientos concretos para lograrlos. Interesan especialmente los siguientes:

- Interpelación directa al espectador: en el teatro hay que dirigirse directamente al público, y en el cine, personajes, narradores e incluso cámaras se han de dirigir directamente al público.
- Interpretación distanciada: distanciamiento entre el actor y su papel, entre el actor y el espectador.
- Reflexividad, técnica que permite al arte revelar los principios de su propia construcción (Stam 2000, 177-178).

Llama la atención, llegado este punto, que la teoría cinematográfica de izquierdas haya tendido a adjudicar toda la capacidad y la responsabilidad de subvertir a los creadores de las películas, obviando completamente el papel que la experiencia del espectador pueda jugar en su lectura e interpretación. Parece claro que la tipología de filmes de la que se ha hecho mención, al estar aparentemente en firme acuerdo con la ideología, precisaría de un espectador dispuesto a cuestionarla para dar lugar a análisis disruptivos. Sin embargo, Comolli y Narboni apuntaron que es el cineasta quien decide si su filme debe ser recuperado por el pensamiento hegemónico o si, por el contrario, es apto para una lectura más profunda, que lo ponga en duda (Comolli y Narboni 1971, 27). Del mismo modo, el

discurso de Brecht parece hablar de un cine para el espectador sin el espectador, dirigiéndose a un creador capaz de condicionar la respuesta de un consumidor supuestamente pasivo, cuyas vivencias personales no importan a la hora de tomar posición frente a los productos de la cultura.

Los estudios culturales fueron precisamente los primeros en referirse al espectador como parte imprescindible a la par que activa en la interpretación de los textos cinematográficos:

El espectador pasó [...] a considerarse sujeto activo y crítico; no el objeto pasivo de una «interpelación» sino alguien que constituye el texto y a la vez es constituido por este. Contrariamente a la anterior teoría del aparato, se afirmó que los intensos efectos-sujeto del cine narrativo no eran automáticos ni irresistibles, ni podían separarse del deseo, la experiencia y el conocimiento de unos espectadores históricamente situados, constituidos fuera del texto, y atravesados por series de relaciones de poder como la nación, la raza, la clase, el género y la sexualidad (Stam 2000, 268).

Estas ideas tomaron forma de la mano de Stuart Hall, representante de una nueva izquierda, quien otorgaría por fin al espectador el protagonismo que sin duda siempre había tenido. Su aportación será de vital importancia, en combinación con las ideas de los autores propuestos anteriormente, para justificar la lectura de *Birdman* que proponemos, pues aquí se maneja la idea de que precisamente por medio de una lectura «resistente» o «negociada», el espectador pueda tomar conciencia de las fisuras presentes en el filme. Asimismo, se apuesta por la posibilidad de describir algunas estrategias utilizadas por Iñárritu que bien se podrían relacionar con las técnicas que listó Bertolt Brecht.

Regresando a Hall, es obvio que será necesario tener presente su texto *Decoding and Encoding in the Television Discourse*, de 1980, en el cual describió las tres posibles lecturas del espectador respecto a la ideología principal: la lectura hegemónica, que es la que se produce cuando el espectador «adopta el significado connotado de manera literal y directa» (Hall 2004, 233); la lectura negociada, que surge cuando el espectador «tiene en cuenta la legitimidad de las definiciones hegemónicas, [pero] a un nivel más restringido [...] fabrica sus propias reglas sobre el terreno y opera con “excepciones” a la regla» (Hall 2004, 235); y la lectura resistente, que es la que tiene lugar cuando el espectador decide descifrar el mensaje de forma diametralmente opuesta a la de la ideología dominante. Interesa sobre todo poner el acento en la importancia del papel del espectador, pues solo reconociendo la apertura de la obra es posible dar lugar a lecturas que difieran de las evidentes.

Para acabar con esta primera parte del marco teórico, es preciso apuntar la importancia de la visión de los estudios culturales, ámbito que ha intuido la posibilidad de lanzar preguntas desde el interior de los aparatos del sistema. Stam remarca en este sentido la existencia de una izquierda consciente de las aptitudes renovadoras de los productos culturales, una izquierda que «encuentra en los placeres negociados del entretenimiento mediático una posibilidad de dotar de poder a las masas» (Stam 2000, 352). No se debe olvidar que, cuando de seres humanos se trata, el espacio para la diversión es siempre un espacio para el aprendizaje.

3.2. Fundamentos analíticos

Si es cierto que la ideología dominante ha tendido a «naturalizar» modos específicos de recepción, debería ser posible describirlos. De hecho, si el realismo dramático hollywoodiense del que se ha hecho mención es la cara visible del pensamiento hegemónico, se antoja imprescindible apuntar las estrategias de que se haya dotado, pues solo entonces se podrá iniciar un debate fructífero sobre si *Birdman* las pone en cuestión. En este sentido, será necesario tener presentes algunas de las características de la banda sonora clásica, para más tarde poder establecer comparaciones.

En su libro *La música en el cine*, Michel Chion apunta las que según Claudia Gorbman son las peculiaridades del hacer musical de Hollywood. A continuación, se describirán tres de ellas, de nuevo teniendo presente nuestra hipótesis inicial. En primer lugar, Chion habla de «la invisibilidad del equipo de producción de la música», refiriéndose al hecho de que se ha naturalizado la presencia de esta sobre la imagen, pero en muy raras ocasiones se muestra su fuente de procedencia o los aparatos necesarios para su producción. Así, tal como explica, «el público admite y acepta la representación de los violines tocando sobre una escena de amor, pero no la sala donde tocan esos violines, la cara de los violinistas, el sonido de su respiración, etcétera» (Chion 1997, 124). En segundo lugar, describe «la inaudibilidad de la música» como otra de las características principales de la banda sonora clásica. Según su visión, la música no se concibe con la idea de que el espectador la escuche conscientemente. Debe acompañar los diálogos y las imágenes, pero en ningún caso ha de convertirse en protagonista de la acción. El tercer rasgo a considerar es el uso de la música como «traductora de emociones». Para Claudia Gorbman, el sonido se convierte en un significante de la emoción, contribuyendo a trasladar al espectador el sentir de los personajes (Chion 1997, 125). La música tiene relación directa con la aparición de la subjetividad y, consecuentemente, de la empatía.

Para explicar el modo en que Iñárritu lleva a debate estas técnicas propias del clasicismo cinematográfico, se precisarán herramientas que permitan desmontar el aparato que es la película y ver en qué se fundamenta su capacidad de subversión. Así, y teniendo en cuenta las características de los materiales musicales utilizados en *Birdman*, se incluyen en este marco las propuestas de tres autores que fundamentarán el posterior planteamiento metodológico.

La primera de ellos es Robynn Stilwell, quien en 2007 acuñó el concepto de «brecha fantástica entre lo diegético y lo no diegético». Algunas de las llamadas de atención del director se asientan sobre la posibilidad de hacer transitar la música entre los dos estados de diégesis posibles, y las ideas de la autora pueden ayudar a esclarecer el significado que esos momentos de tránsito estén adquiriendo en el filme. Para Stilwell, el espacio liminal entre lo diegético y lo no diegético es un terreno de transformación y asombro, con un tremendo poder para la transgresión (Stilwell 2007).

En segundo lugar, se deberá tener presente el sistema de análisis propuesto por Nicholas Cook en su artículo *Theorising Musical meaning* (2001). Dicho sistema ayudará a explicar el modo en que se relacionan determinados atributos sonoros con los componentes visuales que los acompañan en la película. La teoría de Cook tiene como base la idea de que «los significados atribuidos a la música [pueden ser entendidos] al mismo tiempo como irreductiblemente culturales e íntimamente relacionados con sus propiedades estructurales» (Cook 2001, 173-174), y parece idónea para examinar la función que puedan estar cumpliendo los solos de Antonio Sánchez en *Birdman*.

Por último, las teorías sobre significado y comunicación de Phillip Tagg, junto con su sistema de análisis para la «música popular», ayudarán a comprender mejor el uso de música sinfónica en algunas de las escenas del filme. Con su «modelo de comunicación musical en un marco sociocultural», Tagg explica cómo mediante el uso de músicas concretas es posible que un emisor transmita su mensaje a un receptor dentro de un marco con unas normas socioculturales y unos signos que le son propios. El autor remarca que «las convenciones existentes en el campo sociocultural, incluyendo su almacén de símbolos [...] están fundamentadas por actos previos de semiosis que involucran a los emisores, los receptores, y al mismo campo sociocultural» (Tagg 2013, 123). Así, será especialmente útil para el presente caso el método de comparación interobjetiva, pues el empleo que del material sinfónico se hace en *Birdman* está absolutamente condicionado por algunos de los procesos semióticos en que esta clase de material se ha visto envuelto anteriormente dentro de las narrativas cinematográficas.

4. Metodología

Llegado el momento de comprobar si la hipótesis que hemos planteado se sustenta, se han seleccionado una serie de materiales y procedimientos utilizados por el autor de *Birdman*, con la intención de resolver si realmente abren grietas a través de las cuales cuestionar la ideología. En concreto se trata de cuatro tipos distintos de ingredientes, que serán filtrados a través de los sistemas de análisis que hemos apuntado. Esta estrategia debería ayudar, por un lado, a comprender su encaje dentro de la película, lo cual conducirá a un mejor entendimiento del significado que los distintos materiales musicales estén adquiriendo en relación con la imagen y el texto. Por otro, será la base para adivinar si el filme puede ser descrito como uno de esos productos de los *mass media* que lanzan preguntas capaces de provocar cambios.

Iñárritu rompió con los esquemas establecidos al elegir una tímbrica y un estilo en absoluto habituales en la banda sonora clásica, de modo que los solos de Sánchez serán el primer elemento a analizar. Para saber más acerca del significado que emerge en la combinación del sonido de la batería con las imágenes de la película, se procederá a filtrar un fragmento concreto de esta a través del sistema de análisis de Cook. Tras comprobar qué atributos de la imagen se ven reforzados por los correspondientes atributos sonoros, se procederá a sustituir la música por otra muy distinta, a la par que mucho más cercana a la que se podría encontrar en una banda sonora tradicional. De este modo, será posible conocer hasta qué punto la elección de la música condiciona la lectura de la imagen por parte del espectador.

El segundo procedimiento a observar es utilizado por el director dos veces durante la película. En dos ocasiones Iñárritu hace que la música transite del universo de lo no diegético al de lo diegético para regresar de nuevo al primero, situando al intérprete en escena. Partiendo del concepto de brecha fantástica ideado por Robynn Stilwell, se explicarán las nada inocuas lecturas que esta estrategia aparentemente inofensiva puede suscitar.

En tercer lugar, se procederá al análisis de uno de los fragmentos acompañados de música sinfónica. El uso del sonido orquestal sobre una escena de vuelo no aparenta ser una maniobra revolucionaria, pero se ha hablado ya del placer negociado como parte del poder de los productos culturales, de modo que no se escatimarán esfuerzos para examinar dicha escena. En esta ocasión, se procederá a buscar material para la comparación interobjetiva, método que, tal como apunta Tagg, «consiste en describir una música

mediante los significados de otra música» (Tagg 2015, 10). La posibilidad de establecer correspondencia entre el campo de connotación paramusical de otras piezas y la que acompaña la escena, debido a la similitud entre algunos de los ítems de código musical presentes en ambas, ayudará a comprender por qué el director puede hacer uso de la obra de Rachmaninoff para acompañar a Birdman en su vuelo, transmitiendo el mensaje deseado al espectador.

Por último, se revisarán dos momentos del filme que podrían pasar desapercibidos, pero que, si se examinan teniendo en cuenta las aportaciones teóricas que contemplamos, se iluminan para mostrar un panorama final repleto de costuras abiertas. Dichos fragmentos, pequeños pedazos de pocos segundos, pueden traducirse como meros momentos de humor o agradecimiento, pero a través de una lectura negociada o resistente, se podrían tornar en auténticas minas lanzadas a línea de flotación del pensamiento hegemónico.

5. Las fisuras en *Birdman*

Habiendo analizado el primer fragmento propuesto⁹, y haciendo uso del diagrama utilizado por Cook, se establece el siguiente esquema de correspondencia entre atributos sonoros y visuales:

Espacio genérico	
Riggan acaba de hablar con su hija y es requerido para ensayar una escena. Se levanta, se viste y sale de su camerino.	
Espacio de la imagen	Espacio de la música
1. Vida en movimiento: latidos, gestos, pasos... 2. Entorno: teatro antiguo y venido a menos. 3. La vida real: se toman decisiones sobre la marcha.	1. Base de pulso constante en combinación con marcas. 2. Timbre: parches 'antiguos' sueltos, afinación grave de los toms, platos de sonido 'oscuro'. 3. Jazz: improvisación.
Espacio de mezcla	
• La vida real más definida. • Conciencia del momento y del entorno. • Realidad exagerada a nivel orgánico, subrayada.	

Figura 1. Resultado del filtraje del primer fragmento a través del sistema de análisis de Nicholas Cook (2001).

El filtraje del material a través del sistema de Cook permite establecer que el sonido de la batería remarca aquello que ya ofrece la imagen, subrayando los componentes

⁹ El fragmento concreto corresponde a las primeras imágenes de Riggan a ritmo de percusión. Para visualizarlo, accédase al momento 00:42 del vídeo: <https://vimeo.com/275468865>

orgánicos presentes en ella, es decir, los elementos que, o bien son captados directamente a través de la percepción, o bien, aun no pudiendo ser percibidos, están necesariamente presentes —téngase en cuenta en este sentido, por ejemplo, el latido del corazón. En un símil pictórico, se podría decir que los colores se tornan más brillantes y los trazos más definidos. Así, teniendo en cuenta el análisis apuntado en apartados anteriores, según el cual el sonido de la batería cumple la función de sonorizar lo que objetivamente le ocurre al personaje, se puede decir que la elección de la música es acertada, pues esta remarca el contorno sonoro de la realidad. Además, el uso del jazz se puede conectar con la idea del «aquí y ahora», pues tal como explica Sánchez «[el jazz] es estar en el momento y no olvidar que lo que eres hoy es distinto de lo que eras antes y de lo que serás al día siguiente» (Atkinson 2016, 2). Finalmente, del análisis se extrae que en ningún caso la música matiza condicionando la reacción emocional del espectador, permitiendo a este mantenerse a cierta distancia del personaje.

Tras ver el resultado del primer análisis, se ha procedido a sustituir la música de la escena por una absolutamente distinta¹⁰. Para la nueva situación, se propone el siguiente esquema de relaciones:

Espacio genérico	
Riggan acaba de hablar con su hija y es requerido para ensayar una escena. Se levanta, se viste y sale de su camerino.	
Espacio de la imagen	Espacio de la música
1. Abatimiento, cansancio. 2. Tristeza, soledad, melancolía, frustración. Entorno descuidado y deprimente.	1. Ritmo lento y pesante. 2. Fraseo muy expresivo, armonía y melodía diatónicas, ‘tristes’. 3. Timbre: cello y violín con sonido espeso y mucho vibrato. Piano muy grave.
Espacio de mezcla	
• Personaje desgraciado. • Preocupación. • Destino incierto. • Necesidad de ayuda.	

Figura 2. Resultado del filtraje del primer fragmento con la nueva música a través del sistema de análisis de Nicholas Cook (2001).

¹⁰ La música elegida corresponde a un fragmento del *Passacaille (Trés Large)* del *Trio para piano* de Maurice Ravel, pieza que el mismo Inárritu utiliza en la escena en que Riggan, tras discutir con Dickinson en el bar, camina abatido por la calle. Para visualizar el fragmento acompañado de la nueva música, accédase al instante 02:23 del vídeo: <https://vimeo.com/275468865>

Los atributos que se ponen de relieve esta segunda vez son muy distintos, condicionando la actualización de un significado diferente. En este caso la música matiza remarcando componentes de un nuevo plano de significación: ya no se trata de atributos captados a través de la simple percepción física, sino de emociones posibles que subyacen a la imagen y que la música colabora en mostrar. Se favorece así el posicionamiento emocional del espectador, que muy probablemente empatizará con el personaje ya en los primeros instantes de la escena.

Si se analizan los resultados teniendo en cuenta la relación de la música con el argumento, no sorprende que Iñárritu eligiese una sonoridad capaz de propiciar un cierto distanciamiento entre el personaje y el espectador. Es importante recordar que pretendía explicar la historia de forma humorosa, y es muy difícil reírse de alguien con cuyo drama se empatiza. Por tanto, puede hacerse una lectura del filme que obvie las implicaciones de la elección tímbrica y estilística de Iñárritu, más allá de la evidente puesta en ridículo del protagonista.

No obstante, puede argumentarse otra interpretación o matizarse esta misma. Hemos apuntado que, según la teoría de izquierdas, los dispositivos específicos del aparato del cine sirven para «sujetar» al espectador, convirtiéndolo en un ente pasivo que acepta sin filtro la ideología. Sin duda, una de esas técnicas específicas, claramente descrita por Chion como una de las características principales del cine clásico, es el uso de la banda sonora como traductora de emociones. Se puede decir pues que, al acompañar a su personaje con el sonido de la batería, el director rompe con el condicionamiento emocional del cine canónico, en una estrategia que deriva en distanciamiento. Vendrá bien recordar en este punto la propuesta de Bertolt Brecht, que incluye la interpretación distanciada como una de las técnicas a utilizar para mantener activo al espectador. En este caso no se trata de una actuación distanciada, pero sí de una tamizada a través de un sonido que contribuye a enfriar su percepción. No es difícil imaginar entonces una lectura mucho más subversiva de la propuesta de Iñárritu, una en la que el director mexicano está llevando la contraria a los códigos establecidos, desnaturalizándolos. Porque... ¿Es necesario que la música condicione la respuesta emocional del espectador?

Una vez detectada la primera fisura, se ha procedido a analizar las dos escenas en que Iñárritu invita al público a cruzar la brecha fantástica¹¹. En ambos fragmentos, el sonido empieza siendo no diegético, para pasar a ser diegético, y volver a su estado original,

¹¹ La primera de ellas está comprendida entre los instantes 00:31:16 y 00:33:34 del filme. La segunda entre el 01:39:50 y el 01:40:56.

todo en unos pocos segundos. Si se relaciona la estrategia con la construcción de los dos planos de realidad descritos anteriormente, puede decirse que el modo de presentar el material afianza la conexión entre el sonido de la batería y la dimensión a la que está adscrito. Esto se pone en relieve especialmente la primera vez que Iñárritu utiliza esta técnica, pues en ese momento del filme, Riggan aun es capaz de atender a la realidad, y lanza una moneda al baterista. No ocurre tal cosa en la segunda ocasión, cuando el protagonista se ha rendido, cediendo las riendas de su vida a Birdman. Así, no es de extrañar que pase frente al músico sin prestarle la más mínima atención, a pesar de que Iñárritu lo sitúa en un lugar inesperado. El sonido de los platos y toms es el sonido de la realidad, y el baterista aparece en escena para atraer la atención, del protagonista y el espectador, hacia esta dimensión —aunque en la segunda ocasión solo el espectador sea capaz de reaccionar. He aquí una lectura posible del material analizado.

Pero ¿qué ocurre si se atiende a las ideas de Stilwell? Su teoría aporta un matiz nada inocente al procedimiento. Según la autora, «cuando la frontera entre lo diegético y lo no diegético se traspasa, esto siempre *significa*» (Stilwell 2007, 186). Imposible entonces restar importancia al hecho de que se cruce por dos veces en menos de un minuto, ni a que tal acontecimiento ocurra dos veces durante el filme. El proceso de atravesar llama la atención sobre sí mismo, obligando al espectador a reinterpretar el sonido que acompaña la imagen. El espacio de transformación es un espacio de incertidumbre y posibilidad, pero, una vez se ha superado, queda la certeza: hay un baterista tocando la música. Los sonidos no emanan de la cámara. Los sonidos están ahí porque alguien toca. Es necesario redundar en la evidencia, porque en la banda sonora clásica la evidencia no es tal. Con su técnica, Iñárritu sitúa al músico dos veces frente al espectador, mostrando el componente principal del equipo de producción. Y es de suponer que es posible encontrar un baterista en Times Square, tocando por unas monedas, pero no que sea habitual poder pararse frente a uno en pleno pasillo de un teatro. La propuesta no es en absoluto inofensiva.

Es momento de recordar otra de las leyes de la banda sonora clásica: la inaudibilidad de la música. Chion apuntó que en el cine clásico el sonido no estaba pensado para ser escuchado de forma consciente. Con su gesto, Iñárritu consigue que el espectador piense en la música, aunque sea por unos pocos segundos. Consigue que recuerde de dónde procede, mientras le lanza preguntas: ¿por qué el músico nunca está en escena? ¿Debería estar ahí? ¿Cuál es el papel del músico en nuestra sociedad? ¿No estaremos en una cultura con mucha música, pero en la que el músico no tiene reconocimiento? Imposible no recordar a Brecht y su movimiento de liberación de los fenómenos socialmente

condicionados. Pero aun hay más. Iñárritu pretendía que fuese el mismo Sánchez quien apareciese en las escenas descritas, lo cual no fue posible, porque estaba de gira (Miller 2014). Ver al compositor e intérprete de la banda sonora en un filme clásico no es en absoluto habitual. Ciertamente que el traspasar la brecha ayuda a contar la historia. Y cierto también que ofrecer un cameo a Sánchez se puede interpretar como un simple acto de agradecimiento. Pero... ¿Qué pensarán al respecto los espectadores dispuestos a cuestionar la ideología?

El tercer apartado de nuestra propuesta metodológica hace referencia al análisis de la escena en que Riggan salta desde la azotea y alza el vuelo¹², disfrutando y haciendo alarde de su fantástico súper poder¹³. Tras la visualización del fragmento, se han elegido dos materiales para la comparación interobjetiva¹⁴, teniendo en cuenta su parecido razonable con el objeto de estudio. Nuestra hipótesis es que con la música que acompaña al personaje en su vuelo el director pretendía remitir a un momento muy concreto en la vida de todo superhéroe, así como delimitar el tipo de superhéroe al que se hace referencia. Para ello, habría elegido una música que se pudiese relacionar con el campo de connotación deseado.

Tras revisar los «parámetros de expresión musical» apuntados por Phillip Tagg en su método de análisis, se propone una lista de ítems musicales compartidos por las tres piezas. Junto a él se muestran las características del campo de connotación al que hipotéticamente habría querido remitir Iñárritu. Al ser posible establecer parecidos

¹² La escena está acompañada por un fragmento de la *Sinfonía No.2 en Em, Op. 27- II Allegro Molto*, de Sergei Rachmaninoff.

¹³ El personaje de Birdman es asimilado en la película al de Ícaro. Cuenta el mito que Dédalo, padre de Ícaro, construyó para ambos unas alas usando cera y plumas, para escapar del laberinto del Minotauro, donde el rey Minos los había confinado por haber instigado a Náucrte a cometer adulterio con un toro, permitiendo el nacimiento de la horrible bestia. Ícaro, embriagado por su deseo de lucir su nuevo poder, desoyó las palabras de su padre y ascendió hasta el Sol, que prendió sus alas, provocando su caída al mar Egeo y su muerte. El mito representa el inacabable anhelo del ser humano por lo inexplorado (Young Hong 2015).

En mi interpretación de la película, la gran bola de fuego que desciende del cielo al principio y al final de la historia es Ícaro precipitándose hacia el mar, y simboliza la caída de Riggan/Birdman tras su intento de llegar a lo más alto. Por eso inmediatamente después de mostrar el fuego entre las nubes, Iñárritu nos enseña una playa llena de medusas, pues Riggan ya intentó suicidarse una vez sumergiéndose en un mar infestado de estos animales. Lo que nos cuenta el filme es un nuevo ascenso y una nueva caída en la vida de este ignorante personaje.

¹⁴ Las músicas concretas pertenecen a las siguientes escenas: un fragmento de la película *Supergirl*, de 1984, con música de Jerry Golsmith, que corresponde al momento en que la súper heroína descubre que es capaz de volar; y el pasaje de *Superman*, de 1978, con música de John Williams, en el que el protagonista vuela con Lois por primera vez.

objetivos entre las distintas músicas, y teniendo en cuenta que existen puntos de coincidencia claros entre los campos de connotación de las tres escenas, se puede decir que la pieza de Rachmaninoff es adecuada para transportar el mensaje deseado. En los siguientes listados se muestran los parámetros de expresión musical compartidos por las distintas piezas, así como elementos presentes en los campos de connotación paramusical asociados a ellas¹⁵.

Lista de parámetros musicales	Campo de connotación paramusical
1. Períodos temáticos largos, de 16 compases	• Impulso
2. Compás 2/2	• Vuelo apacible
3. Motivo recurrente: CORTA+CORTA+LARGA	• Disfrute
4. Uso recurrente de la 2ª descendente	• Estabilidad y tranquilidad
5. Uso del arpeggio descendente, tanto en melodía como en acompañamiento	• Romanticismo
6. Fraseo muy largo y expresivo	• Idilio urbano
7. Legato	• Idilio rural
8. En <i>Superman</i> y <i>Birdman</i> , cuerda y viento metal	• Majestuosidad
9. En <i>Superman</i> y <i>Birdman</i> , uso de instrumentos de percusión definida	• Belleza
	• Confianza en uno mismo

Figura 3. Listado de parámetros de expresión musical y elementos presentes en los campos de connotación paramusical del objeto de estudio y los materiales para la comparación interobjetiva.

Una vez confirmado que existen características similares en las tres piezas, se ha procedido a sustituir la música original de la escena por las músicas de los objetos de comparación, comprobando que en los dos casos los elementos musical y paramusical funcionan bien en conjunto¹⁶.

De nuevo teniendo en cuenta la relación entre el sonido y la historia, se interpreta que el uso del fragmento de Rachmaninoff responde a la voluntad de traer a la mente del

¹⁵ En este caso no se trata de que cada ítem musical tenga su correspondencia exacta con uno de los elementos del campo, aunque bien podrían relacionarse en análisis más extensos, sino de que ese conjunto de parámetros musicales similares justifique el «estado demostrable de correspondencia entre *ítems de código musical* del objeto de estudio propuesto [...] y *los campos de connotación paramusical* conectados a los *materiales de comparación interobjetiva*» (Tagg 2015, 10).

¹⁶ Para visualizar la escena con la música original, así como con las dos músicas elegidas como material de comparación interobjetiva, puede accederse al siguiente enlace: <https://vimeo.com/275468865>. El fragmento concreto empieza en el instante 05:21.

espectador al superhéroe de los años ochenta. Un superhéroe exageradamente perfecto, bello, el arquetipo de la virtud. Tan absolutamente maravilloso que raya en lo caricaturesco. Los superhéroes del siglo XXI viven en conflicto, se hacen preguntas sobre su propia acción. Para Birdman no existe esa lucha. Él está instalado en la autocomplacencia y se sabe mucho mejor que aquellos a los que sobrevuela. Y así se lo recuerda a Riggan: «este es tu sitio...». El director sabía bien que, eligiendo una obra apropiada, una con las características precisas, recuperaría de entre todos los recuerdos del imaginario colectivo aquel que necesitaba. De ahí sus palabras. En esta ocasión no necesitaba nada nuevo, y muchas eran las piezas candidatas, porque se requería un sonido reconocible. Así, la sinfonía de Rachmaninoff trae a la memoria un tipo de superhéroe del que hoy día es posible reírse, contribuyendo a ridiculizar de nuevo a ese «pobre, patético y adorable personaje» (Iñárritu 2016) que es Riggan. Mas esta música sí traduce la subjetividad del personaje. Los espectadores sienten su deleite mientras vuela entre los edificios de Nueva York, mecido por la «ausente» orquesta. En esta ocasión Iñárritu presenta un «dios» que acaba siendo un fraude. Uno al que podrá sentar en la taza del wáter a la voz de «que te jodan».

Ahora, téngase en cuenta una vez más lo apuntado anteriormente. ¿Qué puede representar el clásico vuelo de Riggan dentro de un filme repleto de grietas? En efecto, el placer. La diversión, la dosis de azúcar sin la que es imposible atraer al espectador. Stam lo tenía claro:

La izquierda [más pesimista] deplora la manipulación llevada a cabo por los medios de comunicación de las «falsas necesidades» y «falsos deseos» y practica, como corolario didáctico/teórico, una suerte de pedagogía de la repugnancia respecto a los medios de comunicación, entregando de este modo un territorio crucial al enemigo (2000, 352).

Es posible que donde esa izquierda desmoralizada vio «falsos deseos», otra izquierda vea hoy el modo de cambiar las cosas, acudiendo a algo que sin duda es una auténtica necesidad: la fantasía. Porque realmente el ser humano anhela lo inexplorado y fantasea con volar hacia el Sol; es mucho más fácil cuestionar la ideología si se deja espacio para el placer. Recordando las ideas de Brecht, no es difícil hacer una lectura de *Birdman* en la cual se reconozca un equilibrio entre el entretenimiento y la subversión. Al fin y al cabo, puede que el vuelo de Riggan sea la muestra más clara de que sí se puede abrazar la ideología, para más tarde transgredirla.

Para terminar, veamos el análisis de dos pequeños fragmentos, apenas dos instantes, que acaban de perfilar la lectura propuesta. El primero de ellos contribuye

también a la construcción del «omnipotente» Birdman. Poco antes de su escena de vuelo, Riggan —que ha levitado hasta la azotea, desde donde observa las calles, abstraído— se dispone a alzar el vuelo, no sin antes erguirse, y con una mirada de orgullo, decir: «música»¹⁷. Tras la palabra, la sinfonía de Rachmaninoff, acallada enseguida por la voz de un ciudadano, que preocupado le invita a abandonar su propósito. De nuevo una doble interpretación. No cabe duda de que Birdman es todopoderoso, pues llega a controlar la música que suena en la película. Pero... ¿Suena en la película? ¿O suena en la mente de Riggan, que ha perdido el norte? ¿Ha perdido el norte y dirige la orquesta «ausente»? ¿Caricatura o revolución? El metalenguaje de Iñárritu hace difícil distinguir la realidad de la ficción, mientras ahonda en la reflexividad.

El último apunte es sonoro, y se da cuando ni tan siquiera han aparecido los primeros títulos de la película¹⁸. Es fácil que uno salga del cine sin ser consciente de haberlos oído, pero allí están. Cuatro escasos segundos en los que alguien dice: «empecé con eso. ¿Se oía? ¿Se alcanzaba bien?». Es Sánchez preparándose para tocar, afinando sus parches en una de las sesiones de trabajo con Iñárritu (Miller 2014). El director no se resignó, y le dio un lugar en el que sonar dentro de la cinta. De hecho, lo primero que oyeron los millones de espectadores que fueron a ver *Birdman* en todo el mundo, fue la voz de Antonio Sánchez. Es posible leer la evidencia, y ver agradecimiento, pero lo cierto es que Iñárritu mostró al gran público un pedacito del proceso de producción de una música que venía a poner en cuestión una tradición sonora de décadas, mostrando que aún quedan formas alternativas de musicar las películas.

6. Conclusiones

Una vez realizado el análisis, es momento para la reflexión. Planteábamos al inicio la posibilidad de leer *Birdman* como una película disruptiva, a pesar de su aparente adhesión a la ideología. Llegados a este punto, no sería aventurarse demasiado confirmar nuestra teoría, pues el examen de su tejido sonoro ha desvelado un entramado repleto de costuras abiertas. Grietas que se originaron en la selección de los materiales sonoros, y que se extienden a través de toda la red de procesos en que estos materiales se ven involucrados. Pero más allá de corroborar nuestra hipótesis, es necesario tomar conciencia de sus implicaciones.

¹⁷ El momento concreto tiene lugar entre los instantes 01:31:23 y 01:31:26 de la película.

¹⁸ Entre los instantes 00:00:28 y 00:00:32.

La consecuencia más evidente de esta investigación es un mayor entendimiento del objeto de estudio. El filtraje de los distintos fragmentos a través de las herramientas de análisis propuestas ha permitido explicar cómo se articula la música en *Birdman*, es decir, cómo se relaciona con el resto de elementos que conforman la película, y cuál es su función dentro de esta. En este sentido, es importante remarcar que las lecturas posibles del filme dependen directamente del modo en que está construido. Así, el poder político de *Birdman* existe, porque los procesos que permiten una lectura en clave política están ahí. Se ha visto que el cruzar la brecha puede traducirse como una invitación a reflexionar sobre el papel del músico en la sociedad, o que permitir que el protagonista dirija la música deja a la vista los andamios de la construcción cinematográfica. Hay que apuntar pues la relevancia de las herramientas que abren la puerta a la descripción e interpretación de tales procesos. Aunque a menudo se obvia el papel que las ciencias humanas juegan en la comprensión de los objetos de la cultura, es necesario subrayar que hubiese resultado imposible cumplir con los objetivos sin las herramientas de la musicología.

El segundo efecto de la investigación surge al filtrar los resultados obtenidos en el análisis de los mecanismos internos del filme a través de las ideas procedentes de la teoría del cine. Mediante este procedimiento, se ha podido comprobar que *Birdman* encaja perfectamente en el sistema propuesto por Comolli y Narboni, pues su entramado de grietas la convierte en una candidata ideal para cuestionar el sistema desde su interior. Quién sabe si la negativa a incluir la banda sonora de *Birdman* en la carrera por el Óscar no fue síntoma de un recelo intuitivo hacia este pequeño «Caballo de Troya».

Aun así, y a pesar de que los autores de la teoría de las fisuras probablemente no estarían de acuerdo, no es Iñárritu quien decidirá hasta qué punto su película toma un matiz subversivo. *Birdman* no es explícitamente política. La interpretación de sus procesos en clave disruptiva es posible, y el análisis propuesto deja entrever el posicionamiento del director en torno a temas como el «statu quo» de la industria cinematográfica, el papel de los medios de comunicación de masas, las consideraciones respecto a qué es música y qué no lo es y cómo pueden sonorizarse las películas, pero no así su opinión sobre temas de orden económico o social de carácter más amplio. Es posible que un examen profundo del texto, así como de los elementos visuales, pudiera desvelar nuevas pistas a este respecto, pero ese es material para futuros trabajos. Así, y dado que la película no se posiciona de forma explícita en contra de nada concreto, se propone que es el espectador el que negociará con la forma para construir su propia interpretación. La posibilidad de poner el acento en el papel del espectador es por tanto otra de las implicaciones de nuestra

propuesta, pues es evidente que la lectura final de la película se formará en el acto de descodificación por parte del público, siendo posible que, mientras un espectador recuerde haberse reído con el paseo en calzoncillos de Riggan, otro polemice durante días sobre la importancia del mito en la sociedad contemporánea. Cabe suponer que Iñárritu ensambló el filme tomando las piezas que más le gustaban, y en un orden que correspondía a su modo de ver el mundo, pero, aunque todas las interpretaciones partirán de su construcción, ninguna se verá limitada por lo que él pensase al llevarla a cabo.

La cuarta implicación de esta investigación es la referencia al placer como herramienta imprescindible para conectar con el público. Si algo evidencia el análisis realizado, es que la posibilidad de lanzar propuestas innovadoras y de invitar a la reflexión sobre temas trascendentes no está reñida con la diversión. Iñárritu no niega el espacio al entretenimiento, sino que lo representa frente al espectador en un acto reflexivo más. No cae en la trampa pesimista de la izquierda descrita por Stam. Su enorme pájaro mecánico destroza los edificios de Nueva York en medio de una épica escena de acción al más puro estilo Michael Bay. Y solo entonces agarra su figurita de acción y juega con ella frente a millones de personas, obviando la cuarta pared, en una pincelada Brechtiana con la que invita al público a repensar su relación con los filmes.

Para concluir, no puede faltar el optimismo. Se apuntaba al inicio de este texto la maravillosa capacidad de las películas para proyectar los sueños y emociones de los espectadores, para transportarlos a universos imaginados, desconectándolos de «la realidad». El riesgo de caer prendidos en llamas, tal como Ícaro cae al inicio y al fin de *Birdman*, no va a hacer que millones de seres humanos dejen de anhelar volar hacia el Sol. De modo que... ¿Qué mejor lugar para lanzar las preguntas que aquel que mejor proyecta nuestros deseos y pasiones más profundas? Al fin y al cabo, el recorrido hacia todo gran cambio empieza cuando alguien se plantea si las cosas pueden ser distintas a como son.

Referencias bibliográficas

Atkinson, Will. 2016. «Drummer Antonio Sánchez brings *Birdman* score to life». En: *The Duke Chronicle*. Durham NC.

Child, Ben. 2014. «Birdman score ineligible for Oscars», *The Guardian, International edition*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/2014/dec/23/birdman-score-ineligible-for-oscars> Consulta: 3/06/2018

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

Comolli, Jean-Luc; Narboni, Paul. 1971, «Cinema/Ideology/Criticism», *Screen*, 12 (1), pp. 27—38. Disponible en: <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/12/1/27/1694177?redirectedFrom=fulltext> Consulta: 22/04/2018

Cook, Nicholas. 2001. «Theorising Musical meaning». *Music Theory Spectrum*, 23 (2), pp. 170-195.

Hall, Stuart. 2004. «Codificación y decodificación en el discurso televisivo». *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 9, pp. 210-236. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0404110215A/7318> Consulta: 23/04/2018

Hammond, Pete. 2014. «*Birdman* Score Drummed Out Of Oscars As Academy Rejects Filmmaker's Appeal». *Deadline*. Disponible en: <https://deadline.com/2014/12/birdman-out-oscars-academy-rejects-appeal-1201332029/> Consulta: 5/06/2018

Miller, Julie. 2014. «How Jazz Drummer Antonio Sanchez Improvised the *Birdman* Score». *Vanity Fair*. Disponible en: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/11/birdman-score-antonio-sanchez> Consulta: 6/06/2018

Parillo, Michael. 2015. «Antonio Sánchez», *Modern Drummer*, 429, pp. 36-48.

Stam, Robert. 2000. *Teorías del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Stilwell, Robynn. 2007. «The Fantastical gap Between diegetic and Nondiegetic». En: *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. Los Ángeles: University of California Press, pp. 184-202.

Tagg, Philip. 1982. «Analysing popular music: theory, method and practice», *Popular Music*, 2, pp. 37-65.

—. «Meaning and Communication». 2012. En: *Music's Meanings A Modern Musicology for Non-musos*. New York: The Mass Media Music Scholar's Press, pp. 155-194.

Young Hong, Ji. 2015. «What We Talk When We Talk About Cinema». *TechArt: Journal of arts and Imaging Science*, 2 (4), pp. 41-45.

BLOQUE III
ANÁLISIS Y TECNOLOGÍA

**Grabando en ambisónico:
discursos musicales y espacios sonoros en la narrativa audiovisual 360°**

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas

Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

La escucha humana está directamente relacionada con la codificación que nuestro cerebro realiza de la suma de la información que llega de forma asíncrona a nuestros dos oídos. La historia de la grabación ha perseguido desde sus inicios una experiencia auditiva en busca de un realismo adaptado a las limitaciones y características de los diferentes formatos¹, que el mundo del cine ha asimilado con sus propios códigos.

Aunque un aspecto fundamental de la evolución de la grabación sonora ha sido la búsqueda de una «alta fidelidad» —lo que ha conseguido aumentar progresivamente el rango de frecuencias que se podían capturar y almacenar en un soporte físico—, la experiencia sonora envolvente ha formado parte de la evolución del sonido en la industria cinematográfica, al menos, desde la década de los años 40. El desarrollo tecnológico ha tenido que equilibrar los avances orientados al mundo profesional con las posibilidades reales del mercado destinado al consumo doméstico: el problema no era tanto la posibilidad de mezclar la música en «estéreo» (2 fuentes sonoras diferentes) o en un formato «envolvente» (3 o más fuentes sonoras diferentes) como el hecho de que una gran mayoría de usuarios no disponía del dispositivo adecuado para poder escucharlo.

La idea de introducir al oyente en una progresiva experiencia de abstracción relacionada con las características de la grabación y, en el caso del cine, con la imagen que acompaña, ha constituido un hecho recurrente en la evolución de los diferentes sistemas de escucha. Pero el desarrollo de la investigación siempre ha tenido que buscar un equilibrio entre los nuevos sistemas de grabación y las posibilidades reales de comercialización de los dispositivos necesarios para poder disfrutar de los nuevos formatos en los hogares. Aunque la solución pasaría en parte por conseguir una compatibilidad entre formatos², la separación

¹Jonathan Sterne, en su libro *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, realiza un interesante acercamiento a los condicionantes sociales y culturales de la audición ante los nuevos artefactos de reproducción sonora que aparecen a partir del último cuarto del siglo XIX.

² En último término con el formato «mono», una comprobación que sigue formando parte de la metodología de las técnicas de mezcla estéreo actuales, pero también en matrices de conversión *surround* de 4 canales a estéreo, como el Dolby Stereo desarrollado a finales de la década de los 70.

entre el desarrollo de los sistemas de escucha y su uso generalizado en el entorno doméstico sigue produciéndose en la actualidad. Esta disociación entre la evolución tecnológica y el impacto real del dispositivo está condicionada por factores sociales y económicos, y justifica una de las cuestiones que se plantean en este trabajo: el carácter cíclico de determinadas prácticas asociadas al consumo de productos audiovisuales.

A pesar de que ya en la década de los 70 se propusieran interesantes sistemas de escucha envolvente como la cuadrafonía —2 altavoces delanteros y 2 traseros—, la progresiva portabilidad de los dispositivos de reproducción llevará a la generalización de los radiocasetes estéreo o los *walkman* en la década de los 80, y a un progresivo desuso de otros sistemas que requerían una sala de escucha optimizada y con mayores recursos. Aunque algunos ingenieros como Fletcher, Blumlein o Steinberg ya habían teorizado en la década de los años 30 sobre el distanciamiento y angulación entre altavoces con el objetivo de conseguir una experiencia estéreo óptima, en la actualidad se popularizan sistemas de un solo altavoz³ *bluetooth* que se conecta directamente con un *smartphone* en el que el usuario tiene instalado un *software* de escucha en *streaming* como Spotify o Apple Music con sus *playlist* favoritas. La portabilidad y el potencial de comercialización han tenido más peso que la calidad de los formatos en la toma de decisiones. En último término, son además las propias productoras audiovisuales las que ejercen una influencia decisiva sobre los formatos, creando contenidos solamente para aquellos dispositivos que garanticen su comercialización masiva.

Zagorski-Thomas (2014) reflexiona en este sentido sobre la forma en la que las nuevas tecnologías se distribuyen en el espacio-tiempo, condicionadas lógicamente por el conocimiento necesario para su creación, pero también por otros aspectos económicos, sociales, políticos o logísticos que determinan el mantenimiento o personalización de las tecnologías inventadas. Tal y como señala Burdick (2001), «la edad de oro de la audición nunca se ha terminado, continúa ocluida por la hegemonía visual». Será precisamente esta hegemonía visual de la experiencia musical en la era del *streaming*, la escucha musical a través de la visión en plataformas como Youtube o Facebook, la que justifique la vuelta a formatos sonoros del pasado, alterando la línea temporal de la evolución tecnológica: las nuevas tecnologías de grabación y reproducción sonora solamente se establecen cuando

³No debemos confundir altavoz con *driver* o generador aislado de sonido. Un único altavoz puede contener más de un *driver* con el objetivo de dividir el espectro sonoro en una o más bandas, o bien generar dos señales diferentes que permitan conseguir una experiencia estéreo. En cualquier caso, un pequeño altavoz *bluetooth* con las fuentes sonoras tan próximas no tiene las condiciones óptimas para que se produzca una correcta espacialización del sonido.

adquieren un significado para el oyente y, por ende, se convierten en viables para la maquinaria empresarial de aquellos que comercializan los contenidos. Como veremos, este será el caso de la grabación y reproducción empleando el sistema ambisónico.

2. Evolución cíclica de la imagen: del kinetoscopio a la experiencia visual colectiva y la vuelta al visionado individual.

El 20 de mayo de 1891 Thomas Alva Edison presenta el kinetoscopio, un sistema de visionado individual a través de un visor con lentes de aumento que empleaba películas de 18mm que se deslizaban a una velocidad constante a través de dos bobinas para crear la ilusión del movimiento. En 1893, Edison presenta el kinetófono, una nueva versión del dispositivo que integraba el kinetoscopio y el fonógrafo, creando películas con sonido. Más allá del debate sobre su autoría —que algunos atribuyen a su ayudante William Dickson— o los experimentos realizados previamente por Eadweard Muybridge en la última década del siglo XIX, podemos hablar ya a finales de este siglo de un sistema de visionado individual de imágenes en movimiento. Cuando pensamos en la famosa imagen de Dickson tocando el violín y los dos operarios bailando, pensamos en una experiencia audiovisual individual en la que se lleva a cabo un determinado proceso de abstracción que, sin ser inmersivo, sí que trataba de aislar al espectador del espacio físico en el que se encontraba.



Ilustración 1: fotografía publicitaria de un hombre usando el kinetófono de Edison, ca. 1895

Pero el cinematógrafo de los hermanos Lumière convierte la experiencia audiovisual cinematográfica en una experiencia colectiva que llega a nuestros días, con una evolución constante tanto en el terreno del sonido como de la imagen.

Aunque el cine ha hecho grandes esfuerzos por adaptar las novedades tecnológicas a la experiencia colectiva del espectador, aportando un mayor grado de realismo a la experiencia «audiovisiva» (Chion, 1993), la ampliación del tamaño de las pantallas, la curvatura o más recientemente la tecnología 3D sobre pantallas de gran formato sigue, al menos comercialmente, un camino diferente al de la experiencia del visionado individual.

Es evidente que no podemos entender el kinetófono como una «experiencia inmersiva» desde nuestra perspectiva actual, aunque sí una «experiencia evasiva» respecto al espacio acústico en el que se desarrolla la proyección: un proceso de abstracción que afectaría tanto a la visión como a la audición. La idea de la abstracción a través de la creación artística la podemos relacionar con la experiencia del lector ante una novela, de un espectador ante una obra de teatro o del visitante de un museo ante la contemplación de un cuadro.

La perspectiva flamenca en el siglo XV, el punto de fuga, la idea de profundidad en un cuadro, no deja de ser un intento por sumergirnos en la obra de arte transformando la bidimensionalidad en ilusión tridimensional. En 1838, el inventor británico Charles Wheatstone presenta su «estereoscopio», un dispositivo que conseguía dar sensación de profundidad colocando sobre un visor dos fotografías similares, aunque con unas pequeñas diferencias entre ellas para crear una sensación tridimensional.



Ilustración 2: Estereoscopio de los años 30

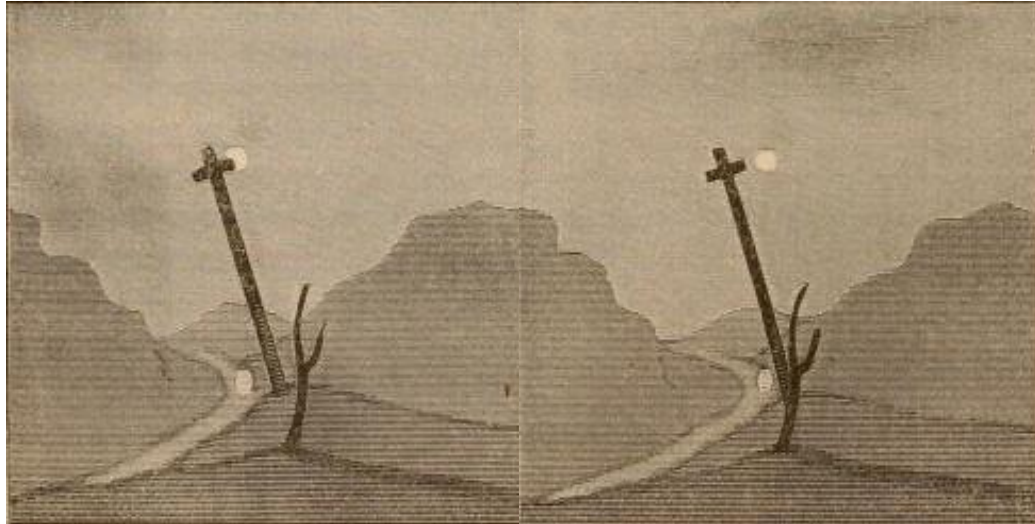


Ilustración 3: Ilustración optimizada para un estereoscopio.

Otro de los dispositivos a tener en cuenta, cuando se revisan los precedentes de las experiencias «inmersivas» actuales, es el «sensorama» de Morton Heilig. El propio Heilig hablaba en su presentación de estimulación de los sentidos y de experiencia realista, proponiendo —ya en la década de los 60 del siglo XX— uno de los principales precedentes de la realidad virtual actual. El «sensorama» consiste en una pequeña cabina formada por un asiento, un volante, unas gafas estereoscópicas y un sistema de escucha estéreo. El dispositivo emitía además olores y transmitía vibraciones, simulando inicialmente la experiencia de conducir una moto por Brooklyn. La experiencia del «sensorama» es más parecida a la de una máquina de recreativos, en la que el jugador interactúa con sus movimientos con la imagen de la pantalla, que a la de la realidad virtual actual, pero supone un acercamiento pionero del concepto de simulador a la industria del entretenimiento.

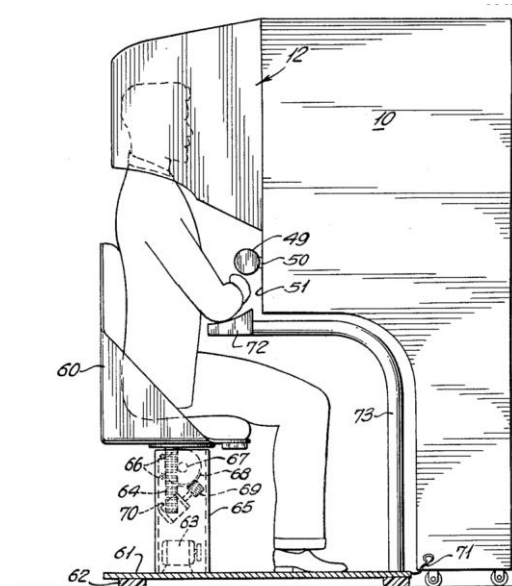


Ilustración 4: Esquema del Sensorama de Morton Heilig (1961)

Pero el impulso definitivo de la realidad virtual en la industria audiovisual vendrá de la mano de la industria del videojuego. Un ejemplo precoz del intento de implementar la realidad virtual en el mundo del videojuego lo representa la empresa Nintendo. En 1987 presentan en Japón un sistema 3D para su consola doméstica Famicom. Aunque las gafas permitían incorporar una visualización 3D al juego, tuvieron una escasa recepción en el público y no consiguieron las ventas que se esperaban. Ya en 1995, Nintendo lanza la Virtual Boy —primera consola en usar gráficos 3D estereoscópicos—; sin embargo, la calidad de los gráficos y la posición poco ergonómica del jugador harían de esta consola un significativo fracaso en ventas.

Aunque la apuesta por la realidad virtual en los videojuegos conlleva inicialmente un fracaso comercial, la experiencia audiovisual individual vuelve a adquirir protagonismo en los sistemas de realidad virtual actuales. Si bien es cierto que la realidad virtual surge como una experiencia individual desarrollada a través de los videojuegos, su aplicabilidad a otros terrenos vinculados a manifestaciones artísticas como el cine, el videoarte, el videoclip u otros campos profesionales como la educación o el turismo es incuestionable.

El concepto de realidad virtual (VR) debemos relacionarlo por lo tanto con entornos simulados por ordenador. El avance de esta tecnología en el terreno de la visión, el impacto de los *smartphones* y la posibilidad de ofrecer una visión estereoscópica junto a un giroscopio que permite cambiar el punto de mira con el movimiento del dispositivo, planteará las condiciones propicias para rescatar el sistema sonoro ambisónico que se había desarrollado durante la década de los años 70.

La aparición del concepto de realidad virtual (VR), acuñado por Jaron Lanier a finales de la década de los años 80, y su definitiva incursión a partir de la segunda década del siglo XXI necesitará revisar la aplicabilidad del HRTF (Head-related transfer function) a la escucha estereofónica. La función de transferencia relacionada con la cabeza está en el origen de la investigación de las diferentes tecnologías relacionadas con la escucha binaural y la grabación ambisónica. Será el potencial comercial de la realidad virtual (VR) la que retome definitivamente estas tecnologías para adaptarlas a los nuevos formatos.

3. Evolución cíclica del sonido: de la consolidación del estéreo a la vuelta a la tecnología ambisónica

La evolución de los sistemas multicanal se produce de forma diferente en el mundo cinematográfico y el discográfico. El aumento progresivo del tamaño de la pantalla de proyección genera, ya en los inicios del cine sonoro, la necesidad de añadir un altavoz central para evitar los problemas derivados de la excesiva distancia entre el altavoz izquierdo (L) y el derecho (R) a la hora de representar fuentes sonoras que se ubicaban en el centro de la escena. La suma del canal central con los dos canales laterales facilita el movimiento de los protagonistas por la pantalla y mantiene la atención del espectador sobre la misma. La progresiva adición de altavoces alrededor de la sala conseguiría aumentar la experiencia inmersiva del espectador, pero sin perder el foco visual hacia la pantalla: el concepto de escena, el formato de teatro a la italiana, se ha mantenido independientemente del crecimiento de la experiencia inmersiva en la sala, y este hecho ha sido posible gracias a la implementación de ajustes en la señal de audio en forma de retardos que permitieran mantener la atención del espectador hacia la pantalla, aún si este se encuentra en posiciones alejadas de ella en grandes salas.

Las novedades tecnológicas en el cine siempre han buscado obtener un impacto en la taquilla y han estado en muchos casos vinculadas al estreno de los films más comerciales. Un ejemplo de ello podemos encontrarlo en la presentación de las novedades tecnológicas de Dolby en diferentes estrenos: en 1971, *A Clockwork Orange* es la primera película que emplea el sistema de reducción de ruido de Dolby, *StarWars* se estrena en 1977 con sistema Dolby Stereo o *Batman Returns* es la primera película que se estrena con el sistema Dolby Digital en 1992. La búsqueda de un cada vez mayor realismo pasa por la evolución del mono al estéreo, al crecimiento del número de fuentes sonoras repartidas alrededor de la sala que permita una experiencia sonora envolvente para terminar en la experiencia inmersiva actual. Desde que Steinberg y Snow (1933) teorizaran con la colocación de un

altavoz que evitase la pérdida de la imagen sonora central en la pantalla, o el sistema Fantasound plantease el primer sistema multicanal en 1940, hay un largo recorrido en la implementación de canales discretos hasta los actuales sistemas como Dolby Atmos o Auro 3-D.

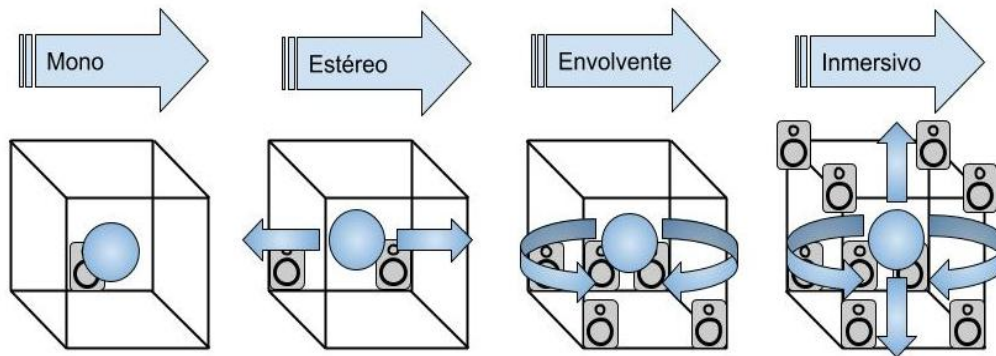


Ilustración 5: evolución de los sistemas multicanal (esquema de elaboración propia)

Los términos 3D o inmersivo se refieren en definitiva a sistemas sonoros que proporcionan información tanto de anchura como de profundidad y altura, generando una esfera que aporta una gran experiencia sonora alrededor del oyente. Debemos distinguir en este sentido la extensión de la proyección horizontal del sonido ampliando progresivamente el «sweet spot»⁴, de la percepción que podemos llegar a tener en el eje vertical, y que ha llevado a la ubicación de altavoces en el techo como el caso del sistema Dolby Atmos.

Otros sistemas como el cuadrafónico, surgidos ya en la década de los años 70, donde los sonidos se localizan espacialmente entre los altavoces delanteros y traseros, suponen una simple extensión de la intensidad o la amplitud estéreo, pero no posibilitan una percepción real del eje vertical.

La reproducción de la información de la altura en el estéreo ha sido discutida por varios autores. Mientras David Gibson (1997) propone tres ejes para la ubicación espacial de los elementos de una mezcla estéreo que incluyen anchura, profundidad y también altura, otros autores como Moylan (2002) prefieren hablar de espacio bidimensional en el estéreo, argumentando que el eje vertical (y) no es fácilmente reproducible en los sistemas de reproducción convencionales, y por lo tanto, aún no se ha convertido en un recurso para la expresión artística. Gibson, por el contrario, propone la existencia de un eje vertical

⁴Término empleado para definir el lugar ideal de escucha por parte del oyente ubicado en una sala.

(y) señala cómo la imagen dentro de la caja acústica del altavoz genera la ilusión de que percibimos las frecuencias más «altas» (más arriba) que las frecuencias graves (que percibimos más abajo). Para el autor, las frecuencias graves por sus características omnidireccionales viajan por el suelo hasta nuestros pies. Aunque Gibson no entra en un análisis científico en profundidad de por qué se produce este fenómeno, justifica el uso del eje vertical en sus análisis visuales de la mezcla desde la perspectiva de la percepción del oyente. Esta reflexión, que permite justificar la ubicación de un conjunto de esferas dentro de un sistema tridimensional, está directamente relacionada con la práctica del ingeniero-productor y la ubicación de los altavoces de campo cercano, donde los *tweeter* (los drivers o generadores de sonido de frecuencias agudas dentro del altavoz) se ubican a la altura del oído para proyectar sus ondas direccionales, mientras que los *woofer* (drivers o generadores de sonido de frecuencias graves dentro del altavoz) se ubican normalmente más abajo por el hecho de que proyectan frecuencias omnidireccionales.

La interacción entre la vibración de las ondas y el cuerpo ha sido estudiada por algunos autores como Altinsoy y Merchel (2014), que analizan la importancia de las vibraciones en nuestro cuerpo para la percepción de la música. Este fenómeno, aunque adquiere una especial relevancia en la experiencia de la música en directo (el estudio de Altinsoy y Merchel está centrado en la experiencia auditiva de los espectadores de un concierto de música clásica), es perfectamente extrapolable a la experiencia auditiva de la música grabada, principalmente a través de altavoces. Estas vibraciones pueden ser excitadas y transmitidas directamente a través del aire o a través de otras superficies en contacto con el oyente participando de su experiencia musical. Las frecuencias graves, por sus características físicas, tienden a resonar en una mayor superficie de nuestro cuerpo, algo que nuestro cerebro codifica en una escala en altura percibiendo los sonidos agudos a la altura de la cabeza en la «imagen» de la mezcla.

El sistema ambisónico ofrecía, ya en la década de los 70, la promesa de reproducir la información sonora relativa a la altura. Este sistema surge dentro del grupo de investigación dirigido por Michael A. Gerzon del Mathematical Institute de Oxford y por Peter Fellgett del Departamento de Cibernética de la Universidad de Reading. El grupo de investigadores trabajó en el desarrollo de un sistema de sonido envolvente que fuera apto para la grabación musical, y que permitiera capturar y recrear en una habitación convencional tanto el sonido original como el entorno acústico en el que se había realizado la *performance*. El sistema llamado «ambisónico» se refiere por lo tanto a un sistema de sonido envolvente.

El equipo de producción ambisónica genera una señal de cuatro canales llamada b-format que engloba toda la información del campo sonoro, resuelto dentro de los ejes *left-right*, *front-back* y *up-down*, más una señal mono de referencia. Un aspecto realmente interesante de este sistema es el hecho de que a mediados de la década de los 70, el sistema ambisónico ya incluyera la capacidad de grabar y reproducir información sonora relativa a la altura. Para realizar la reproducción del sonido grabado, la señal B-Format se alimenta de un decodificador que deriva en un mínimo de cuatro fuentes sonoras. Si solamente involucramos en el proceso de grabación-reproducción la captación de los frentes de onda que inciden en los micrófonos, el «sweet spot» se reduce considerablemente reduciendo la escucha óptima del estéreo a un espacio muy limitado. El sistema ambisónico utiliza todos los métodos de localización sonora empleados por la combinación del oído y el cerebro para localizar las fuentes sonoras (HRTF o Head-related transfer function). Se produce, hasta cierto punto, una reconstrucción del frente de onda, pero superpuesta con nivel, fase y otras señales direccionales que imitan al oído humano.

Las cuatro señales del B-Format consiguen representar los componentes de presión y velocidad del campo sonoro en cualquier dirección. El B-Format se crea a partir de tres componentes ortogonales (X, Y, Z): El eje X representa un patrón polar bidireccional⁵ señalando hacia delante, Y un patrón polar bidireccional señalando hacia la izquierda y Z un patrón polar bidireccional señalando hacia arriba. A estos ejes se les añade un cuarto componente omnidireccional (W) que contiene todos los sonidos de la esfera provenientes de todas las direcciones con la misma ganancia y fase⁶. Los objetos son representados en el plano horizontal mediante combinaciones escalares de W, X e Y, quedando el eje Z para indicar la elevación.

⁵El patrón polar de un micrófono viene determinado por su capacidad de captación en diferentes ejes. El patrón polar varía en función de la construcción y características del micrófono. Un patrón bidireccional indica que es igualmente sensible a las ondas que inciden en la parte frontal y posterior, cancelando aquellas ondas que llegan por los lados.

⁶ Debemos asociar la ganancia con la intensidad de las ondas y la fase con la relación de suma que se produce entre ellas. El concepto de fase es determinante para analizar las cancelaciones y las sumas que se pueden producir cuando se suman varias ondas.

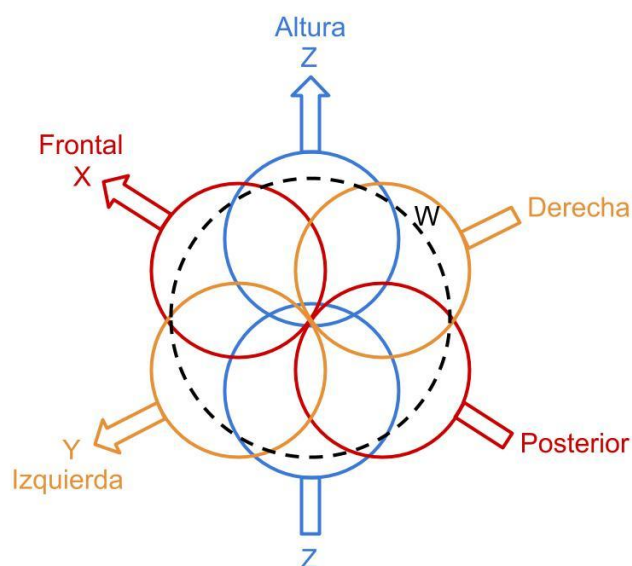


Ilustración 5: ejes horizontales y verticales que conforman el B-Format ambisónico
(Esquema de elaboración propia)

Pero la combinación de diferentes patrones polares y las primeras experiencias con el estéreo no son una novedad de los años 70. Las combinaciones de diferentes patrones bidireccionales ya habían sido tratadas por el ingeniero de EMI Alan Blumlein en la década de los años 30, sentando las bases de muchos principios estereofónicos posteriores⁷. El b-format consiste por lo tanto en una suma y diferencia de señales a través de una matriz, al igual que otras técnicas estéreo de grabación como la M-S⁸.

Aunque la tecnología ambisónica fue inventada en la década de los 70, no llegará a tener un impacto comercial hasta la actualidad con el desarrollo de la industria de la realidad virtual, que exige soluciones de audio 360°. La técnica ambisónica consiste básicamente en el tratamiento de una escena de audio como una esfera sonora de 360° proveniente de diferentes direcciones alrededor de un punto central, donde se coloca el micrófono durante la grabación o donde se encuentra el punto óptimo del oyente durante la reproducción.

⁷Todas las publicaciones didácticas que abordan las técnicas microfónicas estéreo incluyen la «técnica Blumlein», entendida esta como la combinación de dos micrófonos con patrón polar bidireccional-figura de 8 cuyas cápsulas coincidentes mantienen una angulación de 90°.

⁸M-S responde a las siglas Middle-Side y consiste en una técnica de grabación estéreo que combina un micrófono de patrón cardioide (direccional), que captura el sonido que proviene principalmente de la fuente sonora, con un micrófono bidireccional que se encarga de capturar las características acústicas de la sala en la que se produce la performance. La combinación de ambos micrófonos a través de una matriz de mezcla específica consigue un alto grado de realismo.

Las tecnologías relacionadas con el sonido envolvente dentro de espacios acústicos generan una mayor experiencia inmersiva que el estéreo basado en dos canales, pero su principio es básicamente el mismo: todas crean una imagen sonora mediante el envío de la señal de audio a una serie específica de altavoces predeterminados: el estéreo envía audio a dos canales, el 5.1 a seis canales, el 7.1 a ocho canales y así sucesivamente. Aunque los formatos envolventes tradicionales pueden proporcionar buenas imágenes sonoras cuando el campo sonoro es estático, a medida que un objeto sonoro gira, el sonido tiende a saltar de un altavoz a otro. Por el contrario la esfera representada en el sistema ambisónico no conlleva ninguna restricción para un sistema de reproducción específico.

La gran ventaja en definitiva del sistema de grabación ambisónica es que finalmente se pueden escuchar los resultados a través de unos auriculares estéreo, permitiendo complementar eficazmente la experiencia del usuario a través de las gafas de realidad virtual o los dispositivos pasivos que permiten adaptar la pantalla del *smartphone* como visor.

4. Características de la producción de un film en VR y posibles parámetros de análisis

La producción de un film en VR conlleva un cambio drástico de los métodos tradicionales del rodaje. En este tipo de films el espectador toma el lugar de la cámara, y puede elegir libremente dónde mirar. Este hecho conlleva un riesgo *a priori* en el espectador: que este fije su atención en algo no relevante para la trama, perdiendo aquellas cuestiones importantes para la acción. El lenguaje fílmico preestablecido no parece funcionar cuando se aplica a la realidad virtual (VR) y los films 360°. Siguiendo el estudio realizado por Gödde, Siegmund, Gabbler y Braun (2018) consideraremos la narración cinematográfica en realidad virtual como el conjunto de herramientas, métodos y técnicas que permiten al cineasta guiar al espectador a través de la escena y la narrativa. Los autores determinan seis desafíos que la realidad virtual plantea a la narración cinematográfica (2018, 3):

1. Dirigir la atención de los espectadores a los elementos relevantes de la historia.
2. Elegir el rol del espectador entre un participante activo y un observador pasivo.
3. Elegir el lugar correcto para la cámara, la acción y los elementos de la historia y las consecuencias que esto tiene para los espectadores sentados.
4. Equilibrar la densidad espacial y temporal de la historia.
5. Repensar el encuadre.
6. Repensar la edición.

La realización de vídeos en 360° o VR entraña efectivamente numerosos problemas para el cineasta que no parecen haberse superado y que pasan por replantearse el concepto tradicional de «frame». La directora cinematográfica Jessica Brillhart (2016) apunta en este sentido cómo en el cine tradicional la edición debe pensarse «frame a frame», pero en VR el *frame* es una «ventana relativa derivada de la experiencia del campo de visión del espectador» (Brillhart 2016). Este hecho posibilita que todo sea potencialmente un *frame*, pero también condiciona los intereses del director hacia un determinado *frame* que puede ser o no secundado por el espectador.

Brillhart, en una sucesión de artículos publicados en su blog, establece algunas de las claves relacionadas con la narración en VR. Uno de los elementos a tener en cuenta es lo que la directora define como «Points of Interest» (POIs), elementos de una experiencia concreta que atraen la atención de un visitante. Los métodos para captar la atención del visitante en un lugar específico pueden ser fragmentos musicales, efectos sonoros, respuestas hápticas, un cambio de color, una animación, etc. El trabajo sobre el diseño sonoro del film aparece de este modo como un componente fundamental a la hora de fijar los puntos de interés (POIs). En este sentido, una escena puede tener un solo punto de interés, varios o tratarse de una escena en la que no hay ningún punto de interés concreto, permitiendo de este modo que el visitante explore libremente todos los elementos de la imagen. Pero lo realmente interesante de la narración 360° es que el visitante se convierte potencialmente también en el realizador dentro de esa experiencia, y el creador debe enfrentarse a la realidad objetiva de esa experiencia especulando sobre lo que alguien sin conocimiento previo del espacio hará de forma natural.

Para aquellas situaciones en las que se generan varios puntos de interés, la directora añade la importancia del *engagement* del visitante. Extender el *engagement* conlleva reforzar su compromiso con los puntos de interés (POIs), indicarle dónde están las puertas que le pueden ayudar a proseguir su camino en la narración.

Dentro de las múltiples variantes es especialmente relevante para nuestro estudio la idea de *spatial engagement*, en el que la reproducción de las características acústicas y los elementos sonoros diegéticos de la escena adquieren un papel fundamental para la experiencia inmersiva del espectador. El potencial de los vídeos 360° o VR en la industria musical actual es aún imprevisible, y plantea un gran reto para el desarrollo del formato del videoclip. El estudio estratégico de los puntos de interés (POIs) o del *spatial engagement* permite explorar las posibilidades de búsquedas personalizadas de objetos sonoros o de

experiencias musicales que pueden hacer de cada visionado algo único. Por otro lado, el *engagement* del visitante conecta directamente con la idea del *engagement* entre el fan y el artista, y favorece la aplicación de estrategias de *marketing* vinculadas con la propia producción del videoclip.

5. Una propuesta de análisis de la narrativa audiovisual 360° en el videoclip

5.1. Videoclip estático con un solo «punto de interés» (POIs): *Stonemilker* (2015) de Björk

El videoclip de la canción *Stonemilker* de Björk, dirigido por Andrew Thomas Huang en 2015, permite al espectador seguir a la cantante islandesa desde diferentes perspectivas en una playa a las afueras de Reikiavik. Se trata de un vídeo 360° que puede ser visualizado en la pantalla de un iPhone o iPad o bien en modo *cardboard* empleando unas gafas VR pasivas⁹. El videoclip parece estar orientado *a priori* hacia un punto de interés (POIs) único, representado por la propia cantante como eje central del *frame*, pero también permite al usuario afrontar la visualización desde otras muchas perspectivas. Aunque el eje visual 360° permite al espectador seguir los cambios de posición de la cantante durante la interpretación de la canción, se plantean de igual modo otras experiencias alternativas del visionado durante la escucha empleando diferentes enfoques de la cámara: preservando por ejemplo la imagen paisajística y con la cantante detrás del objetivo, o bien manteniendo un plano en el que la cantante entra y sale reiteradamente del *frame*. Aunque la cámara fija en un punto es una de las experiencias posibles, no parece tener el mismo impacto que la curiosidad que despierta en el espectador averiguar dónde está Björk en cada momento, girando el objetivo de la cámara en su búsqueda. Los ojos del espectador, convertidos en objetivo, gobiernan sus movimientos mediante el giro de la cabeza.

La ausencia de componentes diegéticos limita la experiencia inmersiva del espectador a la escucha de música incidental, la propia canción, conservando en ese sentido los estándares del videoclip tradicional. En este caso, la experiencia inmersiva es exclusivamente visual, planteando una producción musical que mantiene las características originales de una grabación en estéreo. No existe por lo tanto un movimiento de los elementos sonoros en función de la ubicación del espectador, uno de los grandes potenciales del diseño sonoro en los vídeos 360°.

⁹ Un factor clave para el correcto funcionamiento del vídeo 360° es el giroscopio del *smartphone*. Gracias al giroscopio, el movimiento del espectador sobre cualquier eje va acompañado del movimiento de la cámara y permite que este se dirija hacia cualquier punto de interés (POIs).

Dentro de las múltiples experiencias visuales que este videoclip ofrece al oyente durante la escucha destaca el enfoque de la cámara hacia el punto de interés (POIs) principal que dirige la trama, la cantante Björk, o buscar un movimiento sobre el eje vertical que va desde la contemplación de las rocas del suelo hasta la contemplación del cielo nublado de Reikiavik. La vinculación del gesto con el movimiento de la cantante y el propio movimiento del espectador aporta un análisis interesante al potencial creativo que los vídeos 360°, formando parte del discurso narrativo del videoclip.

Cuando la cantante dirige la mirada hacia el cielo, reivindicando «We have emotional needs!» tenemos la oportunidad de ver el mismo cielo, podemos seguir los mismos movimientos de la cantante dentro del eje vertical que nos permite copiar el gesto y observar desde el cielo hasta el suelo.

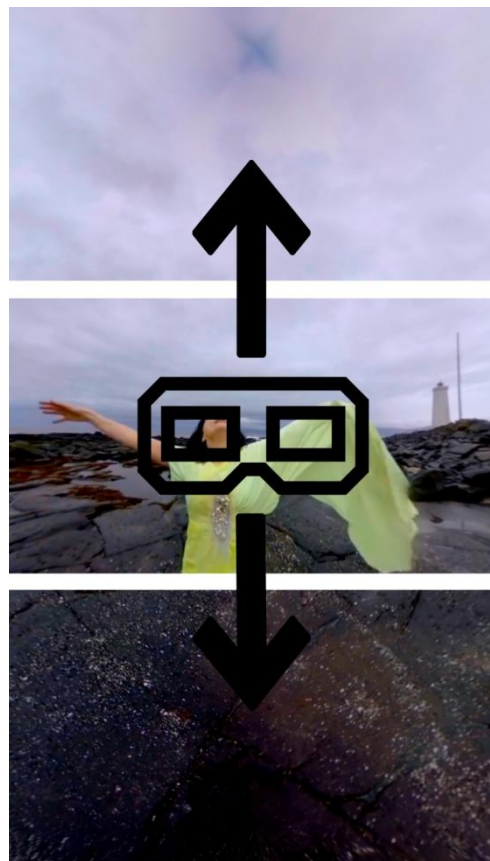


Ilustración 6: movimiento de cámara dirigido por la orientación de las gafas VR en el eje vertical

Huang señala un aspecto que aporta un gran interés al análisis de la narrativa audiovisual y la estructura formal del tema: «the cyclical format of the 360 degrees was perfect for the circular fugue structure of Stonemilker» (Huang en Reed2015). Se establece de este modo una conexión entre el movimiento del punto de interés (POIs) y el de la estructura de la canción.

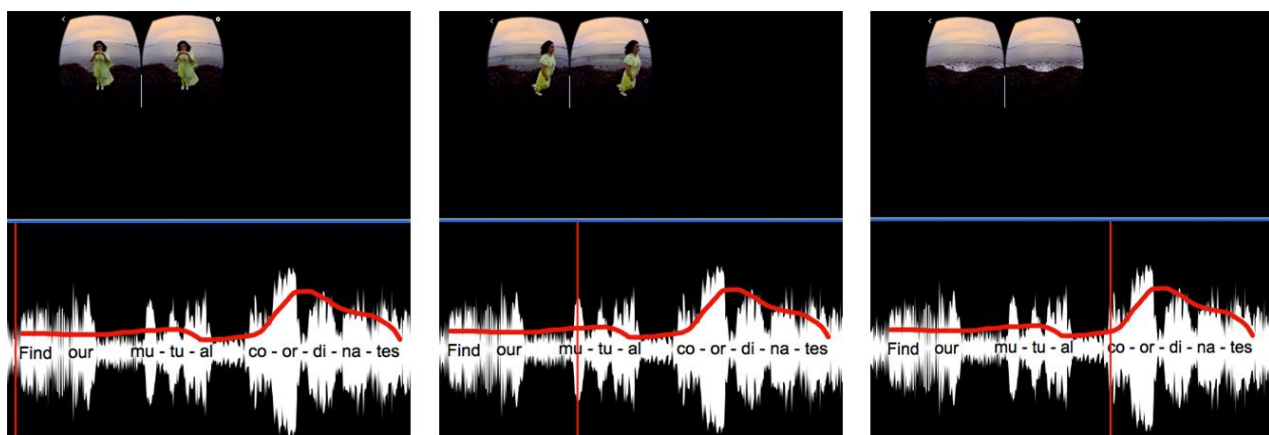


Ilustración 7: el cambio de la melodía de la introducción hacia la primera estrofa obliga al espectador a hacer el primer movimiento de cámara (girando la cabeza hacia la derecha) para seguir a la cantante

Cada nueva sección de la estructura de la canción se anticipa con el movimiento circular de Björk, donde cada posición en grados se asocia con una de las partes: 0° *intro*, 90° *verse 1*, 180° *pre-chorus*, 270° *chorus 1st part*, 360° *chorus 2nd part* y fundido a negro para realizar un cambio de escena que da paso a la segunda estrofa.

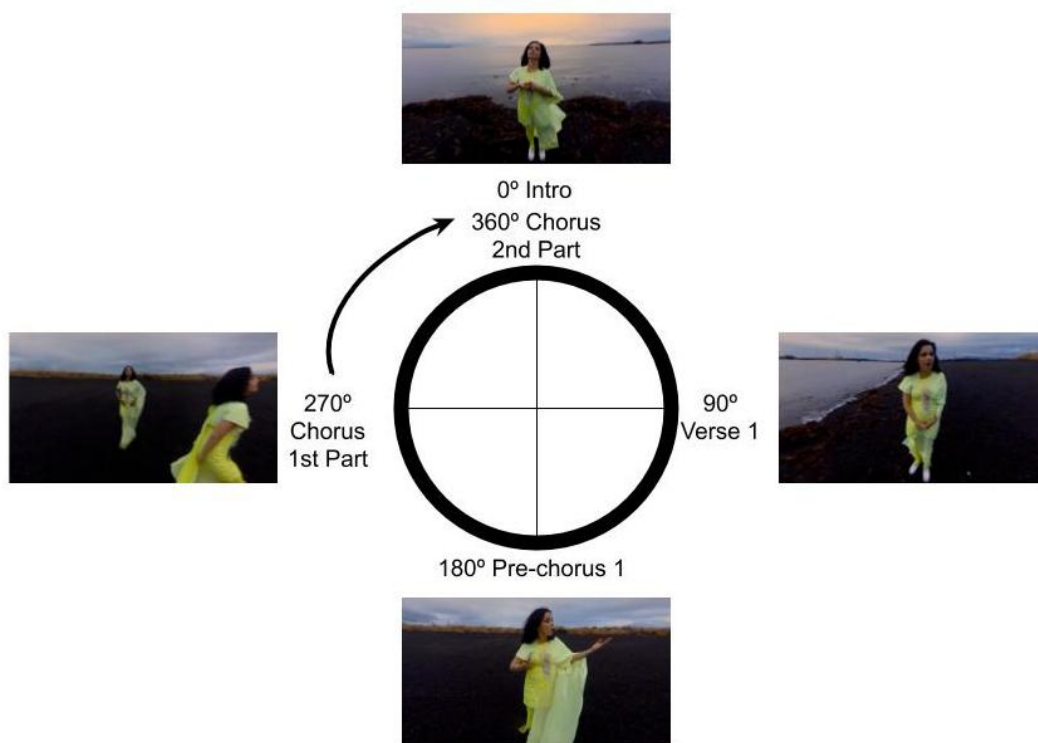


Ilustración 8: Las partes que configuran *Stonemilker* determinan el gesto del espectador que pretende seguir los movimientos de Björk

El videoclip incorpora además otro elemento que conecta directamente con las características del arreglo y la producción musical del tema. Cuando llega el estribillo y se desarrolla el momento de mayor clímax de toda la canción, la voz se duplica con un característico efecto de grabación denominado *double-tracking*. El recurso sonoro de doblar la voz principal tiene una consecuencia visual en la trama, dando lugar a una segunda Björk que aparece en escena y proporcionando al espectador un nuevo reto en el manejo del objetivo de la cámara: ya no se debe elegir entre seguir a la cantante o deleitarse con el paisaje sino que se debe seleccionar a qué cantante queremos seguir con nuestros ojos. Este momento de incertidumbre vuelve a normalizarse al finalizar el estribillo y regresar a la imagen única de la cantante sobre una nueva ubicación que da paso a la segunda estrofa del tema.

Es evidente que el vídeo de Björk no aprovecha el potencial del audio 360° basado en grabación ambisónica, de hecho, se trata en realidad de una mezcla en estéreo sin ningún tipo de modificación respecto al disco del cual se extrae. Aunque se trata de música incidental, como en muchos videoclips convencionales, sí podemos determinar que existe una narrativa audiovisual 360° que gira en torno a la estructura del tema. Además, proporciona nuevas experiencias que ayudan a consolidar el *engagement* con el fan, un factor determinante en las campañas de *marketing* de las producciones actuales y que encuentra múltiples ejemplos como el del siguiente análisis.

5.2. Videoclip dinámico con varios «puntos de interés» (POI): *Paris* (2017) de The Chainsmokers

El dúo de productores neoyorkinos The Chainsmokers, integrado por Andrew Taggart y Alex Pall, presentaron en 2017 un nuevo videoclip de su tema *Paris* para PlayStation VR. El proyecto de Sony, llamado «Lost in Music», aporta una nueva dimensión a las sinergias que se pueden crear entre los dispositivos de realidad virtual y los proyectos musicales, dentro un nuevo escenario al que se enfrenta inevitablemente la industria musical actual.

A diferencia del videoclip anterior, *Paris* es un videoclip diseñado íntegramente por ordenador que simula una partida donde el jugador emprende un viaje que le permite escuchar la producción de una forma diferente. El proyecto se presenta como una nueva experiencia para los fans, que pueden interaccionar para personalizar no solo la perspectiva de la imagen sino la propia percepción de los diferentes efectos sonoros que van surgiendo a lo largo del vídeo. Los vídeos VR que presentan animaciones creadas por ordenador

suelen ser más «efectistas» y generar un mayor impacto en el usuario. En algunos casos, los efectos sonoros contribuyen además a incrementar la experiencia inmersiva. Estas versiones recurren a algunos recursos similares a los empleados en el videoclip convencional 2D, en el que se integran diálogos y otros tipos de efectos sonoros que contribuyen a la narración, y que no figuraban en la producción discográfica original del álbum. Las animaciones del vídeo VR de la canción *Paris* de The Chainsmokers adquieren una coherencia estructural, planteando una evolución de las escenas del juego en función de las secciones del tema.



Ilustración 9: Estructura del tema y su relación con el cambio de escenas

Pero la principal diferencia respecto al videoclip anterior es que los giros de la cabeza del espectador sí que interaccionan con la música del videoclip, que solamente avanza si se sigue la trayectoria de la carretera que nos va marcando la dirección, y que propone otros universos sonoros si miramos hacia atrás o si miramos hacia arriba o hacia abajo: pérdida de coherencia rítmica si miramos hacia atrás o sensación de vértigo en la escena que se desarrolla entre las nubes son algunas de las experiencias que se pueden experimentar en función de nuestros movimientos. Esta breve *roadmovie* virtual parte del mundo onírico de uno de los productores y pretende compartir con el fan su ensoñación, está durmiendo pero está creando y, por supuesto, está pensando en los fans que aparecen en las fotografías asociadas a la pirámide con la que da comienzo la aventura. El presidente de Sony Corporation Kazuo Hirai presentaba el proyecto con The Chainsmokers como una auténtica revolución:

Virtual reality has already demonstrated that it can change the way that games are experienced. We wanted to take that one step further and demonstrate a completely new dimension of entertainment. Through VR technology, not only do the fans feel like they are in the music video, they feel like they are part of the performance (Hirai en Sony.net 2017).

La experiencia del visionado va acompañada en algunas secciones por fotografías de fans que se van mostrando con la interacción del jugador, para dar paso en el estribillo

final a fotografías que muestran la energía del directo de The Chainsmokers.



Que el fan se sienta parte de la actuación dentro de esta experiencia inmersiva garantiza una fidelización más allá del disfrute tradicional de una canción y conecta con la idea de que la canción no solo se escucha, también se ve. Como estrategia de *marketing*, se trata de captar público para los conciertos de los artistas, pero también se trata de conseguir clientes potenciales para el modelo PlayStation VR de Sony. Estas sinergias entre industria musical y tecnológica, al igual que las que se generan entre música y marcas, forman parte de las estrategias comerciales de una nueva industria discográfica donde el modelo de negocio ya no se centra en la venta de un soporte de audio físico.

6. Conclusiones

El impacto real de cada novedad tecnológica vinculada al mundo audiovisual y el uso específico que el creador o el usuario realiza finalmente distan significativamente en algunos casos de los objetivos planteados por sus diseñadores. Los nuevos dispositivos y sistemas que surgen como resultado de la evolución de la investigación sobre audio no siempre se adaptan a las necesidades del mercado y, en algunos casos, no captan el interés ni forman parte de las expectativas de las productoras encargadas de crear contenidos para esos nuevos formatos. El concepto de sonido envolvente o las experiencias inmersivas a través de una visión estereoscópica aparecen, como ha sido demostrado, mucho antes de que en la industria del entretenimiento surgiera una necesidad real de generar contenidos para estos nuevos formatos. El sistema ambisónico no tuvo el impacto que se podía esperar en la década de los 70 porque la tecnología de ese momento no pudo relacionar este formato de audio con las posibilidades que ofrecería tres décadas más tarde en el terreno audiovisual. La evolución de los sistemas de visionado VR y, sobre todo, el impacto de los *smartphones* han retomado el interés de las empresas de audio por los sistemas de grabación ambisónicos, apostando por la comercialización de micrófonos como el modelo Ambeo de Sennheiser o el NT-SF1 de Rode. Pero la principal consecuencia del impacto

actual del sistema ambisónico es su aplicación creativa en los vídeos VR y 360°, que aporta una nueva dimensión creativa a unos vídeos musicales que van más allá de la simple promoción e involucran al espectador en el desarrollo de la trama. El espectador como realizador aporta numerosas posibilidades creativas que intervienen en el desarrollo del *engagement* del fan con el artista, sintiéndose parte de la canción. Tal y como señala Brillhart (2016), en la «realidad virtual» el director debe crear estrategias para captar la atención del usuario y llevarlo hacia unos puntos de interés (POIs) determinados, aunque en realidad el director es el espectador que podrá tomar o no esas decisiones. Los videoclips VR y 360° necesitan las características de la escucha binaural y sistemas como el ambisónico para hacer más realista la experiencia inmersiva, y este hecho supone una obligatoria introducción de elementos diegéticos en la trama obligando a que la música del videoclip pierda su naturaleza incidental. Todo ello obliga en un futuro inmediato a que se trabajen diferentes versiones de la misma producción discográfica, una destinada a la escucha pasiva y otra orientada a la «audiovisión» inmersiva que los sistemas VR permiten experimentar.

Referencias bibliográficas

Brillhart, Jessica. 2016. *In the Blink of a Mind*. Disponible en: <https://medium.com/the-language-of-vr/in-the-blink-of-a-mind-prologue-7864c0474a29>
Consulta: 4/02/2018.

Burdick, Alan. 2001. «Now Hear This: Listening Back on a Century of Sound», *Harper's Magazine* 303, no. 1804, pp.70-77.

Chion, Michel. 1993. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Ibéricas.

Gibson, David. 2005. *The art of mixing*. Boston, MA: Thomson Course Technology.

Moylan, William. 2002. *Understanding and crafting the mix*. Amsterdam: Elsevier/Focal Press.

Gödde, Michael, Gabler, Frank, Siegmund, Dirk, Braun, Andreas. 2018. «Cinematic narration in VR — rethinking film conventions for 360 Degrees». En: Chen, Jessie, Fragomeni, Gino (Eds.) *VAMR. LNCS*, vol. 109010. Springer, Cham, pp. 184-201

Merchel, Sebastian, Altinsoy, Mehmet Ercan. 2014. «The influence of vibrations on musical experience», *Journal of Audio Engineering Society*, 62 (4), pp. 1-15.

Reed, Ryan. 2015. *Bjork Releases 360-Degree 'Stonemilker' Video as Virtual Reality App*. *Rolling Stone Magazine*. Disponible en: <https://www.rollingstone.com/music/music->

news/bjork-releases-360-degree-stonemilker-video-as-virtual-reality-app-65571/ Consulta: 16/03/2018.

Sony.net. 2017. *Sony Challenges Music Fans to Rethink Reality and Get «Lost in Music».* *Company Announces Collaboration with The Chainsmokers for Brand Campaign.* Disponible en: <https://www.sony.net/SonyInfo/News/Press/201702/17-018E/index.html> Consulta: 20/03/ 2018.

Steinberg, John C. Y Snow, William B. 1934. «Auditory Perspective — Physical Factors», *Electrical Engineering*. Disponible en: <http://www.aes.org/aeshc/docs/bell.labs/auditoryperspective.pdf> Consulta: 23/01/2018.

Sterne, Jonathan. 2003. *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press.

Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.

Piratas del Caribe: El cofre del hombre muerto. Análisis de la simbología musical en el «Tema de Davy Jones»¹: instrumentos, melodía, armonía y planos sonoros.

Álvaro López Sánchez

1. Introducción

El cofre del hombre muerto es la segunda entrega de la saga *Piratas del Caribe*, en la que aparecen nuevos personajes. La aparición más relevante para la historia es, probablemente, Davy Jones, un marinero que está condenado por su amada Calypso, una diosa del mar, a conducir las almas de aquellos que mueren en el mar hacia el más allá. Según este conjuro, Davy debe permanecer en «El holandés errante», pudiendo pisar tierra y encontrarse así con su amada un día cada diez años. Pero tras los primeros diez años de espera, esta no aparece el día acordado.

Es tal la importancia de Davy Jones en el film que Hans Zimmer diseña un tema propio para él. Sin embargo, aunque este tema fue titulado «Davy Jones' Theme» por el propio compositor, no podemos considerarlo un *leitmotiv* en sí mismo, ya que se usa en otras ocasiones para simbolizar el amor truncado de este personaje hacia Calypso (como sucede en cada alusión a este amor, en cada aparición de la caja de música con forma de corazón, o en las del cofre que contiene el mismísimo corazón de Davy Jones). Se trata, por tanto, de un tema muy versátil, capaz de transmitir a la vez tristeza, miedo, maldad y amor, en momentos muy dispares de la película. Y es que este personaje aparentemente maldito simboliza todo este espectro de emociones diferentes.

Este tema aparece por primera de manera evidente y completa en la secuencia analizada, tocado al órgano por el mismísimo personaje, como contrapunto a la caracterización emocional del personaje que el director se propone en ese punto del film. En esta aparición, el director nos presenta a un Davy atormentado y solitario, en su camarote; a la vez que un despótico capitán que castiga a su tripulación en cubierta.

El marco visual acompaña perfectamente esta caracterización, al localizarse la secuencia en medio de una tormenta, siendo este marco meteorológico un recurso muy recurrente y efectivo en el cine para anticipar emociones como el enfado, la ira, el dolor o el desamor que sufren los personajes. En este caso, las emociones encajan perfectamente.

Tras un audiovisionado preliminar de la escena, constatamos que la música tiene la siguiente estructura y características.

¹ Secuencia: *El órgano de Davy Jones* (01:08:58 - 01:10:10)

1.1. Estructura de la secuencia²

	ESCENA 1: INTRODUCCIÓN —Suena una llamada de órgano, sugiriendo la obra «Preludio y fuga en re menor» de J.S. Bach. —La tesitura se desplaza desde la región aguda hasta la grave, soldando así la introducción musical con el bajo/pedal de la siguiente escena.
	ESCENA 2: CAMAROTE —Es la más expresiva, y el objeto principal de este análisis. —Tiene como función caracterizar física y psicológica a Davy Jones.
	ESCENA 3: CUBIERTA —Tras una modulación por «secuenciación melódica», pasamos de re menor a si menor para estructurar el cambio de escena. —Aparecen diversos personajes, entre ellos Will Turner, y Bill «El botas».

1.2. Características de la música

Según la jerarquía: Tema central.

De acuerdo con la «pirámide de poder» de Xalabarder (2006, 72-80), cuando hay varios personajes con tema propio, como es el caso, cabe diferenciar entre temas centrales y tema principal (que en toda esta saga es «He's a Pirate», el tema de Jack Sparrow).

² Todas las imágenes incluidas en el capítulo son capturas de pantalla. Su inclusión tiene exclusivamente finalidades educativas y de investigación.

Según la actitud: Música empática.

De nuevo siguiendo a Xalabarder (2013, 43-45), hablamos de música empática cuando el significado de esta concuerda perfectamente con el de la imagen, y «aunque a veces resulte obvia, en otras ocasiones multiplica una emoción concreta: más terror, más amor, más dolor».

Según la fuente: Música transdiegética.

De acuerdo con el término que utiliza Eduardo Armenteros (2005-2006) para señalar el paso de música diegética (aquella que oyen los personajes por estar presente la fuente sonora, en este caso el órgano) a música extradiegética (aquella que los personajes no oyen, en este caso interpretada por la orquesta).

2. Análisis de la instrumentación

2.1. El órgano

Hans Zimmer utiliza un órgano en esta secuencia, probablemente impuesto por los creadores de la saga, ya que el instrumento se mimetiza con Davy Jones, dadas las similitudes físicas entre instrumento y personaje.

Así, los tubos del órgano y los tentáculos de Davy se corresponden físicamente, hasta el punto de que ambos despiden humo en momentos diferentes de la película, en los que además predomina la misma paleta de colores.



Fig. 1: Tubos del órgano despidiendo humo



Fig. 2: Los tentáculos de Davy despidiendo humo.

Por otro lado es probable que el órgano (relacionado frecuentemente con la música religiosa occidental) tenga un trasfondo simbólico, transfiriendo al personaje los conceptos de misticismo, religiosidad e incluso miedo que se suelen asociar al instrumento.

En cualquier caso, es necesario subrayar que el uso del órgano para Hans Zimmer simboliza sentimientos elevados de unión entre dos personas, como él mismo cuenta en el «making of» de *Interstellar*, una película muy posterior:

There is something very human about [the organ], because it only can make a sound with air, and it needs to breath, and in each note you hear the breath, you hear the exhale. You feel human presence in every sound.³

2.2. La cuerda

Los instrumentos de cuerda son un cliché frecuentemente asociados en música cinematográfica al sentimiento de amor. En este caso, la orquestación permite sobresalir a la cuerda sobre toda la orquesta en una tesitura cada vez más aguda, cuando los personajes Bill «El botas» y Will Turner (padre e hijo respectivamente), coinciden en la escena de cubierta.

2.3. El coro

Aparece también en la escena de cubierta, y consigue acometer tres funciones: la de añadir todavía más profundidad emocional al órgano y a la orquesta, la de llenar la escena en espacio abierto de cubierta, y la de asociar la instrumentación a los personajes (ya que pasamos de tan solo un personaje en el camarote, a numerosos personajes en cubierta, como sugiere una formación coral).

3. Análisis de la melodía

En esta secuencia la melodía cumple dos funciones fundamentales: la de ambientar la historia en un tiempo pasado, y la de estructurar la escena del interior del camarote.

3.1. La melodía como marco temporal: el contorno de una melodía gregoriana.

³ <https://musebycl.io/music/emotion-breathing-and-its-role-music-and-sound-design>.
15/5/2020].

[Consulta:

En la siguiente transcripción observamos en el contorno melódico la influencia del estilo del canto gregoriano, pues la línea parte de una nota *finalis* (Re), llega a una cuerda de recitación sobre la nota tenora (La), para volver después a la *finalis* (Re):



Fig. 3: Transcripción del contorno melódico

Este diseño melódico imprime a la música un carácter espiritual, casi religioso, que conecta perfectamente con el empleo del órgano.

Teresa Fraile (2004) define la función «marco» como la capacidad de la música de cine para situar la acción en un tiempo y espacio determinados. Sin embargo, el uso de esta melodía casi gregoriana con tintes modales nos retrotrae a una época pasada, pero demasiado anterior a la época en que transcurre el film (que nunca sería antes de 1622⁴, y que se ha llegado incluso a datar exactamente en agosto de 1729⁵). Por ello, nos encontramos ante una gran inexactitud temporal, ya que el modelo de melodía gregoriana es muchos siglos anterior y, en todo caso, la composición modal entró en decadencia a partir del siglo XVI, desplazada por la incipiente tonalidad. Como afirma el personaje V en la película *V de Vendetta*, «los artistas mienten [o exageran] para decir la verdad».

3.2. La melodía como elemento estructurador: escena del camarote

Si analizamos cuidadosamente la melodía y la comparamos con la composición de planos, encontramos un paralelismo estructural basado en la simetría. Así, durante la primera mitad de la melodía pasamos progresivamente de un plano general hacia un primer plano. Análogamente, la segunda parte de la melodía acompaña a una serie de planos que se alejan poco a poco:

⁴ De acuerdo con la siguiente entrega de la saga, *Piratas del caribe: En el fin del mundo*, el modelo del grabado de las monedas de 8 reales que aparecen es el que fue acuñado entre 1622 y 1652, durante el reinado de Felipe IV, sin perjuicio de otras ediciones puntuales posteriores.

⁵ Según el calendario de Jim Carson empleado en la quinta entrega de la saga, *Piratas del caribe: Los muertos no cuentan cuentos*, Will Turner, siguiente capitán de «El holandés errante», desembarca en agosto de 1739 tras diez años navegando, lo que sitúa la acción de la segunda entrega en agosto de 1729.



Fig. 4: Relación de la melodía con la estructura de la escena

Muy importante en la estructura melódica es el intervalo de 6ª menor que describe la nota *finalis* Re con el Si bemol que hay en la mitad de la línea (y que funciona como vértice superior del contorno melódico si omitimos las notas de adorno). Este intervalo, según Deryc Cooke (1959), se utiliza frecuentemente en el Renacimiento para conferir una gran carga expresiva (como sucede con la 5ª y 7ª disminuidas durante el Clasicismo y Romanticismo). Por tanto, nos encontramos ante un rasgo retórico arcaico y, otra vez, muy anterior al periodo histórico donde se desarrolla la historia. Aún más, la imagen que se muestra durante ese Si bemol (en el plano más corto de la escena) es precisamente la caja de música con forma de corazón, lo que añade significado a la escena.

4. Análisis de la armonía

4.1. Contenido modal

Se ha mencionado el carácter gregoriano del contorno melódico, sugiriendo esta melodía un modo muy similar al «protus» (por tener Re como nota *finalis*), aunque dicho modo contendría el Si natural o sexto grado elevado, describiendo lo que posteriormente se ha venido en llamar modo Dórico.

En este caso, sin embargo, la melodía está construida utilizando el Si bemol, además del Do natural (ver Fig. 4). La primera nota nos acerca a un modo menor y, por tanto, a un contexto tonal. La segunda nota, sin embargo, es una subtónica⁶ que sigue sugiriendo un contexto modal.

Es por todo ello que la manera de explicar modalmente esta melodía es considerar

⁶ Subtónica es la traducción del término latino «subtonium», usada en teoría del canto gregoriano para describir la relación de un tono entre la última y la primera nota de los modos Dórico, Frigio y Mixolidio, (Rushton 2001).

el uso de un modo Eólico (modo XI, según la clasificación de Glareanus⁷). Este modo estaría transportado para comenzar en Re, lo que hace más difícil identificarlo.

Según Caberlotti, el modo Eólico «calmaba las tempestades y batallas internas de los ánimos, y les inflamaba el corazón de furiosos votos»⁸. No deja de ser curioso que para definir el modo utilizado en esta película (rodada en 2006), el autor utilice en 1644 las palabras «tempestades», «batallas» y «corazón».

4.2. Contenido tonal

Si analizamos la armonía desde una perspectiva tonal, tenemos que contemplar la posibilidad de que Hans Zimmer haya pensado en la tonalidad de Re menor y añadido posteriormente el tinte modal de la subtónica. El uso de esta tonalidad, según diferentes autores, sugiere las siguientes emociones:

AUTOR	EMOCIÓN / CARÁCTER
Mattheson	—Intensa tristeza
Rameau	—Ternura —Lamentación
Charpentier	— Depresivo

Fig. 5: Cualidades afectivas de Re menor (tabla elaborada a partir de López-Cano 2011, 64)

En todo caso, es mucho más importante tener en cuenta qué significa esta tonalidad para el propio compositor, pues Hans Zimmer suele utilizar Re menor⁹ para simbolizar las emociones de espiritualidad o para caracterizar personajes ciertamente atormentados, como sucede en películas como *El código da Vinci* o *El caballero oscuro*. En este tipo de películas, Zimmer explota el carácter expresivo del intervalo de 3ª menor (Re-Fa) y el de 6ª menor (Re-Si bemol), como sucede en la escena aquí analizada.

No obstante, no podemos hablar de una armonización tonal, ya que la melodía no está acompañada por funciones o grados armónicos, sino por una notal pedal (Re), que sugiere más bien un bordón.

⁷ Glareanus, *Dodecachordon*, 1547.

⁸ Caberlotti, *Laconismo delle qualità de Claudio Monteverdi*, 1644.

⁹ Según la masterclass *Hans Zimmer Teaches Scoring*. En: www.masterclass.com. [Consulta: 5/07/2018].

Este tema, sin embargo, sí aparece armonizado tonalmente en otras escenas del film: por ejemplo, cuando Davy Jones se encuentra con Tía Dalma, encarnación humana de Calypso (escena de prisión) vuelve a sonar el tema de manera transdiegética: primero en la caja de música y después en la orquesta. En esta escena, de tinte romántico, el tema aparece parcialmente armonizado. Incluso el acompañamiento describe un acorde disminuido (compás 11 de la Fig. 4), siendo este tipo de acorde un cliché romántico en la música de finales del siglo XVIII, y también en la música de cine.

5. Análisis de los planos sonoros

Durante la escena del camarote, encontramos 3 planos sonoros diferentes, simbolizando cada uno de ellos ciertos elementos narrativos:

PLANO	SIMBOLISMO
Melodía: Simétrica y modal	—Estado de ánimo —Marco histórico
<i>Ostinato</i> : Tesitura intermedia	—Movimiento perpetuo del barco —Carácter cíclico de la «maldición» de Davy Jones
Bajo / pedal de re: Ritmo yámbico: corta larga (♩)	—Profundidad / atadura al mar —Latidos del corazón (elemento narrativo más importante)

Fig. 6: Simbolismo en los planos sonoros

6. Conclusiones

Tras este análisis, hemos constatado el poder simbólico que tiene la música de esta secuencia, en cada uno de sus elementos: los instrumentos transmiten estados de ánimo y caracterizan a los personajes; la melodía tiene una función estructuradora y contextualizadora de la escena; la armonía completa el estado de ánimo y puede cambiar el significado narrativo; y los planos sonoros simbolizan elementos visuales presentes en la secuencia.

Consideramos esencial para un compositor de cine contemplar este simbolismo que, aunque no siempre es evidente, confiere mucha riqueza al significado narrativo y descriptivo de la imagen que se está musicalizando.

Según Hans Zimmer, este poder simbólico de la música es tan importante en el significado final de una escena que sus consecuencias deben ser estudiadas y planificadas

antes de escribir una nota. Para finalizar añadimos el siguiente comentario, atribuido al compositor, con el que cerramos este análisis:

A good score should have a point of view all of its own. It should transcend all that has gone before, stand on its own two feet and still serve the movie. A great soundtrack is all about communicating with the audience, but we all try to bring something extra to the movie that is not entirely evident on screen.

Referencias bibliográficas

Armenteros, Eduardo. 2005-2006. *XIII Taller de sonido y música para cine*. Madrid: SGAE.

Cooke, Deryck. 1959. *The Language of Music*. Oxford: Papercaks.

Fraile, Teresa. 2004. *Funciones de la música en el cine*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

López-Cano, Rubén. 2011. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions.

Rushton, Julian. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmilian Publishers.

Xalabarder, Conrado. 2006. *Música de cine: Una ilusión óptica*. España: LibrosEnRed.

_____.2013. *El guión musical en el Cine*. Barcelona: MundoBSO.

La tecnología como frontera en la producción musical en los inicios de la televisión en Portugal¹

João Ricardo Pinto y João Soeiro de Carvalho

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia

La importancia de la presencia musical en la programación televisiva es hoy en día incuestionable, siendo denominada por Jon Burlingame la «banda sonora de nuestras vidas» (1996, 1). En un estudio dedicado a la importancia de la música como comunicación cotidiana y transmisora de significado, Philip Tagg (2003, 1) estima que alrededor de la mitad de los contenidos televisivos en el mundo industrializado implican consumo musical. No obstante, a pesar de que los estudios centrados en la televisión ocupan cada vez un lugar más destacado dentro de los estudios de los medios de comunicación (Newcomb 2005), en el contexto portugués

contando algunas excepciones, las universidades, centros de investigación e instituciones académicas de prestigio, en general, están todavía muy alejados [...] de la investigación relacionada con los *media* y, en particular, con la televisión (Pinto 2005, 14).

Esto es aún más evidente en el ámbito de la etnomusicología, en el que solo en los últimos años han comenzado a aparecer trabajos dedicados a la relación música / televisión, a través del estudio de determinados programas que se centran en ciertos géneros musicales (Cravinho 2018; Lopes 2012).

La falta de investigaciones en el contexto de la etnomusicología que aborden la televisión de una manera más global, es decir, más allá de los estudios de caso, me llevó a estudiar los comienzos de la televisión en Portugal, un primer periodo que podemos acotar desde las primeras emisiones (1956) hasta la entrada en funcionamiento del *videotape* («cinta de vídeo») (1964), que permitió la grabación de imágenes en movimiento y sonido en un único soporte.

La escasez de imágenes de la época, que se explica por no poder grabar las emisiones sin tener que recurrir a material técnico cinematográfico, lento y costoso, imposibilita contar hoy con un archivo con un número satisfactorio de programas para lograr una «validez de prueba» (Corner 1999, 70) lo suficientemente robusta. Esto provoca

¹ Traducción del original por Enrique Encabo.

que, al acercarnos al conocimiento de la relación televisión / música, lo hagamos no a través del análisis de los productos televisivos, sino mediante la observación de la producción, es decir, el estudio de los procesos de construcción de «significados y placer» (Fiske 1987, 1) caracterizados por englobar un conjunto de relaciones de interdependencia regido por diferentes condicionantes (Pinto 2019).

El análisis de estos procesos, sea a través de un enfoque histórico, etnográfico o etnomusicológico, permite no solo una mirada más esclarecedora sobre los productos televisivos, sino también mostrar las influencias que a lo largo del proceso de producción moldean las opciones de los diversos intervinientes en el proceso creativo, desde los Serviços de Produção, de los que surgían las propuestas para la programación musical, hasta la dirección de la Radiotelevisão Portuguesa (RTP), que también tomaba parte en determinadas decisiones, en particular en las referidas a la presencia musical en la parrilla televisiva.

La enorme presencia musical en la programación se debe en gran parte al hecho de que la televisión será, en el momento, «al mismo tiempo, libro, escenario, concierto, estadio, viaje, diario» (*Onde? Como? Quanto? Quando?* 1956²). Así encontramos momentos musicales en programaciones de teatro, películas, programas de variedades y otros. Sin embargo, y puesto que nuestra intención es conocer la producción musical en la RTP, optamos por centrar la investigación en los programas con «música en la pantalla» es decir, aquellos en los que «la música emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y en el tiempo de la acción» (Chion 2011, 67).

El hecho de que en los primeros años de la televisión en Portugal existiera un único canal, RTP, empresa a la que se adjudicó el servicio público de televisión —hay que recordar que, en el momento, el régimen político es el de una dictadura, el Estado Novo, presidido por António Oliveira Salazar—, determina en buena medida la presente investigación desde un punto de vista histórico y social. Este contexto nos lleva a plantear la hipótesis de que, en el momento, existía una influencia significativa sobre la producción televisiva (Bourdieu 1997, 7), ya prohibiendo ciertos programas, ya mediante la presencia obligada de otros. Si bien sabemos que esto sucedía sobre todo en lo relativo a los programas informativos y los contenidos en ellos presentes (Cádima 1996), podemos preguntarnos: ¿esto mismo sucedía en lo concerniente a la producción musical?

Aunque el concepto de televisión remite a un sistema electrónico de reproducción inmediata de sonido e imágenes a distancia (Torres 2011; Williams 1974), mi propuesta de

² Folleto distribuido en las instalaciones de la RTP durante septiembre de 1956.

análisis supone la construcción de contenidos de televisión como una acción profundamente cultural. Por lo tanto, he elegido partir de la definición de producción cultural que Richard Peterson y Narasimham Anand (2004) ofrecen en su artículo *The Production of Culture Perspective*. Partiendo de seis niveles de análisis —la tecnología, leyes y regulaciones, estructura de la industria, estructura organizativa, carreras profesionales y mercado— los autores indican que:

esta división permite poner de relieve cómo los elementos simbólicos de una cultura dada son moldeados por los sistemas en los que son producidos, distribuidos, evaluados, enseñados y preservados (Peterson y Anand 2004, 311).

Aunque a lo largo de mi investigación he abordado todos los niveles de análisis propuestos, puesto que, de algún modo, todos están interrelacionados, en este momento me centraré en la tecnología. Aunque a menudo se ignora este aspecto en los estudios etnomusicológicos, este parece ser un factor realmente importante en cuanto a la creatividad, dado que es fundamental comprender hasta qué punto las alteraciones y cambios en el nivel de la tecnología configuran las opciones de construcción de significados, del mismo modo que, en un sentido contrario, la tecnología se ve transformada por medio de la imaginación.

En el contexto portugués y, más concretamente, en el ámbito de la televisión, este análisis es aún más relevante debido a la dependencia del material técnico extranjero por parte de RTP, que motivó los contactos permanentes entre la empresa portuguesa con sus homólogos extranjeros. Por eso es importante para entender hasta qué punto este hecho fue determinante para el conocimiento de nuevos artistas y nuevas categorías musicales en Portugal.

Un aspecto a tener en cuenta en el contexto portugués es que las emisiones televisivas comenzaron el 4 de septiembre de 1956 usando material técnico cedido, en calidad de préstamo, por las firmas RCA y Philips, y continuaron de este modo hasta la interrupción de las emisiones el día 30 del mismo mes. Según un comunicado de la compañía de televisión (*Diário de Lisboa*, 30 de septiembre de 1956) esta interrupción se debió a la necesidad de cambiar la sede a unas instalaciones definitivas, devolviendo por tanto el material prestado a las respectivas empresas.

Aunque la idea inicial era que las retransmisiones se reiniciaran a finales de octubre, en realidad estas se retomaron el día 3 de diciembre, eso sí, ya en las nuevas instalaciones,

un espacio que con anterioridad habían ocupado las empresas cinematográficas Cinelândia y Cinanfa. Todavía no era posible emitir en directo, de modo que este periodo se caracterizó por contenidos a partir de la utilización de un dispositivo electromecánico diseñado para transferir materiales en soporte film —filmes de 8 mm, 16 mm o 35 mm— para vídeo: el *telecinema* (Henriques 1993, 124).

El 5 de febrero de 1957 vuelven los directos a la programación televisiva en la apertura y cierre de las emisiones, y el día 15 del mismo mes, para la transmisión del informativo *Jornal de Actualidades*. Dos días después la RTP realiza la cobertura de la visita de la reina Isabel II de Inglaterra a Portugal, acontecimiento que fue el momento más importante de la televisión durante todo el período de las emisiones experimentales.

Además de haber sido importante para el inicio de las emisiones regulares, este momento se acercó a lo que podemos denominar la televisión del cine. La imposibilidad técnica de la RTP para transmitir en vivo desde fuera de los estudios, llevó a que la televisión tuviese que depender de las posibilidades de grabación del cine: solo de esta manera fue posible emitir reportajes, aunque fuese en diferido. Gracias a recurrir a João Baptista Rosa³ y su equipo⁴, la RTP pudo cubrir la visita real: con el uso de cámaras de Paillard 16 mm se grabaron 63 horas de película, reveladas y montadas en Tóbis Portuguesa, que más tarde fueron enviadas a los estudios de RTP donde fueron transmitidas a través del *telecinema*. Esta dependencia de la televisión en lo relativo a las posibilidades de grabación, habiendo de recurrir a la tecnología cinematográfica, se mantuvo hasta principios de 1964, como veremos más adelante.

El 7 de marzo de 1957 RTP inicia las emisiones que hoy conocemos como regulares, aunque en la época aun son consideradas experimentales, como se puede constatar en las entrevistas publicadas en la prensa escrita. A partir de este día, que hoy asumimos como el del nacimiento de la televisión en Portugal, además de la preocupación

³ João Emílio Baptista Rosa (1925-1982). Tras abandonar los estudios superiores se convierte en colaborador de la revista *Animatógrafo* y asistente de dirección en las producciones de Lopes Ribeiro, en películas como *O Pai Tirano* y *O Pátio das Cantigas* de 1941. Después de un periodo profesional en Madrid, donde trabajó con Ladislao Vajda, firmó su primer corto, *Imagens de Nisa* (su tierra natal) en 1949. Fue jefe de la División de fotografía y cine en los servicios cartográficos del ejército, se convirtió en funcionario de RTP, entre 1956 y 1974, realizando labores de reportero, operador, montador, productor y realizador (Ramos 1989, 344-345).

⁴ Baptista Rosa, Carlos Tudela, Vítor Manuel, José Manuel Tudela, Serras Fernandes, Adriano Nazareth y Artur Moura, que posteriormente formarán parte de la empresa; Augusto Cabrita, João Martins, Jorge de Castro, António Cunha Teles, Walter Sampaio y António Bernardo también formaban parte del equipo, aunque no llegaron a ingresar en RTP.

por la adquisición de equipos técnicos para los estudios e instalaciones RTP, existe una apuesta muy clara para llevar la señal de televisión al mayor número de personas posible, pues durante el periodo de emisiones experimentales estas solo llegaban a la zona de Lisboa. En este sentido, se inicia la instalación y puesta en marcha de cinco emisoras: Lisboa, Oporto, Lousã, Montejunto (que recibe la emisora instalada previamente en Lisboa) y Fóia. Esta primera etapa de la instalación, «interconectada por enlaces de paquetes hertzianos bilaterales y simultáneos» (*Anuário RTP* 1964), cubriría el «44% de la superficie continental y el 58% de la población»; aunque estaba prevista su finalización en mayo de 1957, se concluyó en abril del año siguiente.

En 1957 RTP adquiere dos coches y equipos exteriores, uno para Lisboa y otro para Oporto, donde inauguraría sus instalaciones en octubre de 1959. Con respecto a su uso en Lisboa, aunque estrenado este equipamiento en 1958, sería a partir del siguiente año cuando se convertiría en relevante para la programación musical.



Ilustración 1. Coche de exteriores RTP adquirido en 1957. Mercedes-Benz (LP-312 modelo LP-312/36), construido en Mannheim, Alemania (archivo personal).

La nueva posibilidad de enviar imágenes en movimiento en directo desde diferentes espacios motivó cambios en la programación musical. Así, pasó a emitirse en directo desde exteriores, como por ejemplo desde el Casino de Estoril, el Teatro Nacional de São Carlos, el Pabellón de Deportes, o el Coliseu dos Recreios. El directo desde los principales recintos donde se llevaban a cabo espectáculos, principalmente de Lisboa y Oporto por la

proximidad con los centros de emisión, fue ocupando gradualmente más espacio e importancia en la programación.

Además de los cambios mencionados, la entrada en funcionamiento de los coches exteriores también transformó los procesos de producción y la estructura corporativa de la RTP, creándose, por ejemplo, la creación del departamento de exteriores dirigido por Hélder Mendes⁵. Aún con estas innovaciones, no podemos hablar de un verdadero distanciamiento respecto a los modelos de producción radiofónicos, pues la radio ya emitía, desde principios de la década de 1940, conciertos en directo desde diferentes espacios públicos, como los *Serões para Trabalhadores*, programa emitido mayoritariamente desde el gimnasio del Liceu Camões (Lisboa) desde 1941.

Sin embargo, las nuevas posibilidades técnicas permitían no solo escuchar, sino ver, lo que permitió dar a conocer espectáculos hasta entonces solo accesibles para los grupos sociales con mayor poder económico; una auténtica democratización social en lo que se refiere al acceso a la música. También alteró el *modus operandi* de los servicios de producción; podemos afirmar que se pasó de una etapa en la que los artistas se desplazaban a la televisión, a una nueva fase en la que era la televisión la que acudía al encuentro de las actividades que pretendía dar a conocer a sus audiencias.

Pocos meses después del estreno del coche de exteriores, surgen dos importantes programas dedicados a la música «clásica»: *A Construção da Música*⁶ (emitido entre el 20 de marzo de 1958 y el 24 de agosto del año siguiente) y *O Mundo da Música* (más tarde titulado *No Mundo da Música*, emitido entre el 27 de noviembre de 1958 y el 13 de julio de 1959). Ideados por el maestro José Atalaya, también responsable de los textos y de la producción, tenían como objetivo describir la música que era interpretada en vivo en los estudios. Más allá de la actuación musical, el programa *A Construção da Música* incluía notas biográficas de los compositores, empleando imágenes de los mismos, y eran ofrecidas explicaciones sobre la obra interpretada. Hasta donde he podido constatar, esta fue la primera vez que fueron utilizados los subtítulos en un programa producido en Portugal.

En un momento en que los programas buscaban recrear los espacios donde originalmente se ofrecían las actuaciones musicales, por ejemplo las casas de fado, el uso de

⁵ Empleado de RTP desde el comienzo de las emisiones experimentales en septiembre de 1956. Como jefe del Departamento de Asuntos Exteriores, contó con el apoyo de dos asistentes (antiguos colegas universitarios a los que invitó a trabajar en la RTP), João Silveira Ramos y Moreira de Almeida (información obtenida a partir de entrevista realizada a Hélder Mendes, el 23 de marzo de 2018).

⁶ En sus primeros dos emisiones, el 20 de marzo y el 11 de abril de 1958, el programa fue titulado *Construção Musical*. A partir de su tercera emisión, el 25 de abril, pasó a llamarse *A Construção da Música*.

la imagen como soporte comunicativo de una manera más organizada y sistemática revela no solo la existencia de nuevas posibilidades técnicas, sino también su importancia desde el punto de vista de la mediación musical. Este tránsito a la imagen como soporte, en gran medida por el uso de las nuevas tecnologías, nos permite afirmar que es precisamente a finales de la década de 1950 el momento en que la producción musical televisiva se aleja de los modelos radiofónicos, lo que cambia tanto el modo de difusión como de recepción musical.

También es importante destacar que el origen de estos programas radica en la existencia de una sección de programas de música dirigida por el músico João de Freitas Branco⁷. No menos importante es el aumento de las horas de emisión diarias, que permitió la aparición de nuevos programas en la programación.

La atención cada vez mayor prestada a la imagen aparece en la prensa a través de las opiniones aportadas tanto por espectadores como por columnistas como Mário Alves, que se expresa en los siguientes términos en la revista *Rádio e Televisão*:

¿Cómo se puede quedar impávido y sereno ante la actuación de un artista tan viajado y que en esos viajes no se dio cuenta de que la TV requiere una exteriorización que no se puede ni se debe confinar a la impasibilidad del rostro, a las actitudes estáticas y a los gestos uniformemente pendulares? ¿O será el caso que el canzonetista Carlos Mesquita haya adoptado el criterio de que para cantar ante las cámaras de la televisión bastan los procesos rutinarios de la Radio (anticuados) o de la grabación en estudio, porque solo interesa la voz? (*Rádio e Televisão*, 26 de octubre de 1963).

Los avances técnicos concernientes a las imágenes en movimiento tienen, como vemos, consecuencias en la interpretación musical, que deja de ser consumida y analizada atendiendo únicamente al sonido. Es decir, la imagen pasa a ser parte del discurso, o si queremos, de los significados musicales.

Aunque no sean producciones de RTP ni emisiones realizadas en espacios públicos nacionales, es importante destacar que la programación musical de RTP incluyó también programas extranjeros, que llegaban a Portugal a través del correo diplomático. Un ejemplo es el programa *Music for All*, en el que participaban algunas de las principales estrellas norteamericanas de la época. De este modo fue posible ver las actuaciones de algunos artistas hasta ahora conocidos solo a través de grabaciones o fotografías publicadas en la prensa, lo que tendrá no solo influencia en la producción en el contexto de la televisión, sino también en la música que se desarrollaba fuera de la esfera de los medios.

⁷ João de Freitas Branco fue musicólogo y crítico musical (Latino 2010, 166).

La instalación de las emisoras, anteriormente mencionada, permitió hacer llegar la programación musical nacional a un público cada vez más amplio, además de posibilitar la conexión hertziana con España, la «íberovisão».



Ilustración 2. Mapa ibérico con localización y frecuencias de los emisores. Frecuencias utilizables (Emissora Nacional de Radiodifusão - 1955)

Aunque la posibilidad de una conexión ibérica estaba prevista incluso antes del estreno de la televisión en Portugal, solo fue posible en 1960. Además de permitir el intercambio de programas entre RTP y Radio Televisión Española (RTVE), esta permitió también la conexión de Portugal con Eurovisión aunque aún no de manera directa, algo que sucedería en 1965. Es decir, Portugal en estos años todavía dependía de España para poder emitir y recibir programas a través de eurovisión.

En 1962 se llevó a cabo la primera emisión de Mundovisión, emitida por RTP, a través de la red hertziana ibérica:

[...] surgieron, en fin, nuestros «écrans» la estatua de la Libertad y la Torre Eiffel, símbolos de la conexión América-Europa, a través del nuevo satélite [Telstar]. Y ante los ojos de los asombrados espectadores portugueses, y también ante los ojos de millones de personas que vieron este primer programa, gracias a una imagen muy clara y una calidad de sonido excepcional, surgió la nueva realidad de Mundovisión al servicio de la humanidad (*Rádio e Televisão*, 28 de julio de 1962).

Este avance tecnológico permitió hacer llegar a las pantallas de televisión portuguesas programas producidos por los principales canales de televisión extranjeros, lo

que propició un aumento del conocimiento de música que circulaba en el *mainstream* internacional.

Estos avances en las conexiones, unidos a la apertura de Portugal al mercado internacional en materia musical, no dejan de ser contradictorios con respecto al ambiente político, tanto en Portugal como en España, donde gobernaban sendas dictaduras. En el caso portugués, desde la década de 1940, y especialmente en la Emissora Nacional de Radiodifusão, aunque no existía una prohibición de entrada de música extranjera, se procuró contrarrestar su presencia con la creación de una música «nacional»: la versión «portuguesa» de la música nacional (Losa 2009; Moreira 2012).

En cuanto a la producción de música en el contexto de la televisión no existió, al menos a lo largo de la década de 1950, ningún intento de combatir la influencia de la música anglosajona. A pesar de que la música hecha en Portugal tenía cierto protagonismo, otros géneros musicales como el rock o el twist, y músicos internacionales como Anny Gould, Catherine Caps, Francis Linel, Paul Robi, Suzy Solidor, Laura Betti, Golden Gate Quartet, entre muchos otros, estuvieron presentes en la programación. Esto parece entrar en contradicción con el hecho de que RTP fue «creada en obediencia a un imperativo para el progreso y la revalorización nacional» (*Onde? Como? Quanto? Quando?* 1956); en lo que respecta a la producción musical, se optó por la emisión de programas centrados en las principales estrellas internacionales de la época. Algunas de ellas aparecieron en las pantallas de televisión a causa de su presencia en las salas de conciertos portuguesas, y otras actuaron en los estudios de RTP.

Aunque las emisiones en directo aún no presentaban una gran expresividad a lo largo de la década de 1950, con respecto a la presencia musical en las pantallas de televisión no deja de ser interesante destacar que la tecnología permitió dar a conocer algunos espectáculos que tuvieron lugar en las principales salas de espectáculos del ámbito internacional, muy asociados a la imagen de los intérpretes, y a través de los que se podían conocer sonidos hasta entonces ignorados por el público portugués.

Aunque en sus inicios RTP no había tenido una especial vocación musical (Williams 1974), en 1960 organiza un concurso alrededor de la música, el I Concurso de Canções Ligeiras. Bajo la responsabilidad del servicio de programas de RTP, se dio publicidad al mismo a través de la revista *Rádio e Televisão*, que publicó el reglamento y las bases del mismo el 21 de mayo de 1960.

Al analizar las normas de este concurso observamos que en 1960 ya existía, por parte de RTP, el deseo de que Portugal pudiese estar representado en el Festival de la

Canción de Eurovisión de 1961 (así se indica en el reglamento publicado). Aunque esto finalmente no ocurrió, no dejar de ser un dato importante, ya que revela el deseo de internacionalizar la música hecha en Portugal, y muestra que existía por parte de los profesionales de RTP el conocimiento del *videotape* («cinta de vídeo»), dado que en el reglamento se indica que esta era el formato en el que las canciones debían ser presentadas por parte de los países competidores.

Puesto que en el citado reglamento se indicaba que la celebración del concurso se llevaría a cabo en octubre, los Servicios de Producción de RTP organizaron el I Concurso de Intérpretes da Canção Ligeira, que finalmente se celebraría en diciembre de 1960. Aparentemente las dos competiciones no estaban conectadas entre sí, puesto que una ponía el acento en la canción y la otra en los intérpretes —además el reglamento indicaba la obligatoriedad de la inclusión de los ganadores del concurso que debía celebrarse el 21 de mayo en el concurso centrado en artistas—; no obstante, en el mes de diciembre se publicó un disco de una de las canciones que se convertiría en un éxito tras su presentación en el I Concurso de Canções Ligeiras: *Amanhã se Deus quiser* (música de Nóbrega e Sousa y letra de Jerónimo de Bragança).

La ausencia de la transmisión televisiva de este último concurso, así como la ausencia de Portugal en el certamen de Eurovisión, nos lleva a sospechar que la organización de los dos primeros concursos de la televisión portuguesa es importante para analizar el desarrollo de la tecnología en el país, puesto que nos muestra las contradicciones entre lo que era deseable y la realidad técnica de la RTP, dado que a pesar de los buenos propósitos, no se cumplieron los objetivos.



Ilustración 3. *Videotape* Ampex VR-1000 adquirida por RTP en 1963 (*TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*, 19 de marzo de 1964).

Con la instalación del *videotape* («cinta de video») a finales de 1963 y su entrada en funcionamiento a principios del año siguiente, RTP ahora sí disponía de todas las condiciones para la plena participación en el certamen internacional, participación que coincidió con el año en que se implantó esta nueva tecnología que permitía no solo grabar audio y video de un programa de televisión en una sola cinta⁸, sino también poder emitir una grabación hecha solo unos minutos antes.

Para la elección de la canción portuguesa, RTP organizó con el apoyo de la Secretaría Nacional de Información, Cultura Popular y Turismo (SNI), el I Grande Prémio TV da Canção Portuguesa. Emitido en directo desde los estudios de RTP, el 2 de febrero de 1964, con realización de Rui Ferrão y presentado por Henrique Mendes (*TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*, 23 de enero de 1964), se presentaron 12 canciones. La canción ganadora, *Oração* (letra de Rogério Bracinha y Francisco Nicholson, música de João Nobre), interpretada por António Calvário⁹, representaría a Portugal en el Grande Prémio Eurovisão da Canção¹⁰, que tuvo lugar en Copenhague el 21 de marzo del mismo año.

Teniendo como objetivo «fomentar la producción de canciones originales de nivel internacional que puedan competir con canciones de otros países europeos» (*Regulamento do Iº Grande Prémio TV da Canção Portuguesa 1964*, punto II: Objetivo), el evento nacional se diseñó como una copia del certamen eurovisivo: la estructura del Reglamento, la coincidencia de muchas normas, la organización del jurado, o incluso el sistema de votación, eran exactamente iguales.

Aunque este concurso no suponía la primera ocasión de internacionalización de la música portuguesa —puesto que Portugal ya había participado en el Festival Hispano-Portugués de la Canción del Duero o en el Festival de la Canción de Benidorm, ambos en España a principios de la década de 1960— marcaría el papel de RTP en el ámbito musical en Portugal, algo que aún hoy es evidente como muestra la organización del Festival de

⁸ Cinta de mylar cubierta de manera uniforme por material magnetizable, normalmente óxido de hierro, cuya retención debía ser para un tiempo lo más largo posible (en teoría infinito), en la cual se hace el registro de las pistas múltiples y de la señal de video, así como del audio, pista auxiliar, pista de comando y pista de *timecode* (Henriques 1993, 137)

⁹ António Calvário da Paz nació en 1938 y fue uno de los más destacados cantantes masculinos de su generación, habiendo comenzado su carrera como intérprete de música ligera en la Emissora Nacional de Radiodifusão (Silva 2010, 204).

¹⁰ Así denominado en la época en Portugal.

Eurovisión en 2018 en Portugal, después de ganar la edición de 2017 con la canción *Amar pelos Dois* (letra y música de Luísa Sobral), interpretada por Salvador Sobral.

La dependencia de Portugal del exterior en cuanto al material técnico que permitió iniciar las emisiones experimentales es, desde luego, un aspecto central en el desarrollo del medio televisivo durante los primeros años de RTP.

Aunque el préstamo de material técnico, que permitió el comienzo de las emisiones de televisión en Portugal, duró un corto espacio de tiempo, en parte por razones comerciales sirvió para establecer una red de contactos con las empresas y los principales canales de televisión extranjeros no solo desde el punto de vista televisivo —programación, modos de funcionamiento, o conocimiento tecnológico— sino permitiendo también el contacto con otras realidades. Esto era contrario a la idea, implementada por el poder político en Portugal, de un país cerrado en sí mismo, que desconfiaba de los movimientos sociales, culturales o políticos existentes en Europa Occidental tras la II Guerra Mundial.

Además de la adquisición de equipos técnicos para los estudios, RTP mostró una gran preocupación por el aumento de la red de televisión, como muestra la adquisición, instalación y puesta en marcha de cinco emisoras, así como pasar a poder emitir en directo desde fuera de los estudios, y con este fin habiendo adquirido, a lo largo de 1957, dos coches exteriores. El empleo de los mismos cambiaría de manera clara no solo el modo de trabajar en el ámbito de la producción, sino también la programación musical. A partir de este momento fue posible transmitir en directo desde las más importantes salas de espectáculos, principalmente de Lisboa y Oporto. Esto significó que algunos espectáculos fuesen accesibles a nuevos públicos, no solo de fuera de los centros urbanos, sino también a un auditorio compuesto por clases sociales más desfavorecidas desde el punto de vista económico; el comienzo de un acceso más democrático a la cultura musical. Aunque la radio ya había posibilitado algo similar, ahora era posible ver los espectáculos y conciertos, un hecho importante en la actividad musical, que comenzó a dar más importancia a los aspectos visuales.

Una vez completada la primera fase de instalación de las primeras cinco emisoras, la RTP continuó buscando hacer llegar la televisión a un número cada vez mayor de telespectadores en Portugal, promoviendo la conexión hertziana con España, nación de la que dependía para su conexión con Eurovisión.

Si los contactos con canales extranjeros fueron importantes para la programación musical, pues los intercambios de programas eran constantes, las nuevas posibilidades técnicas de emisión en directo siguiendo las iniciativas de los principales canales de

televisión —British Broadcasting Corporation (BBC) y Radio Corporation of America (RCA)— abrieron aún más las posibilidades de conocer otras realidades, en sus más diversas dimensiones.

Es desde esta perspectiva, de apertura de nuevos mundos, que RTP realiza el primer intento de organizar un concurso que buscaba elegir una canción para representar a Portugal en un certamen internacional, sabiendo de antemano que las posibilidades de que esto ocurriera en 1960 eran escasas. Sin embargo, puesto que la tecnología *videotape* estaba disponible en Portugal, en 1964 RTP no dejó de estar presente en el Festival de Eurovisión. La participación no solo fue importante para mostrar la música que se hacía en Portugal, sino por el conocimiento que trajo de la música que se escuchaba a nivel internacional.

De este modo, podemos afirmar que la tecnología fue determinante para la producción musical durante los primeros tiempos de la televisión en Portugal. Fuera copiando formatos de programas, a través de la llegada de los principales artistas internacionales, o mediante la emisión de programas extranjeros, demostró ser uno de los primeros canales de conexión con el exterior, lo que da la razón a la reticencia mostrada por parte de algunas personalidades del poder político entonces dominante en cuanto a sus efectos en la época, puesto que este medio contribuyó a acercar realidades históricas, sociales y culturales desconocidas para una población portuguesa con escasos recursos de acceso al conocimiento; el comienzo del proceso de democratización de la cultura visual en Portugal.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, Pierre. 1997. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Kahar Editor.
- Burlingame, Jon. 1996. *TV's Biggest Hits: The Story of Television Themes from Dragnet to Friends*. New York: Schirmer.
- Cádima, Francisco Rui. 1996. *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença.
- Chion, Michel. 2011. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Corner, John. 1999. *Critical Ideas in Television Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Cravinho, Pedro. 2018. *Uma janela aberta para um mundo diferente: encontros com o jazz na televisão em Portugal (1956-1974)*. Tesis Doctoral. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Fiske, John. 1987. *Television Culture*. London and New York: Routledge.

Henriques, Carlos Alberto. 1993. *Dicionário Televisivo*. Lisboa: Centro de Formação da Radiotelevisão Portuguesa S. A.

Latino, Adriana. 2010. «João de Freitas Branco». En Castelo-Branco, Salwa (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. A-C). Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 166-167.

Lopes, Sofia. 2012. «*Duas horas vivas numa TV morta*»: *Zip-Zip, Música e Televisão no preâmbulo da democracia em Portugal*. Trabajo Fin de Máster. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Losa, Leonor. 2009. «*Nós Humanizámos a Indústria*». *Reconfiguração da Produção Fonográfica e Musical em Portugal na Década de 1960*. Trabajo Fin de Master. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Moreira, Pedro. 2012. *Cantando espalharei por toda a parte: programação, produção musical e o «aportuguesamento» da «música ligeira» na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949)*. Tesis Doctoral. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Newcomb, Horace. 2005. «The Development of Television Studies». En Wasko, Janet (ed.), *A Companion to Television*. Oxford and Malden: Blackwell Publishing, pp. 15-28.

Peterson, Richard y Anand, Narasimham. 2004. «The Production of Culture Perspective», *Annual Review of Sociology* (30), pp. 311-334.

Pinto, Manuel. 2005. *Televisão e Cidadania — Contributos para o debate sobre o serviço público*. Oporto: Campo das Letras.

Pinto, João Ricardo. 2019. «*Onde? Como? Quanto? Quando?*» - *a produção musical nos primórdios da Radiotelevisão Portuguesa (1956-1964)*. Tesis Doctoral. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Ramos, Jorge Leitão. 1989. *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Lisboa: Editorial Caminho.

Silva, João. 2010. «António Calvário». En Castelo-Branco, Sawa (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. A-C). Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 204-205.

Tagg, Philip y Clarida, Bob. 2003. *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of The Mass Media*. New York and Montreal: The Mass Media Music Scholar's Press.

Torres, Eduardo Cintra. 2011. *A Televisão e o Serviço Público*. Lisboa: Relógio D'Água.

Williams, Raymond. 1974. «Television: technology and cultural form». En Thornham, Sue y Marris, Paul (eds.), *Media Studies: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 231-237.

Repeticiones estructurales y alternancias en el uso de música clásica preexistente en películas de directores de la *Nouvelle Vague*

Luiza Alvim

Universidad Federal de Rio de Janeiro

1. Introducción

En el cine moderno fue común el uso de música clásica (en el sentido de «erudita» y no del periodo clásico) preexistente (Chion 1995), algo asociado tanto al desarrollo de la industria fonográfica (Hubbert 2014) como al deseo de control del elemento musical por parte de los directores (Gorbman 2007); también como un modo de abaratar costos de producción, dado que de esta manera no era necesario contar con una orquesta para la grabación de la música.

En la música tradicional de cine, el *leitmotiv* es un procedimiento común basado en la repetición. En la enciclopedia electrónica *Grove Music Online*, Whitall lo caracteriza como:

un tema o otra idea musical consistente, claramente definida de manera que retiene su identidad aunque sea modificada en apariciones subsecuentes, cuyo propósito es representar o simbolizar una persona, un objeto, un lugar, una idea, un estado de consciencia o sobrenatural, o cualquier otro aspecto en una obra dramática (Whitall s/f, traducción propia).

En el caso de la sustitución total o parcial de la música original por música clásica preexistente, recurso bastante frecuente en la *Nouvelle Vague*, observamos que la repetición igual o variada de un extracto musical puede tener una funcionalidad mucho más estructural en la película que la simple asociación a un personaje o situación característica del *leitmotiv*. Por ejemplo, las recurrencias de una pieza preexistente pueden dividir la película en momentos-clave, como el Cuarteto op.59, n.3 de Beethoven en el comienzo, el medio y el final en *Une femme mariée* (Jean-Luc Godard, 1964), asociados a los encuentros amorosos de la protagonista femenina, sea con su amante (el comienzo y el final), sea con su marido (el medio); encontramos también este sentido de repetición en la utilización de la Fuga en do menor K546 de Mozart o de la versión del Quinteto KV581 del mismo compositor en situaciones semejantes del protagonista masculino con su mujer o con su amante en *Le bonheur* (Agnès Varda, 1965); o la repetición del concierto de mandolina en do mayor de Vivaldi remarcando los pasos de la venganza de la protagonista femenina, cada vez que mata a un hombre en *La mariée était en noir* (François Truffaut, 1968).

Un caso especial de repetición es aquel en que la misma pieza musical está solamente en el comienzo y en el final de la película, como si el final fuera una respuesta a una pregunta. Esto ocurre, por ejemplo, en la repetición, en la que también se retoman imágenes iniciales, en *Sonata à Kreutzer* (Éric Rohmer, 1956) de la sonata de Beethoven del mismo título, o de la primera de las *Canciones Serias* op.121 de Brahms en *Que la bête meure* (Claude Chabrol, 1969).

Otro procedimiento estructural común fue la alternancia de dos piezas diferentes a lo largo de la película, como la *Missa solemnis* op.123 y el Cuarteto de cuerdas op.131, ambas de Beethoven, en *Bérénice* (Rohmer, 1954), así como de piezas tan distintas como el Concierto para dos violines RV523 de Vivaldi y el *Zyklus* de Stockhausen en *La chinoise* (Godard, 1967).

Los datos que ofrecemos en este texto son resultado de una investigación en que hicimos una cartografía de 121 películas de las décadas de 1950 y 1960 de nueve directores de la *Nouvelle Vague* (incluyendo tanto el grupo del *Cahiers du Cinéma* — Godard, Truffaut, Chabrol, Jacques Rivette y Rohmer—, como Jacques Demy y la *Rive gauche*, con Varda, Alain Resnais y Chris Marker) en las cuales identificamos aquellas donde había música clásica preexistente, siendo estas de un número de cincuenta (Alvim 2017).

Para presentar los procedimientos estructurales de repetición y alternancia con más detalle, mostramos tres casos: *Une femme mariée* para la repetición estructural en varios momentos de la película, *La chinoise* para la alternancia y *Que la bête meure*¹ para la «pregunta y respuesta».

2. *Une femme mariée* (Godard, 1964)

La protagonista de esta película, Charlotte, está casada y tiene un amante. La música está constituida principalmente por extractos de cuartetos de cuerdas de Beethoven: el primer movimiento del op.59 n.1, el segundo movimiento del op.59 n.3, la sexta variación del cuarto movimiento del op.131, el tercer movimiento del op.74, un extracto casi inaudible de la Gran Fuga op.133 y una cadencia del op.132 (Tabla 1). Entre todas estas piezas, destacamos el carácter estructural del uso de las dos primeras y por esto sombreamos sus partes con colores distintos para observar más fácilmente la percepción como un todo.

¹ En verdad, *La chinoise* y *Que la bête meure* están fuera de la época propiamente dicha de la *Nouvelle Vague*, que, para muchos teóricos, va de fines de los años 1950 a los principios de los años 1960. Sin embargo, en nuestra cartografía, consideramos películas anteriores y posteriores de los directores de la *Nouvelle Vague* para obtener un *corpus* más grande y porque consideramos que existe una continuidad de procedimientos en lo que concierne a la utilización de la música.

Tempo	Cuarteto, movimiento	Secuencia en la película
0'08"- 0'37"	Op.59, n.3, II (6 primeros compas)	Créditos. Después, Charlotte con su amante.
3'02"- 3'23"	Op.131, IV, variación 6	Después del diálogo entre Charlotte y el amante.
5'36"- 5'55"	Op.131, IV, variación 6	Charlotte y el amante hacen declaraciones de amor.
8'15"- 8'37"	Op.59, n.1, I	Charlotte se dirige a la cubierta del edificio
10'28"- 10'39"	Op.59, n.1, I	Charlotte pide su ropa al amante.
12'19"- 12'28"	Op.59, n.1, I	Charlotte precisa irse.
16'- 16'10"	Op.59, n.1, I	Charlotte se despide del amante.
17'39"- 17'53"	Op.59, n.1, I	Charlotte busca el hijo del marido y van a encontrarlo.
21'56"- 22'04"	Op.59, n.1, I	Charlotte invita al amigo del marido a cenar.
23'38"- 23'58"	Op.131, IV, variación 6	El marido pide a Charlotte un beso.
27'38"- 27'58"	Op.131, IV, variación 6	Después de bofetadas, el marido coge a Charlotte por la cintura.
44'31" - 45'06"	Op.74, III, Trio	Charlotte pone un disco. El marido corre tras ella por la casa.
45'17"- 46'18"	Op. 59, n.3, II (hasta compas 20)	Escena de cariño entre Charlotte y su marido.
47'07"- 47'52"	Op. 59, n.3, II (continuación hasta compas 25)	Besos.
49'49"- 49'59"	Op.131, IV, variación 6	Después de hablar con el marido sobre el flirteo del pasado.
52'11"- 52'19"	Op.59, n.1, I	Después de la conversación sobre lo que es mirar.
54'17"- 54'21"	Op.131, IV, variación 6	Después de que Charlotte afirme varias veces que es feliz. Preocupación del marido.
58'01"- 58'18"	Op.59, n.1, I	Charlotte sale.
66'29"- 66'53"	Op.59, n.1, I	Charlotte hojea revista y oye una charla de jóvenes.
76'21"- 76'36"	Op.59, n.1, I	Charlotte corre tras conocer que está embarazada.
76'59"- 77'09"	Op.59, n.1, I	Charlotte corre.
77'42"- 77'52"	Op.59, n.1, I	Charlotte en la escalera mecánica.
78'11"- 78'22"	Gran Fuga op.133	Cartel (cara de Hitchcock).
81'13"- 82'12"	Op. 59, n.3, II (hasta compas 20)	Charlotte con el amante.
82'28"- 83'15"	Op. 59, n.3, II (continuación hasta compas 25)	Charlotte con el amante.
84'28"- 84'38"	Op.59, n.1, I	Conversación sobre posibilidad de matrimonio después

		del divorcio.
91'29"- 91'46"	Op.131, IV, variación 6	Charlotte enumera las cualidades del amante. Lectura de libro.
93'51"- 94'06"	Op.131, IV, variación 6	Final de la lectura.
94'49"- 94'53"	Op.132, V. Cadencia.	«Oui, c'est fini» FIN.

Tabla 1: Extractos de cuartetos de Beethoven en *Une femme mariée*. Fuente: elaboración propia.

Observamos que el uso del segundo movimiento del Cuarteto de cuerdas op.59 n.3 divide la película en tres momentos-clave: en el principio, Charlotte está con su amante, en el medio, con el marido y, en el final, de nuevo con su amante. El segundo extracto del cuarteto está casi en la mitad de la película y el segundo y el tercero son fragmentados exactamente de la misma manera.

Además, las escenas que muestran el cariño entre las parejas (Charlotte y su amante/ Charlotte y su marido) son muy semejantes: fragmentados, con partes del cuerpo, un ojo, una boca masculina que murmura al oído de la protagonista, las manos que se lavan con jabón en el lavabo etc.

Godard puede querer decir al fragmentar tanto la música como los planos que, esté Charlotte con el amante, esté ella con el marido, es siempre lo mismo, aunque al mismo tiempo diferente: hay diferencia en la repetición, como en los conceptos de Gilles Deleuze² (1968).

Sheer (2001) observa que la música (definida por ella como un tema de contornos redondos, de ritmo fluido y con contención emocional en su dinámica) se corresponde con los gestos de los personajes. En los compases finales de estos extractos, observamos la recurrente bajada de la nota Si hacia la nota La, con el inexorable retorno a la tónica de la tonalidad principal —la menor— de este movimiento del cuarteto. El repetido retorno a la tónica en la música insinúa un sentido de fatalidad en estas secuencias de la película, aunque nada haya de trágico en la interpretación de la actriz Macha Méril (Charlotte). La única fatalidad para ella es el embarazo y el problema de no saber quién es el padre.

En cuanto a los extractos del Cuarteto de cuerdas op.131, Sheer (2001) observa paralelismo y simetría: escuchamos dos extractos del cuarteto cuando Charlotte está con el

² Para Deleuze (1968), repetir no es solamente añadir una segunda vez, sino elevar la primera a la enésima potencia. En una proposición de sentido también político, el filósofo afirma que el principio de la repetición no es el del mismo, sino el del otro, que comprende la diferencia. Hay una relación de esta acepción con la propia comprensión de la repetición musical por parte de teóricos del campo específico de la música como algo siempre distinto, aunque sea una repetición sin variaciones, pues el oyente no la escucha del mismo modo cada vez. En nuestro texto también asociamos la acepción de Deleuze a las repeticiones de imágenes.

marido, más tarde nuevamente otros dos con el marido, otros dos con el marido después del extracto del medio del Cuarteto op.59 n.3, y dos más con el amante, igualmente después del extracto final del Cuarteto op.59 n.3 (Tabla 1).

Sheer (2001) constata también que la propia variación 6 del cuarto movimiento del op.131 está caracterizada por una gran simetría, con repetición de notas, ritmo y dinámica inalterados.

3. *La chinoise* (Godard, 1967)

La película gira en torno a una célula revolucionaria maoísta: cinco jóvenes reunidos en un apartamento en el que discuten sobre política, interpretados por Anne Wiazensky (Véronique), Jean-Pierre Léaud (Guillaume), Juliet Berto (Yvonne), Michel Semeniako (Henri) y Lex de Bruijn (Serge Kirilov, en una referencia al personaje del libro *Los demonios* de Dostoievski).

Desde el punto de vista de la música, encontramos muchos géneros musicales, como clásico (Vivaldi, Schubert, Stockhausen), la canción de rock *Mao Mao*, la *Internacional Socialista* etc. Pero lo que vamos a enfatizar aquí es la constante alternancia a lo largo de la película de dos piezas muy distintas en forma, época y sonoridades: el *Allegro molto* del Concierto para dos violines RV523 de Vivaldi y el *Zyklus* (1959) de Stockhausen (tabla 2).

Además de la demarcación formal que estas dos piezas hacen en el largometraje con su alternancia, la película está estructurada de manera general en tres actos o movimientos (este último es un término utilizado por Godard y que procede del vocabulario musical)³, marcados por intertítulos y música. También es puntuada por monólogos de los cuatro personajes principales (Guillaume, Yvonne, Véronique y Henri).

El segundo movimiento de la película empieza casi en su mitad (a los 41 minutos) y está marcado por la canción *Mao Mao*. A su vez, el tercer movimiento empieza con el *Allegro molto* del Concierto para dos violines RV523 de Vivaldi (más o menos a los 54 minutos de metraje). Esta pieza y el *Zyklus* de Stockhausen, que puntúan en alternancia en los actos mayores, escenas o secuencias, están en colores distintos en la tabla 2 para una mejor visualización.

	Tempo	Pieza (compositor), compas	Secuencia
--	-------	----------------------------	-----------

³ Stenzl (2010) considera que, de este modo, Godard construye un nuevo medio formal, el de un «ritmo cinematográfico de una sinfonía en tres movimientos, con monólogos, entrevistas, diálogos y *happenings*» (Douin 1994,183 en Stenzl 2010, 96, traducción propia).

1	1'02"- 1'06"	Stockhausen	Después de la lectura del libro rojo por Henri en la calle. Intertítulo: <i>Les</i>
2	1'42"- 1'52"	Vivaldi, 1-5.4.1	Manos de Guillaume y Véronique
3	2'34"- 2'42"	Stockhausen	Después de que Yvonne hable sobre el liberalismo. <i>Fade out.</i> Véronique en el escritorio.
4	3'26"- 3'29".	Stockhausen	Final de la secuencia precedente. Intertítulo: <i>Les impérialistes.</i>
5	4'39"- 4'42"	Stockhausen	Después de la llegada de Henri, herido. <i>Un film en train de se faire.</i>
6	6'48"- 7'07"	Vivaldi, 1-8	Después de que Guillaume diga lo que es el verdadero teatro.
7	8'23"- 8'30"	Stockhausen	Guillaume dice que, sin embargo, es sincero.
8	10'59"-11'02"	Stockhausen	Intertítulo <i>Diálogo 2: Yvonne.</i>
9	12'14"-12'18" 12'43"-12'57"	Vivaldi 1-2.2. Continuación: 2.3 — 8	Entrevista de Yvonne. Yvonne habla del campo.
10	13'45"-13'52"	Stockhausen	Henri escribe en la pizarra. Yvonne habla de él.
11	17'49"-17'52"	Stockhausen	Conferencia de Omar.
12	21'23"-21'42"	Vivaldi 1-8	Conferencia de Omar. <i>Diálogo 3: Véronique.</i>
13	23'40"-23'49"	Stockhausen	Véronique levanta el libro rojo y dice que está en la clase de Filosofía.
14	29'16"-29'35"	Vivaldi 1-8.	Después de: <i>Les impérialistes sont encore vivants.</i> Guillaume dice que hablará de actualidades.
15	38'15"-38'28"	Vivaldi, 1-7.3	Discurso de Henri.
16	40'35"-40'47" 40'52"-40'59"	Vivaldi,1-6.4.1. Continuación: 6.4.2 — 9.3.1	Entrevista de Véronique.
17	43'47"-43'55"	Stockhausen	Alusión a Malraux y su fotografía. Kirilov con el revólver.
18	44'11"-44'20"	Stockhausen	Intertítulo: <i>Les impérialistes sont encore vivants. Ils continuent à faire régner l'arbitraire en Asie, en Afrique.</i> Yvonne y su paño negro.
19	46'21"-46'36"	Vivaldi 1-7.3	Acción en la calle. Discurso de Kirilov.
20	53'56"-54'08"	Vivaldi, 1-7.2.	Gritos durante el discurso de Henri. Intertítulo: <i>Troisième mouvement du film.</i>
21	55'49"-55'55"	Stockhausen	Intertítulo: <i>Dialogue 4: Henri après son exclusion de la cellule Aden Arabie.</i>
22	58'04"- 58'11"	Vivaldi, 1-4.3.	<i>Flashback</i> de Henri.
23	68'29"- 68'34" 68'37"-68'43"	Vivaldi, 1-3.3.	Véronique habla de su experiencia en la cosecha de melocotones.

		Misma pieza: 4.4.2- 7.2.	
24	76'14" - 76'32"	Vivaldi, 1-8.	<i>Intertítulo: Suite dialogue 4 Henri exclu.</i> Vemos a Henri.
25	77'50" - 77'52"	Stockhausen	Final de la entrevista de Henri.
26	78'49" - 78'58"	Stockhausen	Kirilov pide una bomba para la acción terrorista. Guillaume fuma pensativo.
27	80'59" - 81'02"	Stockhausen	Guillaume lee la carta de Kirilov
28	82'30" - 82'34"	Stockhausen	Véronique en el coche, antes del atentado a Sholokov.
29	83'11" - 83'40"	Stockhausen	Véronique entra en el edificio. Tiros.
30	85'39" - 85'47"	Vivaldi, 3.3 - 6.3.	Final de la secuencia del asesinato. Guillaume sentado, vestido de Saint Just.
31	89' - 89'16"	Vivaldi, 1-7.4.1	Después y durante el intertítulo, <i>La vocation théâtrale de Guillaume Meister et ses années d'apprentissage</i> , Guillaume vende frutas y legumbres.
32	89'32" - 89'50"	Vivaldi, 1 — 8.4.1.	Guillaume vendiendo. Las propietarias del departamento encuentran los libros rojos.
33	91'53" - 92'15"	Vivaldi, 1 — 8.4.1	Reflexiones de Véronique. Último plano de la película, anunciado por intertítulo. Final de la película

Tabla 2: extractos del *Allegro molto* del Concierto para dos violines RV523 de Vivaldi y de *Zyklus* de Stockhausen en *La chinoise*. Fuente: Elaboración propia.

Hay, por lo tanto, 16 extractos de Vivaldi (consideramos como uno solo aquellos que están divididos) y 17 de Stockhausen. En general, son utilizados de manera alterna, sin embargo no con el mismo número de extractos cada vez: por ejemplo, un extracto de Stockhausen, otro de Vivaldi, tres de Stockhausen, vuelve Vivaldi, etc.

Los extractos musicales tienen funciones formales evidentes y acompañan la estructura muy segmentada de la película. Muchos de ellos coinciden con el final de uno de los subcapítulos (Diálogos 1, 2, 3 y 4, *Tercer movimiento de la película* y otros intertítulos) en que la película está dividida o con el propio intertítulo que marca el comienzo de la parte siguiente, como una puntuación (aunque no haya intertítulos, pueden marcar el final de una secuencia y el principio de otra): extractos 1, 2, 3, 4, 5, 8, 12, 14, 17, 18, 20, 21, 24, 25, 26, 30, 31, 32 y 33 (el final de este extracto coincide con el final de la película). La música también separa conjuntos de temas distintos discutidos en los monólogos de los personajes, como en el caso del de Guillaume en los extractos musicales 6 y 7, así como el cambio de un espacio a otro. Por otro lado, la música sirve también para enfatizar algo

específico que dicen los personajes en los monólogos, como la mención de Yvonne a Henri sincronizada con la imagen de él (extracto 10).

En el caso del *Allegro molto* del Concierto para dos violines RV523 de Vivaldi, hay otra curiosidad formal, pues Godard varía la extensión de cada uno de los extractos teniendo como base los ocho primeros compases de la pieza. Este procedimiento de variación en la extensión ocurre también con el intertítulo *Les impérialistes* («Los imperialistas») que vemos la primera vez poco más de 3 minutos (habíamos visto solamente *Les* al principio de la película); cuando han pasado 16 minutos del film, aparece más desarrollado: *Les impérialistes sont encore* («Los imperialistas todavía están»); y a la media hora de película, todavía más grande: *Les impérialistes sont encore vivants* («Los imperialistas todavía están vivos»); quince minutos después leemos: *Les impérialistes sont encore vivants. Ils continuent à faire régner l'arbitraire en Asie, en Afrique et en Amérique Latine* («Los imperialistas todavía están vivos. Continúan haciendo reinar el arbitrio en Asia, en África y en América Latina»)⁴.

Si Godard utiliza solamente los ocho primeros compas del concierto de Vivaldi, el *Zyklus* de Stockhausen, por su parte, tiene varias de sus partes empleadas a lo largo de la película. La música fue escrita para diferentes timbres de instrumentos de percusión y está dividida, al igual que el número total de sus extractos en la película de Godard, en 17 períodos, durante los cuales nueve grupos de timbres se tornan más densos, dominantes, hasta que empiezan a surgir cada vez más dispersos⁵. En la película, oímos varios de esos conjuntos de timbres en los 17 cortos extractos de música.

La música de Stockhausen enfatiza también un momento importante de la narrativa, pues aparece antes del atentado (extracto 28), cuando Véronique revisa los detalles del plan con su cómplice. Los platillos y las campanas de la música subrayan en este pasaje, marcado por la teoría de la violencia, la discusión de los personajes, en realidad una discusión que atraviesa todo el film (la violencia ya está presente desde los dos extractos anteriores, relacionada con el suicidio de Kirílov). También enfatizando este clímax de violencia de la película, aunque nada sea mostrado, el extracto siguiente (29) es oído durante todo el proceso del asesinato.

4. *Que la bête meure* (Chabrol, 1969)

En esta película de Chabrol, un niño es atropellado por un coche y muere; el conductor (Paul) huye de inmediato y el padre del niño (Charles) decide comenzar una investigación

⁴ En realidad, tras una hora de película, la frase recibe más tres ampliaciones.

⁵ <http://stockhausenspace.blogspot.com.br/2014/09/opus-9-zyklus.html>. [Consulta: 9/06/2018].

particular y acometer su venganza contra el asesino. Musicalmente, llama la atención en la película el procedimiento de pregunta y respuesta entre el principio y el final del largometraje con el uso de la misma música en ellos. Así, en las imágenes del prólogo que anteceden los créditos iniciales (que leemos sin música) y en la última secuencia que continua con los créditos finales (también solamente con sonidos del ambiente), oímos la primera de las *Cuatro Canciones Serias* de Johannes Brahms, «Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh» («Pues sucede con el hombre como con el ganado»), cuya letra viene del Eclesiastes (3:19) de la Biblia.

Como explica Chabrol, la idea de utilizar esta pieza vino del propio libro que dio origen a la película, el romance policial de mismo nombre (en el título original en inglés, *The Beast Must Die*) del poeta y romancista inglés Cecil Day Lewis, bajo el seudónimo Nicholas Blake (Braucourt 1969). Sin embargo, en el libro, la referencia a esta música está solamente en el final (Blake 2016) y viene por medio del detective encargado del caso después del asesinato de la «bestia» Paul (en el libro hay una parte después del asesinato, cuyo protagonista es el detective), y no por una carta de Charles, como en la película. Esta se centra en Charles como protagonista, promoviendo una identificación del espectador con él.

El prólogo de la película está construido con 17 planos en montaje paralelo, en que ora vemos el niño en la playa, ora el coche en la carretera, lo que causa un efecto de suspense y ya une el destino del niño al coche. Hay una alternancia no solamente de planos y espacios cuanto de sonidos, pues solamente oímos la música de Brahms cuando vemos el coche, mientras que en los planos del niño nos quedamos limitados a los sonidos ambientes. Aunque no veamos inicialmente la fuente de la música, inferimos que el *Lied* de Brahms es diegético y viene de la radio del coche (después la cámara muestra efectivamente la radio en plano próximo). Por lo tanto, tal como en *La chinoise* de Godard con las músicas de Stockhausen y Vivaldi, aquí ocurre una alternancia de sonidos (música y sonidos ambientes). En la tabla 3, hacemos un esquema de esta alternancia del montaje paralelo de imágenes (que a veces corresponden a más de un plano) y de los sonidos (las partes de la

Plano (n.º)	Imagen	Sonidos, letra de la música
1	Niño en la playa	Mar y gaviotas
2	Barcos. Panorámica hacia la izquierda y plano general del coche en la carretera.	Sonidos de las olas. Música de Brahms, compás 2-5.3: «Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh» (Pues

		sucede con el hombre como con el ganado) Motor del coche	
3	Niño en la playa	Mar	
4	Coche (plano general)	Brahms, compás 6-9.2	«wie dies stirbt, so stirbt er auch» (que como este muere, así también él)
5	Cambio de marcha en el coche y radio	Compás 9.2 – 10.2	
6	Capó del coche	Compás 10.2 – 12 Motor	
7	Niño en la playa	Mar	
8	Plano del niño caminando en la playa		
9	Capó del coche	Compás 23.2 - 24.3	«denn es ist alles eitel» (pues todo es vanidad)
10	Cambio de marcha y radio del coche	Compás 24.3 -24.4	
11	La espalda de una mujer al lado del conductor; él la abraza.	Compás 24.4 - 26.1 Motor	
12	Iglesia; panorámica horizontal y vertical hasta ver al niño caminando en la calle.	Campana (12 toques). Pasos.	
13	Conductor y mujer de espaldas; el niño llega	Compás 36.2 -39.1. Choque.	«es ist alles von Staub gemacht, und wird wieder zu Staub» (todo está hecho del polvo y al polvo volverá)
14	Plano en plongée del niño atropellado	Compás 39.2 - 39.4	
15	La mujer grita y el conductor tapa su boca	Compás 40-41. Grito, habla del conductor.	
16	El coche se aleja del niño	Compás 41 Motor	
17	El coche se va, el niño fallece.	Motor	

Tabla 3: alternancia de planes y sonidos em *Que la bête meure*. Fuente: elaboración propia.

El Lied está en re menor. En el prólogo de la película oímos, en su mayor parte, versos de la parte A del Lied, con la excepción de los planos 13 a 16 en que oímos un verso que está en la parte B, más movida, como es común en los *Lieder*. La parte A tiene un acompañamiento pianístico tan repetitivo como el carácter inexorable del coche negro que avanza al encuentro del niño. Además, las *Cuatro Canciones Serias* están llenas del signo de la muerte desde su composición, puesto que Brahms estaba enfermo, triste por la muerte de muchos amigos, como Clara Schumann, y a su vez él mismo próximo a su propia muerte.

Hay otros signos derivados de la conjunción de imagen y sonido que enfatizan todo el tiempo la idea de la muerte y de la fatalidad. En el primer plano en que vemos el cambio de marcha del coche en detalle (plano 5 de la tabla 3), oímos dos veces la palabra *stirbt*, «muere», como una anticipación y confirmación de la muerte del niño. La armonía de la

música corresponde a un acorde de primer grado en primera inversión, pasando por el cuarto grado (Sol), por una dominante secundaria y termina en el plano del capó (6) con la dominante (La).

Plano 4	Plano 5	Plano 6
---------	---------	---------



Figura 1: Esquema de los planes de *Que la bête meure* y compás 5 a 12 de «Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh»

Algo muy interesante ocurre cuando vemos de nuevo un plano del capó (9) y cambio de marcha (10), dado que ahora están en orden inverso. Es el final de la parte A del *Lied* y tenemos, en la armonía, el primer grado de re menor en primera inversión en el plano 10 y, en seguida, el cuarto grado (Sol), la dominante (La) y el retorno a la tónica (re menor), que coincide con el toque de la campana de la iglesia del plano siguiente, también en re (Figura 2)⁶, algo que enfatiza más la fatalidad. Además que el motor del coche está también en la nota Re (y posiblemente también sea oída de manera parcial la nota La de la dominante, que está muy presente en el *Lied* de Brahms)⁷.

Plano 9	Plano 10	Plano 11
---------	----------	----------

⁶ Agradezco a Philip Tagg este comentario hecho en el V congreso MUCA, en febrero de 2018.

⁷ Agradezco a Geórgia Sousa que me advirtió de este detalle en el congreso de la SOCINE de 2016 (en Curitiba, Brasil) así como la ayuda de Noel Hansen.



Figura 2: Esquema de los planos 9 a 11 de *Que la bête meure* y compás 23 a 26 de «Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh».

Cuando el accidente ocurre (planos 13 — 16), los versos de la canción son, no por casualidad, *es ist alles von Staub gemacht, und wird wieder zu Staub* («todo está hecho del polvo y al polvo volverá»). En este momento de la película todavía no conocemos a los personajes del coche, pero ya tenemos una sospecha del carácter violento del conductor, pues él tapa la boca de la mujer para sofocar su grito y no presta ayuda al niño atropellado. Con el proseguir de la película, este carácter violento, bestial del conductor, el propietario del taller mecánico Paul (interpretado por Jean Yanne), es confirmado y es construido de modo deliberadamente caricatural. Constatamos, entonces, que la «bestia» de la letra de la canción puede ser asociada a él, una «bestia humana».

Resulta extraño que un personaje con tal característica esté oyendo un *Lied* de Brahms en la radio. Aunque el cine haga continuamente la asociación de música clásica a personajes psicópatas, como hace incluso Chabrol en otras películas suyas, Paul no es nada refinado, lo que contrarresta el cliché. Del mismo modo su acompañante Hélène es mostrada después como una actriz sin mucha cultura. Por otro lado, es plausible que, en una búsqueda por azar en el *dial* de la radio del coche, sus ocupantes hayan encontrado esta música.

Sin embargo, además de clichés cinematográficos e implicaciones realistas, el Lied de Brahms en el prólogo de la película está allí para actuar en la estructura de pregunta y respuesta, puesto que es retomado en el final del largometraje y los significados del final y de la letra del Lied contestan a los que podíamos inferir de los del principio.

Así, al final de la película el Lied no es una referencia de Paul, sino de Charles (Michel Duchaussoy), el padre del niño atropellado. Hélène lee la carta de despedida de Charles y oímos la voz *over* del protagonista, que explica su responsabilidad en la muerte de

Paul y su fuga. En ese momento, la voz de Charles menciona la letra bíblica de la música de Brahms: *Il existe un chant sérieux de Brahms qui paraphrase l'Écclésiaste. Il dit: il faut que la bête meure, mais l'homme aussi. L'un et l'autre doivent mourir* («Hay una canción seria de Brahms que parafrasea el Eclesiastés. Dice: es necesario que la bestia muera, mas el hombre también. Ambos deben morir»). En seguida oímos el Lied de manera extradiegética sobre imágenes del mar y del barco de Charles cada vez más lejos en plano general, a partir del verso correspondiente al citado por él (*wie dies stirbt, so stirbt er auch*) hasta *denn es ist alles eitel* (tabla 4), todo perteneciente a la parte A del Lied. La música continua hasta más o menos el compás 29, con imágenes de las olas en la playa chocando contra las rocas.

Letra original	Traducción
<i>Wie dies stirbt, so stirbt er auch; und haben alle einerlei Odem; und der Mensch hat nichts mehr denn das Vieh: denn es ist alles eitel</i>	Que como este muere, así también él, ambos tienen un mismo aliento de vida, y no lo tiene el hombre más que el ganado, pues todo es vanidad.

Tabla 4: Letra de la música de Brahms oída en la secuencia final

Este final es muy ambiguo, pues nos deja dudas acerca de si las imágenes de Charles en el mar son efectivamente las de una fuga o un suicidio del personaje (él dice que va desaparecer, que no tuvo el coraje de confesar su crimen a la policía, pero que va elegir su castigo)⁸. Las últimas imágenes de la película, en que vemos los créditos finales después del término de la música, son de olas que chocan fuertemente contra las rocas: no vemos el barco de Charles, pero el mar muy movido puede sugerir su ahogamiento, y la letra de la música parece ir en la dirección de la hipótesis de suicidio del protagonista.

Para Joël Magny (1987, 132), la música de Brahms en el principio y en el final del largometraje de Chabrol y las imágenes del mar corroboran el carácter de circularidad de la película: «se abre con un niño que viene del mar caminando en dirección a su muerte y termina con un hombre que se pierde en el mar para encontrar allá la muerte», y esa circularidad «inscribe la narrativa en una filosofía marcada por las nociones de Destino y de Providencia» (Magny 1987, 132). Charles se considera un instrumento de la Justicia

⁸ En el libro el final deja claro que el personaje correspondiente a Charles murió. Hay la evocación del Lied de Brahms y la asociación entre las muertes de Paul y Charles, pero esto todo no viene de la carta de Charles, sino de la narrativa del personaje del detective: «¿Qué epitafio sería más conveniente para George Rattery [Paul] y para Felix [Charles]?» (Blake 2016, 218, traducción propia).

superior al buscar la muerte de Paul, pero Magny (1987) observa que, en verdad, es como si el contrario ocurriera, pues la muerte de Paul revela a Charles su propia cobardía y crueldad, y solamente le toca desaparecer: como en las palabras del Eclesiastés (y del Lied), la muerte de la bestia (Paul) implica la del hombre (Charles).

Conclusiones

En películas de directores de la *Nouvelle Vague* fue frecuente el uso de música clásica preexistente empleada según dos procedimientos: la repetición y la alternancia de extractos musicales. Más que la función, muy común en el cine, de *leitmotiv*, en los tres largometrajes que analizamos, las piezas musicales utilizadas según estos dos procedimientos ayudan a estructurar formalmente la película y no están asociadas solamente a personajes o significados narrativos, aunque estos también sean importantes.

En *Une femme mariée* el segundo movimiento del Cuarteto de cuerdas op.59 n.3 de Beethoven es utilizado en momentos-clave de la película (el principio, el medio y cerca del final), en que vemos a la protagonista Charlotte en planos muy semejantes ora con el amante, ora con el marido. Además, los extractos de la sexta variación del cuarto movimiento del cuarteto de cuerdas de Beethoven op.131 son empleados de manera muy simétrica. Por eso, consideramos que hay una «repetición estructural» de la música, o sea, ella no está allí (o, al menos, no solamente) como *leitmotiv*, sino que establece relaciones de simetría entre secuencias y hace una división de la película en partes.

También primordialmente estructural es la utilización de la primera de las *Cuatro Canciones Serias* de Brahms en el prólogo y en el final de *Que la bête meure*, funcionando como una «moldura» de la película. Hay un sentido de «pregunta y respuesta»: la muerte del niño al principio y la desaparición del padre al final, tras su venganza matando a la «bestia», algo que podemos asociar con la letra de la música.

En el prólogo de esta película, hay además una alternancia de la música de Brahms con planos sin música (solamente con sonidos ambientes) en montaje paralelo. Esta alternancia y, más aún la que ocurre en *La chinoise* entre el *Allegro molto* del Concierto para dos violines RV523 de Vivaldi y el *Zyklus* de Stockhausen, tiene una función más estructural que la de *leitmotiv*, proporcionando al espectador una sensación de ritmo musical y cinematográfico.

Referencias bibliográficas

Alvim, Luiza. 2017. *A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague: anos 1950 e 1960*. Disponible en: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11583> Consulta: 14/07/2018.

Blake, Nicholas. 2016. *Que la bête meure (The Beast Must Die)*. Paris: Éditions Omnibus.

Braucourt, Guy. 1969. «Claude Chabrol, ‘Que la bête meure’: comment écraser un cafard...», *Les Lettres Françaises*, 3 septembre, pp. 16-17.

Chion, Michel. 1995. *La musique au cinéma: les chemins de la musique*. Paris: Fayard.

Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.

Gorbman, Claudia. 2007. «Auteur music». En Goldmark, Daniel; Kramer, Lawrence y Leppert, Richard (coord.), *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press, pp. 149-162.

Hubbert, Julie. 2014. «The compilation soundtrack from the 1960s to the present». En: Neumeyer, David (ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York: Oxford University Press, pp. 291-318.

Magny, Joël. 1987. *Claude Chabrol*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Sheer, Miriam. 2001. «Connection: on the use of Beethoven’s quartets in Godard’s Films». *The Journal of Musicology*, 18 (1), pp. 170-188.

Stenzl, Jürg. 2010. *Jean-Luc Godard - musicien: Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. München: ET + K.

Whitall, Arnold. «Leitmotif». *Oxford Music Online*. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Consulta: 2/06/2018.

Referencias audiovisuales (en orden cronológico)

Bérénice. 1954. Dir. Éric Rohmer.

Sonata à Kreutzer. 1956. Dir. Éric Rohmer.

Une femme mariée. 1964. Dir. Jean-Luc Godard.

Le bonheur. 1965. Dir. Agnès Varda.

La chinoise. 1967. Dir. Jean-Luc Godard.

La mariée était en noir. 1968. Dir. François Truffaut.

Que la bête meure. 1969. Dir. Claude Chabrol.

***Chronik der Anna Magdalena Bach*: la filmación de la interpretación musical como compromiso social y artístico**

Ramón Sanjuán

Conservatorio Profesional de Música de Elche

La cineasta francesa Alice Guy (1873-1968) realizó en 1905 una *phonoscène* en la que Félix Mayol (1872-1941) interpretaba *Lilas blanc*¹, una canción de Théodore Botrel que había sido publicada el año anterior por Ondet Éditeur. La interpretación de Mayol está filmada en un solo plano, desde una posición fija de la cámara equivalente a la mirada de un espectador sentado en el centro del patio de butacas. En ningún momento existe ningún tipo de montaje o edición de las imágenes. La realizadora francesa intenta «reproducir» en la película fotográfica la misma representación que Mayol realizaba en esos años en los teatros de variedades. La proyección comienza con un escenario vacío en el que vemos entrar al cantante desde el extremo izquierdo de la pantalla. Mayol se comporta en todo momento como si el público estuviese presente durante la filmación; saluda y se dirige a las diferentes posiciones de la platea mientras interpreta *Lilas blanc* con unos gestos muy elocuentes. Nada más finalizar su actuación abandona el escenario, aunque no tarda en volver a salir para saludar de nuevo, ante una supuesta ovación de los espectadores. De esta forma, Mayol materializa a un público que no existe durante el proceso de filmación, pero que se presupone durante la proyección, un público que confiere legitimidad y realismo a una interpretación musical filmada sin sonido y reproducida de forma conjunta con el registro fonográfico realizado por el cantante galo en esas mismas fechas².

En 1968, el mismo año en el que Alice Guy fallecía en Estados Unidos, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet estrenaron *Chronik der Anna Magdalena Bach*, una película sobre la figura del compositor alemán contada desde la perspectiva de su segunda esposa. Durante los más de sesenta años que separan la filmación de Mayol de esta película, y al margen de otras propuestas minoritarias, el cine *mainstream* había configurado un lenguaje expresivo, caracterizado por un tratamiento dramático de los diferentes tipos de planos y por un

¹ Disponible en: «Felix Mayol Performs White Lilacs (1905)». *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=BxznkMAZdL8> [Consulta: 27/06/2018].

² *Lilas Blanc* (1905) Zonophone. Matriz 5105. Número de catálogo: X-82189. *Du temps des cerises aux feuilles mortes*. http://dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/mayol/repertoire/rep_mayol_1.htm [Consulta: 28/06/2018].

montaje dinámico que hacía partícipe de la narración al espectador mediante unos precisos mecanismos de identificación emocional.

Àngel Quintana señala que el cinematógrafo «adquirió su plenitud como constructor de mundos cuando la cineasta Leni Riefenstahl rodó un grandilocuente monumento de exaltación de la estética nazi titulado *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935)»:

[*Triumph des Willens*] inauguró una concepción colosal de la estética documental en la que un espectáculo, escenificado a partir del dominio de una serie de recursos de puesta en escena teatral, acabó dependiendo del poder de una cámara que eclipsó la posición adquirida por el espectador (Quintana 2003, 17).

Es decir, la cámara ya no se sitúa acorde con la mirada del espectador, sino que asume diferentes perspectivas para ofrecer siempre el mejor de todos los planos posibles, en función del contenido expresivo o ideológico que se desea transmitir. Según Quintana, esta puesta en escena «no estaba pensada para ser vista por un público presencial, sino por un público “pretelevisivo”» (Quintana 2003, 19). Si en 1905 Alice Guy pretendía «reproducir» la interpretación de Mayol, treinta años después Leni Reifensthal demostraba que «la cámara puede llegar a generar belleza, a ennoblecer la puesta en escena» (Quintana 2003, 21) mediante unos precisos mecanismos de filmación y montaje que manipulaban la percepción del espectador. De esta forma, el sujeto trascendental de la representación clásica fue reemplazado por el nuevo espectador omnisciente del cinematógrafo (Quintana 2003, 18).

Y es esto, precisamente, lo que encontramos en las filmaciones musicales protagonizadas por Herbert von Karajan a finales de los años sesenta. Ya no pretenden ser una representación de la interpretación musical, sino que se pueden considerar como una «creación artística» a partir de la obra musical, dirigida hacia un espectador televisivo omnisciente. El director austríaco trabajó con realizadores provenientes del mundo cinematográfico, como Henri-Georges Clouzot, o del ámbito del documental experimental, como Hugo Niebeling. Estos realizadores aportaron una innovadora puesta en escena que, por otra parte, subvertía por completo la experiencia del concierto en vivo, así como la veracidad artística de la interpretación musical. Si en los años treinta Walter Benjamin había reflexionado sobre la influencia de la reproducción industrial en la trascendencia de la creación artística, la consolidación de la televisión como medio de comunicación de masas

en los años sesenta propició una nueva dialéctica entre la obra artística musical y su puesta en escena dramatizada para unos nuevos espectadores.

1. Nuevos paradigmas de representación filmica

A comienzos de los años sesenta surgieron en Europa diferentes movimientos de renovación cinematográfica que pretendían cuestionar el lenguaje *mainstream* impuesto, en gran medida, por el cine norteamericano. La *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* inglés o el *Neues Deutsches Kino*, entre otros, ofrecieron unos discursos alternativos en lo referente a la construcción narrativa, pero también respecto al contenido estético, político y social de los films. Se aspiraba a considerar el cine como un instrumento de reflexión y no como un mero entretenimiento ilusionista. Es en este contexto, en el que conviven las filmaciones musicales de Karajan y la renovación del lenguaje fílmico, en el que Straub y Huillet presentan en 1968 *Chronik der Anna Magdalena Bach*, una obra singular que se configura a partir de numerosas interpretaciones musicales, cohesionadas por la lectura de documentos relacionados con la vida del cantor de Leipzig.

Tal vez el aspecto más significativo de la película reside en el hecho de que los números musicales están filmados en un único plano, de forma equivalente a las *phonoescenes* realizadas por Alice Guy en los primeros años del siglo XX. En este sentido, Straub y Huillet renuncian a toda la retórica ilusionista del cine *mainstream* para recuperar el sentido artístico y la verosimilitud de la interpretación musical. De hecho, algunos autores como Hans Hurch consideran a Straub y Huillet como los «últimos grandes pioneros del medio», mientras que Barton Byg destaca que el trabajo de los realizadores franceses «evoca la inmediatez fotográfica del primer cine» (citado en Jovanovic 2017, 64). Desde esta perspectiva, creemos que es necesario inscribir el trabajo musical de Straub y Huillet en su contexto sociocultural, así como valorar sus originales aportaciones en el campo de la filmación de la interpretación musical.

2. Jean-Marie Straub y Danièle Huillet: realismo y fenomenología

Jean-Marie Straub (1933) y Danièle Huillet (1936-2006) se conocieron en París a mediados de los años cincuenta. Straub, nacido en Metz, había estudiado en las Universidades de Estrasburgo y Nancy entre 1951 y 1954, años en los que ya mostró su interés hacia el séptimo arte, llegando incluso a crear el cine club *La chambre noire*. Al concluir sus estudios se traslada a París con la firme intención de realizar un film sobre la figura de Johann Sebastian Bach, un proyecto en el que también se involucra Danièle Huillet. En 1958 Jean-

Marie se niega a realizar el servicio militar en Argelia. Tras ser juzgado, se exilia en Alemania, instalando su residencia en Múnich junto con Danièle. En el país germano, los cineastas realizan un laborioso trabajo de documentación para la película sobre Bach, aunque el proyecto resulta incomprensido y solo encontrarán la financiación necesaria en 1967, tras la buena acogida de sus dos primeros cortometrajes.

Tras el estreno de *Chronik* la pareja se traslada a Italia a finales de 1968, hasta que por fin pueden regresar a Francia en 1970, tras la amnistía concedida a Jean-Marie. Dos años después realizan un acercamiento a la figura y obra de Arnold Schoenberg con *Einleitung zu Arnold Schoenberg Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, utilizando textos de Brecht y cartas entre el compositor austriaco y Kandinsky. En 1974 presentan *Moses und Aron*, una película que trata el tema judío desde una perspectiva antisionista (Asín 2010, 18), y que fue filmada en el anfiteatro romano de Alba Fucense a partir de la ópera del mismo título de Schoenberg.

En su condición de exiliados, entre 1958 y 1970, Straub y Huillet no pudieron colaborar de forma activa con la *Nouvelle Vague* francesa y suelen ser encuadrados en el *Neues Deutsches Kino* (Flinn 2004, 71). Otros autores los consideran, incluso, como precursores de este nuevo cine alemán aunque su obra no destaque como las de Alexander Kluge o Edgar Reitz (Asín 2010, 7).

En cualquier caso, el trabajo de Straub y Huillet, parte de una consideración artística marcada por una clara vocación política y social. Los directores de *Chronik* utilizan el cine como medio de difusión de la cultura y de la lucha de clases desde una ideología marxista, rechazando la representación ilusionista que caracterizaba al cine *mainstream* norteamericano de los años sesenta. Aunque el cine estadounidense aspiraba a narrar historias reales, lo cierto es que ese pretendido realismo estaba basado en un ilusionismo artificioso, ensamblado a partir de un montaje analítico, que no reflejaba la realidad. La premisa básica consistía en asumir que la narración «es realista si el ilusionismo resulta convincente» (Quintana 2003, 104-105). Straub rechaza ese ilusionismo, equiparando el artificio con la pornografía y define al «Arte», tal y como se consideraba en esos años, como «camuflaje y mentira» (Citado en Asín 2011, 88).

En este sentido, Straub y Huillet focalizan su interés en la búsqueda de lo real. Según Straub «el único deber del que hace películas consiste en no falsificar la realidad y abrir los ojos y las orejas de las gentes con lo que hay, con la realidad [...]» (Citado en Zunzunegui 2006). Esta aspiración al realismo está asociada, pues, a la búsqueda de la verdad, oculta debajo de las apariencias. El realizador francés defiende, citando a Brecht,

que el trabajo de los realistas es «desenterrar la verdad bajo los escombros de la evidencia» (Asín 2011, 79). De esta forma, resulta patente la vinculación de Straub y Huillet con el realismo fílmico, aunque se trata de un realismo muy personal y controvertido. Según Quintana, su cine «representa una de las apuestas más radicales llevadas a cabo en el terreno del realismo», cercana a los postulados de André Bazin (Quintana 2003, 226), quien defendía que el cine debía de ser una huella del mundo, representando lo real, sin llegar a reconstruirlo ni a modificar su belleza sustancial (Quintana 2003, 128).

Precisamente, en 1969 Glenn Gould publicó un artículo en *Musical America* en el que criticaba el trabajo realizado por Clouzot y Karajan. Según el pianista canadiense, estas filmaciones despreciaban «las constantes visuales de la sala de concierto» (Page 1989, 454), por cuanto las posiciones de cámara y el montaje ofrecían una visualización de la interpretación musical inasumible para un espectador que asiste a un concierto en vivo. Por otra parte, Gould incidía en que también se habían despreciado las «expectaciones auditivas» por cuanto «casi todos los sonidos que escuchamos [...] son falsos» (Page 1989, 454), haciendo referencia a la utilización de la técnica del *playback* para filmar las imágenes.

Desde esta perspectiva, «la subjetividad del artista aparta el arte de la realidad y lo eleva hacia un territorio estético que entra en contradicción con la belleza intrínseca del mundo» (Quintana 2003, 132). Si consideramos que una interpretación musical es real y bella es sí misma, cualquier proceso de edición de las imágenes o del sonido, así como una filmación en *playback*, implicará una artificiosidad construida a partir de la subjetividad del realizador. Es necesario no perder de vista esta consideración para comprender la forma en la cual Straub y Huillet filman las interpretaciones musicales en *Chronik der Anna Magdalena Bach*.

3. *Der Chronik der Anna Magdalena Bach*

Según Theodor W. Adorno, la imagen de Johann Sebastian Bach había sido transformada por los alemanes en un mito antihistoricista de la nacionalidad alemana, esto es, había sido museizado (Flinn 2004, 2; Cook 2016, 448). Además, *The Little Chronicle of Magdalena Bach*, el libro publicado por Esther Meynell en 1925, presentaba al compositor alemán desde un prisma romántico, en una visión construida mediante un proceso paralelo al que había sufrido la interpretación de su música desde el siglo XIX, «esa horrible revolución» en palabras de Leonhardt (García Jordán 2009). Straub y Huillet rechazan esta visión apócrifa y romantizada e intentan reconstruir historiográficamente la trayectoria vital del cantor de Leipzig, desde 1720 hasta su muerte en 1750, a través de sus manuscritos, sus cartas y de la

necrología escrita por C. P. E. Bach. Mediante estos documentos, leídos en *off* en su mayor parte por Christiane Lang, en su personificación de Anna Magdalena, los realizadores franceses buscan la verdad del compositor alemán para «mostrar por una vez música a la gente que va al cine» (Asín 2011, 97).

Al margen de algunas escenas semidramatizadas, la mayor parte del metraje se completa con interpretaciones musicales de obras escritas por Bach, pertenecientes a diferentes géneros y épocas. Según Straub, se eligieron músicas de cada «género» y «periodo creador» (Asín 2011, 100), utilizadas no como trasfondo sonoro, sino como «materia estética» (Asín 2011, 97). Aunque en un primer momento las músicas seleccionadas pueden parecer aleatorias o inconexas entre sí, lo cierto es que estas obras, según señala el propio director, fueron seleccionadas en función del «ritmo de la película» (Asín 2011, 100), configurando «la estructura de una composición musical» (García Jordán, 2009). Pero lo que más nos interesa de esta película es la forma en la que Straub y Huillet filman las interpretaciones musicales y su interrelación con los postulados descritos.

4. La filmación musical en *Chronik der Anna Magdalena Bach*

Concierto de Brandeburgo nº 5

La película comienza con la interpretación por parte de Gustav Leonhardt, caracterizado como Johann Sebastian Bach, de los últimos compases del *Allegro* inicial del *Concierto de Brandeburgo nº 5*, BWV 1050 desde el momento en el que comienza la cadencia solista. La cámara nos presenta la evolución de las manos del intérprete sobre el teclado desde un plano corto en diagonal que se mantiene fijo (Imagen 1). Al concluir la cadencia, la cámara comienza a desplazarse hacia atrás, abriendo el plano, a modo de un *crescendo*, hasta integrar a todos los músicos de la orquesta mientras realizan el *tutti* final (Imagen 2).



Imagen 1. Comienzo del film (Straub 2011, 24'')



Imagen 2. Final del movimiento (Straub 2011, 4,46'').

Straub y Huillet intentan situar la interpretación en un salón de la corte del príncipe Leopold de Anhalt-Köthen, vistiendo a los músicos con pelucas y unos elegantes trajes. El film comienza con esta recreación porque es en esta época cuando Johann Sebastian Bach conoció a Anna Magdalena Wilcke, con la que se casaría en 1721. Pero lo más destacable es el rigor de la interpretación musical, una interpretación protagonizada por Gustav Leonhardt al clave y Nicolas Harnoncourt al violonchelo, quienes pocos años después se convertirían en los referentes de la interpretación históricamente informada con instrumentos originales. De la misma forma que Straub y Huillet reconstruyen la vida de Bach a partir de documentos originales, también intentan reconstruir la forma en la cual se interpretaba la música en el barroco.

Lo más significativo de esta secuencia, pues, es la plasmación de los planteamientos musicales y filmicos realizada por los cineastas franceses. Toda la secuencia está rodada en un único plano, con sonido directo. No existe, pues, ningún tipo de edición de las imágenes que falsee el discurso musical. Lo que contemplamos es una interpretación en vivo, una interpretación que se está creando ante los ojos del espectador.

Otro de los aspectos más representativos es la disposición de los músicos sobre el espacio escénico. No encontramos la distribución habitual en las salas de conciertos, sino que los intérpretes se sitúan en torno al clavicémbalo, en función del punto de vista del espectador cinematográfico. Al margen de Gustav Leonhardt, no hay ningún músico que ofrezca la espalda a la cámara, sino que están colocados en una posición semicircular que permite contemplar, incluso, su técnica instrumental. Esta disposición contrasta, por ejemplo, con la presentada seis años antes por Glenn Gould en este mismo concierto, retransmitido por la CBC canadiense el 8 de abril de 1962 (Imagen 3) y también con la utilizada por Herbert von Karajan en su versión del *Concierto de Brandeburgo* nº 3, BWV 1048, emitido por la televisión desde el Festival de Lucerna en 1969 (Imagen 4). El director austríaco sitúa a los músicos de la forma tradicional en la orquesta clásico romántica, aunque emplaza a violonchelos y contrabajos en la parte de atrás, ocupando la posición de los ausentes instrumentos de viento. Se trata de la misma disposición que utilizó para filmar esta obra en la sala Pleyel de París en 1968. Sin embargo, el pianista canadiense utiliza dos plataformas semicirculares separadas, situando a los solistas en el centro del escenario. Estas diferencias resultan muy significativas, por cuanto muestran algunas transformaciones motivadas por la consolidación de la televisión como medio de comunicación de masas. La televisión suiza nos muestra la interpretación de Karajan desde

diferentes posiciones de cámara, todas ellas correspondientes a las posibles perspectivas de los espectadores que asisten al concierto. Sin embargo, la disposición de los músicos en la televisión canadiense permite a las cámaras evolucionar entre los espacios creados a tal efecto para ofrecer a los telespectadores planos desde el interior mismo de la interpretación. Si la Berliner Philharmoniker se sitúa según el prisma romántico de la sala de conciertos, la orquesta que acompaña a Gould ofrece una visión contemporánea desde un plató televisivo, adaptada a las posibilidades inherentes al desarrollo tecnológico.



Imagen 3. *Concierto de Brandeburgo* n° 5, Gould, CBC, 1962 (Gould, 2011).



Imagen 4. *Concierto de Brandeburgo* n° 3, Karajan. Lucerna, 1969 (Karajan, 2013).

En este mismo sentido, la disposición orquestal utilizada por Karl Richter en la filmación que realizó Arne Arnbom del penúltimo concierto de Brandeburgo, en abril de 1970 en el palacio de Schleißheim de Múnich (Imagen 5), mantiene la disposición romántica de la orquesta a pesar de situar la interpretación en un marco arquitectónico barroco. Una disposición que implica la necesidad de insertar planos cortos, filmados a posteriori, para poder observar los detalles interpretativos y ver a los músicos en primeros planos. Es decir, de alguna forma existe una dialéctica entre la disposición tradicional romántica de la orquesta y las necesidades visuales fílmicas o televisivas; entre una consideración artística de la interpretación musical y la creación fílmica, o televisiva, fragmentada por motivos expresivos a partir de la obra musical.

Por otra parte, la disposición de los músicos utilizada por Straub y Huillet (Imagen 2) nos recuerda a ciertas pinturas de la época barroca como *Sextet*, una obra del pintor francés Louis-Michel van Loo (1707-1771) realizada doscientos años antes de la filmación que nos ocupa (Imagen 6). En esta pintura los músicos se sitúan en semicírculo en torno al clavicémbalo, en función del pequeño y selecto grupo de oyentes que escucha con gran atención en la parte izquierda del cuadro. No se trata de una disposición pensada para un

gran auditorio romántico, ni tampoco para una heterogénea audiencia televisiva o cinematográfica, que disfruta de una mirada omnidireccional, sino que se dirige hacia un reducido grupo de oyentes masculinos que se encuentran presentes en la sala. De esta forma, Straub y Huillet estarían realizando una representación de la representación barroca, a la manera descrita por Foucault (1966) a partir de *Las meninas* de Velázquez. Además, no menos significativo de la consideración sociocultural de la época es el hecho de que las mujeres y otros hombres de inferior condición social, retratados en un tamaño menor y con una gama cromática más apagada, se sitúen detrás de los músicos, en una posición desfavorable.



Imagen 5: *Concierto Brandeburgo* nº5 (Richter 2006, 1,02,03'')



Imagen 6. *Sextet*, 1768 Louis-Michel Van Loo [sic] (Van Loo).

De esta forma, la recuperación que realizan Straub y Huillet de la figura de Johann Sebastian Bach no solo parte de un riguroso estudio musicológico de las fuentes documentales conservadas, sino que también involucra a la interpretación históricamente informada, con instrumentos antiguos o reconstruidos, así como a la disposición de los músicos sobre el espacio escénico, a partir de la mirada del oyente en la corte barroca.

Magnificat

Estos mismos planteamientos los volvemos a encontrar en otras secuencias musicales del film como la interpretación de los dos últimos números corales del *Magnificat* en re mayor, BWV 243: «Sicut Locutus Est» y «Gloria». La filmación comienza con un plano medio largo de un violonchelo y un contrabajo, entre los cuales se sitúa el organista, de espaldas a la cámara (Imagen 7). Al igual que sucedía en la filmación del concierto de Brandeburgo, no hay ningún tipo de montaje o edición de las imágenes durante toda la interpretación musical, a excepción del *travelling* hacia atrás que realiza la cámara con el fin

de integrar en el plano al resto de los instrumentistas. De esta forma, el desplazamiento de la cámara integra en el encuadre en un primer momento al segundo violonchelo y un fagot (Imagen 8) para, a continuación, incluir también a las trompetas (Imagen 9) que aparecen en el plano justo en el momento previo a comenzar su intervención. En este caso, pues, los instrumentos están situados sobre el escenario en función del momento en el cual intervienen y no a partir de sus características sonoras, como es habitual en las salas de conciertos. Es decir, las trompetas acaban ocupando el primer término del plano no porque tengan un sonido débil, sino porque son los últimos instrumentos en sumarse al *tutti*. Esta peculiaridad revela un minucioso trabajo de planificación en lo referente a la disposición orquestal, pero también en cuanto al preciso movimiento de la cámara y a la velocidad de su desplazamiento, perfectamente sincronizado con los acontecimientos musicales.



Imagen 7. (Straub 2011,13,35'')



Imagen 8. (Straub 2011, 14,04'')



Imagen 9. (Straub 2011, 16,16'')

Sin embargo, la cuidada y realista planificación de Straub y Huillet presenta ciertos inconvenientes. Resulta extraño que en un número coral los cantantes ocupen una posición muy secundaria, al fondo de la imagen, o que solo veamos al director en la parte final de la obra, en un lugar poco visible. Además, debido a la singular configuración arquitectónica del espacio escenográfico, en esta ocasión los instrumentistas no se sitúan de frente a la cámara, sino que se encuentran de perfil, dirigiéndose a la posición que ocupan los feligreses que asisten al servicio religioso. Y esta es una diferencia trascendental, en relación con la filmación del concierto de Brandeburgo con que se abría la película. En este caso, el espectador cinematográfico no está presenciando un concierto desde un salón de la corte, sino que se sitúa ante una ceremonia religiosa en la que los músicos son los intermediadores entre lo divino —representado por la intensa luz que se filtra a través del ventanal— y los fieles, situados en la parte inferior de la iglesia, hacia los cuales dirigen su mirada y la música.

La paradoja más llamativa reside, tal vez, en el tratamiento del sonido. Straub, «apóstol» del sonido directo que despreciaba el sonido en estéreo (Asín 2010, 5) opta por utilizar solo un micrófono (monoaural) y este micrófono no se desplaza con la cámara. Así,

a pesar de los planteamientos realistas de los cineastas franceses, el tratamiento del sonido resulta artificioso en relación al movimiento de la cámara. El volumen sonoro del coro, por ejemplo, se mantiene constante en un primer plano mientras la cámara, y el espectador, se alejan de él. Además, la potente entrada de las trompetas, en la parte final del «Gloria», rompe el delicado equilibrio sonoro del conjunto, carente de la espacialidad y de las posibilidades de edición que hubiesen proporcionado una distribución precisa de diversos micrófonos.

Am Abend aber desselbigen Sabbats

Estos mismos planteamientos los volvemos a encontrar en la planificación de la primera parte de la Cantata *Am Abend aber desselbigen Sabbats*, BWV 42. Straub y Huillet solo presentan el *Da capo* de la *Sinfonia* con la que comienza la obra, seguido del recitativo que da nombre a la cantata para, a continuación, enlazar con el *Preludio* para órgano BWV 544. Sin embargo, la planificación visual de esta secuencia presenta algunas novedades muy significativas. La filmación comienza desde un plano medio corto de Gustav Leonhardt al órgano (Imagen 10) mientras que, poco después, el desplazamiento de la cámara permite ver al tenor, sentado de espaldas a los espectadores durante la interpretación del número instrumental (Imagen 11). En los compases finales de la *Sinfonia* el cantante se levanta de una forma muy precisa para situarse de perfil, dirigiéndose a los supuestos feligreses, justo unos segundos antes de comenzar a interpretar el recitativo (figura 12). Este cambio de posición, este movimiento en el interior del plano secuencia, está motivado por los planteamientos técnicos de los realizadores franceses. Si el tenor hubiese permanecido de pie desde el comienzo de la obra habría dificultado no solo el desplazamiento de la cámara, sino que también habría impedido la visión, por parte del espectador, de los músicos que se encuentran al fondo de la imagen. Además, en esta ocasión Straub y Huillet quieren enfatizar la figura del solista, separándolo del resto de los músicos, unos músicos que están situados de una forma diferente a la que habíamos encontrado, por ejemplo, en *Sicut locutus*.



Imagen 10. (Straub 2011, 42,12'')



Imagen 11. (Straub 2011, 43,46'')



Imagen 12. (Straub 2011, 45,56'')

Por otra parte, y este es uno de los aspectos más significativos, en esta secuencia se están utilizando mecanismos propios del lenguaje cinematográfico para fomentar la identificación emocional por parte del espectador. Al contrario de lo que sucedía en otros números musicales, en esta ocasión la interpretación de la cantata comienza mientras seguimos escuchando en *off* la voz del protagonista desde la escena anterior. En esa escena, Johann Sebastian Bach leía ante su mujer la carta que había escrito el 27 de julio de 1733 a Federico Augusto II de Sajonia, una carta en la que mostraba su descontento con su situación laboral y solicitaba un nuevo empleo. En este sentido, se está produciendo un desdoblamiento del personaje. Bach está tocando el órgano en la iglesia al mismo tiempo que escuchamos su voz, procedente de una de las estancias de su hogar. Esta superposición sitúa a la música en un papel secundario —a partir del «vococentrismo» descrito por Chion (1993, 17)— y la lleva a asumir una función expresiva derivada del conmovedor contenido de la carta. De esta forma, la asociación entre el texto y el primer plano con el que se abre la secuencia musical (Imagen 10) permite adentrarnos en el trasfondo psicológico del personaje y empatizar con él, al margen de la materia estética de la música. De igual manera, en la parte final del número —cuando la lectura de la carta concluye, dejando paso al verdadero recitativo de la obra (Imagen 12)— el contenido musical acabará ocupando el centro de atención, como reflejo de la abstracción de lo personal en lo artístico.

Ich habe genug

Hacia el final de la película, volvemos a encontrar un número vocal solista, perteneciente a la cantata *Ich habe genug*, BWV 82, situado en el mismo escenario que la cantata anterior. Sin embargo, el solista está colocado en una posición diferente, junto al órgano (Imagen 13), una posición que denota las intenciones expresivas de Straub y Huillet. En esta ocasión, y al contrario de lo que sucedía en los números musicales descritos anteriormente, la cámara realiza un *travelling* hacia delante hasta conformar un plano medio corto del solista (Imagen 14), en un encuadre que no habría sido posible si el cantante hubiera estado situado en la posición de la cantata BWV 42.



Imagen 13. Cantata BWV 82 Recitativo (Straub 2011, 1.21,47”).



Imagen 14. Cantata BWV 82 final del aria. (Straub 2011, 1.25,37”).

De forma significativa, la cámara se mantiene estática durante la interpretación del recitativo y solo comienza a desplazarse en la parte central del aria *Ich freue mich auf meinen Tod*, con la que concluye la obra, hasta alcanzar el plano final con los dos últimos versos del texto. En este caso, pues, el desplazamiento de la cámara no está relacionado con la visualización de los intérpretes, sino que pretende enfatizar mediante la fuerza expresiva del plano corto el contenido del texto cantado, unas palabras premonitorias que nos revelan la actitud del cantor de Leipzig ante la cercanía de su propia muerte, narrada en la siguiente escena.

*Da entkomm ich aller Not,
Die mich noch auf der Welt gebunden.*

Entonces escaparé de todas las angustias
que aún me atan en el mundo (Botero 2012).

Este énfasis en el texto propicia, a su vez, la identificación expresiva con el cantante de la misma forma que sucede en el lenguaje cinematográfico. De hecho, el minucioso trabajo con la cámara en el interior del plano secuencia puede ser considerado como un mecanismo análogo al proceso de montaje. De esta forma, Straub y Huillet consiguen insertar elementos expresivos propios de la edición de imágenes sin renunciar a una filmación realista de la interpretación musical en un solo plano, con sonido directo.

5. Emoción estática

Sin embargo, no todos los números musicales filmados por Straub y Huillet en *Chronik der Anna Magdalena Bach* presentan esta minuciosa construcción expresiva a partir de los movimientos de cámara. De hecho, algunas interpretaciones están filmadas en un plano fijo y estático, sin ningún desplazamiento de la cámara. Es el caso de los coros finales de las

cantatas *Laß, Fürstin, lass noch einen Strahl* BWV 198 (Imagen 13) y *Lobet Gott in seinen Reichen*, BWV 11, así como del número inicial de la *Pasión según san Mateo*, «Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen» (figura 14). En estas secuencias el director de la orquesta permanece alejado del primer plano, al igual que la mayor parte de los músicos. Vemos a la orquesta al completo, pero resulta imposible distinguir la expresión individual de los intérpretes y el espectador no sabe muy bien dónde fijar su mirada.



Imagen 13. Final *Cantata* BWV 198 (Straub 2011, 25,13")



Imagen 14. *Pasión según san Mateo* (Straub 2011, 32,39)

Y este es el mayor desafío al que se enfrenta el trabajo de Straub y Huillet sobre Johann Sebastian Bach en su decida apuesta por el realismo musical: la gran distancia expresiva en lo referente a los procedimientos de implicación del espectador característicos del lenguaje fílmico predominante. En esos mismos años, la *Nouvelle Vague* se estaba interrogando sobre los procesos de manipulación expresiva inherentes al cine *mainstream*. Eric Rohmer, defensor del *cinéma-verité* creado por Jean Rouch, «no soportaba la utilización de la música en el cine como trasfondo emocional» (Quintana 2003, 209). La cámara tiene que ser un mero observador que busca lo poético, pero sin intervenir en lo filmado. Un criterio compartido por Jean-Marie Straub cuando afirma que «el trabajo sobre el guion consiste para mí en destruir desde el comienzo las diferentes tentaciones de expresión» (Fernández-Santos 1970). Es por este motivo que las escenas actorales de la película resultan tan poco convincentes a nivel dramático, al margen de que ni Gustav Leonhardt, ni Christiane Lang, ni Nikolaus Harnoncourt son actores profesionales. En este sentido, Kowzan (1997, 210-215) defiende que la prevalencia del narrador sobre las escenas actorales evita que el público se «implique afectivamente» y, a la vez, obliga a reflexionar sobre lo que se está viendo.

El narrador es, pues, un recurso encaminado a evitar que el público se implique afectivamente en la historia que cuenta y a conseguir que asuma su responsabilidad crítica en beneficio de sí mismo, de la sociedad y del espectáculo entendido como enriquecedora reflexión (Citado en Trancón 2006, 129).

Este mismo argumento es compartido por Waldemar Kuri, quien sostiene que las potenciales escenas expresivas de la película se han neutralizado, en beneficio de un lenguaje racional conformado por la música y la palabra.

[En el *Bachfilm*] las instancias emotivas pasan a un segundo plano respecto a la enumeración de los «hechos» (pero no por ello faltan acontecimientos que potencialmente puedan provocar una reacción emotiva; sin embargo, estas escenas se «neutralizan») el elemento visual no representa el factor esencial, que, por el contrario, se confía al elemento acústico, formado en igual medida por música y por palabra y no se trata de un lenguaje sentimental y expresivo, sino de un modo de explicar comunicar, informar que se dirige a las facultades racionales del espectador y no a su sentimiento) (Citado en Asín 2011, 76).

Según Bertolt Brecht, la identificación emocional con los protagonistas impide la crítica y la reflexión por parte de los espectadores, quienes se transforman en seres durmientes. «Quien se identifica totalmente con otro ser renuncia a la crítica en lo que a ese ser respecta y en lo que a sí mismo respecta. En lugar de estar despierto, camina en sueños» (Trancón 1998, 77). De esta forma, la ausencia de emoción en las interpretaciones actorales, así como los numerosos planos estáticos, no solo tienen como objetivo situar a la música en un primer plano, sino también fomentar la reflexión y el espíritu crítico sobre lo que estamos contemplando.

Sin embargo, este lenguaje racional también puede ser percibido como algo negativo. El pianista francés Philippe Cassard, quien asistió a conciertos de Leonhardt y Harnoncourt, señala que *Chronik der Anna Magdalena Bach* no solo es un film aburrido, sino que además «miente» porque no muestra toda la energía y pasión que desprendían los mismos músicos en sus conciertos (Cassard 2012, 163). De esta forma, Cassard revela una de las aparentes contradicciones del film: en su búsqueda de realismo y racionalidad, Straub y Huillet no solo han subvertido el lenguaje fílmico *mainstream*, sino que también han desvirtuado la experiencia expresiva del concierto musical en vivo. Sin embargo, las opiniones de Cassard demuestran que Straub y Huillet han conseguido llevar a la práctica la técnica del distanciamiento propuesta por Brecht, aunque de una forma muy peculiar. La estaticidad de los planos, así como la inexpresividad visual de los intérpretes consiguen extraer al espectador de la representación, provocando una reflexión sobre lo que está

viendo. En este sentido, Richard Roud señala que tanto Bresson como Straub «rechazan los métodos de actuación psicológica» en beneficio de unas técnicas contenidas y distanciadas que enfatizan las propiedades del guion de una forma que recuerda a Brecht (citado en Jovanovic 2017, 63-64)

Al margen de los numerosos estudios realizados en torno a la obra de Straub y Huillet, resulta muy significativa la polarización de la opinión de los espectadores en plataformas como YouTube o en webs de comercio electrónico. En primer término, encontramos a quienes defienden el planteamiento musical y ético del film como Josep M. Farre: «Con poquísimos medios es el film más real y completo sobre la vida del mayor genio musical de todos los tiempos» (Farre 2013).

En sentido contrario, otros usuarios se muestran molestos con la película e inciden en el aburrimiento mortal que produce.

Nunca he podido ver la película sobre Bach más de diez minutos sin morir de aburrimiento. No hay ninguna vida en este documental. Todo es gris: el comentario, las imágenes e incluso la música. No comprendo que se puedan hacer filmes tan mortalmente académicos y aburridos, incluso teniendo en cuenta la época (Client d'Amazon: 2017).

En cualquier caso, y al margen de estas controversias, *Chronik der Anna Magdalena Bach* es un film que intenta recuperar la figura de Johann Sebastian Bach, en el mismo año en el que se publicó *Switched-On-Bach*, el álbum de Wendy Carlos que presentaba la música del compositor alemán con un sintetizador Moog y que se convirtió en «un éxito sin precedentes dentro de la música clásica» (Prieto 2014). Al margen de las controversias descritas, el original trabajo de Straub y Huillet consigue suscitar una reflexión en torno a la autenticidad tanto de la obra artística como de su representación mecánica en el mundo contemporáneo, una representación condicionada por las posibilidades expresivas de los nuevos lenguajes derivados del desarrollo tecnológico. Si Herbert von Karajan utilizó todos los recursos tecnológicos disponibles para «recrear» sus interpretaciones musicales, falseando incluso esa interpretación, Straub y Huillet intentan reencontrar el realismo y la verdad en la música de Bach, priorizando el sentido artístico de la interpretación musical y renunciando a una construcción visual tan fascinante como artificiosa. Tal y como Charles Peguy afirmaba, «hacer la revolución es también volver a poner en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas» (Zunzunegui 2006).

6. Conclusiones

Al margen de los postulados filmicos presentes en *Chronik der Anna Magdalena Bach* sobre el concepto de representación y sobre el sentido reflexivo del cine, Straub y Huillet consiguen con esta película focalizar la atención sobre la forma en la cual se filman las interpretaciones musicales, revelando un conflicto dialéctico entre la autenticidad de la interpretación artística y la creación audiovisual a partir de una obra musical. La filmación en un único plano con sonido directo que proponen los realizadores franceses revela una verdad musical incompatible con la fascinación que ejercen las filmaciones realizadas a partir de numerosos y diferentes planos rodados en *playback* y reconstruidos en la mesa de montaje, tal y como estaba haciendo Herbert von Karajan y la mayor parte de los intérpretes en esos mismos años.

Por otra parte, a través de nuestro análisis hemos podido constatar el minucioso trabajo realizado por Straub y Huillet para situar a los músicos en la mejor disposición posible, en función de los desplazamientos que puede realizar la cámara y de la situación de los espectadores. Los realizadores franceses, al igual que sucedía en las *phonoscènes* de Alice Guy a comienzos del siglo XX, dirigen las interpretaciones musicales hacia el supuesto público que las escucha y ve aunque, en esta ocasión, evitan en todo momento la interacción entre los músicos y los espectadores. La legitimidad ya no la otorga esa interacción con el público, sino que se le presupone al aparato cinematográfico. Ya no se trata, pues, de la captación de una «reproducción» de un número de variedades, sino que Straub y Huillet construyen un manifiesto, abierto a la reflexión, para mostrar la verdad y la música de Johann Sebastian Bach a la gente que va al cine.

Referencias bibliográficas

Asín, Manuel. 2011. *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Escritos*. Barcelona: Intermedio.

Botero Restrepo, Saúl. 2012. *Cantata BWV 82 Ich habe genug*. Disponible en: <http://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV82-Spa7.htm>. Consulta: 25/06/2018

Cassard, Philippe. 2012. *Deux temps trois mouvements. Un pianiste au cinema. Entretien avec Marc Chevrie en Jean Narboni*. Nantes: Capricci.

Chion, Michel. 1993. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

Cooke, Mervyn, y Fiona Ford. 2016. *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

d'Amazon, Client. 2017. *Danièle Huillet & Jean-Marie Straub - 3 Film Collection - 2-DVD Set (Chronik der Anna Magdalena Bach / Sicilia! / Une visite au Louvre)*. 26 de

Diciembre. Disponible en: <https://www.amazon.co.uk/Dani-Huillet-Jean-Marie-Straub-Collection/dp/B01GWDUBFM>. Consulta: 18/06/2018.

Farre, Josep M. s.f. *Le Bachfilm : Chronique d'Anna Magdalena Bach*. Amazon. Disponible en: https://www.amazon.es/Bachfilm-Chronique-d'Anna-Magdalena-Francia/dp/B0094E0UY4/ref=sr_1_8?s=dvd&ie=UTF8&qid=1530495180&sr=1-8&keywords=Gustav+Leonhardt. Consulta: 18/06/2018.

Fernández-Santos, Ángel. 1970. «Las ventanas abiertas de Ana Magdalena Bach.» *Nuestro cine* (93), pp. 16-22.

Flinn, Caryl. 2004. *The New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.

Gould, Glenn. 1989. «¡Oh, por el amor de Dios, Cynthia, debe de haber algo más!» En Page, Tim, *Glenn Gould. Escritos Críticos*. Madrid: Turner, pp. 450-456

Jordán, León García. 2009. *Conversación con Gustav Leonhardt*. DVD. Dirigido por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Producido por Intermedio. . Interpretado por Crónica de Anna Magdalena Bach. Cameo.

Jovanovic, Nenad. 2017. *Brechtian Cinemas. Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins, and Lars von Trier*. Albany, Nueva York: State University of New York Press.

Kowzan, Tadeusz. 1997. *El signo y el teatro*. Madrid: Arcos Libros.

Prieto, Darío. 2014. «Algo cambió.» *El Mundo*. 19 de agosto. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/08/19/53f22098268e3ede658b458b.html>. Consulta: 18/06/2018.

Quintana, Ángel. 2011. *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.

Quintana, Ángel. 2003. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.

Reynaud, Berenice. 2000. «Introduction: Cahiers du Cinéma 1973-1978.» En Wilson, David (ed.), *Cahiers du cinéma. Volume 4. 1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle*. Nueva York: Routledge, pp. 1-44.

Schefer, Raquel. 2012. «Un arte de intervalos. El cine según Jacques Rancière.» *La fuga*. Disponible en <http://www.lafuga.cl/un-arte-de-intervalos/498>. Consulta: 18/06/2018.

Trancón Pérez, Santiago. 1998. «Actualidad de Bertolt Brecht.» *Cuadernos hispanoamericanos* (581), pp. 77-84.

_____. 2006. *Teoría del teatro*. Madrid: Fundamentos.

Van Loo, Louis-Michel. s.f. *Art Hermitage*. Disponible en <https://www.arthermitage.org/Louis-Michel-Vanloo/Sextet.html>. Consulta: 18/06/2018.

Zunzunegui, Santos. 2008. *Homenaje a Danièle Huillet*. 15 de Julio. Disponible en <http://letrasdecine.blogspot.com/2008/07/otro-articulo-que-qued-por-el-camino-un.html>. Consulta: 18/06/2018.

Referencias audiovisuales

Herbert von Karajan in Luzern (1969). 2013. YouTube. Consulta: 12 de Junio de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=HLr6si6FWn4>.

Glenn Gould -J.S. Bach-Brandenburg Concerto No.5-part 1 of 2. 2013. YouTube. Consulta: 14 de junio de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=1OwOpD9Q4o8>.

Crónica de Anna Magdalena Bach. Dir. Jean-Marie Straub y Daniele Huillet. DVD. Intermedio. Cameo.