

eISSN: 2659-6482
DOI: <https://doi.org/10.14201/pmrt.202242>

Vol. 4, n. 2 (2022)

POPULAR MUSIC RESEARCH TODAY

Revista Online de Divulgación Musicológica



Ediciones Universidad
Salamanca

eISSN: 2659-6482 – DOI: <https://doi.org/10.14201/pmrt.202242>

CDU: 78 – IBIC: Música folclórica y tradicional (AVGH); Teoría de la música y musicología (AVA) – BIC: Folk & traditional music (AVGH); Theory of music & musicology (AVA) – BISAC: Music / Folk & Traditional (MUS017000)

VOL. 4, n. 2 (2022)

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DIRECCIÓN: Dr. Juan Carlos MONTOYA RUBIO, Universidad de Murcia, Spain

SECRETARÍA DE REDACCIÓN: Dra. Sara ESCUER SALCEDO, Universidad de Salamanca, España
Dra. Montserrat CANELA GRAU, Universitat Rovira i Virgili, España
D.ª Amaya CARRICABURU COLLANTES, Universidad de Salamanca

CONSEJO ASESOR Dra. María NAVARRO CÁCERES, Universidad de Salamanca, España
Dr. Javier MERCHÁN SÁNCHEZ-JARA, Universidad de Salamanca, España

COMITÉ CIENTÍFICO Dr. José Manuel AZORÍN DELEGIDO, Universidad Católica San Antonio, Murcia
Dr. Marco BELLANO, Università degli Studi di Padova, Italia
Dr. Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, Universidad de Castilla-La Mancha, España
Dr. Kenneth DELONG, University of Calgary
Dr. Antonio EZQUERRO ESTEBAN, CSIC-IMF, España
Dr. Vicente GALBIS LÓPEZ, Universitat de València, España
Dra. Judith Helvia GARCÍA MARTÍN, Universidad de Salamanca, España
Dra. Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, Universitat Autònoma de Barcelona, España
Dr. Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN, CSIC-IMF, España
Dr. Joaquín LÓPEZ GONZÁLEZ, Universidad de Granada, España
Dr. Oswaldo LORENZO QUILES, Universidad de Granada, España
D. José NIETO, Escuela de Cine y Audiovisual de Barcelona (ESCAC), España
Dra. Matilde OLARTE MARTÍNEZ, Universidad de Salamanca, España
Dr. Juan José PASTOR COMÍN, Universidad de Castilla - La Mancha, España
Dra. María Jesús PENA CASTRO, Universidad de Salamanca, España
Dr. Francisco J. RODILLA LEÓN, Universidad de Extremadura, España
Dr. Michael SAFFLE, Virginia Tech, Estados Unidos
Dra. Adelaida SAGARRA GAMAZO, Universidad de Burgos, España
Dr. José Ignacio SUÁREZ GARCÍA, Universidad de Oviedo, España

CORRECCIÓN: Secretaría de redacción / María Eloísa REVILLA LÓPEZ

MOTIVO DE CUBIERTA: © Ángel REDERO

MAQUETACIÓN: INTERGRAF

Colabora



PMRT es una publicación periódica cuyo objetivo es la difusión de estudios en torno a la música popular, considerando este término de un modo amplio, de tal forma que se pueden considerar incluidos dentro de él campos de trabajo muy diversos: antropología de la música; metodologías para el estudio de la música popular; tradición y oralidad; conservación y difusión del patrimonio musical; músicas urbanas e identidades; medios audiovisuales y música popular; pedagogía de la música popular; enfoques innovadores en torno a la música popular.

Los trabajos presentados serán originales e inéditos y tendrán un enfoque científico, pero a la vez un carácter divulgativo, cuya lectura sea útil tanto a investigadores como a estudiantes, siempre dentro de una perspectiva seria y rigurosa.

Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse con fines comerciales sin permiso escrito de Ediciones Universidad de Salamanca. A tenor de lo dispuesto en las calificaciones *Creative Commons* CC BY-NC-ND y CC BY, se puede compartir (copiar, distribuir o crear obras derivadas) el contenido de esta revista, según lo que se haya establecido para cada una de sus partes, siempre y cuando se reconozca y cite correctamente la autoría (BY), siempre con fines no comerciales (NC) y sin transformar los contenidos ni crear obras derivadas (ND).



eISSN: 2659-6482 – DOI: <https://doi.org/10.14201/pmrt.202242>

CDU: 78 – IBIC: Música folclórica y tradicional (AVGH); Teoría de la música y musicología (AVA) – BIC: Folk & traditional music (AVGH); Theory of music & musicology (AVA) – BISAC: Music / Folk & Traditional (MUS017000)

VOL. 4, n. 2 (2022)

ÍNDICE

Nick POULAKIS y Christina STAMATATOU. <i>Música, Documentales y Globalización: De la música del mundo al cine del mundo</i>	7-21
Pablo CONTRERAS SEQUEIRA e Icíar NADAL GARCÍA. <i>Música y publicidad: un enfoque didáctico para el cambio social desde la elección creativa</i>	23-39
Rafael GUZMÁN BARRIOS. <i>La música en el dibujo animado cubano</i>	41-56
Irene MATAS. «Bella Ciao», de símbolo antifascista a icono pop. Nuevos significados a través de la serie <i>La Casa de Papel</i>	57-68
David MONRABAL. <i>La trilogía Mozart-Da Ponte como antecedente histórico de la banda sonora cinematográfica</i>	69-85
Antonio NOTARIO RUIZ. <i>De Villarino a Don Quijote y de Mayalde a Zaniki: itinerarios musicales y cinematográficos</i>	87-96
Jorge GIL ZULUETA. <i>El maestro Suñé, un caso paradigmático como músico y director en el acompañamiento musical cinematográfico de la tercera década del s. XX en Barcelona</i>	97-113
Marta ÁLVAREZ GARCÍA. <i>El Tiempo entre Costuras: música de entretelas</i>	115-137
Blas PAYRI. <i>La música de acompañamiento. Diégesis de la música en el film de danza</i>	139-159
Ramón SANJUÁN MÍNGUEZ. <i>La consideración artística y sociocultural de los paradigmas receptivos musicales dentro del cine contemporáneo (1975-2018)</i>	161-184

Ediciones Universidad
Salamanca



José SÁNCHEZ SANZ. <i>La búsqueda de lo bello en la compilation score de La Gran Belleza de Paolo Sorrentino</i>	185-201
Francisco JIMÉNEZ BUENO. <i>Aproximación a la investigación de instrumentos musicales en los videojuegos. Estudio y análisis del Sitār Arpeggio en Kingdom Hearts 2</i>	203-220
Alberto JIMÉNEZ ARÉVALO. <i>Producción de música electrónica y audiovisuales en la metamodernidad: (re)producción digital, identidades digitales, «retrotecnia» y «technostalgia»</i>	221-242
LISTA PRELIMINAR PARA LA PREPARACIÓN DE ENVÍOS	243-244

eISSN: 2659-6482 – DOI: <https://doi.org/10.14201/pmrt.202242>

CDU: 78 – IBIC: Música folclórica y tradicional (AVGH); Teoría de la música y musicología (AVA) – BIC: Folk & traditional music (AVGH); Theory of music & musicology (AVA) – BISAC: Music / Folk & Traditional (MUS017000)

VOL. 4, n. 2 (2022)

CONTENTS

Nick POULAKIS and Christina STAMATATOU. <i>Music, Documentaries and Globalization: From World Music to World Cinema</i>	7-21
Pablo CONTRERAS SEQUEIRA and Icíar NADAL GARCÍA. <i>Music and Advertising: a Didactic Approach for Social Change from Creative Choice</i>	23-39
Rafael GUZMÁN BARRIOS. <i>The Music in the Cuban Cartoon</i>	41-56
Irene MATAS. «Bella Ciao», from Anti-Fascist Symbol to Pop Icon. New Meanings through the Series <i>La Casa de Papel</i>	57-68
David MONRABAL. <i>The Mozart-Da Ponte Trilogy as Historical Precedent of the Film Soundtrack</i>	69-85
Antonio NOTARIO RUIZ. <i>From Villarino to Don Quixote and from Mayalde to Zaniki: Musical and Cinematographic Itineraries</i>	87-96
Jorge GIL ZULUETA. <i>Master Suñé, a Paradigmatic Case as a Musician and Conductor in the Cinematographic Musical Accompaniment of the Third Decade of the 20th Century in Barcelona</i>	97-113
Marta ÁLVAREZ GARCÍA. <i>The Time in Between: Interlining Music</i>	115-137
Blas PAYRI. <i>Accompanying Music. Music Diegesis in Dance Films</i>	139-159
Ramón SANJUÁN MÍNGUEZ. <i>The Artistic and Sociocultural Consideration of Musical Receptive Paradigms within Contemporary Cinema (1975-2018)</i>	161-184
José SÁNCHEZ SANZ. <i>The Search of the Beautiful in the Compilation Score of The Great Beauty by Paolo Sorrentino</i>	185-201

Ediciones Universidad
Salamanca



Francisco JIMÉNEZ BUENO. <i>Approach to the Research of Video Game musical instruments</i> . Study and analysis of the Sitār Arpeggio from <i>Kingdom Hearts 2</i>	203-220
Alberto JIMÉNEZ ARÉVALO. <i>Production of Electronic Music and Audiovisual in the Metamodernity: Digital (Re)Production, Digital Identities, «Retrotechnics» and «Technostalgia»</i>	221-242
PRELIMINARY LIST FOR PREPARING PAPERS	245-246

eISSN: 2659-6482

DOI: <https://doi.org/10.14201/pmrt.30166>

MUSIC, DOCUMENTARIES AND GLOBALIZATION: *FROM WORLD MUSIC TO WORLD CINEMA*

Música, Documentales y Globalización: De la música del mundo al cine del mundo

Nick POULAKIS 

National and Kapodistrian University of Athens & Hellenic Open University
nick.poulakis@music.uoa.gr

Christina STAMATATOU 

National and Kapodistrian University of Athens
xstamatatou@gmail.com

ABSTRACT. This paper deals with the relationship between sound and image as expressed in the cinematic genre of music documentary. In particular, it tries to explore the way in which musical cultures are audiovisually expressed through filmic representation of music performances and artists/groups portraits. By applying a critical and comparative approach, the films *Buena Vista Social Club* (1999) and *Café de los Maestros* (2008) become vehicles to investigate images and sounds of music in everyday life, with an emphasis on the impact of globalization and commercialization during their creation and interpretation procedures. The focus is on the commercial exploitation of these films in the context of world capitalism and the way in which it influences the construction of visual representations of non-European musical cultures and identities, as cultural industry shares today a comparable postmodern situation through the concepts of «world music» and «world cinema». In this light, the paper discusses Latin American (Cuban and Argentine) identities and local music cultures which spread internationally via films and gain a place in the global music scene. Consequently, it points towards issues of

authenticity, nostalgia, exoticism, hybridity, folklorization, and the Western domination upon music as well as films.

Keywords: music documentary; world music; world cinema; Latin America; globalization.

RESUMEN. Este trabajo trata de la relación entre sonido e imagen expresada en el género cinematográfico del documental musical. En particular, trata de explorar la forma en que las culturas musicales se expresan audiovisualmente a través de la representación fílmica de actuaciones musicales y retratos de artistas/grupos. Aplicando un enfoque crítico y comparativo, las películas *Buena Vista Social Club* (1999) y *Café de los Maestros* (2008) se convierten en vehículos para investigar imágenes y sonidos de la música en la vida cotidiana, con énfasis en el impacto de la globalización y la comercialización durante su desarrollo, procedimientos de creación e interpretación. La atención se centra en la explotación comercial de estas películas en el contexto del capitalismo mundial y la forma en que influye en la construcción de representaciones visuales de culturas e identidades musicales no europeas, ya que la industria cultural comparte hoy una situación posmoderna a través de los conceptos de «música del mundo» y «cine del mundo». Bajo esta luz, el artículo analiza las identidades latinoamericanas (cubana y argentina) y las culturas musicales locales que se difunden internacionalmente a través del cine y ganan un lugar en la escena musical mundial. En consecuencia, apunta hacia cuestiones de autenticidad, nostalgia, exotismo, hibridez, folclorización y la dominación occidental sobre la música y las películas.

Palabras clave: documental musical; música del mundo; cine del mundo; América latina; globalización.

1. INTRODUCTION: MUSIC DOCUMENTARIES AND «WORLD MUSIC»

Documentary is the principal genre of nonfiction cinema par excellence. Sounds and images of these films are projected as actual facts, representing the world recorded by the cinematic camera (Rogers, 2015: 1). The tradition of the documentary as a genre was associated with realistic film techniques that sought as little creative intervention as possible and focused on direct and unmediated representation of events and reactions in front of the camera (Barnouw, 1983;

Nichols, 1991; Renov, 1993). This practice had a significant impact on the use of music in these films, as several filmmakers regarded that there was no place for it in the documentary. For them, this restraint applied especially to dramatic music but also to additional sound effects –all these considered to be in conflict with the naturalism of the aesthetics of this particular genre (Rogers, 2015: 2). Gradually, however, certain theorists started questioning the possibility of an objective representation of reality in documentaries. As the notion of subjectivity began to gain ground, documentarists were influenced by various fiction film traditions and, thus, shifted the weight to more poetic cinematic forms. In this context, music and sound design have been widely used pretty much like in feature films (Rogers, 2015: 4-6). Emphasis was placed on the ability of music to define the narrative and create emotions, which made visual experience quite personal to the viewers (Rogers, 2015: 4-9; Corner, 2002).

Music documentaries have been regarded as films with close interaction between reality cinema and art form (Chanan, 2013: 337). It is a distinct cinematic subgenre, which has also evolved into a key element of modern popular music culture. In their early stages, music documentaries were experimental to a large extent, not simply demonstrating musical performances but dealing with the musical object itself and negotiating the social context of music creation. However, from the 1970s onwards, both the means and the abilities of documentary filmmakers have been largely expanded. That was when music industry and television were introduced in documentary production and promotion (Chanan, 2013: 382-383). With the development of concert films, music videos and MTV, music documentaries have been linked to popular music and celebrity culture and are still considered to serve –first and foremost– commercial and advertising goals (Edgar *et al.*, 2013: 13-14; Chanan, 2013: 377).

This paper looks into the relationship between sound and image as expressed in music documentaries. In particular, it tries to explore the way in which musical cultures are audiovisually revealed through the filmic representation of music performances and artists or groups portraits. By applying a critical and comparative approach, the documentaries *Buena Vista Social Club* (Wenders, 1999) and *Café de los Maestros* (Kohan, 2008) become vehicles to investigate images and sounds of music in actual everyday life, paying attention to the impact of globalization and commercialization during their creation and interpretation procedures. The emphasis of the analysis is on the commercial exploitation of these films in the context of the world market, as well as on the way in which the current West-centric popular mass media tradition influences the construction of visual representations of non-European musical cultures and identities through the conception of the label of «world music». In addition, this study deals with «world cinema» as an etiquette which has been employed to describe cultural morphemes that are equivalent to the commercialized notion of «world music».

2. BUENA VISTA SOCIAL CLUB AND CAFÉ DE LOS MAESTROS: THE CDS, THE FILMS, THEIR HISTORY AND CONTEXT

The music album *Buena Vista Social Club* was released in 1997 by the British record company World Circuit Records. It includes a CD with Cuban songs based mainly on the traditional genre *son*, but also other genres such as *bolero*, *guajira* and *danzón* (Image 1). This was the first global commercial success of Cuban music, selling approximately 5.000.000 copies worldwide in the year of its release and also winning a Grammy for «Best Tropical Latin Performance» (Fairley, 2009; Kavoori, 2018; Garlitz, 2005: 71). This triumph was labeled as the beginning of the so-called «Buena Vista Social Club phenomenon», including the homonymous documentary directed by Wim Wenders, as well as additional aural and visual products that followed, such as albums, photos, movies, etc. (Kent, 2019: 149).

Wenders's film is an introduction to the Buena Vista Social Club artists. In February 1998, American musician and producer Ry Cooder, along with his son Joachim, returned to Havana to record a new project titled *Buena Vista Social Club Presents Ibrahim Ferrer* and met again with the musicians of the hit album. The documentary captures snapshots from studio rehearsals, concerts in Amsterdam and New York, as well as interviews about these Cuban musicians. Wenders tours Havana and brings us images of the city and its people, focusing on the music protagonists who tell the story of their careers (Erllich, 2016: 126).

On the other hand, the music album *Café de los Maestros* was recorded between 2003 and 2004 and was released in 2005 by Surco/Universal Music Argentina (Image 1). It consists of two parts, which include about 50 new performances of *tango* pieces from the 1940s and the 1950s, presented by veteran musicians (Amuchastegui, 2006: 9-10). These works were carefully selected by two music producers, Gustavo Santaolalla and Gustavo Mozzi. Santaolalla was the architect of the overall project. *Café de los Maestros* received the Grammy Latino for «Best Tango Album» and the Premios Gardel for «Production of the Year» and «Best Group or Orchestra Tango Album». It was followed by an emblematic recital at the Colón Theater in Buenos Aires in 2006, the release of the homonymous book in the same year and the filming of the 2008 documentary *Café de los Maestros*, directed by Miguel Kohan (Rosenberg, 2014: 152-153).

The documentary is based on the backstage processes during the production of the album and the concert at the Colón Theater. The camera attends the rehearsals, the recordings and the performances of *tango* pieces, while at the same time it follows the artists through personal interviews that present aspects of their daily lives and their relationship with music, thus giving evidence of the social and cultural significance of the genre. The film underlines the importance of this unique occasion to bring together older generations of master musicians and singers in order to revive earlier musical styles of the golden era of *tango* and,

thus, highlight the complexity and historicity of these practices. As Miller (2014: 23) clearly states, «Santaolalla's tradition-honoring *Café de los Maestros* offers a lushly produced aural and visual archive of *tango* as the exquisite and unique expression of a generation that will soon pass away».

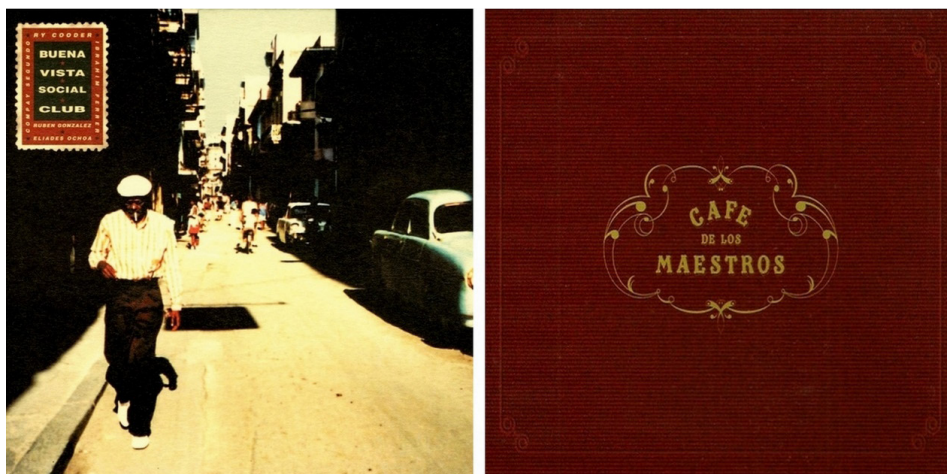


Image 1. *Buena Vista Social Club* and *Café de los Maestros* CD covers
(<https://www.discogs.com/>).

Buena Vista Social Club and *Café de los Maestros* are two audibly rich documentaries (Image 2). Generally, the sound in these documentaries serves their visual purposes, with a particular focus on the concepts of «nostalgia» and «authenticity». The viewer perceives sounds from the rehearsals in the studio, the concerts, the houses of the artists, as well as other indoor and outdoor spaces in which they move and perform. Furthermore, the directors employ several shots from the abovementioned recital performances, which give the impression of these two films being «concert documentaries» dominated by songs from albums and a multitude of sounds, diegetic (actual sounds and/or music either on-screen or off-screen) and meta-diegetic (sounds and/or music that do not categorically fit in the precise diegetic spacetime of the film). Most of them are sounds and music deriving from the context of the film's environment, therefore forming a more realistic audio presentation of the scenes and leading us to think that the camera is breaking into the musicians' everyday lives. This diegetic aural framework is strongly connected with the cinematic, ideological and aesthetic viewpoint of «depicting things exactly as they are» (Wenders, 1991: 5), where no extra-diegetic sounds and/or music are used at all. Every audible part of these documentaries

is produced from inside their cinematic universes. However, meta-diegetic sonic elements are also present in the two films in the form of either music originating from the recorded album tracks of the groups or sounds emanating from previous or next scenes that create acoustic bridges between the films' sections or specific audiovisual effects that blur the boundaries between fantasy and reality. The two documentaries constantly alternate diegetic and meta-diegetic sounds and music, thus constructing complex sonic worlds that give an overall sense of fictional films. Obviously, this perspective has contributed significantly to their popularity.



Image 2. *Buena Vista Social Club* and *Café de los Maestros* film posters (<https://www.imdb.com/>).

There are quite a few characteristic examples of diegetic and meta-diegetic sounds and music coexistence in these two documentaries. For instance, in *Buena Vista Social Club*, there is a distinctive scene that emphasizes this mixture: it is actually the music video of the song «Cienfuegos Tiene su Guaguancó», in which the diegetic music during the studio recording is immediately transformed into a meta-diegetic sound of everyday life in Cuba (city noises, voices,

etc.), accompanying exterior shots in combination with other diegetic on-screen sounds. In *Café de los Maestros*, the introduction of the documentary is based on film footage from rehearsals, recordings and interviews inserted between shots of Santaolalla's arrival in Buenos Aires. Along with all the above, the director blends together natural and musical sounds to create intermingled diegetic and meta-diegetic sonic landscapes.

3. ETHNOMUSICOLOGY, GLOBAL MARKETS AND THE «WORLD MUSIC» LABEL

Within the framework of ethnomusicology and contemporary music industry, the term «world music» refers to music from geographical areas outside Europe and North America and includes traditional, popular and art music genres, as well as fusions of Western pop with local genres from all around the world (Weiss, 2014: 509). It was originally a scientific term adopted by academics around the early 1960s, which was related to musical diversity as opposed to the dominance of Western art music in academic and educational contexts (Feld, 2000: 146-147). After that time, along the 1960s and 1970s, there was a special interest from scholars but also from the market for music pluralism. During the 1980s, this was generally identified with the commercial exploitation of the world's music cultures. It was that period when the term was officially adopted by the music business as a profitable trading label for global promotional campaigns, advertisements, sales, concerts, music guides and reviews (Barrett, 1996: 239).

«World music» is an ambiguous term coined mainly by the record companies in order to promote the new-fangled category of mass-mediated, eclectic fusions of traditional ethnic and modern popular music (Brennan, 2001: 45). This label highlights local music genres, styles, songs, and melodies that have been discarded from their original context and have been used as artistic commodities inside the sphere of the commercial music market. As a musical category, world music has been mainly identified with genres described as «roots music» or «folk music». For modern audiences, world music was associated with traditional practices of music creation, which were considered to be more primitive and unmediated in relation to those of Western music (Pacini Hernández, 1998: 111). Various concepts (such as diversity, exoticism and nationalism) influenced the perception of this category, often playing a more substantial role than the music itself.

Another very important issue has been the relationship of world music with authenticity, which is based on a view of performance as being more faithful and accurate. World music genres awaken «deep feelings for Others and their cultures», while the public turns to them in search of the opposites of what Western societies offer: the old as opposed to the new, the timeless as opposed

to the ephemeral, the original as opposed to the artificial, the pure as opposed to the corrupted (Kavoori, 2018: 3-4). People have always conceived authenticity as a prerequisite for meaningful tourist experience (MacCannell, 1973: 593-595). In economic terms, world music is defined as a global market commodity of the popular music industry and a product of exchange within the cultural economy of world capitalism. Being now inside the spheres of supply and demand of the popular music industry, it fits within the logic of record companies' profits. Furthermore, it could be interpreted as a form of musical tourism, because it provides Western consumers with the impression of authenticity and the essential illusion of being involved in a foreign music culture, although moved away from its sociopolitical context (Roberts, 1992: 232-233).

4. «WORLD MUSIC» DOCUMENTARIES, NOSTALGIA AND AUTHENTICITY

The films *Buena Vista Social Club* and *Café de los Maestros* have lots in common. First of all, they are both well-known music documentaries that present two non-European music cultures (the Cuban and the Argentine) by filming the recording and performing processes in which elderly artists participate. Directors choose to bring to light earlier music genres by approaching them through the lives and stories of distinguished musicians of the past who revive their long-standing traditions in the present. There are, therefore, similarities in the main characters of the two films, as well as in handling the overall projects, while both documentaries follow very closely all the performance processes in rehearsals, recordings and open concerts of the groups.

In addition, these films refer to musical traditions directly related to the «world music» category. One could actually describe them as «world music» documentaries. In the first case, it is the Cuban *son* that was «discovered» by small independent record companies in the 1990's (Hernandez-Reguant, 2012: 112). In the second instance, the focus is put on the Argentine *tango* –a genre influenced by Western ballroom dance, which came back to Europe, specifically to Paris (Link & Wendland, 2016: 8), passed rapidly to the phase of commercialization, spread quickly around the world and integrated into «world music» long before the term was even conceived (Tornqvist, 2013: 3). So, both films deal with universal music genres that are successfully sold worldwide as cultural products of market economy.

These two documentaries shape commercial representations of people, cultures and places, which meet the needs of the music and tourism sectors. Through visual and aural representations, they reproduce «cultures of the world» (Guibault, 1997) to reflect similar constructions within the cultural industry. In *Buena Vista Social Club*, this is quite evident in Ry Cooders' walk in Havana as a symbolic characteristic

of tourist videography, containing rapidly changing shots and images of the city (Kent, 2019: 160) –the woman with the cigar, the factory, the seafront of Malecon, children playing in the streets, etc. Furthermore, in *Café de los Maestros*, we see shots of Carlos Gardel’s poster, street dancers, football matches and a couple kissing. These are images of photographs and postcards, reproducing tourist stereotypes of the West for Cuba and Argentina, respectively. Thus, the portrayal of these two cultures could be, in fact, likened to a spectacle as not directly connected to the real world. The nostalgic approach and exoticization of music and culture serve precisely this tourist-based projection, regardless of actual social experience (Skinner, 2018).

A sense of nostalgia is present in both films. In *Buena Vista Social Club*, Wenders chooses to film on digital video to establish a raw and rugged aesthetic with reference to the cover of the album and create a nostalgic feeling for the «Old Cuba» (Kent, 2019: 156). Wenders himself has stated: «Basically these were the only decisions that I had taken for the film: not to shoot on film, but to use a digital camera instead, and not to put the camera on a tripod, but to have it move around constantly, fluidly» (Wenders & Wenders, 2000: 12). This perspective could be compared to the filmic approach in *Café de los Maestros*, specifically in its opening titles, where blurred and faded images are combined with Steadicam shots and the «Al Maestro con Nostalgia» song to produce a sentimental affection with the «old world» of *tango* in Buenos Aires. In addition to the quality of images, nostalgia is created by blurring the boundaries of historical time and place and applying ambiguous «back and forth» or «here and there» techniques, as temporal and spatial contexts converge within the film (Kent, 2019: 158-159) –see, for example, all the scenes that contain diverse shots of modern/colored and black-and-white photos or videos. These nostalgic approaches are features of folklorization due to the decontextualization of cultural representations (Godreau, 2002: 282). Through their specific cinematic strategies, both documentaries construct images of music and the city cut off from their actual social, economic and political realities. Wenders’ film neither does it mention the «Periodo Especial en Tiempo de Paz»– an extended era of economic crisis in Cuba that began in 1991 mainly due to the dissolution of the Soviet Union (Kent, 2019: 154), although it was shot four years later, nor the United States embargo. Hernández (2002: 61) describes this type of nostalgia as «ahistorical». Respectively, nowhere in Kohan’s film are there any references to Argentina’s financial crisis and the 2001 riots nor to the role of *tango* in these events. The relations between music and place appear unchanged; however, they have been idealized, resulting in romanticized versions of social and cultural reality.

The concept of «authenticity» also plays an essential role in the documentaries’ perspective. The production of a so-called «authentic» sound had been the main challenge of the two music albums. Both were recorded in old studios that were initially associated with many of the films’ musicians, in an attempt to make the

soundtrack look like an album of the past (Fairley, 2009: 11). For example, the recording process of *Buena Vista Social Club* was described as «archaic, pre-technological, a kind of acoustic authenticity... [a] nostalgic filter –a kind of pre-modern [...] art emphatically opposed to today’s music» (Fairley, 2009: 13). Accordingly, the musicians of *Café de los Maestros* were supposed to «represent *tango* in its original voice» (Holston, 2009: 48). The two documentaries approach two music cultures by trying to draw attention to «legitimate» representations. This becomes obvious through the selection of the main characters and shooting locations of the films. By demonstrating an exoticized and romantic view of various cities and their inhabitants, the films construct a symbolic interpretation of these cultures shaped through «otherness» and nostalgia. The musical genres are transformed into the «soundtracks» of these places, as images of cityscapes are constantly «moving in the rhythms» of *son* and *tango*. This is achieved by a kind of music video clips, which have been embedded in the films, such as the recordings of «Cienfuegos» and «A mis Viejos» songs. Interviews of older musicians, usually presented in the form of «voice-over», also contribute to the shaping of their cultural identities. Voice-over narration of stories about the artists’ lives and careers combined with filmic reflections of places lead to the creation of a vigorous audiovisual context that enhances the notion of cultural fidelity (Oberacker, 2008: 58-59).

The authenticity of cultural commodities is a very important concept for the mechanism of «racialization», which is necessary for non-European and non-American products to be accepted by the Western white audiences in the world music market (Pacini Hernández, 1998: 113). Labeling specific music genres as authentic by highlighting elements of their racial identity is essentially a biased operation that categorizes non-Western musicians intending to commercialize and ultimately position them as a minority in relation to the Western groups (Haynes, 2005). This is a practice that applies not only to the world music business but also to the world cinema industry, as images created by film directors that aim to attract viewers through an orientalist perspective of audiovisual representations of the non-Western cultures. It is a comparable conceptualization of two «world» cultural productions, namely music and film, as artefacts and practices that can be simply, and rather contentedly, identified as the «Non-Western Other» to the «Western Self» (Dennison & Lim, 2006: 1-4).

On the one hand, *Buena Vista Social Club* tries to approach music identities through the gaze of the Western travelers, namely the director and the producer, who –as commercial and artistic intermediaries– would like to export Cuban music abroad (Hernandez-Reguant, 2012: 112-113). The film ends with a celebratory concert at the Carnegie Hall in New York, where Cuban musicians seem very delighted to perform in the USA, although travel between the two countries was restricted due to political tension. Being an American producer and the one who –theoretically

and practically— organized this revival, Ry Cooder was in the center of the film's backstage, ultimately representing a cultural authority that defined the artistic result. This remark is also reinforced by considering the use of Cooder's voice overs, which give the impression of being controlled by their bearer and manipulating the musicians' performances as an assertive colonial discourse (Oberacker, 2008: 59-60). It is worth noting that Cooder's intention was to create a unified impression of this musical revival, although «[v]ery few of the musicians in the film had performed either in the Buena Vista or in other of Havana's social clubs. Indeed, [...] the elders of *Buena Vista Social Club* have their roots elsewhere in the island, [...] many miles and several cultural worlds from Havana» (Wyndham & Read, 2003: 500).

On the other hand, *Café de los Maestros* «utilizes tango's tendency to work with and through nostalgia» (Wheeler, 2017: 212). In *Café de los Maestros*, Santaolalla—although Argentine— gains prestige due to his status as a successful producer and Oscar-awarded film composer who works in the USA, fully compromised with the Western lifestyle. The film's folkloric approach of music as an exotic element of authenticity forms a narrative that responds to the commercial stereotypes and the needs of the world market. Western supremacy is also expressed during the concert at the Colón Theater. The opera house acquires symbolic power and, like Carnegie Hall in *Buena Vista Social Club*, is transformed into a dominating place. This becomes audibly apparent through the contrast between the unrefined sounds of the rehearsals and the approximately 20 minutes of continuous recital music, which is distinguished as a more majestic and prestigious performance than the practice sessions. These two concerts of the Cuban and the Argentine groups are presented during the final scene of each one of the two documentaries, which attaches them particular importance for the construction of the films' general meaning by capturing audiences' attention via a triumphant musical finale (Image 3).

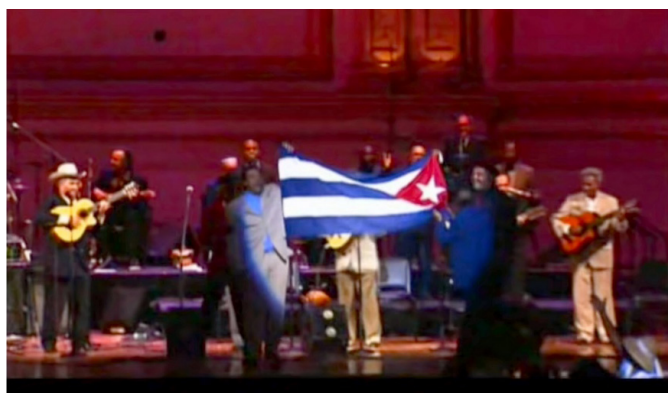




Image 3. *Buena Vista Social Club* and *Café de los Maestros* final scenes' concerts (films' stills).

5. CONCLUSION: MUSIC, FILM AND GLOBALIZATION

If *Buena Vista Social Club* is a call of Cubans to the world, *Café de los Maestros* is a call of Argentines to their country. *Buena Vista Social Club* tries to approach local music practices as well as the musician's identity through the perspective of the Western travelers (the director and the producer), who as both artistic and commercial intermediaries aspire to export high-quality musical products of Cuba abroad. As Wim Wenders is not familiar with this culture, his camera explores the place and resorts to stereotypical images, symbols of exoticism and decadence for the foreign voyagers but not for the Cuban people. Thus, the perspective of the construction of this musical identity is external and superficial. On the other hand, *Café de los Maestros* was filmed and produced by Argentine artists, as if the story was created from the inside –an attempt to inspect the musical revival of *tango* and create an artwork for the Argentines and not for the Westerners. That is why the camera does not wander around; there is nothing unknown to look for. Yet, even this inner methodology is illusionary, as both Miguel Kohan and Gustavo Santaolalla are not straightforwardly connected with *tango* as an earlier cultural practice, but only as a modern musical hybrid (Miller, 2014: 23).

To sum up, both documentaries (*Buena Vista Social Club* and *Café de los Maestros*) strive to present –to a greater or lesser degree– stories about non-Western music, just like the West imagines them and not always giving priority to the bearers of the cultures shown on screen. Besides that, an extensive discussion is needed on the overall concept of «world cinema», supposedly outlined as the set of films made outside of the USA motion picture industry, away from its commercial

aesthetics and values, which still is a negative and hegemonic definition as it defines what world cinema is not, rather than what it really is (Mazierska, 2020: 17). Eventually, the abovementioned films reveal a rigorously guided, fixed and preconstructed idea about what the terms «world music» and «world cinema» mean to the Western audiences and how they perceive them. But, does the same apply to the people of the cultures in question? Although *Buena Vista Social Club* did not have special general resonance in Cuba, *Café de los Maestros* enjoyed a great level of acceptance by the Argentine public. As a matter of fact, this could be a confirmation of the power of globalization: when music cultures adapt to the markets' needs, the ways by which they are represented and comprehended change. This is the time when new perspectives and identities are formed, emerging from novel conditions that redefine previous worldviews.

6. BIBLIOGRAPHIC AND FILM REFERENCES

- Amuchastegui, I. (2006). *Café de los Maestros*. Retina Editores.
- Barnouw, E. (1983). *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. Oxford University Press.
- Barrett, J. (1996). World Music, Nation and Postcolonialism. *Cultural Studies*, 10(2), 237-247. <https://doi.org/10.1080/09502389600490141>
- Brennan, T. (2001). World Music Does Not Exist. *Discourse*, 23(1), 44-62. <https://doi.org/10.1353/dis.2001.0002>
- Chanán, M. (2013). Music, Documentary, Music Documentary. In B. Winston (Ed.), *The Documentary Cinema Book* (pp. 337-344). Palgrave Macmillan.
- Corner, J. (2002). Sounds Real: Music and Documentary. *Popular Music*, 21(3), 357-366. <https://doi:10.1017/S0261143002002234>
- Dennison, S., & Lim, S. H. (2006). Introduction. In S. Dennison, & S. H. Lim (Eds.), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film* (pp. 1-15). Wallflower Press.
- Edgar, R., Fairclough-Isaacs, K., & Halligan, B. (2013). Music Seen: The Formats and Functions of the Music Documentary. In R. Edgar, K. Fairclough-Isaacs, & Halligan, B. (Eds.), *The Music Documentary: Acid Rock to Electropop* (pp. 1-21). Routledge.
- Erlich, R. (2016). *Dateline Havana: The Real Story of U.S. Policy and the Future of Cuba*. Routledge.
- Fairley, J. (2009). The Rejuvenating Power of the Buena Vista Social Club. *Samples*, 8(2), 1-24. <http://dx.doi.org/10.22029/jlupub-816>
- Feld, S. (2000). A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, 12(1), 145-171. <https://doi.org/10.1215/08992363-12-1-145>
- Garlitz, D. A. (2005). *Tourist Songs: Cultural Tourism, the Buena Vista Social Club, and Cuban Son* [Unpublished doctoral dissertation]. Wesleyan University.

- Godreau, I. (2002). Changing Space, Making Race: Distance, Nostalgia, and the Folklorization of Blackness in Puerto Rico. *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 9(3), 281-304. <https://doi.org/10.1080/10702890213969>
- Guilbault, J. (1997). Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice. *Popular Music*, 16(1), 31-44. <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000000684>
- Haynes, J. (2005). World Music and the Search for Difference. *Ethnicities*, 5(3), 365-385. <https://doi.org/10.1177/1468796805054961>
- Hernández, T. K. (2002). The Buena Vista Social Club: The Racial Politics of Nostalgia. In M. Habel-Pallán, & M. Romero (Eds.), *Latina/o Popular Culture* (pp. 61-72). New York University Press.
- Hernandez-Reguant, A. (2012). World Music Producers and the Cuban Frontier. In B. W. White (Ed.), *Music and Globalization: Critical Encounters* (pp. 111-134). Indiana University Press.
- Holston, M. (2009). Tango: A Handful of the Musicians who Shaped the Genre Look Back and Ahead at this Argentine Tradition. *Splendid*, 5, 42-48. <https://issuu.com/latintradesplendid/docs/splendid05-magrgb>
- Kavoori, A. (2018). Global Postmodernity, World Music and the Discourse of Authenticity: Insights from the *Buena Vista Social Club*. *Global Media Journal México*, 15(28), 100-115. <https://doi.org/10.29105/gmjmx15.28-7>
- Kent, J. C. (2019). *Aesthetics and the Revolutionary City: Real and Imagined Havana*. Palgrave Macmillan.
- Kohan, M. (2008). *Café de los Maestros* [Film]. Lita Stantic Producciones; Pathe UK; VideoFilmes.
- Link, K., & Wendland, K. (2016). *Tracing Tangueros: Argentine Tango Instrumental Music*. Oxford University Press.
- MacCannell, D. (1973). Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings. *American Journal of Sociology*, 79(3), 589-603. <http://www.jstor.org/stable/2776259>
- Mazierska, E. (2020). World Cinema, Third Cinema. *Studies in World Cinema*, 1(1), 14-21. <https://doi.org/10.1163/26659891-0000A004>
- Miller, M. G. (2014). Introduction. In M. G. Miller (Ed.), *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice* (pp. 1-32). Duke University Press.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press.
- Oberacker, J. S. (2008). Affecting the Embargo: Displacing Politics in the *Buena Vista Social Club*. *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture*, 6(2), 53-67. <https://doi.org/10.1080/15405700801977442>
- Pacini Hernández, D. (1998). Dancing with the Enemy: Cuban Popular Music, Race, Authenticity, and the World-Music Landscape. *Latin American Perspectives*, 25(3), 110-125. <https://doi.org/10.1177/0094582X9802500306>
- Renov, M. (Ed.). (1993). *Theorizing Documentary*. Routledge.

- Roberts, M. (1992). «World Music» and the Global Cultural Economy. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 2(2), 229-242. <https://doi.org/10.3138/diaspora.2.2.229>
- Rogers, H. (2015). Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic. In H. Rogers (Ed.), *Music and Sound in Documentary Film* (pp. 1-19). Routledge.
- Rosenberg, F. J. (2014). The Return of the Tango in Documentary Film. In M. G. Miller (Ed.), *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice* (pp. 140-163). Duke University Press.
- Skinner, J. (2018). «It's Tango!» Communicating Intangible Cultural Heritage for the Dance Tourist. In C. Palmer, & J. Tivers (Eds.), *Creating Heritage for Tourism* (pp. 77-88). Routledge.
- Tornqvist, M. (2013). *Tourism and the Globalization of Emotions: The Intimate Economy of Tango*. Routledge.
- Weiss, S. (2014). Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music. *Ethnomusicology*, 58(3), 506-525. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.58.3.0506>
- Wenders, W., & Wenders, D. (2000). *Buena Vista Social Club: The Companion Book to the Film*. TeNeues Pub Group.
- Wenders, W. (1991). *The Logic of Images: Essays and Conversations*. Faber & Faber.
- Wenders, W. (Dir.). (1999). *Buena Vista Social Club* [Film]. Arte; Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos; Kintop Pictures; Road Movies Filmproduktion; Wim Wenders Stiftung.
- Wheeler, D. (2017). Affect, Nostalgia, and Modernization: Popular Music in Twenty-First-Century Mexican and Chilean Cinema. In M. M. Delgado, S. M. Hart, & R. Johnson (Eds.), *A Companion to Latin American Cinema* (pp. 201-216). John Wiley & Sons.
- Wyndham, M., & Read, P. (2003). Buena Vista Social Club: Local Meets Global and Lives Happily Ever After. *Cultural Geographies*, 10(4), 498-503. <http://www.jstor.org/stable/44250946>

MÚSICA Y PUBLICIDAD: UN ENFOQUE DIDÁCTICO PARA EL CAMBIO SOCIAL DESDE LA ELECCIÓN CREATIVA

Music and Advertising: A Didactic Approach for Social Change from Creative Choice

Pablo CONTRERAS SEQUEIRA 

Facultad de Educación – Universidad de Zaragoza
p.contreraspianoman@gmail.com

Icíar NADAL GARCÍA 

Facultad de Educación – Universidad de Zaragoza
iciarnad@unizar.es

RESUMEN. Actualmente, es innegable el papel que la música juega en cualquier tipo de producción audiovisual; ya sea como fondo sonoro, recalando un momento esencial o como principal protagonista, es difícil desligarla de cualquier anuncio más o menos popular. Nuestro objetivo, con un componente didáctico añadido (la cultura audiovisual es un eje transversal del currículo de la ESO), es profundizar en el papel que juega la música en una tipología de anuncios tan representativa como la de perfumes. Para ello, y partiendo de una metodología constructivista y sociocrítica, se dotará al alumno/a de herramientas analíticas con las que podrá descomponer el audiovisual en sus elementos estructurales mediante un análisis en profundidad que procura responder a la cuestión: «¿por qué esto, y no esto otro?», en referencia a los elementos sonoros y visuales utilizados. Se propone trabajar desde una perspectiva abierta y flexible mediante juicios de valor, desgranando las reflexiones obtenidas a partir del debate y la crítica compartida en el aula de Secundaria. Entre las principales conclusiones destacamos la necesidad de asociar la estética y el arte publicitarios al inevitable contexto social, ético y cultural que nos rodea, siendo conscientes de ello y haciendo partícipes a los más jóvenes.

Palabras clave: publicidad; educación audiovisual; lenguaje sonoro; análisis crítico; crecimiento musical.

ABSTRACT. Currently, the role that music plays in any type of audiovisual production is undeniable; Whether as a background sound, emphasizing an essential moment or as the main character, it is difficult to separate it from any more or less popular advertisement. Our objective, with an added didactic component (audiovisual culture is a transversal axis of the ESO curriculum), is to delve into the role that music plays in a typology of advertisements as representative as that of perfumes. To do this and based on a constructivist and socio-critical methodology, the student will be provided with analytical tools with which they will be able to break down the audiovisual into its structural elements through an in-depth analysis that seeks to answer the question: «why what this, and not this other?», referring to the sound and visual elements used. It is proposed to work from an open and flexible perspective through value judgments, unraveling the reflections obtained from the debate and shared criticism in the Secondary classroom. Among the main conclusions we highlight the need to associate advertising aesthetics and art with the inevitable social, ethical and cultural context that surrounds us, being aware of it and involving the youngest.

Keywords: advertising; audiovisual education; sound language; critical analysis; musical growth.

1. MÚSICA, PUBLICIDAD Y EDUCACIÓN

Observamos, sin duda ni excesiva reticencia, cómo la publicidad ha pasado a formar parte de nuestras vidas de un modo natural y artificioso a la vez. Tolera- mos la intrusión constante de anuncios en nuestro día a día como una necesidad irrechazable, un aspecto que va parejo con la época de consumo que nos ha tocado vivir, donde todo transcurre a velocidad de vértigo y apenas se palpa la superficie.

Ya sea creando un ambiente sonoro o resaltando la imagen, a día de hoy nos es imposible imaginar el vasto campo de la publicidad sin que medie un acompañamiento musical constante, cuya función como apoyo dramático está ya plenamente justificada y aceptada tanto por los *mass media* como por el público en general. La sociedad ha asimilado el audiovisual como principal estímulo publicitario hasta tal punto que pocos aspectos lo representan tan fielmente como los anuncios: a partir de lo que consumimos se afirman y amplifican las tendencias habituales en aspectos tan dispa- res como la política, la ética y los valores sociales, el arte y/o la perspectiva de género.

Estos *spots* publicitarios, cuyo posible impacto es estudiado por las agencias hasta el más mínimo detalle, no usan la música siempre del mismo modo, ni por las mismas razones. En función de lo que se quiere transmitir se escoge un estilo u otro, un determinado autor/a, una instrumentación que resalte «la urgente necesidad» que tenemos de adquirir este producto (Moreno, 2020); del mismo modo, dado el escaso margen temporal de visibilidad de que dispone la publicidad en la mayoría de los casos, se selecciona para el audiovisual un determinado extracto de dicha música, que suele generar un clímax donde audio e imagen realizan un juego de jerarquías plenamente coordinado y consciente, jugando hasta el límite con el poder de la persuasión para llegar al mayor público posible (Sánchez-Porras, 2014).

Desde un punto de vista entre lo didáctico y lo académico y centrado en el análisis sonoro-musical, se estudia el desarrollo y alcance de este punto de inflexión, propiciado por el crecimiento y la sinergia de varios factores. La pedagogía del audiovisual y la comprensión crítica de lo que esta representa en nuestra rutina diaria aparecen ya (o deberían) como factores absolutamente irrenunciables en nuestra visión educativa y, por tanto, en nuestras programaciones (Marfil-Carmona, 2008).

1.1. Comunicación audiovisual en la ESO: una perspectiva ética, filosófica, crítica y social

La creatividad y, por ende, el arte, es una (¿libre?) elección. Si consideramos nuestra misión de plantear, mediante un enfoque sociocrítico, una reflexión rigurosa a los estudiantes de Secundaria, es absolutamente necesario en primer lugar que sean conscientes en lo que respecta a la toma de decisiones de los productores publicitarios, y en qué medida afecta su contribución al resultado final del audiovisual. De la selección personal de melodías, estilo e instrumentación se derivan unos valores implícitos y una perspectiva vital que trasciende la sociedad actual, la representa y, de algún modo, la transforma y reinventa.

La semiótica musical cuestiona las funciones y significados de la música desde la estética antigua; desde el hecho artístico en sí hasta su capacidad de acompañamiento en relación con otras artes, su funcionalidad semántica es indiscutible. Pese a que no todos los autores otorgan a la música la misma relevancia en el audiovisual, actualmente su papel integrador de todos los elementos que conforman el audiovisual es casi indiscutible (Haro y van-Zummeren, 2018).

Un análisis sonoro detallado, por tanto, revelará aspectos esenciales del contenido que se transmite y el trasfondo ideológico que subyace tras la imagen. Ese es el motivo por el que se eligió trasladar esta iniciativa a estudiantes de Secundaria, siendo por edad los principales receptores de buena parte de la publicidad, enfocada precisamente a los más jóvenes; son, por tanto, ellos, desde su incipiente madurez, quienes deben reflexionar acerca de los contenidos que consumen, realizando un

análisis en profundidad y valorando no solo el papel que cada elemento desempeña en la estructura creativa, sino hasta qué punto estamos ante un reflejo de la realidad que ellos perciben. Esto solo es posible mediante una deconstrucción del audiovisual y una crítica bien argumentada que no pierda de vista la dimensión ética, como bien afirma Deó (1997).

Dada su preeminencia, el estudio de la imagen debería, por tanto, estar presente en todas las etapas de educación obligatoria, siendo esencial en la ESO por las razones antes citadas. Los planes de estudios de la Educación Secundaria Obligatoria recogen el estudio de los estereotipos en los medios de comunicación, propiciando así una actitud reflexiva, frente al tratamiento del audiovisual en Primaria, mucho más intuitivo y exploratorio.

Si bien el tratamiento de la imagen está presente a lo largo de los cuatro cursos de la ESO y el Bachillerato (Campos, 2020), es en 2.º de la ESO, en la asignatura obligatoria de Educación Plástica, Visual y Audiovisual (Bloque 2 de Comunicación Audiovisual), donde se tratan más extensamente la retórica publicitaria, el entorno comunicativo y el análisis detallado de las imágenes. Otras asignaturas opcionales como Cultura Audiovisual en el Bachillerato o el bloque de Lenguaje audiovisual y multimedia en 4.º de la ESO (optativa) también ahondan en el tema. Nuestra propuesta es extensible a cualquiera de estas etapas de docencia, si bien consideramos conveniente dirigirla a cursos avanzados por cuestiones de madurez y aspectos técnico-musicales que aspiran a ser relativamente complejos.

Dicha asignatura contiene aspectos a trabajar como la percepción visual, los iconos, la diferencia entre el significado y el significante, la finalidad del lenguaje visual, la relación de la obra de arte con su entorno, recursos de la imagen publicitaria o la simbología, todos ellos íntimamente relacionados con la perspectiva crítica que deseamos favorecer. Sería aconsejable evaluar la identificación de elementos y factores que intervienen en la percepción, así como los grados de iconicidad, las figuras retóricas, el reconocimiento de ilusiones ópticas y los principales fundamentos del acto comunicativo, debatiendo su consideración como (posible) obra de arte. También sería interesante, de hecho, observar dónde se encuentra la frontera entre el audiovisual artístico, que pretendería impregnarnos de una sensación duradera, y el medio que pretende, simplemente, que compremos el producto; ¿existe dicho límite?

Es necesario igualmente reseñar los avances que, al respecto de la pedagogía musical desde el audiovisual, se vienen realizando en la última década: desde el método *MusScreen* (Montoya, 2022), abierto a todas las etapas educativas y flexible en su aplicación didáctica, hasta el uso del lenguaje cinematográfico (y, en particular, la banda sonora) como recurso para paliar el Trastorno de Déficit de Atención en la Educación Secundaria a través del aprendizaje cooperativo con actividades de composición, interpretación y audición... (Bernabé *et al.*, 2015).

1.2. ¿Por qué, precisamente, los perfumes? Un caso particular

La tipología publicitaria escogida no es casual. Por su tendencia a los estereotipos, son los anuncios de perfumes, junto a la publicidad de productos de limpieza o la automoción, por poner dos ejemplos, donde se observa cómo el anuncio funciona al mismo tiempo como escaparate, espejo y «bola de cristal» de la sociedad a la que se dirige.

No en vano, en la actualidad seguimos encontrando fácilmente anuncios de fragancias muy diferentes entre sí, dependiendo del *target* al que estos vayan dirigidos: si bien la elegancia y la sofisticación, apoyadas por la música y la letra, parecen ir de la mano de los perfumes para un público femenino más adulto, es habitual la cosificación de la mujer en el caso de las que van dirigidas a las más jóvenes (Tejado, 2018).

Lejos quedan ya anuncios tan recordados por su sexismo y representativos de una época como el de «Busco a Jacq's...» (hoy día sería un escándalo, sin duda), marcados en nuestra retina para los que vivimos aquellos tiempos de la España de 1994. Recuerdos de la infancia aparte, muchas son las marcas importantes de la última década que han perseguido obstinadamente, mediante una mezcla de originalidad creativa y conservadurismo, una nueva vuelta de tuerca en la publicidad de fragancias: anuncios imposibles de olvidar como los de Chanel, Nina Ricci, Dior, Calvin Klein, Paco Rabanne (*Invictus*, sin ir más lejos, no resulta tan diferente de aquel *spot* de los 90 que recordábamos) cuya estética resulta tan poderosa como proclive al análisis y el estudio de valores, dado que representa a un segmento importante de nuestra sociedad actual.

A la hora de seleccionar nuestros audiovisuales, hemos apostado por marcas de primer orden, cuya estética llama la atención por razones varias, incluyendo el uso premeditado de cierto tipo de música, lo cual puede generar un intenso debate entre los adolescentes, que es, al fin y al cabo, el germen de nuestra propuesta.

Los «tópicos reconocidos» (reglas no escritas) pueden ser un buen punto de partida. Por ejemplo, en el caso de perfumes intensos y masculinos, pueden observarse temas potentes y con fuerza, en consonancia con el estilo del aroma; en el caso de fragancias femeninas suele tratarse de melodías sutiles, una textura sonora compleja y con cierta profundidad en la instrumentación... En ambos casos, debe quedar claro el mensaje a transmitir sin que sea necesariamente explícito; por ello, la sintonía debe quedar en la memoria del receptor-espectador lo más asentada posible, a fin de que dicho mensaje cale de manera efectiva en el subconsciente (Gómez, 2005), ya se trate de un tema popular asentado (como puede ser un musical reconocido o una balada rock), una versión actualizada de una canción popera, un estilo rompedor u otro más clásico...

Finalmente, es necesario recalcar cómo el poder creativo no tiene límites, dotando al moderno audiovisual de mucho camino aún por recorrer para romper los esquemas y sorprendernos de manera tan original, eléctrica, rompedora y brillante como en el anuncio de *Kenzo World* (Sephora Brasil), rodado por un director de cine como Spike Jonze e interpretado por Margaret Qualley.

1.3. Herramientas de análisis. Perspectiva de crecimiento

Para poder generar debate, es necesario primero realizar un análisis que se mueva entre lo «académico» y lo didáctico, recordando siempre a quiénes va dirigido nuestro estudio. Este constará de tres fases, donde se analizará primeramente la música, después se comentará brevemente la imagen (estilo y estética, recursos utilizados) y, finalmente, se analizará el posible impacto de la unidad de ambos en el subconsciente del espectador. Aportamos una clasificación detallada en el apartado siguiente.

La fase de análisis musical (para lo cual debemos ser conscientes de la preparación inicial de los alumnos en este sentido) debería partir de un repaso inicial de conceptos analítico-musicales, que abarque desde la armonía más básica hasta los tipos de melodía, sin olvidar aspectos como la instrumentación o el tratamiento del sonido a partir del software de producción musical. Será cada docente quien determinará, a partir de las habilidades adquiridas por sus alumnos/as, el nivel técnico (musical) del que parte y hasta dónde se quiere llegar.

La noción de «crecimiento musical» es un concepto relativamente nuevo. Desde que LaRue (2003) sistematizó el término, comprobamos como, a los tradicionales elementos contributivos de una pieza musical (sonido, armonía, melodía, ritmo), se añadía un elemento que funcionaba como resultado sonoro y contribución formal. Este nos es presentado como un nuevo término estimulante y funcional, que consigue aportar a la definición de forma, habitualmente estática, ese sentido de continuación expansiva, de flujo musical, que otorga a la música una sensación permanente. La forma musical es la «memoria del movimiento», siendo a la vez contribución (movimiento) y resultado (forma).

Durante el análisis y tras un primer estadio de observación que nos propone este curioso concepto, deberemos tener en cuenta en su consiguiente asociación con la imagen que la realidad musical de ahora dista con mucho del contexto histórico que rodea a algunas de las piezas más utilizadas en la publicidad; no obstante, la conexión existente en ocasiones entre música e imagen nos da a entender una reflexión significativa: la música puede ser atemporal, y la selección de esta en función de los elementos estructurales que la componen no podría ser más significativa.

2. ANÁLISIS SONORO ESPECÍFICO

2.1. Fases de trabajo en el aula y clasificación

El análisis publicitario debería constar, en este orden, de los siguientes puntos:

a) Música:

- ¿Es la música utilizada una grabación preexistente o ha se ha realizado expresamente para el anuncio? En este último caso, ¿se trata de una composición original o de un *cover*? ¿Se ha llevado a cabo una adaptación musical? (como la reorquestación de «Beautiful Days»).
- Instrumentación y significado (qué papel juega en la trama). Timbre y textura. Jerarquía sonora.
- Armonía. Acordes más usados y su relación con la simbología de la imagen. Secuencias «tipo». ¿Dinámica o estática? Tonalidad (mayor, menor, ¿modulaciones?). Uso de modos y escalas «exóticas».
- Melodías-tipos melódicos. El campo melódico debe igualmente situarse en un marco de referencia, siendo esencial estudiar su contorno melódico (ascendente, descendente, nivelada u ondulante) y su aporte al ritmo y a la armonía. En las pequeñas y medias dimensiones es donde la melodía participa más activamente a nuestros ojos, siendo necesario distinguir entre modal, diatónico, cromático o exótico, y si la melodía es *cantabile*, por saltos, grados conjuntos, instrumental, etc. El significado de palabras como «disonante» o «expresiva» dependerán siempre del contexto.
- *Tempo*, ritmo y compás. Cambios de tempo y su dependencia de la imagen. ¿Ausencia de *tempo*? Tipología del ritmo (tensión, calma o transición) y motivos preeminentes. Conviene recordar que las células rítmico-melódicas son las unidades mínimas comunes a todos los compositores (Lévi-Strauss, 1994).
- Crecimiento y factores que interactúan. ¿Unidad, equilibrio o variedad? Llegados a este punto, debemos recordar que no tratamos con alumnos/as que necesariamente dominen áreas musicales tan específicas como la Composición, la Armonía o el Análisis: un somero estudio estructural que nos permita entender la asociación de la música con el significado de las imágenes, sin entrar en grandes detalles técnicos, debería ser suficiente.
- Tratamiento sonoro: la forma a través de las nuevas tecnologías. Se observará la forma de onda mediante software de producción musical adaptado a Secundaria (programa Audacity, por ejemplo), deconstruyendo

la estructura sonora del *spot* y buscando patrones mediante un análisis detallado del audio. Comparativa entre el audio original y el extracto utilizado. Dinámicas y generación de contraste.

- Letra y mensaje.

b) Imagen:

- Origen y tipología del *spot*.
- Tipo de producto.
- Duración.
- Tratamiento de la imagen: estilo y estética (vestuario, objetos y mobiliario, paisaje, fotografía...).
- Estereotipos visibles. ¿Aborda la perspectiva de género desde una óptica actualizada o es fiel a los estereotipos de la época? Recursos que utiliza y *target* de edad al que va principalmente dirigido.
- ¿Original o conservador?

c) Sonido e imagen:

- ¿Qué relación guarda con la imagen? ¿Es la música protagonista absoluta o se mantiene en un discreto segundo plano? ¿En qué momento exacto destaca, si es que lo hace, y de qué manera acompaña a la imagen en el *timing*? ¿Se observa alguna relación entre el crecimiento sonoro y el clímax visual?
- Observaciones respecto al uso de la letra.

d) Debate y conclusiones: a continuación, se genera una dialéctica en base a lo observado y, a continuación, una crítica compartida sobre valores, con especial hincapié en la temática de género (tan en boga actualmente), atendiendo en todo momento a las necesidades del contexto en el que el audiovisual fue creado. Es necesario asimismo tener en cuenta los recursos que utiliza asiduamente el publicista para que el mensaje que se desea transmitir se nos revele como «verdadero», tales como las repeticiones continuas, la búsqueda del destinatario efectivo, pero también del enunciatario «implícito», etc. (Nadal y Zunzunegui, 1991). Esta actividad didáctica desarrollará competencias comunicativas, socioculturales y digitales, donde el profesor mediará a fin de que el alumno «construya» su propio criterio de forma autónoma, fomentando la autoconciencia y sustentando un futuro modelo de aula participativo, inclusivo y de transformación social.

2.2. Ejemplos representativos

El trabajo se enfoca partiendo del análisis de los siguientes *spots*:

Tabla 1. Anuncios de perfumes

Año	Perfume y marca	Música utilizada
2012	<i>La vie est belle</i> (Lancôme)	Canción «Beautiful Days», de Venus (reorquestación)
2013	<i>Nina L'eau</i> (Nina Ricci)	BSO <i>Coraline</i> (End Credits)
2015	<i>Chloé Eau de Parfum</i> (Chloé)	Versión del popular «Hey Joe», Charlotte Gainsbourg (SebastiAn Remix)
2016	<i>Kenzo World</i> (Kenzo)	Canción «My mutant Brain», de Sam Spiegel y Ape Drums
2017 2018	<i>Gucci Bloom</i> (Gucci) <i>La vie est belle</i> (Lancôme)	Canción «The Rip», de Portishead Versión de «Diamonds» de Rihanna, por Josef Salvat
2019	<i>Idôle</i> (Lancôme)	Canción «Unstoppable», de Sia

2.2.1. Análisis detallado: Gucci Bloom <https://www.youtube.com/watch?v=wafe6kDBb6c>

a) Música:

- El tema utilizado es «The Rip», de Portishead. Pertenece al álbum *Third*, de 2008. Portishead es un grupo británico en activo desde 1991, asociado al rock experimental, el folk, la música indie y la electrónica, lo que nos hace pensar que la fragancia está dirigida a un público mayoritariamente joven.
- La textura inicial es muy sencilla, pero trabajada. Se escucha una guitarra con un ligero efecto de desafinación, una voz femenina en primer plano con una agradable reverb media y un fondo de sintetizador muy suave, asociado a la voz. A partir del 2.12, se produce un *crescendo* instrumental: se añade percusión seca, crece el volumen del sinte y el arpegio de guitarra se distorsiona dramáticamente con la ayuda de la electrónica para dar una sensación desgarradora y crear el «clímax».
- Armonía estática: se mantiene (algo muy habitual en ciertos tipos de música) una misma secuencia armónica durante todo el tema. Es la siguiente: Em F Em C Am Bb Am G. La estructura armónica sugiere estabilidad, y se utiliza como recurso afectivo con la intención de generar un fondo y no como elemento de tensión, la cual vendrá

marcada por la intensidad sonora y la instrumentación. La disposición de los acordes, en primera inversión, contribuye a crear color armónico y no aporta fuertes relaciones tonales...

- Melodía: predomina el modo frigio de mi, lo que puede servir para explicar en el aula el surgimiento de la tonalidad y, asimismo, los distintos caracteres y sentimientos que van a asociados a los modos. El modo frigio se asocia a la melancolía, pero también a lo misterioso, lo inalcanzable. La melodía tiene pequeños saltos, pero es constante y de ondulaciones leves, lo que imprime una mayor sensación estática.
- El ritmo es poco destacable, ya que predominan melodía y ambiente sonoro. Se caracteriza por su estabilidad y un *tempo* que solo acelera de manera destacable hacia el final.
- El crecimiento en el tema es fácilmente visible: mientras que la armonía y la melodía parecen estáticas a lo largo de toda la canción, son la inclusión del ritmo «físico» (a partir de la percusión) y la sensación de amplitud sonora mediante la instrumentación las que crean un ambiente sonoro que, si bien diferencia claramente las dos partes del tema, es directamente deudor de todo lo escuchado anteriormente. Podríamos hablar de un crecimiento orgánico y natural en una música unitaria y estructuralmente firme.
- Observemos la forma de onda:

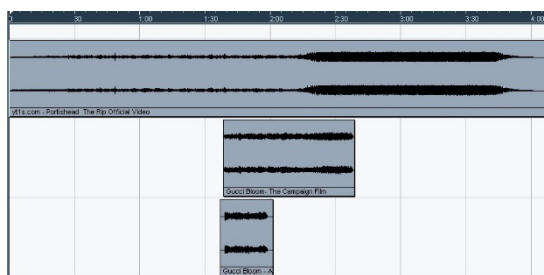


Figura 1. *Análisis de audio*, Pablo Contreras (2022).

Disponemos de esta imagen mediante el software musical «Cubase» (un secuenciador), aunque pueden utilizarse otros mucho más sencillos. En ella, observaremos, en este orden, la canción original, el fragmento usado para la campaña publicitaria y un trozo más pequeño, perteneciente al *spot* televisivo (más reducido). Como podemos comprobar, el momento en el que se generaba mayor crecimiento por acumulación

sonora coincide (pese a la compresión del audio) con una amplitud considerablemente marcada y constante. Es necesario recalcar además el uso temporal: se ha escogido un minuto exacto (del 1.37 de la canción al 2.37) que recoge a la vez la parte más íntima de la canción y el momento en el que se genera el «clímax». Este aspecto será objeto de debate. Del mismo modo, observamos que en este caso no se ha modificado la música original (salvo por una compresión más acentuada en la campaña que suaviza la parte electrónica, algo bastante habitual), ni se trata de una versión o reorquestración; simplemente se ha seleccionado un fragmento determinado del tema (cuya duración real es de 4 minutos) con un propósito determinado.

- Con respecto a la letra, esta transmite un mensaje triste, pero cargado de esperanza: por muy mal que se pongan las cosas, por muy oscuro que sea el momento que atravesamos, siempre hay algo positivo que nos llama la atención. Se repite mucho el concepto de «caballos blancos», lo que puede dar lugar a múltiples interpretaciones...

b) Imagen:

- La campaña de Gucci Bloom, surgida en agosto de 2017, sigue usándose actualmente en diversos momentos del año, lo que hace pensar en un producto funcional, duradero y fiable. Dirigida por Glen Luchford y protagonizada por las modelos Dakota Johnson, Hari Nef y Petra Collins, nos presenta a tres elegantes mujeres paseando por Nueva York que, de repente, se ven transportadas a un enorme jardín imaginario y un lago lleno de nenúfares, donde se bañan y disfrutan de la naturaleza.
- Se trata de una fragancia floral blanca e intensa, una esencia atrevida diseñada por Alessandro Michele, creador del perfume.
- La campaña completa dura un minuto, mientras que el *spot* se acorta a poco más de 20 segundos, según los estándares de la TV.
- Tratamiento de la imagen: el anuncio funciona por la fuerza de las imágenes. Tras un velo de ensoñación, el concepto de «lo floral» (representado no solo por el jardín, también por el vestuario o los colores), asociado al perfume, lo impregna todo. El estilo pictórico del audiovisual es también evidente, asociado a la pintura inglesa del siglo XIX y los «prerrafaelitas», cuyas obras (expuestas en el museo de Orsay) exaltaban lo femenino y lo vegetal mediante la simbología, referencias literarias y líneas de color con un sentido decorativo (Aznar, 1990).



Figura 2. *Flaming June*, Fredrick Lord Leighton (1830)¹.

- El concepto de base es la feminidad y frescura de la fragancia, asociada al jardín y el agua (como un posible «Jardín del Edén»), siendo lo floral una vestimenta y una sutil elegancia la tónica general. Esta delicadeza audiovisual, potenciada por la música, dirige la fragancia hacia un público mayoritariamente femenino y ávido de imágenes embriagadoras. Si bien por su tratamiento del cuerpo femenino parece ir dirigido a un *target* de entre los 18 y los 25 años, está perfectamente adaptado para todos los públicos ya que prima en todo momento la contención y la falta de excesos visuales, obteniendo un curioso equilibrio estético.
- Lo consideramos un anuncio rompedor (curiosamente) por su suavidad y profundidad argumental. Si bien es cierto que la pintura de siglos pasados ha influido notablemente en el estilo de anuncios de todo tipo, es la sensación de una estampa surrealista, donde las protagonistas se ven acogidas por un jardín imaginario, rodeado de belleza y esplendor, lo que queda en el subconsciente; es un audiovisual agradable a los sentidos, que «entra bien» y, sobre todo, que deja un poso duradero en el subconsciente del público en general.

c) Sonido e imagen:

- La música actúa como un fondo ambiental, potenciando el trasfondo paradisíaco, elegante, femenino y ensoñador mediante los arpegios de guitarra principalmente; una sutil voz femenina en segundo plano que

¹ <https://unbohemioburguesenmadrid.wordpress.com/2009/02/24/los-prerrafaelitas-en-el-museo-del-prado/>

no pretende destacar sino transmitir, y una textura modal armónica y melódica que nos envuelve en la tranquilidad y la serenidad, tan solo rotas en el momento en que destaca la electrónica, asociada al elemento acuático, y por tanto máximo instante de fusión donde coinciden música e imagen. Todo sucede a partir de los primeros 30 segundos del *spot*, y se observa un *crescendo* instrumental (ya comentado) que acompaña con electrónica al momento visual más intenso, donde las imágenes se suceden a mayor velocidad, hay más movimiento en pantalla, más belleza; finalmente, aparece la voz en *off* y todo se funde en un *fade*...

- Si bien la letra no hace alusión directa a la temática del anuncio, sí destaca por su adhesión a los conceptos de lo efímero y lo ilusorio, lo positivo de la existencia humana mediante la luz y la esperanza frente a la patente oscuridad, el amor, la fragancia... e incluso se puede considerar la frase que referencia insistentemente al conocido tema de los Rolling Stones (*Wild horses*), como una clara alusión a los opiáceos y la ensoñación, tal como sucedía en el tema original. Se observará este detalle con mayor detenimiento, tratando de establecer una relación intergeneracional.

d) Debate que debería girar en torno a mensaje y metáfora, puesto que el anuncio está constantemente cargado de ellas: como si de una moderna poesía se tratara, es inevitable comentar los lazos que nos unen al pasado, la fusión de elementos artísticos, el concepto actual de «originalidad», la situación del audiovisual contemporáneo y la barrera, cada vez más difusa, de la direccionalidad de género en la publicidad. Es asimismo interesante observar cómo las imágenes cargadas de femineidad, de naturaleza, que desprenden las tres modelos se utilizan como reclamo para un público menos específico de lo que cabría suponer.

2.2.2. Otros análisis

Si bien consideramos el audiovisual analizado como una imagen fielmente representativa de la «nueva ola» publicitaria en lo que a estilo y estética se refiere, resulta conveniente comentar brevemente los aspectos más reseñables del resto de *spots* que proponemos en la Tabla 1.

En lo que respecta a los anuncios de *Lancôme*, observamos como en las dos primeras campañas (2012 y 2018), protagonizadas por la famosa actriz Julia Roberts, se nos presenta una música positiva a la vez que poderosa (modificada en la campaña del 2012 con respecto a la versión original mediante una nueva reorquestación adaptada a la imagen). En compañía del bello paisaje parisino de fondo (tópico de la elegancia), personas de alto poder adquisitivo, presentadas

como marionetas o cargadas de tristeza y un halo de oscuridad, resultan «liberadas» gracias a alguien que decide no seguir el mismo camino que los demás. La estética emana liberación vital y ruptura con los convencionalismos, pero también elegancia y majestuosidad.

No obstante, la última campaña de *Lancôme* nos presenta un perfil totalmente distinto; si bien el trasfondo de femineidad por medio del simbolismo es común en la marca (música incluida), aquí se presenta de forma más poderosa y agresiva, también acompañado de una actriz (la joven y omnipresente Zendaya). El mensaje que nos transmite la estética del anuncio es también de liberación, pero en este caso más orientado al empoderamiento femenino (no en vano estamos en 2019); a lomos de un caballo blanco, Zendaya recorre la ciudad de Los Ángeles, para acabar con un gesto triunfante en lo alto de las colinas. Cargado de simbolismo, este *spot* se ve completado por la música de Sia, cuya fuerza vocal y sus rompedoras letras van acordes a la energía de la imagen, compartiendo en este caso protagonismo.

Nina Ricci utiliza los créditos finales de la tenebrosa (a la par que original) película *Coraline*, surgida de la conocida novela gráfica de Neil Gaiman) para crear una atmósfera de magia y misterio. El uso de la parte coral climática (en términos musicales), cuyo protagonismo surge al final del *clip*, nos sumerge en una especie de historia secreta protagonizada por la bella modelo Frida Gustavsson. Las voces infantiles del coro y el uso de un canon de belleza femenino asociado a las modelos, así como la estética de cuento de hadas, dan lugar, sin duda, a un interesante debate.

La música del perfume de *Chloé* es un ejemplo paradigmático: un tema popular de los años 60, versionado por artistas tan dispares como Hendrix (la más conocida sin duda, aquí remezclada), Deep Purple o The Offspring, cuya temática dista mucho que ver del mensaje del anuncio (un hombre que ha asesinado a su mujer huye hacia México), y que utiliza la parte más climática de la canción en la segunda mitad del *spot*. Unas guitarras poderosas con distorsión afilada, armonía basada en el círculo de quintas y un riff archiconocido transmiten un mensaje de poder femenino por medio de la fuerza instrumental y un volumen convenientemente ajustado...

Finalmente, consideramos *Kenzo World*, cuyo tema «My mutant Brain» aparece casi íntegro en el anuncio original, como el mejor ejemplo de publicidad contemporánea: tal como comentábamos anteriormente, la fusión de un tema electrónico con «pegada» asociado a la imagen de una mujer perteneciente a la alta sociedad, que desea romper con las convenciones sociales, da como resultado una mezcla que no solo funciona a nivel visual y auditivo, sino que permanece anclado en la memoria por varias razones.

En primer lugar, la perfecta (y sensual) interpretación de la actriz y bailarina Margaret Qualley, que mediante una compleja coreografía y un inmenso poder

gestual transmite más de lo que suele ser habitual en el audiovisual publicitario, muy por encima de la media. En segundo, la estética, entre conservadora (si atendemos a la parte inicial) y surrealista (la imaginativa segunda parte, que va *in crescendo*, está plagada de efectos especiales y de sonido).

La sensación que se desprende al final es de liberación absoluta; no en vano, la llamada generación *millennial* ha acogido este anuncio con entusiasmo, proporcionándole una gran cantidad de visualizaciones en internet y multitud de comentarios en redes sociales. Parece que la fusión es el camino a seguir en una época dominada por la imagen y el mensaje instantáneo.

3. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Consideramos importante manifestar, una vez más, la importancia de una reflexión abierta en el aula, recalcando la necesidad de un trabajo grupal que refleje, en la medida de lo posible, los aspectos que se han tratado en clase durante el análisis del mensaje publicitario. Dicho trabajo debería ser revisado por el profesor, a fin de establecer las conclusiones pertinentes y la posible relación entre los audiovisuales escogidos para cada una de las sesiones.

Como hemos podido observar, pese a sus 20-40 segundos de duración, un *spot* suele generar un clímax en el que la unión de lo visual y lo musical se convierten, sin duda, en una de las artes de nuestro tiempo. El uso de determinados elementos que pretende favorecer la venta de un producto desvela rasgos sociales, políticos y éticos de una sociedad anclada en el consumo (diríamos excesivo), asumiendo el devenir artístico de una generación y apelando, asimismo, a la estética de una época singular (Eguizábal, 2017).

Analizar constructivamente es por tanto nuestra herramienta básica como educadores/as, pero también lo es el papel del docente como guía y catalizador de las capacidades del alumnado, al que se debe prevenir frente al bombardeo de imágenes que no pretende otra cosa que sobrecargar de estímulos al joven espectador cuya mente se halla, todavía, en pleno desarrollo. Tampoco es posible dejar de lado que, frente a los métodos que nos permiten clasificar lo «objetivable» en el caso de la música y la imagen, la percepción es un hecho subjetivo que viene definido por nuestro contexto y experiencias, tal y como apunta Mateos (2009).

Conviene tratar en detalle los elementos creativos seleccionados y su papel en la creciente manipulación audiovisual, cada vez más sutil y compleja, implícita en los mensajes publicitarios. Vivimos una época tan globalizada tecnológicamente que todo parece posible, siendo la novedad de hoy el Neolítico de mañana. En consonancia con Miralles y Dámaso (2020), la aceleración de estos tiempos nos condiciona, nos sumerge y oculta en la alienación del día a día sin dejarnos tiempo apenas para pensar en si lo que consumimos es «lo correcto», ya sea en referencia

a la necesidad «real» que nos predispone a hacerlo o en el sentido de mantener el equilibrio ecológico del planeta mediante un consumo responsable.

Es por ello que, no sin razón, consideramos tan necesario el pensamiento crítico y abierto en las nuevas generaciones como un pilar básico de la formación Secundaria. Un aprendizaje compartido y el conocimiento intenso de los principios estructurales que conforman cada uno de los estratos del lenguaje audiovisual, propiciado en una fase educativa temprana, favorecerán una elección de posibilidades libre y consciente de nuestros estudiantes en el futuro.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aznar Almazán, S. (1990). Pintura prerrafaelita, en el límite de la modernidad. *Espacio, Tiempo y Forma, Historia del Arte*, 3, 333-348. <https://doi.org/10.5944/etfvii.3.1990.2168>
- Bernabé Villodre, M. del M., Bermell Corral, M. Ángeles, & Alonso Brull, V. (2015). La optimización de la atención a través de la música cinematográfica: prácticas en Educación Secundaria Obligatoria. *Educatio Siglo XXI*, 33, 261-280. <https://doi.org/10.6018/j/233241>
- Campos Rabadán, M. (2020). Educación Audiovisual y Cultura audiovisual en la ESO y el Bachillerato. *Tarbiya*, 48, 53-72. <https://doi.org/10.15366/tarbiya2020.48.003>
- Eguizábal Maza, R. (2017). Estudio del eslogan. Origen, propiedades y tipología. Pensar la Publicidad. *Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, 11, 15-32. <https://doi.org/10.5209/PEPU.56391>
- Gómez Rodríguez, J. A. (2005). «Lo que no venda, cántelo». Algunas reflexiones sobre el papel de la música en la publicidad. In *La Música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones* (pp. 225-266). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones. <https://doi.org/10.15178/va.2015.133.86-101>
- Haro, R., & van-Zummeren, G. (2018). Los spots de perfumes televisados y su música en la campaña navideña 2016-2017. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 9(1), 423-435. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM2018.9.1.27>
- La Rue, J. (2003). *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal* (p. 88). Idea Books.
- Lévi-Strauss, C. (1994). *Mirar, escuchar, leer* (p. 65). Siruela.
- Marfil-Carmona, R. (2008). Estrategias para la educación audiovisual. *Cuadernos de Comunicación*, 2, 91-107.
- Mateos Blanco, T. (2009). La percepción del contexto escolar. Una imagen construida a partir de las experiencias de los alumnos. *Cuestiones Pedagógicas*, 19, 285-300. <https://idus.us.es/handle/11441/14069>
- Miralles Arguilés, J., & Dámaso Vega, B. (2020). Programa de intervención escolar sobre publicidad y consumo responsable. *Ágoras de Salud*, 7, 181-191. <http://dx.doi.org/10.6035/AgoraSalut.2020.7>
- Montoya Rubio, J. C. (2022). *El método MusScreen: Didáctica de la expresión musical a través del audiovisual*. Independently published.

- Moreno Rey, F. (2020). *El efecto de la música publicitaria en la notoriedad del mensaje. Un estudio experimental en el ámbito de la identidad sonora* (Tesis). <https://eprints.ucm.es/id/eprint/58589/1/T41620.pdf>
- Nadal, J. M., & Zunzunegui, S. (1991). *Spots Télé(vision). Analyses théoriques et pragmatiques* (pp. 111-144). Césura Lyon Édition.
- Raventós Deó, F. J. (1997). La Educación Audiovisual en la Educación Secundaria Obligatoria. *Reflexiones, Comunicar*, 9, 171-174. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/634188.pdf>
- Sánchez-Porras, M. (2014). La persuasión de la música en la publicidad. El ejemplo Coca-Cola. *Historia y Comunicación Social*, 18, 349-357. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44333
- Tejado, E. (2018). *Uso de la música en la publicidad de perfumería femenina en televisión (España, 2017)* (TFM). <https://riunet.upv.es/handle/10251/111182>

LA MÚSICA EN EL DIBUJO ANIMADO CUBANO

The Music in the Cuban Cartoon

Rafael GUZMÁN BARRIOS 

Universidad de las Artes/UNIR (Cuba)
rgb4121969@gmail.com

RESUMEN. La relación entre animación y música es uno de los campos más inexplorados en las investigaciones musicológicas y cinematográficas de manera general. El vínculo entre el cine animado cubano y la música que lo ha acompañado a lo largo de los últimos 60 años carece de trabajos investigativos que puedan valorar esta alianza en su justa medida. El objetivo de la presente investigación es demostrar la presencia y el protagonismo de diversos ritmos cubanos en la música destinada a los animados producidos por el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos). Para lograrlo, se recurrió a la investigación documental sobre una muestra de audiovisuales tomando como criterio de selección la diversidad, generacional y estilística, de sus realizadores y realizando un acercamiento histórico al origen de los ritmos empleados; también se aplican el análisis y la síntesis, fundamentalmente en las relaciones guion-imagen-música y los textos de las canciones utilizadas. En los resultados se demuestra la natural conexión entre ritmos e imágenes producidas en la isla, mediante la *canción cubana*, el *son*, la *contradanza*, el *mundo afrocubano*, el *chachachá* y el *punto cubano*; concluyendo que los ritmos cubanos han sido protagonistas en la música destinada a los animados en Cuba.

Palabras clave: animación; ICAIC; Cuba; música; audiovisual.

ABSTRACT. The relationship between animation and music is one of the most unexplored fields in musicological and film research in general. The link between Cuban animated cinema and the music that has accompanied it over the last 60 years lacks investigative work that can assess this alliance

in its proper measure. The objective of this research is to demonstrate the presence and prominence of various Cuban rhythms in the music for animated films produced by the ICAIC (Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry). To achieve this, documentary research was used on a sample of audiovisuals, taking as a selection criterion the generational and stylistic diversity of its filmmakers and making a historical approach to the origin of the rhythms used; analysis and synthesis are also applied, fundamentally in the script-image-music relationships and the texts of the songs used. The results demonstrate the natural connection between rhythms and images produced on the island, through the Cuban song, the son, the contradanza, the Afro-Cuban world, the chachachá and the Cuban point; concluding that the Cuban rhythms have been protagonists in the music destined for the animated in Cuba.

Keywords: animation; ICAIC; Cuba; music; audiovisual.

1. INTRODUCCIÓN

Destacados compositores y artistas cubanos han contribuido a enriquecer las historias de los dibujos animados (muñequitos) en Cuba. Podríamos mencionar desde Juan Blanco, José Loyola, Juan Márquez, Rembert Egues, Daniel Longres y el autor de la presente propuesta, entre otros, hasta Bola de Nieve y la gran diva cubana Omara Portuondo, y todos ellos han sabido incorporar de manera orgánica y natural nuestras raíces musicales y sonoras a las historias destinadas no solo a niños y adolescentes, sino a toda la familia en Cuba.

El *son*, el *bolero*, el *danzón*, el *chachachá*, la música afrocubana, la *timba* y variantes campesinas como la *tonada* y la *controversia* con notables influencias españolas frecuentan las bandas sonoras de la animación en la isla, aunque en este trabajo solo habrá un acercamiento a la canción, la *contradanza*, el *chachachá*, el *punto cubano*, el *son* (con dos de sus variantes) y el mundo afrocubano.

Las producciones animadas de los primeros años del ICAIC (organismo creado el 20 de marzo de 1959) estuvieron determinadas por los diseños de Eduardo Muñoz Bachs. En su artículo «El arte de trazar el movimiento: breve historia sobre el cine cubano de animación en el ICAIC», Lidise Domínguez nos revela:

En la década del sesenta las producciones del Icaic iban dirigidas a un público adulto, su temática principal se centraba en contenidos políticos-ideológicos con el objetivo de informar y orientar al pueblo cubano sobre el enemigo. Entre las primeras entregas se encuentra *El maná* (1960), dirigido por Jesús de Armas, animado por Hernán Henríquez, Pepe Reyes y Wilfredo Díaz, y con la producción de Santiago

Álvarez. Del mismo director resalta también *La prensa seria* (1961) y *El Cowboy* (1962), marcando el inicio de una etapa experimental. Otra de las creaciones más importantes es *Los Indocubanos* (1962), dirigida por Modesto García, en la que se vale de tres tipos de animación, completa o *full animation*, por recortes y por desplazamientos de cámara. (Domínguez Quiñónez, 2021)

La década de los años 70 puede definirse como un periodo orientado al público infantil y los realizadores que más se destacaron fueron Tulio Raggi, Mario Rivas, Hernán Henríquez y Juan Padrón. Pertenecen a este periodo *Operación fracaso* (1973), *Pirata Pirateado* (1973), *El problema es entrar* (1974), *Érase una abejita* (1976), *El pececito sin color* (1976), *El arcoiris y las aves* (1977) y *La guitarra* (1978), todos títulos del director Mario Rivas, así como *El negrito cimarrón* (1975) de Tulio Raggi. En 1974 aparece el personaje de Elpidio Valdés de Juan Padrón, con las producciones de *Una aventura de Elpidio Valdés* y *Elpidio Valdés contra el tren militar*; siendo el mayor éxito en 1979 cuando el mismo Padrón desarrolla el primer largometraje de animación en Cuba (Armas, 1994: 62).

Durante la década del ochenta, considerada como la década dorada del dibujo animado cubano, se realizaron cortos para adultos, como es el caso de *Filminutos*. También se destaca la producción del segundo largometraje, *Elpidio Valdés contra dólar y cañón* (1983), y el tercer largometraje animado, *Vampiros en La Habana* (1985), ambas creaciones de Juan Padrón.

En 1989, surgen los Estudios de Películas de Animación, subordinados a la Productora Cinematográfica ICAIC, y en el año 2003 se convierten en los actuales Estudios de Animación del ICAIC, y es considerada una institución líder en la producción de animados en el país, aunque no es la única.

En los años noventa muchos artistas del audiovisual animado comenzaron a separarse de las instituciones tradicionales, para desarrollar sus propios proyectos. Nacen entonces las producciones independientes, las cuales otorgan una mayor diversidad al audiovisual cubano y demuestran que el ICAIC no es el único espacio para la creación. Las producciones institucionales (ICAIC y el ICRT, Instituto Cubano de Radio y Televisión) a lo largo de los años han dirigido sus obras al público infantil y de manera general han trabajado con temas de corte social y didácticos. Por otro lado, las producciones independientes han ampliado su público y temáticas.

Entre las recientes producciones animadas del ICAIC se encuentran las series *Fernanda* (2005-actualidad), por Mario y Daniel Rivas; *Pubertad* (2008), por Ernesto Piña; *Historias del taller* (2013), de Paul Chaviano; además, resaltan el primer largometraje cubano de animación en 3D *Meñique* (2014), por Ernesto Padrón, y el cortometraje *Los dos Príncipes* (2017), dirigido por Adanoe Lima y Yemelí Cruz.

Generaciones de compositores graduados de nivel superior, también con obra reconocida, crearon música para películas animadas (Blanco, 2007). A continuación, se demostrará la presencia y protagonismo de diversos ritmos cubanos en las siguientes producciones:

Bárbaro Joel Ortiz, *20 años* (2009), *canción cubana*.
Tony Nodarse, *Chivo que rompe tambó* (2010), *canción cubana*
Hernán Henríquez, *La historia del fuego* (1975), *contradanza*.
Alien Ma, *Los profesionales* (2016), *chachachá*.
Juan Padrón, corto: *Elpidio Valdés* (1979), *punto cubano*.
Tulio Raggi, El primer paso de papá (1977), *son electrónico*.
Mario Rivas, *Una Historia feliz* (2009), *son montuno*.
Juan Ruiz, *En la espesura del monte* (2011), *música afrocubana*.

2. LA MÚSICA EN EL DIBUJO ANIMADO CUBANO

En esta colaboración entre realizadores y compositores se manifiestan dos formas fundamentales de colaboración (en ambas se emplea música con elementos cubanos):

El realizador utiliza música predeterminada (ya compuesta y registrada).
El realizador solicita música original al compositor.

2.1. *Uso de música predeterminada*

2.1.1. *20 años* (2009)

<https://bit.ly/3hgLYvi>

Realizador: Bárbaro Joel Ortiz

Música: María Teresa Vera

Intérpretes: María Teresa Vera y Lorenzo Hierrezuelo

La primera de las colaboraciones se puede ejemplificar en el destacado y premiado cortometraje en *stop motion* de Bárbaro Joel Ortiz (en colaboración con Paul Chaviano) *20 años* (2009); ganador en el 31.º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, en la categoría de Animación, del Premio Especial del Jurado, Premio Caracol y Premio Cibervoto. La canción del mismo nombre es una de las canciones cubanas más interpretadas de todos los tiempos. La letra es producto de la inspiración de Guillermina Aramburu, y fue musicalizada por la

trovadora María Teresa Vera (1895-1965), guitarrista, compositora y figura imprescindible en la historia de la canción trovadoresca cubana. Entre sus composiciones se destacan «Por qué me Siento Triste», «No me Sabes Querer», «Yo Quiero que tú Sepas», y la inmortal «Veinte Años» que aquí se retoma.

20 años es una de las realizaciones más importantes de *stop motion* producidas en el ICAIC, y ha estimulado la creación de obras similares en los últimos años. El corto narra de manera artísticamente magistral la historia de una mujer que lleva dos décadas casada, haciendo lo imposible por salvar su matrimonio; desgastándose poco a poco en la rutina diaria: cocina, lavado, planchado, casa limpia... Sin embargo, el marido la ignora y solo atiende la botella de ron y el televisor (específicamente el béisbol), vicios que disfruta desde el único sillón que existe dentro de la casa.

El texto de la canción, que a continuación se muestra, se ajusta de manera perfecta a la historia del corto, y es una revitalización mágica de una canción representativa de la mayor isla de las Antillas.

Canción: «20 Años»

Texto: Guillermina Aramburu

Qué te importa que te ame
Si tú no me quieres ya
El amor que ha pasado
No se debe recordar
Fui la ilusión de tu vida
Un día lejano ya
Hoy represento el pasado
No me puedo conformar
Si las cosas que uno quiere
Se pudieran alcanzar
Tú me quisieras lo mismo
Que veinte años atrás
Con qué tristeza miramos
Un amor que se nos va
Es un pedazo del alma
Que se arranca sin piedad (que se arranca sin piedad)
Qué te importa que te ame
Si tú no me quieres ya
El amor que ya ha pasado
No se debe recordar
Fui la ilusión de tu vida
Un día lejano ya

Hoy represento el pasado
No me puedo conformar
Si las cosas que uno quiere
Se pudieran alcanzar
Tú me quisieras lo mismo
Que veinte años atrás
Con qué tristeza miramos
Un amor que se nos va
Es un pedazo del alma
Que se arranca sin piedad (que se arranca sin piedad).

2.1.2 *Chivo que rompe tambó* (2010)

<https://bit.ly/3t0c3Bs>

Realizador: Tony Nodarse

Música: Moisés Simons

Intérprete: Ignacio Villa «Bola de Nieve»

Ignacio Jacinto Villa Fernández (Guanabacoa, Cuba, 1911-Ciudad de México, 1971), más conocido como «Bola de Nieve», fue cantante, compositor y pianista. Se trata posiblemente de uno de los más geniales músicos que ha dado la isla. La forma en que canta, a media voz, casi recitado, no es un recurso fácil para enganchar a la audiencia. Desde que nació, el gran Bola escuchaba canciones, narraciones de su madre negra cuentera, mujer lúdica que bailaba noches enteras con las rumbas de cajón y los toques africanos. Es un artista a quien todos los críticos ubican en la cima de la cultura cubana, reconociendo su gracia desenfadada con una auténtica musicalidad.

En este caso el realizador Tony Nodarse anima sobre la canción de Moisés Simons, interpretada de manera única e inigualable por el gran Bola. Ha sido una manera de retomar lo mejor de nuestra tradición para que sea visibilizada por las nuevas generaciones de cubanos. A continuación, se puede valorar cómo el texto porta el elemento negro que en su momento también develaron Nicolás Guillén, Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán, cada uno desde su lenguaje.

Canción: «Chivo que Rompe Tambó»

Letra: Moisés Simons

Yo jabla con ño Francisco
A ve qué rayo pasó
que tan to lo chivo suelto

y yo encontrá roto mi tambó
Ay, mi tambó, ya se rompió: ay, mi tambó.

Yo mañana voy a ve a Juan Guarberto
Porque aquí to er mundo se hace lo muerto
Y le va a demostrá
Que si cuero tá rompío
No se pue templá.

Ese chivo corrompío
Ta gachao en el mimo caserío
Y yo lo va a bucá y lo va a encontrá
Yo lo saca de donde ta econdío
Si lo cojo...
Fui qui ti fua, fui qui ti fua, fui qui ti fua.
Toma, chivo patillúo.
Sinvergüenza, pestoso a berrenchín.
Ay, Changó, que este negro ya no pue viví sin su tambó.

Yo ta quieto en mi bohío,
No guta matá animá,
Porque yo soy negro bueno,
Hijo de Orula y de Yemayá;
Pero ese chivo tan corrompío
Yo lo va a limpiá.
Si lo veo, yo lo cojo y lo marro
Y le rompo toitico lo tarro
Pa que aprenda otra ve
Que tambó que el negro toca no se pue rompé.
Ese chivo masucamba
Se ha creío que yo vengo de Ampanga,
Y yo lo he vito bien, yo conoco de él,
¿ese chivo?, ese chivo e chivo e la Miranda.
Si lo cojo...
Fui qui ti fua, fui qui ti fua, fui qui ti fua.
Toma, chivo patillúo.
Sinvergüenza, pestoso a berrenchín.
Ay, Changó, que este negro ya no pue viví sin su tambó.

Chivo que rompe tambó
Con su pellejo paga,
Y lo que e mucho peó:
En chilindrón acaba.

Las composiciones de Moisés Simons (La Habana, 1890-Madrid, 1945) han alcanzado fama mundial, sobresaliendo, entre ellas: «El Manisero», «Marta», entre otras romanzas y caprichos. A pesar de haber sido pianista-concertista y emprendido estudios rigurosos académicos, Simons se sumergió en el folklore musical cubano, reflejando en su obra la presencia de pregones y el lenguaje negro-popular de su entorno (Orovio, 1981: 388-390).

2.2. *Uso de música original*

Dentro de la segunda forma de colaboración se encuentran el resto de los ejemplos que analizaremos a continuación:

2.2.1. *La historia del fuego* (1975)

<https://bit.ly/3NG00T9>

Realizador: Hernán Henríquez

Música: José Loyola

José Loyola, compositor, musicólogo y flautista, obtuvo su doctorado en Teoría de la Música (1985) en la Academia Fryderyck Chopin de Varsovia. Es el fundador y actual presidente del Festival Internacional Boleros de Oro. Ha escrito música para numerosas películas de animación como *Historia de las cosas: La Computadora*, *Filminuto 51* y *La historia del fuego*, entre otras.

Hernán Henríquez es un caricaturista e historietista cubano, nacido en 1941 y graduado en Historia por la Universidad de La Habana. Es uno de los fundadores del Departamento de Dibujos Animados del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). En 1964 creó *Gugulandia*, historieta que se convirtió en un fenómeno cultural y fue acogida por varias publicaciones.

Durante los créditos iniciales de *La historia del fuego*, Loyola recrea una *contradanza* con una pequeña orquesta, donde el patrón rítmico de este género (en la Figura 1 se escribe de dos formas diferentes en los compases 1 y 3) es interpretado fundamentalmente por el fagot y no por la percusión como tradicionalmente se hacía. El compositor utiliza la orquesta de manera equilibrada desde todos los puntos de vista: tímbrico, rítmico, melódico y armónico, con el objetivo de

sostener las dosis de historia y humor que nos entrega el corto. Desde la rítmica cubana también interviene varias veces el *chachachá* a lo largo del animado.



Figura 1. El cinquillo cubano.
Fuente: Elaboración propia.

Retomando los créditos iniciales, la *contradanza* cubana es un género musical cuyo origen está en la *contradanza* franco-haitiana llevada a Cuba en 1789, después de la Revolución francesa, por inmigrantes franceses blancos, negros y mulatos provenientes de Haití, y de otras migraciones de franceses de Luisiana y Nueva Orleans. Como bien dice Carpentier (2004) paulatinamente fue tomando características criollas:

... la contradanza francesa fue adoptada con sorprendente rapidez, permaneciendo en la isla y transformándose en una contradanza cubana, cultivada por todos los compositores criollos del siglo XIX, que pasó a ser, incluso, el primer género de la música de la isla capaz de soportar triunfalmente la prueba de la exportación. Sus derivaciones originaron toda una familia de tipos, aún vigentes... de la contradanza en 2 por 4, nacieron la Danza, la Habanera y el Danzón, con sus consecuentes más o menos híbridos. (p. 87)

2.2.2. *Los profesionales* (2016)

<https://bit.ly/3hhdZTx>

Realizador: Alien Ma

Música: Rafael Guzmán

Graduado del Instituto de Diseño de La Habana en 2007, Alien Ma Alfonso comienza a trabajar en 2008 como animador cinematográfico en los Estudios de Animación del ICAIC, en series muy conocidas en el público cubano como *Fernanda* y *Pubertad*. En el año 2009 dirige su primer corto de animación independiente: *Tictac*, con el que obtiene varios premios y reconocimientos en la Muestra de Nuevos Realizadores del ICAIC y el Premio Caracol de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba). Trabajó como animador 3D en el Largometraje de *Meñique*, y en el 2011 realiza un videoclip animado para el grupo Rock Chlover, entregando uno de los videos musicales más solicitados en la TV cubana, con dos nominaciones en los premios *Lucas*. En el 2013 realiza en los Estudios de Animación del ICAIC el animado *Mundo Sumergido* (2D y

3D). Sus trabajos han sido mostrados en Francia, España, Estados Unidos y otros países.

El *chachachá*, como ritmo cubano y estilo de baile popular, se desarrolló a partir del *danzón-mambo* a comienzos de los años cincuenta. Su creación ha sido tradicionalmente atribuida al compositor y violinista cubano Enrique Jorrín.

Considerando que el humor y el terror se citan en este animado como elementos contrastantes en un contexto cubano y popular-urbano, el *chachachá* se utiliza para romper en el segundo 27 (hasta el 44) la tenebrosa e inusual (para la animación cubana) introducción del cortometraje; y finalmente retomarlo en las escenas finales (18',24" hasta 19',03") para consolidar de manera humorística-caribeña la historia.

2.2.3. *Elpidio Valdés* (1979) Controversia «Elpidio Valdés vs Mediacara»

<https://bit.ly/3WyGoEB>

Realizador: Juan Padrón

Autor del texto: Pedro Péglez González

Elpidio Valdés es un personaje de dibujos animados, protagonista de una serie de largometrajes y cortometrajes del mismo nombre. Fue creado en 1970 por el cineasta Juan Padrón, considerado el padre de la animación cubana. En 1974 inicia sus labores como director de dibujos animados en el ICAIC, desde donde proyectó sus personajes al cine. Su obra es apreciada por todos, desde sus *Quinoscopios*, *Vampiros en La Habana* y, sobre todo, el más representativo de la cultura cubana, *Elpidio Valdés*.

Dentro de su primer largometraje titulado precisamente *Elpidio Valdés*, se interpreta un *punto guajiro* a manera de controversia entre el protagonista y Media Cara (un personaje que escenifica al cubano traidor vendido a la colonia). En su texto «El *punto cubano* como práctica cultural. Claves para su comprensión en la región occidental de Cuba», la musicóloga cubana Amaya Carricaburu nos precisa:

El punto cubano o guajiro es un género musical y práctica cultural propia de Cuba, característica de las zonas rurales y del sector campesino. Fue declarado por la UNESCO Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2017, en reconocimiento a los valores culturales, históricos y musicales que esta manifestación observa. Su origen aproximado se ha establecido hacia la segunda mitad del siglo XVIII. (Carricaburu, 2021: 24).

Refiriéndose a la parte cantada-improvisada, Carricaburu nos comenta:

La característica distintiva del punto cubano es la improvisación de su texto... Aun cuando esta improvisación se suele hacer cantada mediante diferentes tonadas y acompañándose de instrumentos de cuerda como guitarra, laúd, tres y percusión menor, es el hecho de la improvisación misma el factor determinante de su éxito. (Carricaburu, 2021: 24-25)

A continuación, se comparte el texto de Pedro González, cargado de cubanía y que ha permanecido como referencia para varias generaciones de cubanos.

Controversia «Elpidio Valdés vs Media Cara»

Texto: Pedro González

Media Cara:

Pero miren quien va ahí
ese pillo manigüero
pero miren quien va ahí
ese pillo manigüero
que esconde tras el sombrero
su cara de «yo no fui».

Si están sanas tus costillas
y no quieres verlas rotas
trágate tus palabrotas,
sucias de fango extranjero,
pues tu lengua, pendenciero,
lame a los «panchos» las botas.

Se va apurado de aquí
como una frágil chiquilla,
con frío en la rabadilla
sin aire fiero ni saña
porque los guardias de España
le hacen temblar las rodillas.

Media Cara:

Mejor será si te callas,
hijo de aura y de mono,
que cuando me envalentono
mi revólver nunca falla.

Elpidio:

No me tiemblan las rodillas
como no tiembla mi gente
no me tiemblan las rodillas
como no tiembla mi gente
que no hay gente más valiente
que mi gente en esta villa.

Elpidio:

Tampoco mi brazo falla
cuando yo empuño el machete.

Media Cara:

Te digo que me respetes.

Elpidio:

No respeto a una alimaña
que vende su Patria a España,
¡saca, cobarde, zoquete!

2.2.4. *El primer paso de papá* (1977)

<https://bit.ly/3DK1I1c>

Realizador: Tulio Raggi

Música: Juan Blanco

El *son*, como estilo de canto y danza originario de Cuba, logró proyección internacional a partir del año 1930, donde se combinan la estructura y características de la música española con elementos e instrumentos musicales afrocubanos. Es uno de los más influyentes géneros de la música latinoamericana; sus derivados y fusiones, especialmente la salsa, se han difundido ampliamente a través de todo el mundo donde se mezclan los sonidos de los instrumentos de cuerda (guitarra, tres cubano y laúd) con los instrumentos de percusión (congas, bongós, maracas y claves). En el aspecto rítmico, el *son* hereda los patrones del *changüi*, y, cuando viaja a La Habana a principios del siglo XX, incorpora el ritmo de la clave, que recoge de la *rumba cubana*.

Arsenio Rodríguez (1911-1970), más conocido como «el ciego maravilloso», fue uno de los grandes músicos que puso en alto este género, popularizándolo en todo el mundo y abriéndole un espacio a la música tradicional cubana en la década de los 50. Cuarenta años después (años 90) hubo un renacer del *son* cubano a nivel mundial, incentivado por el documental y el CD *Buena Vista Social Club*.

A continuación, se abordarán sones estilísticamente diferentes incorporados a dos audiovisuales animados realizados con un poco más de 30 años de diferencia: *El primer paso de papá* y *Una historia feliz*.

Tulio Raggi es creador de una extensa filmografía que incluye más de sesenta títulos, algunos de los cuales se consideran clásicos del género en Cuba. Películas como *El primer paso de papá*, *El negrito cimarrón*, *La gamita ciega* y *El paso del Yabebirí* han emocionado a varias generaciones de niños en la Isla. *El primer paso de papá* aborda las aventuras domésticas del hombre de la casa cuando su señora va de compras. Tulio expone visual y detalladamente la manera en que el hombre se representa en su rol familiar y se auxilia del compositor Juan Blanco para que le ilustre desde lo sonoro la pequeña historia. Blanco acude a un *son* cantado, mezclando instrumentos tradicionales y electrónicos (teclados), para exponer en síntesis la moraleja de lo narrado en las imágenes.

Rodríguez Alpízar en su artículo «Juan Blanco y la profecía del sonido futuro» nos comenta:

La importancia de Juan Blanco en la historia de la música cubana –específicamente del siglo XX– es un hecho indiscutible más allá de criterios estéticos, ideologías y gustos personales. Juan –como le seguimos llamando todos los que compartimos su sabiduría, buen humor y sencillez– no solo fue el iniciador en Cuba del procedimiento de creación musical más influyente del siglo XX –la música electrónica–, sino que su intensa actividad como inventor, compositor, promotor, crítico y pedagogo le confieren derecho propio a su dimensión en el quehacer sonoro de la Isla. (Rodríguez, 2015: 43)

Juan Blanco (Mariel, Cuba, 1919-La Habana, 2008) fue el primer cubano que experimentara en el ámbito de la música concreta, electrónica, aleatoria y espacial. Fue en 1959, cuando conoció a Alejo Carpentier, quien despertó su interés por las vanguardias y por la aplicación de los medios electroacústicos en la composición musical. Esta posibilidad venía como anillo al dedo a las necesidades estéticas de Blanco. Es entonces cuando abandona la corriente nacionalista y se incorpora al movimiento vanguardista musical cubano.

En 1961 estrena sus primeras obras de música concreta, y en 1964 ofreció el primer concierto en Cuba de música electrónica. Al año siguiente comenzó una serie de obras destinadas a vincular esta música con la actividad social: desfiles gimnásticos, sonorizaciones al aire libre, espectáculos multimedia, exposiciones audiovisuales, monumentos, etc. En 1979 funda el primer laboratorio de música electroacústica en la isla (Fernando García, 2009: 108). Nuevamente Fernando Rodríguez, un profundo estudioso de la vida y obra de Juan Blanco, precisa:

El contacto con la música concreta y electrónica que tuvieron estos compositores, especialmente Juan Blanco, mediante el conocimiento de algunas obras del compositor francés Pierre Schaeffer, los hizo experimentar en los estudios de grabaciones con cintas magnetofónicas, produciendo y transformando distintos tipos de texturas sonoras. Los resultados de estas experiencias eran vertidos en sus composiciones, donde la espacialidad, la utilización de sonidos producidos electrónicamente, a veces mezclados con los que eran generados por instrumentos tradicionales, más el uso de las técnicas seriales y aleatorias, constituyeron la materia prima de sus composiciones. (Rodríguez, 2015: 48)

Canción (*son*): «El primer Paso de Papá»

Letra: Juan Blanco

Mi casa linda y bonita
Qué maravilla es este papá,
La mesa ya está servida,
Qué maravilla es este papá,
La ropa limpia y tendida,
Qué maravilla es este papá,
Sabe barrer, sabe lavar,
Sabe planchar, sabe cocinar,
Qué maravilla es este papá,
Ahora podemos ir a pasear.

2.2.5. *Una historia feliz* (2009)

<https://bit.ly/3zNeFGu>

Realizador: Mario Rivas

Música: Rafael Guzmán

Mario Rivas (Cuba, 1939) es escultor y pintor, y uno de los más prestigiosos realizadores de animados en Cuba. Graduado de Artes Plásticas en San Alejandro, su amplia filmografía incluye *El bohío*, Primer Coral de Animación en el 7.º Festival de Cine Latinoamericano de La Habana y la más celebrada de las creaciones de su carrera fílmica, y *Una leyenda americana*, obra que nos entrega significativos valores visuales que lo convierten en uno de los mayores homenajes fílmicos cubanos a las culturas mesoamericanas.

Es necesaria la mención del animado *La guitarra* (1978), donde Rivas le otorga a la música un protagonismo inusual, por su definitorio y absoluto rol narrativo, algo bastante atípico entre los realizadores de entonces, quienes, aunque no dejaban de emplear partituras de envergadura en sus bandas sonoras, casi nunca rebasaban las funciones de apoyatura y sostén de la historia.

Se homenajea a Compay Segundo en *Una historia feliz*. Un *son* acompañado con clarinetes (instrumento que le otorgaba un sello tímbrico al grupo de Compay y que aprendió con el maestro Enrique Bueno, bajo cuya tutela integró la Banda Municipal de Santiago de Cuba), a ritmo de *a caballo*, fue el pretexto para identificar al viejito Obregón, en esta historia muy humana escrita y dirigida por Rivas.

Desde 2:00 a 2:42 se vuelve a contrastar con fuerza, pero ahora mediante el género musical. El viejito Obregón es descrito con música campesina cubana (tema secundario 2), donde comienzan cantando los clarinetes acompañados de las congas. El criterio fundamental de selección de los clarinetes radicó en una intención de recordar y homenajear a Compay Segundo que interpretaba ese instrumento en su agrupación. (Guzmán, 2020: 78)

Es importante subrayar cómo se acude a un formato tradicional puro para recrear a Obregón y, sin embargo, 30 años atrás, Blanco buscaba en la electrónica un *son* que apoyara la incorporación del padre de familia en las labores domésticas. Aunque es cierto que, después del impacto del *Buena Vista Social Club*, se puso de moda en casi todos los contextos (nacional y extranjero) el retorno a las formas tradicionales de hacer la música cubana.

2.2.6. *En la espesura del monte* (2011)

<https://bit.ly/3fCAqSv>

Realizador: Juan Ruiz
Música: Rafael Guzmán

Como parte final de la presente investigación, se aborda la incursión de la música afrocubana. Estos elementos comenzaron a ser insertados en la música sinfónica por Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla a partir de 1925, aunque aún estaban huérfanas de estudio las leyes rítmicas y modales que rigen la música negra cubana. En el corto animado de Juan Ruiz (1946-2020), quien también dirigió las *Leyendas afrocubanas* con similar temática, se utilizan fundamentalmente los tres tambores bata usualmente incorporados en las ceremonias y prácticas lucumíes y/o yorubas. De acuerdo al criterio de Orovio (1981) esos tambores «constituyen la verdadera orquesta del templo yoruba» (p. 43). El Okónkolo, el Itótele y el Iyá tienen «dos parches, colocados horizontalmente de forma que permita la percusión con ambas manos» (p. 43).

En una entrevista realizada a Juan Ruiz acerca de estas adaptaciones, plantea:

Desde hace años investigo sobre lo que puede denominarse cultura afrocubana. Paradigmas como Fernando Ortiz y Lydia Cabrera, entre otros, me han forjado sobre la base de mitos y costumbres de origen africano. Busqué el asesoramiento de Natalia Bolívar y me apoyé de Teresa Cárdenas porque ella constituye una de las escritoras que cultiva el patakín en Cuba. Me parece que su literatura constituye una herramienta eficaz contra la discriminación racial y en favor de la desmitificación de estereotipos. Pienso que por encima de todo lo que me motivó a adaptar el texto de Cárdenas es que su literatura puede adentrar al niño en las raíces cubanas. (Ramírez, 2017)

Además de los tambores bata, en *La espesura del monte* se recrean otros instrumentos de origen africano a manera de homenaje a nuestros ancestros, y para los créditos finales se insertan a manera de *collage* frases de cantos y coros provenientes del continente negro, en compañía de teclados y sintetizadores.

3. CONCLUSIONES

Se ha demostrado mediante una muestra de siete cortometrajes y un fragmento de largometraje, realizados por directores pertenecientes a generaciones diversas, la presencia de música cubana en diferentes y concretas circunstancias artísticas. Se ha constatado la natural conexión entre ritmos e imágenes producidas en la isla, mediante la *canción cubana*, el *son*, la *contradanza*, el mundo afrocubano, el *chachachá* y el *punto cubano*. De esta manera se evidenció el protagonismo de ritmos cubanos en la música destinada a los animados en Cuba, en este caso producidos por el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos). Esta sería

solo una pequeña muestra, como la punta del iceberg, de un enlace identitario entre dos manifestaciones artísticas: la música y el audiovisual animado en Cuba.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armas, P. (1994). Juan Padrón y los dibujos animados. Un humor más que blanco... transparente. *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, 48-abril, 61-64. <https://bit.ly/3FKNNLb>
- Blanco, Y. (2007). En tiempo de animados, comentarios de (y sobre) la obra musical de Lucas de la Guardia. *Clave Revista Cubana de Música*, 1-2, año 9, 46-51.
- Carpentier, A. (2004). *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas.
- Carricaburu, A. (2021). El punto cubano como práctica cultural. Claves para su comprensión en la región occidental de Cuba. *Popular Music Research Today*, 3(2), 23-39. <https://doi.org/10.14201/pmrt.26369>
- Domínguez Quiñónez, L. (2021). El arte de trazar el movimiento: breve historia sobre el cine cubano de animación en el ICAIC. *La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana*. La Habana. 2001-2021. <https://bit.ly/3fBnFYC>
- García, F. (2009). Harold Gramatges (1918-2008) y Juan Blanco (1919-2008). *Revista Musical Chilena*, 211, año LXIII, enero-junio, 108-109. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902009000100016>
- Guzmán, R. (2021). Las funciones musivisuales de Una Historia feliz. *Revista Fuera de Campo*, V(1), 72-81. <https://bit.ly/3DIinCl>
- Orovio, H. (1981). *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Ramírez, I. (29 de noviembre de 2017). *Cubanow*. <https://bit.ly/3TcUAjP>
- Rodríguez, F. (2015). Juan Blanco y la profecía del sonido futuro. *Boletín Música Casa de las Américas*, 35, 43-57. <https://bit.ly/3E6rLRO>

«BELLA CIAO», DE SÍMBOLO ANTIFASCISTA A ICONO POP. *NUEVOS SIGNIFICADOS A TRAVÉS DE LA SERIE LA CASA DE PAPEL*

«*Bella Ciao*», from Anti-Fascist Symbol to Pop Icon. New Meanings through the Series *La Casa de Papel*

Irene MATAS 

Universidad Complutense
irematas@ucm.es

RESUMEN. «Bella Ciao» es una canción tradicional italiana que se convirtió en símbolo de la resistencia antifascista durante la Segunda Guerra Mundial. A pesar de haber sido versionada en múltiples ocasiones, su inclusión en la banda sonora de la exitosa serie *La Casa de Papel* la ha proyectado aún más a nivel internacional. La música preexistente al pasar por el proceso comunicativo de un medio audiovisual adquiere y ve modificados sus significados previos. En la investigación se aplica el modelo de los códigos de significación de Stuart Hall para desentrañar la hipótesis propuesta. El objetivo es abordar el especial interés de este estudio de caso por conllevar una adscripción ideológica en su nacimiento que se ha visto modificada tras su integración en una serie de televisión.

Palabras clave: discurso musical; «Bella Ciao»; narrativa audiovisual; *La Casa de Papel*.

ABSTRACT. «Bella Ciao» is a traditional Italian song that became a symbol of anti-fascist resistance during World War II. Although it has been covered many times, its inclusion in the soundtrack of the successful series *La Casa de Papel* has projected it even more internationally. When pre-existing music goes through the communicative process of an audiovisual medium, it acquires and modifies its previous meanings. The research

applies Stuart Hall's model of codes of signification to unravel the proposed hypothesis. The aim is to address the special interest of this case study as it entails an ideological adscription at its birth that has been modified after its integration in a television series.

Keywords: musical discourse; «Bella Ciao»; audiovisual narrative; *La Casa de Papel*.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los principales propósitos de este artículo es analizar los significados que adquiere una música preexistente una vez que transita por el proceso comunicativo. Pretende sumarse específicamente a los estudios sobre música para televisión y, en su dimensión más amplia, a los estudios televisivos. Es evidente que el discurso musical desempeña un papel crucial en el formato de las series de televisión. Sin embargo, las investigaciones referentes a este ámbito lo han mantenido de manera aislada. La intervención de una música preexistente dentro del proceso de codificación y decodificación es recíproca. El mensaje de la narración audiovisual en cuestión se apoya y se ve apoyado por una música generando nuevos significados. Sucede lo mismo en el lado opuesto. En la música preexistente se añade o se modifica el simbolismo con el cual ya venía atribuida.

El caso de estudio en el que nos fijamos es el uso de «Bella Ciao» en *La Casa de Papel* (2017-2022). Hay dos elementos sustanciales para comprender su importancia. En primer lugar, la fuerte carga política de «Bella Ciao» como himno de la resistencia antifascista durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). En segundo lugar, su aplicación en una de las series de mayor éxito internacional de los últimos años como es *La Casa de Papel*. La adquisición de nuevos significados se ve magnificada. El modelo de códigos de significación ofrecido por Stuart Hall nos servirá para comprender los significados que «Bella Ciao» obtiene en la actualidad.

Stuart Hall, en su conferencia «Codificación y decodificación del discurso televisivo» presentada para el Council of Europe Colloquy en 1973, define un modelo de códigos específicos que están presentes en el proceso comunicativo. Como indica Hall, el proceso comunicativo se distingue de otras formas de producción por el simple hecho de que lo que produce es un mensaje y este tiene que adherirse a las reglas del lenguaje y a las del medio. Se configura a través de una codificación y una decodificación que viene otorgada de un medio emisor –identificado como la élite– al receptor –la sociedad–. En este intercambio de contenido puede tener lugar una distorsión o malentendido del propio mensaje. De esta forma, Hall establece tres formas en las que se puede organizar e interpretar

el contenido por parte del espectador. En primer lugar, el código hegemónico o dominante. El receptor se adhiere al orden cultural dominante. Es un tipo de comunicación transparente, el espectador adopta el significado connotado de manera literal. El espectador puede acogerse al significado de una forma directa o puede interpretarlo siguiendo el código de oposición. En este caso, el espectador se sitúa en oposición a la lógica del argumento expuesto. Entiende el mensaje de una forma diferente a la que se pretendía. De la misma forma puede ocurrir que un espectador sea completamente consciente de la modulación literal del mensaje. Pero se decide a descodificar el mensaje de una forma negociada. El código negociado establece una tensión entre el código hegemónico y el código de oposición. En otras palabras, se reconoce el contenido, pero se adapta a unas condiciones locales. En este sentido, la hipótesis se centra en que el «Bella Ciao» al pasar por el lenguaje televisivo se convierte en un suceso comunicativo que adquiere las reglas del medio. Adquiere otros niveles de significación que se establecen en la relación con lo interpretado por el espectador.

A su vez, hay que tener en cuenta la carga significativa y simbólica con la que ya emana la música preexistente. A este respecto, los estudios de la música en el audiovisual se han encargado de remarcar cómo el contenido previo no puede ser ignorado por los propios creadores a la hora de escoger una pieza musical y no otra. El discurso musical discurre en dos ejes según la procedencia de su composición. Puede ser una música original o una música preexistente. Esta última es por definición aquella que existía anteriormente y no ha sido compuesta directamente para la narración audiovisual. En resumen, contiene unos significados previos a su relación con la imagen a la que se ve ligada. De esta forma lo explica el profesor Jesús Alcalde, haciendo especial hincapié en las piezas musicales con texto:

El caso más claro de autonomía expresiva es el de las canciones, es decir, cuando se trata de incorporar un texto cerrado y preexistente, constituido de lenguaje verbal y musical. Se produce lo que desde Genette suele denominarse intertextualidad, un efecto de transformación de un texto por otro, impregnando su significación. Se cruzan dos discursos, el de la conciencia (la historia de la pantalla) y el de la memoria (el contenido de la canción). (Alcalde, 2007: 198)

La música preexistente, por tanto, no se puede examinar desde una perspectiva ajena a las cuestiones de dónde proviene la pieza, quién la compuso o en qué contexto se compuso. Viene otorgada por unos parámetros intertextuales previos que hay que examinar para después acudir al análisis música-imagen del contenido audiovisual en cuestión. El estudio de caso de «Bella Ciao» se enmarca dentro de la música preexistente incluida en la serie *La Casa de Papel*.

Tanto las reflexiones sobre los procesos comunicativos como las amparadas hacia la música preexistente serán la base del actual artículo. La primera parte se

centra en la contextualización histórica sobre la que se construye «Bella Ciao» para profundizar en su papel en *La Casa de Papel*. Posteriormente se desarrolla el modelo de los códigos de significación aplicados al estudio de caso, para finalizar con las conclusiones derivadas de la investigación.

2. ¿QUÉ ES «BELLA CIAO»?

«Bella Ciao» es una pieza musical ya controvertida desde su origen. Existen diversas teorías sobre de dónde proviene la canción. La que tiene más peso y que se ha seguido hasta ahora explica que fue un canto tradicional del siglo XIX extendido por la región italiana de la Emilia-Romagna. La cantaban las trabajadoras de los arrozales del norte de Italia como canto de trabajo. Su melodía fácil de recordar la adoptaron los partisanos de la Resistencia italiana. Elaboraron su propia letra para luchar durante la Segunda Guerra Mundial en contra del fascismo y de la ocupación de los nazis. Los partisanos engloban una procedencia ideológica diversa, abarcaba a los democristianos, comunistas, liberales, socialistas, anarquistas. Eran los que se oponían política y militarmente al fascismo. Por eso, el significado que acoge «Bella Ciao» en un primer momento es antifascista y de unión de todas las ideologías citadas anteriormente contra un objetivo común. A día de hoy continúa sin saberse con seguridad de dónde proviene la melodía. Las controversias sobre su origen y el volver a recuperar los significados políticos de la canción son la base sobre la que se asienta la película *Bella Ciao: per la libertà* (Giapponesi, 2022). Lo que aborda el documental es que todos los testimonios orales que han vivido durante la Segunda Guerra Mundial recuerdan cantar la canción o haberla escuchado de voz de sus padres que ejercieron como transmisores orales de una generación a la siguiente. Estas ideas se oponen a lo que defienden algunos de los entrevistados, principalmente historiadores y musicólogos, que «Bella Ciao» nace durante la posguerra. También se plantea cómo los guerrilleros entonaban otros cánticos como «Fischia il Vento» y otras piezas musicales, pero que la que permaneció en la memoria colectiva fue «Bella Ciao» por su fácil interpretación.

Más allá de su incierto origen, el paso en el que se convirtió de un símbolo en Italia a un símbolo mundial contra el antifascismo se data en los Festivales mundiales de la juventud comunista. Estos festivales nacen en 1947, el primero tiene lugar en Praga y su objetivo es juntar a jóvenes de todo el mundo con ideas de izquierdas. Este momento marca el inicio de la internacionalización de «Bella Ciao». Se hacen versiones en todo el mundo que se graban y son difundidas como un canto de liberación y de resistencia ante un opresor fascista. Uno de los ejemplos es el Golpe de Estado al Gobierno de Salvador Allende en Chile el 11 de septiembre de 1973. El grupo Quilapayún, representantes de la nueva canción chilena, acoge «Bella Ciao» como himno de resistencia frente a la dictadura de Pinochet. Este

modelo continúa aún a día de hoy. Acudiendo a una cita más reciente se puede ver en la película de no ficción *Erasmus in Gaza* (Avesani & Delbò, 2022). Un estudiante de Medicina italiano de la Universidad de Padua decide hacer su estancia médica en Gaza. En una escena posterior a un bombardeo en Palestina por parte de Israel, uno de sus compañeros de estudios comienza a cantar «Bella Ciao». Le comenta al estudiante italiano la importancia de tener un himno de resistencia como este para poder seguir manteniendo la unión como pueblo palestino en la Franja de Gaza. En otras palabras, tanto la fuerte carga política intrínseca al origen de «Bella Ciao» como su reconocimiento internacional son previos a su inclusión en *La Casa de Papel*.

3. «BELLA CIAO» COMO ICONO POP

La Casa de Papel es una ficción española que se estrena en 2017 en el canal privado Antena 3 del grupo corporativo de medios de comunicación Atresmedia. La narración cuenta la historia de un grupo de personas que quiere atracar la Fábrica de Moneda y Timbre en Madrid. Se intercala una narración paralela centrada en cómo se ha planeado el atraco junto al presente narrativo de cómo está teniendo lugar el robo. Durante las cinco temporadas que dura, se visualiza la tensión entre los ladrones –llamados La Resistencia– y los poderes del Estado. Al no tener apenas éxito, el canal Antena 3 decide no renovarla. La plataforma Netflix, que por aquel entonces tenía como objetivo expandirse a base de comprar contenido ya realizado, se fija en *La Casa de Papel*. Una vez difundida por internet, se convierte en la serie de más éxito internacional de la plataforma digital. Los propios actores y actrices cuentan en numerosas entrevistas que se dieron cuenta del éxito que estaba teniendo al ver cómo iban aumentando su número de seguidores en las redes sociales. Fue el punto de partida para que Netflix continuara la producción de la serie y se adueñase de ella como una de las marcas de la compañía.

Al convertirse en un éxito internacional, la propia serie adquiere una iconografía a partir de tres elementos básicos que se van sucediendo a lo largo de cada episodio. A nivel estético, se ve formado por las máscaras, que hacen una representación de Salvador Dalí, y los monos rojos que visten los atracadores. Ambos se instauran como emblemas en *La Casa de Papel*. El grupo de ladrones actúa como abandonados del bien frente a un Estado –en este caso el Estado español– representado por las fuerzas del orden, por el poder político y por el poder económico. Ante esta revolución, los protagonistas adquieren un himno que les identifique a ellos y a su resistencia ante el poder. Los creadores escogen como tercer elemento simbólico «Bella Ciao».

Esta pieza musical se convierte en una dimensión emocional para los atracadores. Cada uno de ellos proviene de un punto diferente, en algunos momentos

se definen como «los marginados de la sociedad». Cabe citar que cada personaje es llamado por el nombre de una ciudad. Por lo que la idea de proceder de sitios diversos a crear una comunidad se hace aún más patente. La iconografía les hace recrearse en la idea de grupo y de fortalecer sus postulados como resistencia y libertad. Siguiendo esta idea, la primera vez que se escucha «Bella Ciao» coincide cuando el grupo de atracadores han encontrado tierra para poder sacar el dinero (1x11). Desde una fuente diegética –un aparato de radio– se escuchan los primeros acordes y el personaje llamado Moscú comienza a cantarla. Al momento de euforia se van acoplando el resto de integrantes de la banda que van cantando la letra llegando a formar un coro. En el documental *La casa de papel: el fenómeno* (Alfaro & Lejarreta, 2020) Javier Gómez Santander, guionista y jefe de producción, declara que la elección de «Bella Ciao» fue fortuita:

Estábamos totalmente atascados [en referencia al proceso de escritura de guion], no sabíamos cómo arrancar. Una cosa que suelo hacer es poner «Bella Ciao» porque me anima. Empecé a escuchar la canción y pensé: «Esta es la canción». Llegué y les dije a todos los compañeros: «Tenemos que arrancar con Bella Ciao».

Posteriormente se intercalan declaraciones del creador de la serie Alex Pina y de la actriz y cantante Najwa Nimri, quienes ponen el foco en el fácil recuerdo de la melodía y en el impecable encaje con la narración como símbolo de la resistencia. Los creadores conocen el significado de la canción y es acogida en la narración. La segunda vez que el espectador escucha «Bella Ciao» se encuentra en el episodio 13 de la temporada 1. Los personajes de El Profesor y Berlín, sentados uno frente al otro, hablan sobre las posibles fisuras del plan la noche antes del robo. El Profesor dice: «Somos la Resistencia, ¿no?». Continúa tarareando las primeras frases de «Bella Ciao». Se intercala la voz en off del personaje Tokio que explica el origen de la canción y la liga a la narrativa: «La vida de El Profesor giraba en torno a una única idea: resistencia. Su abuelo, que había resistido junto a los partisanos para vencer a los fascistas en Italia, le había enseñado esa canción. Y luego él, nos la enseñó a nosotros». La explicación histórica de la pieza musical forma parte de la narración. Se cuenta en la serie. Los personajes conocen su significado previo y la hacen formar parte de su iconografía como grupo. La sintonía de cabecera de *La Casa de Papel* es «My Life Is Going On» de Alok y Cecilia Krul. Sin embargo, el leitmotiv sobre el que se construye la narrativa audiovisual de la serie y la que permanece en el imaginario colectivo es «Bella Ciao».

El siguiente ejemplo con el que nos encontramos es en el episodio 1 de la temporada 2. Misma situación que la citada previamente, El Profesor y Berlín están hablando de su pasado. Esta vez, solamente se escuchan los característicos acordes de «Bella Ciao» que posteriormente dan paso a una pieza original. Se vuelve a ligar la canción con su significado inicial. Para cerrar la temporada, en el

episodio 9, los atacadores están saliendo con el dinero mientras se entrecruzan disparos con la policía. «Bella Ciao» cobra el concepto de resistencia repitiendo, de esta forma, la situación de la primera aparición. *La Casa de Papel* mezcla dos significados en la canción. Incluye en la trama la explicación del origen antifascista y lo aplica cuando los personajes hablan del pasado de su familia. Pero también la usa con la idea de resistencia del grupo de atacadores ante el ataque de las fuerzas del Estado. Ambos conceptos conviven durante las dos primeras temporadas.

En las tres siguientes, la estructura narrativa es similar. La trama se traslada de la Fábrica de Moneda y Timbre al gran robo del oro del Banco de España. En cambio, a nivel musical, «Bella Ciao» se despoja del contenido previo fijándose en el imaginario colectivo hacia el concepto de resistencia. El primer ejemplo se encuentra en «Todo pareció insignificante» (3x06). Los ladrones han capturado a un grupo de policías de élite que habían entrado en el Banco de España. Les hacen cantar «Bella Ciao» y amenazan con difundir el video si no liberan a uno de los suyos. La deshonra que puede suponer escuchar a las fuerzas de seguridad tarareando la canción atados de brazos y pies supone un punto de inflexión para la negociación. Es un himno de los atacadores y que la sociedad reconoce como parte de la iconografía de estos. Para cerrar la temporada, en «La Deriva» (3x08), «Bella Ciao» aparece en los últimos minutos del último capítulo. El fuego directo entre ambas partes provocando muertos y heridos difumina de nuevo los conceptos de la canción. No se puede reconocer quiénes están haciendo el bien y quiénes el mal. Ninguna parte canta la canción, directamente aparece como música extradiegética mientras se recorren escenas del punto en el que se encuentra el conflicto. Ese planteamiento se hace más clarividente en la siguiente introducción del estudio de caso. Se repite la estructura narrativa, los ladrones piensan haber ganado una de las batallas también en los últimos minutos del último capítulo de la siguiente temporada, «Plan Paris» (4x08). Aunque esta vez los acordes de «Bella Ciao» no se escuchan dentro de la trama, sino que aparecen en los títulos de crédito finales. Asimismo, son cantados por la actriz Najwa Nimri, quien interpreta a una de las policías. La lealtad de este personaje será puesta en cuestión en los siguientes capítulos. Por lo que los creadores vuelven a difuminar la idea de vencedores y vencidos a través de la pieza musical.

La única y última inserción de la canción se escucha en «La teoría de la elegancia» (5x08). Han conseguido derretir todos los lingotes de oro y se preparan para sacarlo del Banco de España. Piensan que han ganado la batalla y, al igual que en la primera temporada, van cantando en grupo hasta formar un coro. Posteriormente se une la voz en off que explica: «Aquellos abrazos no eran solo la celebración de un triunfo, ni el homenaje sentido a los que habíamos perdido por el camino. Eran el clamor de un puñado de personas insignificantes que habían logrado sacar noventa toneladas de oro por una tubería, lo que acabábamos de hacer era lanzar

al mundo un mensaje de esperanza. Se puede lograr lo imposible». De nuevo, «Bella Ciao» ligado al concepto de resistencia, de unión y de libertad. Lo que había sido una decisión fortuita para los guionistas, pasa a ser un elemento clave de la narrativa. Cada versión es interpretada por personajes diferentes haciendo de ella un sentimiento de universalidad: cualquier persona puede entonarla. El espectador apenas puede escuchar «Bella Ciao» en siete momentos. En cambio, son suficientes para que se construya como una de las bases de la iconografía de la serie.

El éxito abrumador de *La Casa de Papel* la convierte en un himno aún más famoso de lo que ya era, empapando todas las capas sociales independientemente de su ideología. Una de las últimas versiones –no incluida en la propia ficción seriada– es realizada por la cantante de reguetón Becky G. Los trajes rojos y máscaras de Salvador Dalí se apropian de la estética del videoclip haciendo un homenaje a *La Casa de Papel*. No hay ninguna referencia histórica a la Segunda Guerra Mundial o a los partisanos más allá de lo narrado por la propia letra, la cual es traducida en algunas frases al inglés («Una mattina, I woke up early»). En el video se entiende que la cantante y sus bailarines son convocados para formar parte del grupo de atracadores. En la versión extendida, la propia cantante Becky G comenta los últimos sucesos de la serie con un grupo de amigos («Tokyo is my favorite character»). «Bella Ciao» queda despojado de cualquier significado previo. Se ha convertido, junto con el rojo y las caretas, en un icono pop.

4. CÓDIGOS DE SIGNIFICACIÓN EN «BELLA CIAO»

Para entender la adquisición de nuevos significados en el estudio de caso aplicamos la metodología de códigos de significación de Stuart Hall. El llamado contenido se organiza siguiendo unos códigos que responden al trabajo interpretativo del espectador. De esta forma, Hall establece tres tipos generales de códigos de significación. En primer lugar, el código dominante o hegemónico donde el espectador adopta el significado de manera directa. «Bella Ciao» es una canción que porta un significado previo a su inclusión en la banda sonora de *La Casa de Papel*. Es una canción antifascista cantada por los partisanos italianos durante la Segunda Guerra Mundial y que se convierte con los años en un símbolo en todo el mundo. Los propios personajes introducen esta descripción en la narración audiovisual. La explicación dentro de la ficción seriada tiene lugar. El trabajo de la audiencia se puede ejercer sin cambiar el origen del contenido.

Sin embargo, el espectador puede acoger este significado de manera literal o interpretarlo siguiendo el código de oposición. Se sitúa en oposición a la lógica del argumento expuesto entendiendo el mensaje de una forma diferente a como se pretendía. La comunicación pasa a estar distorsionada. Los espectadores

que no conocían la carga simbólica previa de la canción usan esta pieza musical como una forma de entretenimiento. Se puede ver en los múltiples ejemplos que existen en las redes sociales. Buscando simplemente el baile de «Bella Ciao» en Tik Tok o en fotografías e historias en Instagram de personas disfrazadas de los personajes con el traje rojo, las caretas de Salvador Dalí y cantándola. Una de las últimas anécdotas en cuanto a este caso de popularización y desconocimiento del origen de «Bella Ciao» ha tenido lugar en el programa de gran audiencia *El hormiguero* (2006-presente) emitido en la actualidad por Antena 3. Cada noche acude una persona famosa donde los presentadores y colaboradores les someten a una serie de pruebas. La cantante italiana Laura Pausini ha acudido en diversas ocasiones. En su última invitación al programa en septiembre de 2022, la animan a participar en un juego musical. En un momento, al presentador se le ocurre que podría cantar «Bella Ciao». La cantante se niega a hacerlo diciendo que «es una canción muy política y yo no quiero cantar canciones políticas». Este hecho de inmediato apareció en todas las redes sociales y medios de comunicación acusando a Laura Pausini de que el no cantar «Bella Ciao» –acudiendo a su contenido original como himno de la Resistencia italiana– ya estaba ejerciendo un posicionamiento político. Además, este hecho tuvo lugar días antes de las elecciones italianas de 2022 donde las encuestas ya daban como vencedor al partido de extrema derecha italiana Fratelli d'Italia. Su propia líder Giorgia Meloni declaró que el dictador Mussolini había sido «el mejor político italiano de los últimos cincuenta años». En este suceso de apenas unos segundos en televisión, se puede simplificar el trabajo de la investigación presente. Se produce una distorsión de los significados. Laura Pausini conoce el significado de la canción y decide rotundamente no cantarla. El presentador Pablo Motos, conocido en España por sus entrevistas a representantes de la extrema derecha española, parece ignorar su contenido previo incitando a la cantante a que interprete la canción. De esta forma, «Bella Ciao» tiene que convivir en la actualidad con dos potentes significados. El de ser un símbolo antifascista y el de ser un icono popular donde se difumina el primer significado. Se liga a la iconografía de *La Casa de Papel* y su significado previo es modificado completamente siguiendo una interpretación distorsionada.

El último modelo interpretativo por parte de la audiencia tiene lugar a través del código negociado. Es una tensión entre el código hegemónico dominante y el código de oposición. El espectador reconoce el mensaje de «Bella Ciao», pero lo adapta –en palabras de Stuart Hall– a unas condiciones locales. Al operar bajo lógicas particulares, la versión negociada intrínsecamente incluye contradicciones. En este sentido, se puede atender al caso de la guerra rusa-ucraniana. Desde su comienzo en 2014, la escalada de violencia ha continuado creciendo hasta que, en febrero de 2022, Rusia invade Ucrania. El conflicto bélico pasa a implicar a agentes externos, como la Unión Europea, y a generar cambios en las políticas y el orden mundial. A ambas partes, ucranianos y rusos, se les ha visto entonar «Bella Ciao» como

forma de resistencia ante el otro bando. Se puede escuchar la versión ucraniana de la cantante folk Khrystyna Soloviy que ha adaptado la letra a la situación del contexto actual: «Lo que fue la ira ucraniana. Mataremos sin piedad a los malditos verdugos. Los que están invadiendo nuestra tierra». Se ha instaurado como un himno para la resistencia ucraniana. Siguiendo el código negociado, lo han adaptado a unas condiciones locales. En este sentido, los creadores de *La Casa de Papel* toman el significado de resistencia y lucha contra el opresor. Pero el opresor puede ser cualquiera, es una lucha contra el que uno entiende que tiene el poder en ese momento. Se produce una banalización de los significados previos de «Bella Ciao». Al pasar por el proceso comunicativo, el mensaje cambia y adquiere otros niveles de significación que depende de la aprehensión del espectador, aunque dentro de la serie se haga la labor de explicar el origen de la pieza musical.

5. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, la idea con la que surge la presente investigación queda patente a lo largo del artículo. Cuando un símbolo como «Bella Ciao» pasa por los filtros del discurso televisivo, es complejo que su significado se mantenga siguiendo el código hegemónico. Más cuando estamos hablando de su incorporación a la banda sonora de una de las series de televisión de más éxito de los últimos años. A pesar de que en *La Casa de Papel* se ejerza una explicación. «Bella Ciao» se mueve en la actualidad en una contradicción permanente entre su contenido original y el adquirido posteriormente. El poder interpretarlo de forma negociada o de oposición sigue una línea de perversión de sus significados. Italia es uno de los países donde más éxito ha tenido la serie. A la vez, es el país donde ha surgido un movimiento para explicar la historia de «Bella Ciao». Sus postulados se centran en reivindicar que la canción es italiana ya que entre tantas versiones en diferentes idiomas esta idea puede ignorarse. Y en que no se hace popular a partir de *La Casa de Papel*, sino que ya era un símbolo. El documental de Giulia Giapponesi, al que se hacía alusión al inicio de este artículo, nace con este objetivo: explicar el origen de «Bella Ciao» para que no se olvide ni de dónde viene ni cómo de fuerte es su carga política.

Hay una contradicción en el poder que tiene el proceso comunicativo. Tiene la capacidad de convertir cualquier mensaje en un éxito, pero a causa de que su significado previo sea difuminado. «Bella Ciao» se vuelve un icono popular, pero no tiene la capacidad de que el mensaje de la canción permanezca impoluto. Es inherente a que en el propio hecho comunicativo se ejerza una resignificación de los contenidos. El estudio de caso de esta investigación es un ejemplo donde existe esta correlación de significados. En la actualidad, en «Bella Ciao» coexisten diversos contenidos en los que no se puede obviar su inclusión en *La Casa de Papel*.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcalde, J. (2007). *Música y comunicación: puntos de encuentro básicos*. Fragua.
- Alfaro, L., & Lejarreta, P. (dirs.). (2020). *La casa de papel: El fenómeno* [Película]. Netflix; Vancouver Media.
- Avesani, C., & Delbò, M. (dirs.). (2022) *Erasmus in Gaza*. [*Erasmus en Gaza*] [Película]. EFFE TV; Feltrinelli Group; Arpa Films.
- Canal Becky G. (1 de diciembre de 2021). *Becky G. Bella Ciao* [Archivo de vídeo]. Youtube https://youtu.be/6O8yVeM_V-I
- El video viral de dos combatientes ucranianas cantando «Bella Ciao» en la trinchera. (28 de septiembre de 2022). *InfoBae*. <https://www.infobae.com/america/mundo/2022/09/28/el-video-viral-de-dos-combatientes-ucranianas-cantando-bella-ciao-en-la-trinchera/>
- Georgia Meloni nel 1996 a 19 anni: «Mussolini è stato un buon politico, il migliore degli ultimi 50 anni». (16 de agosto de 2022). *La Stampa*. https://www.lastampa.it/speciale/politica/elezioni-politiche-2022/2022/08/16/video/giorgia_meloni_nel_1996_a_19_anni_mussolini_e_stato_un_buon_politico_il_migliore_degli_ultimi_50_anni-6583305/
- Giapponesi, G. (dir.). (2022). *Bella Ciao: per la libertà* [*Bella Ciao: por la libertad*] [Película]. Palomar Doc; Rai Documentari; Istituto Luce Cinecittà. <https://www.raiplay.it/programmi/bellaciao-perlaliberta>
- Hall, S. (1973). Encoding/Decoding. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & Willis, P. (eds.), *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies* (pp. 128-138). Routledge.
- La sorprendente historia de «Bella Ciao», el himno que entonan los protagonistas de la serie «La casa de papel». (28 de abril de 2018). *BBC Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-43907386>
- Laura Pausini se niega a cantar el ‘Bella Ciao’ en ‘El Hormiguero’ porque es «una canción muy política». (13 de septiembre de 2022). *Público*. <https://www.publico.es/tremending/2022/09/13/laura-pausini-se-niega-a-cantar-el-bella-ciao-en-el-hormiguero-porque-es-una-cancion-muy-politica/>
- Maestre, A. (12 de octubre de 2019). El fascismo se construye con gente como Pablo Motos. *El Diario*. https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/fascismo-construye-gente-pablo-motos_129_1314203.html
- Marco de, C. (7 de abril de 2022). Giulia Giapponesi. Regista di Bella Ciao - Per la libertà. *Cineuropa*. <https://cineuropa.org/it/interview/423945/>
- Molina, C. (14 de septiembre de 2022). El origen de ‘Bella Ciao’, el tema que Laura Pausini rechazó cantar en ‘El Hormiguero’. *Público*. <https://www.publico.es/sociedad/origen-bella-ciao-tema-laura-pausini-rechazo-cantar-hormiguero.html>
- Pina, A., Martínez, S., Colmenar, J., Martínez Lobato, E., & Manubens, N. (productores ejecutivos). (2017-2022). *La Casa de Papel* [Serie de Televisión]. Vancouver Media; Atresmedia.
- Solà Gimferrer, P. (28 de agosto de 2019). El significado de la canción ‘Bella Ciao’ se pervierte tras su uso en ‘La casa de papel’. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com>

IRENE MATAS
«BELLA CIAO», DE SÍMBOLO ANTIFASCISTA A ICONO POP.
NUEVOS SIGNIFICADOS A TRAVÉS DE LA SERIE LA CASA DE PAPEL

com/series/netflix/20190820/464192907070/la-casa-de-papel-bella-ciao-significado-polemica.html

Una nueva versión del «Bella Ciao», himno de la resistencia en Ucrania. (11 de marzo de 2022). *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20220311/bella-ciao-ucrania-version-resistencia-guerra-rusia-13360106>

LA TRILOGÍA MOZART-DA PONTE COMO ANTECEDENTE HISTÓRICO DE LA BANDA SONORA CINEMATOGRAFICA

The Mozart-Da Ponte Trilogy as Historical Precedent of the Film Soundtrack

David MONRABAL 

Conservatorio Superior de Castellón
d.monrabalgarcia@iseacv.gva.es

RESUMEN. En las postrimerías del siglo XVIII, Wolfgang Amadeus Mozart y el libretista Lorenzo Da Ponte creaban *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*. La tradicionalmente denominada trilogía Mozart-Da Ponte suponía un tratamiento dramático absolutamente inusual para el arte de la ópera de la época. Un verdadero monolito artístico dentro de la producción escénica del propio Mozart. Una referencia que llamaría la atención de compositores como, por ejemplo, Richard Wagner; de influencia incontestable en la posterior utilización de la música en el cine. Desde la óptica de los paradigmas cinematográficos, analizamos los fundamentos narrativos que llevaron a la trilogía Mozart-Da Ponte a la excelencia, comprobando que son virtualmente los mismos que servirían para consolidar el desarrollo del séptimo arte más de un siglo después, corroborando las intenciones –documentadas– del propio compositor. Así, por ejemplo, la clave de su resultado musical no se situaría exclusivamente en la calidad de las partituras, sino en el equilibrio dramático que debía establecerse entre el texto y la música. Mozart y Da Ponte no promulgaron la necesidad de reformar la ópera, pero sí pretendieron ofrecer un nuevo tipo de espectáculo, anticipando un modelo de integración dramática, donde la configuración temporal de su estructura narrativa propiciaba la adaptación más adecuada de la forma musical: su «banda sonora». En este sentido, la trilogía Mozart-Da Ponte es un precedente histórico incomparable en cuanto al funcionamiento óptimo de la música, ya sea en relación a formatos dramáticos de tipo escénico o audiovisual.

Palabras clave: semiótica; Mozart-Da Ponte; ópera; cine; paradigma narrativo.

ABSTRACT. At the end of the 18th century, Wolfgang Amadeus Mozart and the librettist Lorenzo Da Ponte created *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* and *Così fan tutte*. The traditionally called Mozart-Da Ponte trilogy was an absolutely unusual dramatic treatment for the art of opera at the time. A true artistic monolith within Mozart's own stage production. A reference that would draw the attention of composers such as Richard Wagner; undeniable influence on the later use of music in the cinema. From the perspective of cinematographic paradigms, we analyze the narrative foundations that led the Mozart-Da Ponte trilogy to excellence, proving that they are virtually the same ones that would serve to consolidate the development of the seventh art more than a century later, corroborating the intentions –documented– of the composer himself. Thus, for example, the key to his musical result would not lie exclusively in the quality of the scores, but in the dramatic balance that had to be established between the text and the music. Mozart and Da Ponte did not promulgate the need to reform opera, but they did intend to offer a new type of spectacle, anticipating a model of dramatic integration, where the temporal configuration of its narrative structure favored the most appropriate adaptation of the musical form: its «soundtrack». In this sense, the Mozart-Da Ponte trilogy is an incomparable historical precedent in terms of the optimal functioning of music, whether in relation to dramatic formats of a scenic or audiovisual nature.

Keywords: semiotics; Mozart-Da Ponte; opera; cinema; narrative paradigm.

1. INTRODUCCIÓN

Sinceramente, con tanto reconocimiento creo que a veces perdemos de vista lo esencial. Me pregunta por el valor de la música en una película y sólo puedo decir que mi trabajo, como el de Williams, es válido siempre que ayude a la propia película. Le diré una cosa: una película mala lo será independientemente de la banda sonora. Pero una música inspirada nunca podrá hacer buena a una película¹.

¹ Fragmento de la entrevista a Ennio Morricone realizada por Luis Martínez (2020) para *El Mundo*.

En líneas generales, cuando se habla de la música de cine se hace en relación a todo lo que aporta a una película, desde subrayar las cuestiones más sutiles a definir su tono dramático global. Evidentemente, debe ser así, pero no es menos cierto que, si la música alimenta los procesos dramáticos que definen el desarrollo de una historia, estos también pueden influir en la efectividad de la partitura. Antes de que la música pueda formar parte de las diferentes situaciones narrativas, debe existir una estructura argumental que permita su óptima integración. Por lo tanto, tiene que haber una aportación esencial de la historia hacia la música, antes de que esta forme parte de la banda sonora. Desde este planteamiento, podemos afirmar que si una película dispone de un buen guion, en términos de construcción de personajes, estructura y calidad narrativa, su banda sonora dispondrá potencialmente de todos los elementos necesarios para su óptima elaboración.

La cuestión arriba expuesta siempre ha representado una verdadera reivindicación para muchos de los autores especializados en la creación de bandas sonoras, pero estos no siempre han gozado del «poder» suficiente para poder influir en cuestiones de producción de ese nivel. Desde luego, esta situación no es algo que haya sido exclusivo de las producciones cinematográficas o televisivas. Por el contrario, siempre ha estado presente en la utilización de la música, ya fuese en representaciones escénicas de corte teatral o, especialmente, en representaciones de ópera o ballet. Es precisamente en el arte de la ópera donde históricamente encontramos los intentos de reforma más relevantes en relación a la búsqueda de un equilibrio dramático óptimo entre texto y música.

La época de la Ilustración tuvo una gran repercusión en el ámbito de las artes escénicas. Supuso el progresivo abandono de las clásicas representaciones relacionadas con argumentos del mundo antiguo o de corte mitológico para saludar una nueva corriente estética, capaz de atender las demandas de un nuevo público. En este contexto, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte* –la denominada trilogía Mozart-Da Ponte– representan un incuestionable monolito artístico que sobresale entre la producción escénica del propio compositor. Además, la trilogía supone un cambio tremendamente significativo en relación a la habitual forma de hacer ópera de sus contemporáneos, situando la concepción teatral de las óperas de Wolfgang A. Mozart y Lorenzo Da Ponte netamente por encima del nivel general de la escena musical de su tiempo.

El fallecimiento de Mozart y el inminente final del clasicismo no dieron margen a una posible continuidad en la forma de hacer ópera que habían logrado alcanzar Mozart y Da Ponte. Además, la repercusión de la trilogía no fue inmediata, como tampoco el reconocimiento de su magnitud artística, sobre todo por el desconcierto inicial que provocó *Così fan tutte* en el público y la crítica especializada de la época. Esta situación fue cambiando progresivamente hasta llegar a un reconocimiento universal de las tres óperas de la trilogía como obras maestras. Sin embargo, y

debido a que se trataba de obras creadas por un genio incontestable, no se buscó un análisis exhaustivo donde se explicase la razón de su calidad superlativa y, por lo tanto, de alguna manera, la posibilidad de recoger su testigo. Solamente la tetralogía de *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner, creada en la segunda mitad del siglo XIX, supuso la aparición de un referente de semejante entidad. Al igual que Mozart, Wagner también buscó un sustrato dramático muy concreto sobre el que hacer crecer su obra más inconmensurable. Y la música que de ahí surgió supuso un cambio de enorme trascendencia para entender no solo buena parte del teatro musical del siglo XIX, sino también, y muy especialmente, la música que sirvió para dotar de una identidad genuina al séptimo arte, ya que muchos de los compositores que lo consolidaron procedían de la vieja Europa. Muchos, en mayor o menor medida, «herederos» del estilo wagneriano.

La influencia de la obra de Wagner en el desarrollo de la banda sonora cinematográfica es algo que no tiene discusión. Como sostiene Alex Ross (2020), el compositor alemán se ha infiltrado en cada fase de la historia del cine; desde películas mudas, hasta los más grandes éxitos de taquilla. Por el contrario, la importancia de la trilogía Mozart-Da Ponte como paradigma de integración dramática es algo muy poco reconocido, ya que su repercusión está fundamentalmente focalizada en la calidad de la música de Mozart. Desde este trabajo de investigación, queremos llamar la atención de la extraordinaria relevancia que tuvieron las óperas compuestas por Mozart con libretos de Da Ponte. Pero no en un sentido estrictamente musical, donde el trabajo del compositor alcanzó sus más altas cotas, sino en los condicionantes dramáticos que los textos de Da Ponte proporcionaron al genio de Salzburgo. Condicionantes que, observados desde la época actual, concretamente desde los paradigmas cinematográficos vigentes, se revelan como elementos esenciales en la creación y el establecimiento de un determinado tono dramático, entendido como la contextualización y cohesión temática de todos los elementos en relación al sentido de su contenido argumental.

2. LA SEMIOLOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA

Como disciplina científica, la semiótica o semiología² de la creación dramática tiene como objetivo primordial observar los signos y códigos que integran sus procesos de comunicación, con la intención de comprender e interpretar sus mecanismos de interacción y producción de significado. Desde este planteamiento, la semiología de la representación escénica aspira a la identificación de una unidad

2 En opinión de González Martínez (2015: 389), aunque la utilización más generalizada corresponde al término semiótica, también se emplea la denominación semiología, sobre todo en el ámbito francófono.

mínima común a todos los sistemas de signos participantes, a través de una base metodológica capaz de proporcionar las herramientas necesarias para interpretar el significado de una determinada obra como signo dramático global.

Bajo la premisa de conocer de qué manera, o en función de qué parámetros, adquieren significación la interacción y la convergencia de los diferentes sistemas de signos que conforman una representación escénica (o audiovisual): actores, estilismo, espacio escénico, música, texto, etc., debemos identificar la base formal que, a través del desarrollo de su argumento, sirve a la puesta en escena de una historia. Como señala Seymour Chatman (1990): «Los críticos literarios tienden a pensar casi exclusivamente en el medio verbal, aunque consumen historias a diario a través de películas, historietas, cuadros, esculturas, movimientos de danza y música. Estos medios deben tener un sustrato común, si no no se podría explicar la transformación de “La Bella Durmiente” en una película, un ballet, un espectáculo de mimo» (p. 11).

2.1. Bases de la codificación musical

... y todas las artes en conjunto tienden a reunir el principio de la música, por cuanto la música es el arte típico, el arte idealmente perfecto, objeto de la gran *anders-streben*³ de todas las artes, de todo lo que es artístico o participa de la cualidad del arte. (Pater, 1999: 207)

El estudio de la música desde la perspectiva semiótica encuentra su base teórica en la obra de autores como Jean-Jacques Nattiez o Gino Stefani. Un punto de vista que, en opinión de Juan Miguel González Martínez (2015), «trata más bien de enfocar de una manera muy diferente una realidad que ha sido durante siglos objeto de estudio desde unos planteamientos propios y específicos. Plantearse una semiótica de la música implica, en primer lugar, considerar la música de manera diferente a como se ha considerado tradicionalmente, pensar en la posibilidad de entenderla como signo, como comunicación, como lenguaje» (p. 385). Para ello, González Martínez propone el estudio de la música a través de herramientas metodológicas que no son las habituales, donde, además, se creen equipos interdisciplinarios en los que musicólogos y semiólogos aporten cada uno las posibilidades de sus disciplinas.

Objetivamente, es muy difícil considerar el análisis de una manifestación de música escénica sin tener en cuenta los condicionantes dramáticos del espectáculo y su trascendencia en el valor semántico de la música, es decir, su sentido. Este, en

3 Walter Pater (1999) se refiere a aquello que los críticos alemanes llaman un *anders-streben*. Es decir, un traspaso parcial de los propios límites de las artes, donde cada una, aunque no pueda asumir el puesto de otra, sí puede prestarse a la generación y efecto recíproco de nuevas fuerzas.

cualquier manifestación artística, debe definirse mediante una perspectiva concreta. Es decir, determinando el punto de vista con el que observamos su proceso global de comunicación. Pero, ¿desde qué sistema de signos?; ¿desde el valor del texto?, ¿desde la iluminación?, ¿desde la disposición de los actores en el escenario?, ¿desde la música?... Lógicamente, una mirada centrada exclusivamente en un tipo de código puede condicionar la interpretación del mensaje de la obra. Por lo tanto, solamente desde su codificación global es posible entender la convergencia de sus sistemas y obtener la perspectiva más completa como signo dramático.

De lo arriba expuesto se desprende una cuestión fundamental: cómo identificar el sistema o sistemas de signos cuya codificación tenga el potencial de afectar a la configuración del resto. Por ejemplo, a la factura musical de cualquier representación escénica o audiovisual. Para ello, observamos el único sistema (además de la propia música) donde el factor de la temporalidad es inherente a su concepción formal: el código narrativo. En opinión de Monrabal (2018: 118-119), si el único código capaz de generar una línea temporal es el código narrativo, el elemento o parámetro clave de la semiología de la representación escénica debe hallarse necesariamente en el marco del contenido argumental, y su desarrollo debe apoyarse sobre la codificación de sus elementos narrativos: sobre los conflictos, situaciones, acciones y acontecimientos que dan forma a la estructura de la historia.

No pretendemos afirmar que deba establecerse una jerarquización de los diferentes sistemas de signos que conforman una representación escénica, pero es evidente que su codificación temporal es el único soporte formal capaz de dotar de impulso y dirección a sus elementos narrativos, hasta llegar a definir la estructura general del relato. Desde esta perspectiva, la integración de la música –o de cualquier sistema de signos– depende directamente (aunque su punto de vista sea absolutamente transgresor) de su relación con la base literaria de la obra, en referencia estrictamente al valor de su contenido argumental y a los pilares estructurales de su desarrollo narrativo.

La música y el texto, en el ámbito de las representaciones dramáticas⁴ (tanto de tipo escénico como audiovisual), son los únicos códigos capaces de dar forma o influir en su desarrollo narrativo. La estructura resultante, que se dispone sobre el segmento temporal de su puesta en escena, emisión o proyección, se define a partir del desarrollo de las diferentes tramas, pero también por la participación de la música. El espacio escénico puede modificar sus características de una puesta en escena a otra, también puede variar la apariencia de los personajes, el tipo de iluminación puede utilizarse de diferentes maneras, etc., y aunque, lógicamente, deban estar vinculados a un contenido argumental, en ningún caso llegan a tener

4 Entendidas como las obras destinadas a su representación escénica, ya sean de carácter dramático o cómico.

la trascendencia de las acciones y los acontecimientos –puntos de trama– que dan forma al discurso narrativo. Por su parte, la música no tiene incidencia en la generación de la estructura general de la narración, ya que por sí sola no tiene capacidad para generar puntos de trama, pero sí puede anticipar su llegada o la de un contexto dramático determinado. No obstante, la música sí tiene una gran repercusión en el diseño de la dinámica narrativa de las escenas.

Como sostiene Tadeusz Kowzan (1997: 185), la función de la música es subrayar, amplificar, desarrollar e invertir los signos de otros sistemas, o bien sustituirlos. Puede desempeñar esta función cuando acompaña la acción o cuando se sitúa fuera de ella, precediéndola, o intercalada en el espectáculo a modo de interludio. Además, en opinión de Martin Esslin (2000), la música puede adoptar diferentes roles en el sistema signifiante global de una representación. Puede aportar elementos estructurales relevantes con la introducción de, por ejemplo, canciones, proporcionando una trascendencia especial a determinados elementos de la narración. Esslin pone como ejemplo las obras de Shakespeare, donde el ritmo narrativo de las escenas puede llegar a conformar su estructura a partir de la utilización de la música o la danza.

En el caso del teatro y, especialmente, de la ópera, debemos considerar la música como un nexo de unión omnipresente entre la puesta en escena y la audiencia. La música se integra en el diseño de los personajes, en el desarrollo de sus acciones, en las situaciones que viven, etc., propiciando el establecimiento de una contextualización dramática general. Para ello, como hemos señalado, es necesario conocer de qué manera, o a partir de qué condicionantes, adquiere sentido la interacción de los diferentes sistemas de signos que conforman una puesta en escena. Es decir, cuál es la base de la codificación de la obra como fenómeno de comunicación.

2.2. *El análisis del código narrativo*

Una de las obras más importantes sobre el análisis de la representación escénica es indudablemente la *Semiótica del teatro* de Erika Fischer-Lichte (1999). De su minuciosa investigación sobre el código teatral podemos extraer una idea básica: los procesos de codificación de las obras de tipo teatral deben organizarse en función del potencial de significado e interacción de sus diferentes sistemas signifiantes. Conociendo la característica o el parámetro capaz de activar, influir o condicionar los procesos de interacción, podremos determinar el significado global de la representación: su valor temático, su tono dramático y, por lo tanto, su sentido.

Ante los recurrentes intentos de extrapolar las bases teóricas de la lingüística a cualquier realidad signifiante, frecuentemente hemos situado en segundo plano el valor esencial de la semiótica como metodología de investigación, dejando, en el

caso de la representación escénica, de observar la heterogeneidad de su universo de signos desde la perspectiva de sus diferentes sistemas, cuya convergencia está supeditada a un proceso de comunicación. Debemos tener en cuenta que el ciclo de la comunicación teatral pasa necesariamente por el componente de subjetividad inherente a la interpretación del público. Por lo tanto, la máxima aspiración del autor debe ser generar riqueza emocional en el objeto dramático, a través de uno, o varios puntos de vista. Según Ferdinand de Saussure (1945): «Lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista el que crea el objeto, y, además, nada nos dice de antemano que una de esas maneras de considerar el hecho en cuestión sea anterior o superior a las otras» (p. 36).

Según lo expuesto en el párrafo anterior, un planteamiento de análisis de la obra dramática, sea de tipo escénico o audiovisual, debe contemplarla necesariamente desde la perspectiva de todos los sistemas significantes que integren su codificación general, especialmente de los sistemas capaces de estructurar o alterar la temporalidad de la representación. En este sentido, como sostiene Arnold Hauser (1998), «el teatro es en muchos aspectos, el medio artístico más semejante al cine, particularmente, en su combinación de formas temporales y espaciales representa la única verdadera analogía del cine» (p. 499). Por otra parte, Roland Barthes (1991) sostiene que la temporalidad es una clase estructural del relato. De la misma manera que ocurre en la lengua, el parámetro temporal solo existe en forma de sistema. Desde el punto de vista del relato, el concepto de «tiempo» no existe, solo adquiere sentido funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico.

Uno de los preceptos fundamentales de la teoría semiótica de Charles S. Peirce se centra en que la función de un signo es crear otro signo. A su vez, el signo representa al objeto al producir un interpretante. En nuestra opinión, en el caso de la semiología de la representación escénica, el signo dramático primordial se corresponde con cada conflicto presente en el contenido argumental; el objeto se corresponde con los personajes y con cada elemento de su contexto dramático, ya que están en relación causal con el signo (conflicto); y el interpretante se corresponde con la reacción de los personajes, cuyas acciones dan lugar al desarrollo de la narración. La interacción de los interpretantes (los personajes en acción) supone la creación de nuevos signos –nuevos conflictos–, de nuevos objetos, alterando o produciendo nuevos interpretantes. De esta manera, se activa el desarrollo de una narración y se explica la sinergia entre todos sus elementos.

Según lo arriba expuesto, entendemos el concepto de *conflicto* como la situación, acontecimiento o acción que repercute en la dirección narrativa de una historia. Es el elemento catalizador que puede condicionar a todos los sistemas de signos de una representación escénica o audiovisual a la hora de configurar sus códigos. Por lo tanto, es el elemento esencial para articular el mensaje que se pretende transmitir y para generar una percepción formal óptima. A partir de los conflictos se activan

las historias, se establece la textura de sus tramas, se crea la estructura de la obra y se define su temática, creando un código estructural propio que conforma el signo dramático global que representa la puesta en escena, emisión o proyección.

Al igual que ocurre con las estructuras formales que define la música, la esencia de la narración de historias es la necesidad de establecer una resolución. Es decir, concretar sus procesos dramáticos. Así, la codificación óptima de los conflictos garantiza la percepción de ritmo y fluidez narrativa de las historias. De esta manera, la consideración del conflicto como catalizador del código de comunicación de una representación dramática confirma la trascendencia de su naturaleza temporal: el conflicto surge, pero debe resolverse a través una serie de etapas que se disponen a través de la línea temporal de su puesta en escena. Solamente con su resolución encontramos la perspectiva que nos muestra la dirección del discurso que nace del autor y llega al público revelando el sentido de su mensaje.

3. EL PARADIGMA MOZART-DA PONTE

He revisado 100 libretos –probablemente más– y no he encontrado casi ninguno aceptable –en cualquier caso, tendría que ser, aquí y allá, muy modificado–. Admitiendo que un poeta quisiera encargarse de esta tarea, quizás le sería más fácil escribir un libreto completamente nuevo⁵.

A pesar del reconocimiento actual de *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, durante mucho tiempo, ya desde la propia muerte del compositor, no se reconoció la verdadera trascendencia de los libretos de Da Ponte. Esto se debió fundamentalmente a dos razones: los textos no eran originales, como en el caso de *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*, o tenían una calidad, aparentemente, muy alejada de lo que se esperaba de la tercera colaboración entre compositor y libretista, como es el caso de *Così fan tutte*. Con el paso del tiempo se fue admitiendo que esos argumentos no estaban en absoluto justificados y que la labor de Da Ponte tenía mucha más importancia de la considerada inicialmente. Incluso la labor del propio Mozart, más allá de la creación de la partitura, que pasó prácticamente toda su carrera reclamando textos adecuados, no exclusivamente para hacer brillar su música, sino para crear obras dramáticas verdaderamente completas.

En la tesis *La trilogía Mozart-Da Ponte: análisis estructural de los libretos desde la base semiológica de los paradigmas narrativos cinematográficos*, Monrabal (2018) aborda el análisis de los libretos de la trilogía Mozart-Da Ponte, para demostrar de manera pormenorizada que la codificación dramática de sus textos es el parámetro diferencial que permitió a Mozart alcanzar el cénit creativo en el ámbito

⁵ Carta del 7 de mayo de 1783 dirigida a su padre. Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1313&cat=>. Traducción propia.

de su producción escénica. Desde la perspectiva de la narrativa cinematográfica se observan las homologías estructurales en relación a las óperas de la trilogía, comprobando como su estructura narrativa y el tratamiento dramático resultan tan insólitos desde la óptica de su época como tremendamente similares a las bases de cualquier producción cinematográfica que podamos considerar paradigmática⁶.

Partiendo del trabajo de Chris Huntley *A comparison of seven story paradigms*, donde se establece una comparación entre siete modelos narrativos diseñados para la creación de historias adaptadas fundamentalmente al discurso cinematográfico y televisivo, Monrabal diseña un instrumento de análisis centrado en tres pilares fundamentales: los personajes, las tramas y la estructura general de la narración. Los resultados obtenidos después de analizar los libretos de la trilogía reflejan las características especiales y el verdadero alcance de los textos de da Ponte, revelando un modelo dramático de indudable trascendencia en el proceso de elaboración de la música. Por su pureza formal, por la precisión de la estructura que define su temporalidad, la música se impregna de la narratividad subyacente. En este sentido, las óperas de la trilogía representan un verdadero paradigma de integración dramática, un modelo narrativo virtualmente perfecto.

3.1. La trilogía Mozart-Da Ponte

Basada en la comedia original de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais *La Folle Journée, ou le mariage de Figaro*, es la primera ópera de la trilogía Mozart-Da Ponte. Estrenada en 1786, encuentra su núcleo temático en las situaciones de abusos de poder que frecuentemente caracterizaban las relaciones entre amos y criados. El texto de Da Ponte, fiel adaptación del texto de Beaumarchais, desarrolla una trama principal en la que los criados Figaro y Susanna tienen que hacer frente a las intenciones de su señor, el conde de Almaviva, de ejercer el derecho de pernada. La narración también desarrolla dos tramas secundarias o subtramas. La primera, centrada en el conflicto suscitado entre Figaro y Marcellina por la apremiante resolución de un contrato matrimonial. La segunda, focalizada en la relación de Cherubino con el resto de personajes.

Al igual que ocurre en *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, la clave principal para entender la óptima integración de la música se encuentra en el diseño de los personajes. En su caracterización, estos deben estar provistos de deseos, pero, sin una motivación que justifique estos deseos, no pueden desplegar una realidad dramática verosímil. Además, el hecho de observar a los personajes desde esta perspectiva

6 Umberto Eco (1983) justifica los fundamentos metodológicos de este tipo de investigación en «la posibilidad de identificar homologías estructurales entre fenómenos netamente diferentes, pero descriptibles e interpretables recurriendo a modelos de estructura análogos» (p. 196).

nos permite obtener el vínculo imprescindible con las motivaciones, objetivos y metas del resto de los personajes, posibilitando de esa manera poder conformar, desde el punto de vista del creador, o poder interpretar, desde el punto de vista del público, el tono dramático y el sentido temático de la obra, algo absolutamente primordial a la hora de, por ejemplo, abordar la creación de la música.

En *Le nozze di Figaro*, la práctica totalidad de elementos que dan forma al libreto de Da Ponte son idénticos a los surgidos de la pluma de Beaumarchais. Sin embargo, en términos estructurales, las modificaciones que hace Da Ponte, por ejemplo, reduciendo la comedia original de cinco a cuatro actos, afectan directamente al potencial de adaptación de la música ya que, si bien se pierden ciertos matices argumentales con respecto al texto de Beaumarchais, el libreto gana en agilidad y coherencia estructural en relación a la dinámica narrativa de las escenas. Esta cuestión tiene una importancia extraordinaria para, por ejemplo, extrapolar su organización al desarrollo narrativo de una escena cinematográfica. Tanto en *Le nozze*, como en *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, la ruptura con el frecuente estatismo o desarrollo irregular de las óperas de la época y la implementación de una estructura de planteamiento, desarrollo y desenlace claros en la secuenciación y diseño de las diferentes escenas (como si de una historia en miniatura se tratase) hacen que la adaptación de la música sea mucho más fluida y coherente desde el punto de vista dramático.

Otro elemento clave a la hora de enriquecer la factura musical de *Le nozze di Figaro* es la diversificación de los roles protagonistas. En esta ópera no solo encontramos un *protagonista*⁷ –Figaro– que encabeza las acciones. También identificamos a un *personaje principal* –Susanna– que nos proporciona la óptica a través de la cual contemplamos el desarrollo de la narración. Este aspecto se revela como una guía imprescindible de cara a la elaboración de la música, ya que sobre una misma línea temporal se disponen el ritmo de la acción y los condicionantes temáticos que refleja cada trama.

En el caso de *Don Giovanni*, Da Ponte se basa en el libreto que sirvió a Giuseppe Gazzaniga para la composición de su *Don Giovanni Tenorio*. Sin embargo, en este caso no estamos ante la misma situación que en *Le nozze di Figaro*. A pesar de las recurrentes acusaciones de plagio por parte de Da Ponte (sobre todo durante el siglo XIX), la segunda ópera de la trilogía solo toma algunas partes, si bien importantes, de las secciones correspondientes al planteamiento y desarrollo del texto de Bertati. Sin embargo, la parte correspondiente al desarrollo

7 Phillips y Huntley (2009) distinguen entre los roles de *protagonista*, como el personaje que lidera los esfuerzos por conseguir una meta; el *personaje principal*, a través de cuyos ojos experimentamos las emociones de la narración; y el *héroe*, que se define como una combinación de ambos, y donde podríamos situar también tanto a Figaro como a Susanna.

de la historia del libreto de Da Ponte no está presente en el plano argumental ni, especialmente, en el plano estructural.

La narración de *Don Giovanni* se desarrolla a partir de una trama principal en la que Donna Anna trata de descubrir al asaltante nocturno que asesina a su padre, el Comendador, después de tratar de forzarla. Esta ópera también desarrolla dos subtramas. La primera comienza con la aparición de Donna Elvira que, tiempo después de haber sido abandonada por el noble caballero Don Giovanni, trata de encontrarlo para, en principio, pedirle explicaciones. La segunda trama secundaria gira en torno a la relación entre Zerlina y Masseto, víctimas, en el mismo día de su boda, de la perversión de Don Giovanni. Tanto la trama principal como las subtramas reflejan componentes temáticos diferentes; desde los deseos de venganza de Donna Anna hasta la revelación de la verdadera motivación de Don Giovanni, pasando por su posible redención a través del perdón y el amor que desean para él Donna Elvira y Leporello, son temas que Mozart aprovecha a la perfección para dotar de una entidad dramática incomparable al conjunto de la ópera.

Quizás el logro más importante conseguido por Mozart y Da Ponte en *Don Giovanni* sea el hecho de combinar elementos de *opera seria* y *opera buffa*, alcanzando un tono dramático extraordinariamente efectivo. Para ello, al igual que ocurre en *Le nozze di Figaro*, Da Ponte también distingue entre la perspectiva de un personaje conductor de la trama: Don Giovanni, y un personaje principal: Leporello, que representa la mirada del público. Pero Da Ponte va más allá. Objetivamente, el personaje conductor de la trama principal es Don Giovanni, sin embargo, el arquetipo de héroe está encarnado principalmente por Donna Anna, lo cual produce un conflicto de antagonismo que no se da, ni mucho menos, en el libreto que Bertati escribió para la ópera de Gazzaniga. En *Don Giovanni*, el potencial de integración de la música que proporciona el libreto de Da Ponte es aún mayor que en *Le nozze di Figaro*. Por una parte, tiene la posibilidad de jugar con elementos propios, tanto de la *opera seria*, como de la *opera buffa*, y, por otra parte, tiene la posibilidad de integrarse en la complejidad dramática, incluso psicológica, que supone el juego de antagonismo que se da entre Donna Anna y Don Giovanni. Todo contemplado desde la perspectiva eminentemente cómica de Leporello.

A diferencia de *Le nozze* y *Don Giovanni*, *Così fan tutte* no se basa en una fuente literaria precedente y, aunque podemos reconocer en ella referencias argumentales de otras obras, el libreto de la tercera ópera de la trilogía se puede considerar una historia original. Su desarrollo narrativo se articula a partir de una trama principal en la que Don Alfonso, asegurando poder demostrar la falta de constancia e integridad emocional de las mujeres, apuesta con los caballeros Guglielmo y Ferrando que sus prometidas les serán infieles antes de que pase un solo día. En esta ópera se desarrolla una única subtrama: la que incluye los conflictos, acontecimientos y

acciones que relacionan a la criada Despina con Fiordiligi y Dorabella, hermanas y prometidas de Guglielmo y Ferrando respectivamente. Ciertamente, una visión superficial de esta ópera puede reflejar el desarrollo de un argumento risible e insustancial, donde únicamente la elegante partitura de Mozart salva el conjunto. Sin embargo, de *Così fan tutte* emana una percepción de simetría y regularidad que no se apoya exclusivamente en la forma musical, sino fundamentalmente en la forma de disponer las diferentes estructuras narrativas que conforman las diferentes secciones de la historia. De este modo las necesarias proporciones que definen el planteamiento, el desarrollo y la resolución de la ópera –al igual que ocurre en *Le nozze* y *Don Giovanni*– encuentran frecuentemente una réplica perfecta en la estructura interior de cada una de esas secciones.

4. CONCLUSIONES

Es verosímil todo discurso que está en relación de similitud, de identificación, de reflejo con otro. Lo verosímil es un poner juntos (gesto simbólico por excelencia, cf. el griego *sumballein* = poner juntos) dos discursos diferentes, uno de los cuales (el discurso literario, segundo) se proyecta sobre el otro que le sirve de espejo y se identifica con él por encima de la diferencia. (Kristeva, 1972: 66)

Los abundantes estudios realizados sobre la obra escénica de Mozart, más concretamente sobre la trilogía Mozart-Da Ponte, han ido otorgando progresivamente una mayor importancia a la base literaria de la producción operística de Mozart, aunque frecuentemente han tendido a desestimar los libretos como elemento diferencial en las creaciones del compositor. Libretos adaptados, poco originales o de poca enjundia literaria, no parecían esconder claves de especial trascendencia en la elaboración de la música. A pesar de, en ese sentido, estar perfectamente documentadas las intenciones, tanto de compositor como de libretista.

En el terreno estrictamente musical, el análisis de las partituras ha gravitado sobre elementos dramáticos generales, atendiendo a su contextualización argumental, pero de forma ciertamente superficial. Por ejemplo, se han observado más los condicionantes poéticos de los libretos que la precisión formal en el desarrollo narrativo de sus argumentos. Por supuesto, la literatura científica relacionada exclusivamente con las partituras de las tres óperas es tan extensa como exhaustiva. Sin embargo, es casi inexistente si lo que buscamos es identificar un modelo o paradigma que, de alguna manera, haya podido aportar las características necesarias para que la música optimice su propio discurso. Algo que sí sucede en la trilogía Mozart-Da Ponte. La aportación de las tres óperas en conjunto va más allá de lo que pueda suponer el ingenio del libretista o la inspiración del compositor, estableciendo un potencial virtualmente ilimitado en relación a la sinergia de sus diferentes elementos.

La configuración dramática de cualquier obra, ya sea literaria, escénica o audiovisual, toma forma a partir de la óptica desde la que contemplamos los elementos que la integran: sus signos. Desde la perspectiva semiótica, en el ámbito escénico o audiovisual, la codificación de los sistemas de signos que conforman una configuración musical determinada está inevitablemente condicionada por los procesos que se desarrollan a partir de los conflictos contenidos en la narración. Estos, como signos dramáticos primordiales, son gestionados por los personajes a través del desarrollo de las diferentes tramas, trazando una estructura narrativa que lo rige todo. Según esto, si el parámetro que condiciona todos los sistemas está en el contenido argumental y si este, además, define su estructura narrativa en términos de temporalidad, el potencial de influir en la codificación musical de la obra es indudable.

La precisión dramática de los libretos de la trilogía permitió a Mozart, por ejemplo, jugar con diferentes texturas armónicas según las características de los personajes. En este sentido, debemos tener en cuenta que con personajes poco elaborados o superficiales no puede haber un desarrollo coherente de sus conflictos y, por lo tanto, de las propias tramas. Así, sin elementos estructurales bien establecidos no cabe la fluidez de la forma musical. Por ejemplo, el tradicional esquema de sucesión de recitativos y arias, tan utilizado por la ópera seria, dificultaba sobremanera la regularidad del ritmo narrativo tal como lo entendían Mozart y Da Ponte. Por el contrario, con una estructura narrativa óptima, todo era propicio para incluir diálogos, coros, números de ballet, etc., como partes coherentemente integradas en el desarrollo de la acción.

Hasta la llegada y consolidación del cine como espectáculo predominante (prácticamente, durante todo el siglo XX), no podemos hablar de referentes tan precisos en su estructura narrativa como el conjunto de las tres óperas que conforman la trilogía Mozart-Da Ponte. Se podría hablar de otros referentes puntuales, como la tetralogía wagneriana, pero, incluso en casos de tal relevancia, en el ámbito escénico no encontramos una arquitectura dramática tan pura como la diseñada por Mozart y Da Ponte hasta la llegada del séptimo arte. El cine estandarizó un formato narrativo debido a que, prácticamente desde sus comienzos, necesitó de estructuras temporales muy precisas, entendiendo que estas eran un elemento clave en la percepción final del público y, por lo tanto, en su efectividad como producto comercial.

Indudablemente, la piedra angular de la trilogía se apoya en la estructura dramática de los libretos. Pero no en una estructura entendida como una «fórmula magistral», sino en el resultado de la convergencia de todos los elementos y procesos que la generan, erigiéndola como un paradigma de integración dramática extraordinariamente similar al utilizado en el cine prácticamente desde sus orígenes. Precisamente, la utilización de la óptica de los paradigmas narrativos

cinematográficos para verificar la calidad estructural de los libretos descubre que el objeto de análisis, como reflejado en un espejo, es un paradigma en sí mismo. Un modelo narrativo cuya precisión dramática permitió a Mozart crear la «banda sonora» de sus mejores óperas.

Efectivamente, una buena banda sonora no puede hacer buena una película, pero una película bien diseñada, con total seguridad, multiplicará el potencial emotivo de la música que, a su vez, devolverá a los procesos dramáticos de la narración la posibilidad de amplificar la sinergia de todos sus elementos.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alier, R. (2002). *Historia de la ópera*. Robinbook.
- Aston, E., & Savona, G. (1994). *Theatre as a sign system*. Routledge.
- Barthes, R. (1991). Introducción al análisis estructural de los relatos. In C. Lévi-Strauss et al., *El análisis estructural* (pp. 65-116). Centro Editor de América Latina.
- Barthes, R., Greimas, A., Eco, U., Gritti, J., Morin, V., Metz, C., Genette, G., Todorov, T., & Bremond, C. (2018). *Análisis estructural del relato*. Coyoacán.
- Beaumarchais, P. (2011). *La loca jornada o las bodas de Figaro*. Alianza Editorial.
- Bertati, G. (2017). *Don Giovanni Tenorio* [libreto]. <http://www.kareol.es/obras/donjuan-tenorio/acto1.htm>
- Bobes Naves, M. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco.
- Braunbehrens, V. (1990). *Mozart in Vienna: 1781-1791*. Grove Weidenfeld.
- Bribitzer-Stull, M. (2017). *Understanding the leitmotif: From Wagner to Hollywood film music*. Cambridge University Press.
- Brophy, B. (2013). *Mozart the dramatist: the value of his operas to him, to his age and to us*. Faber and Faber.
- Brown, B. A. (1995). *Wolfgang Amadeus Mozart, Così fan tutte*. Cambridge University Press.
- Buhler, J. (2018). *Theories of the soundtrack*. Oxford University Press.
- Cairns, D. (2007). *Mozart and his operas*. Penguin Books.
- Castiglione, E. (2005). *Mozart: Epistolario*. Pantheon.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Chion, M. (2021). *Music in cinema*. Cambridge University Press.
- Da Ponte, L. (2019). *Memorie di Lorenzo Da Ponte*. Wentworth Press.
- Della Cha, L. (2010). *Lorenzo Da Ponte (1749-1838): Una vita fra Musica e Letteratura*. Edizioni Il Polifilo.
- Dent, E. (2018). *Mozart's operas*. Forgotten Books.
- Du Mont, M. (2000). *The Mozart-Da Ponte operas: an annotated bibliography*. Greenwood Press.
- Eco, U. (1983). *La definición del arte*. Martínez Roca.

- Eco, U. (2016). *Trattato di semiotica generale*. La nave di Teseo.
- Egri, L. (2009). *The art of dramatic writing*. Wildside Press.
- Elam, K. (2005). *The semiotics of theatre and drama*. Routledge.
- Esslin, M. (2000). *The field of drama: how the signs of drama create meaning on stage and screen*. Methuen Drama.
- Field, S. (1995). *El manual del guionista*. Plot Ediciones.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- Fludernik, M. (2009). *An introduction to narratology*. Routledge.
- Gallarati, P. (1993). *La forza delle parole. Mozart drammaturgo*. Giulio Einaudi Editore.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós.
- Genette, G. (2019). *Figures III*. Points.
- González Martínez, J. M. (2015). Fundamentos de la semiótica de la música. In J. M. Pozuelo et al. (Eds.), *De Re Poetica. Homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos* (pp. 383-401). Universidad de Murcia.
- Harnoncourt, N. (2016). *Diálogos sobre Mozart*. Acanalado.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte 2: desde el rococó hasta la época del cine*. Debate.
- Holden, A. (2007). *The man who wrote Mozart: the extraordinary life of Lorenzo Da Ponte*. Phoenix.
- Huntley, C. (2007). *A comparison of seven story paradigms*. <https://dramatica.com>
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Arco.
- Kristeva, J. (1972). La productividad llamada texto. In R. Barthes et al., *Lo verosímil* (pp. 63-93). Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Kunze, S. (1990). *Las óperas de Mozart*. Alianza Editorial.
- Lecaldano, P. (Ed.). (2006). *Tre libretti per Mozart*. Biblioteca Universale Rizzoli.
- Lévi-Strauss, C., Barthes, R., Moles, A. et al. (1991). *El análisis estructural*. Centro Editor de América Latina.
- Lotman, Y. (2011). *Estructura del texto artístico*. Akal.
- Martín López, C. (2007). *La trilogía Da Ponte-Mozart, de Sevilla a Europa*. Fundación José Manuel Lara.
- Martínez, L. (5 de junio de 2020). Entrevista a Ennio Morricone. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2020/06/05/5eda6131fdddf3e6c8b45c4.html>
- Massin, J., & Massin, B. (2003). *Wolfgang Amadeus Mozart*. Turner.
- McKee, R. (2011). *El guión: substancia, estructura, estilo y principios de la estructura de guiones* [versión Kindle]. <https://www.amazon.es>
- Menéndez Torrellas, G. (2016). *Historia de la ópera*. Akal.
- Metz, C. (2013). *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck.
- Mila, M. (2006). *Mozart: saggi (1941-1987)*. Giulio Einaudi Editore.
- Monrabal, D. (2017). La obra de arte del futuro: claves históricas de la narrativa audiovisual moderna. In E. de la Cuadra (Ed.), *Nuevas narrativas. Entre la ficción y la*

- información: de la desregulación a la integración transmedia (pp. 11-21). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Monrabal, D. (2018). *La trilogía Mozart-Da Ponte: análisis estructural de los libretos desde la base semiológica de los paradigmas narrativos cinematográficos* [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia].
- Mouloud, N. (1970). La lógica de las estructuras y la epistemología. In G. G. Granger et al., *Estructuralismo y epistemología* (pp. 27-47). Ediciones Nueva Visión.
- Mukařovský, J. (2018). *Écrits : 1928-1946*. Éditions des archives contemporaines.
- Nattiez, J. J. (2014). *Wagner Androgyne*. Princeton University Press.
- Noske, F. (1977). *The signifier and the signified: studies in the operas of Mozart and Verdi*. Martinus Nijhoff.
- Panofsky, E. (2004). *El significado de las artes visuales*. Alianza Forma.
- Parker, R. (1998). *Historia ilustrada de la ópera*. Paidós.
- Pater, W. (1999). *El renacimiento*. Ediciones elaleph.com.
- Paumgartner, B. (1991). *Mozart*. Alianza Música.
- Pavis, P. (2021). *L'analyse des spectacles: Théâtre, mime, danse, cinéma*. Armand Colin.
- Peirce, C. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Taurus.
- Phillips, M. A., & Huntley, C. (2009). *Dramatica: a new theory of story* [versión Kindle]. <https://www.amazon.es>.
- Propp, V. (2020). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos.
- Rice, J. A. (2009). *Mozart on the stage*. Cambridge University Press.
- Robbins Landon, H. C. (1991). *Mozart and Vienna*. Thames & Hudson.
- Ross, A. (31 de agosto de 2020). How Wagner shaped Hollywood. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2020/08/31/how-wagner-shaped-hollywood>
- Seger, L. (2017). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Rialp.
- Snowman, D. (2016). *La ópera, una historia social* [versión Kindle]. <https://www.amazon.es>
- Spaethling, R. (2006). *Mozart's letters, Mozart's life: selected letters*. W.W. Norton & Company.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós.
- Stephoe, A. (2001). *The Mozart-Da Ponte operas*. Clarendon Press.
- Truby, J. (2011). *The anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller* [versión Kindle]. <https://www.amazon.es>
- Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica teatral*. Cátedra/Universidad de Murcia.
- Vanoye, F. (2008). *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Armand Colin.
- Veltruský, J. (2012). *An Approach to the Semiotics of Theatre*. Masaryk University.
- Vogler, C. (2012). *El viaje del escritor*. Ma Non Troppo.
- Wagner, R. (2013). *Ópera y drama*. Akal.
- Waldoff, J. (2006). *Recognition in Mozart's operas*. Oxford University Press.
- Zagonel, G. (Ed.). (1995). *Lorenzo Da Ponte: lettere, epistole in versi, dedicatorie e lettere dei frattelli*. Dario De Bastiani.

DE VILLARINO A *DON QUIJOTE* Y DE MAYALDE A *ZANIKI*: ITINERARIOS MUSICALES Y CINEMATOGRÁFICOS

From Villarino to Don Quixote and from Mayalde to Zaniki: Musical and Cinematographic Itineraries

Antonio NOTARIO RUIZ 

Universidad de Salamanca
anotaz@usal.es

RESUMEN. Mucho se ha escrito sobre música popular, tradicional o de tradición oral. Algo menos sobre su presencia en las creaciones cinematográficas. Y mucho menos todavía sobre el casi completo olvido de los tesoros que esconden esas tradiciones, mitad encerradas, mitad atesoradas en los cancioneros. Una de las pocas excepciones es la de una de las más bellas canciones recogidas por el sacerdote católico Dámaso Ledesma a comienzos del siglo XX: *El burro de Villarino*, en una recopilación que resultó premiada en una convocatoria estatal. Algún tiempo después esa canción llegó al cine de la mano de Jacques Ibert. Muchos años más tarde, ya en el siglo XXI, el director Gabriel Velázquez incorpora al grupo Mayalde en su creación cinematográfica llegando a dedicarle una película muy especial: *Zaniki*. El objetivo de este ensayo es reivindicar el valor de la música de tradición oral frente al casi completo olvido de los medios audiovisuales y proponer su rescate a través del cine o de otras opciones.

Palabras clave: música de tradición oral; invertebración musical; Dámaso Ledesma.

ABSTRACT. There is a large bibliography on popular music, traditional or oral tradition music. Something less about its presence in cinematographic creations. And much less still about the almost complete forgetfulness of the treasures that those traditions hide, half locked up, half treasured in the

songbooks. One of the few exceptions is that of one of the most beautiful songs collected by the catholic priest Dámaso Ledesma at the beginning of the 20th century: *El burro de Villarino*, in a compilation that was awarded a state award. Sometime later that song came to the cinema thanks to Jacques Ibert. Many years later, already in the 21st century, the director Gabriel Velázquez incorporates the Mayalde group in his cinematographic creation, even dedicating a very special film to it: *Zaniki*. The objective of this essay is to vindicate the value of music of oral tradition against the almost complete neglect of audiovisual media and to propose its rescue through cinema or other options.

Keywords: oral tradition music; musical invertebrate; Dámaso Ledesma.

1. INTRODUCCIÓN

El punto de partida de este texto se encuentra en una sala de cine salamantina, el 7 de febrero de 2019. Está llena por completo de público que quiere asistir a un estreno porque conoce al director –Gabriel Velázquez– o a los protagonistas –la familia Martín Pérez, vinculada al folkllore salmantino y castellanoleonés desde hace más de treinta años–. La película no puede defraudar porque cuenta con los ingredientes necesarios y, además, se estrena en Salamanca, capital de la provincia en la que más ha trabajado e investigado el grupo Mayalde. Se titula *Zaniki*. Velázquez ha sabido contar, equilibrando el balance entre la poesía visual y la sonora sin que una devore a la otra, una breve y deliciosa fábula. El resultado es un discurso completamente orgánico en el que cada sonido, cada imagen y cada palabra ocupan un lugar que facilita el del resto de los elementos. Al hilo de la narración es difícil no recordar todas las músicas que desde hace años ha sido posible cantar o tocar en el piano con algunas de las melodías recogidas por los folkloristas clásicos o contemporáneos de Castilla y León, en especial, de Salamanca –como Dámaso Ledesma y Federico Olmeda entre los primeros y Miguel Manzano entre los segundos–. Y es que *Zaniki*, en el año 19, puede llevar al espectador a evocar la película sobre el Quijote de los años treinta del siglo pasado. A ambas les une la belleza musical, y no cualquiera, sino la que fue creada armónicamente durante siglos por mujeres y hombres que, en el trabajo o en la fiesta, en la alegría y en el dolor, cantaban, bailaban y poetizaban sus vivencias. Precisamente Eusebio Martín, en la recepción del Premio Nacional de Folklore Eduardo Martínez Torner, en 2018, afirmaba: «Antes todo el mundo cantaba, a pesar del trabajo duro y de la vida poco cómoda que llevaban. Ahora vivimos muy bien, pero no

canta ni Dios»¹. No es fácil ni habitual encontrar películas que recojan, en una u otra forma, esas voces. Tampoco se reclama esa tarea creativa de llevar a los medios audiovisuales el tesoro de tradiciones musicales y sonoras enraizadas en el hondón de la vida de las personas. En definitiva, en *Zaniki* y en *Don Quijote* se encuentra mucha belleza concentrada en canciones de pocos compases que han servido para algunos arreglos interesantes, pocos, pero que apenas han sido tenidas en cuenta en el mundo cinematográfico. ¿Por qué? ¿Cómo se puede dar la espalda a un tesoro musical tan importante dejándolo morir en bibliotecas y archivos? Tal vez no haya respuesta a estas preguntas o no haya más que una mala política cultural de fondo. En cualquier caso, lo que se propone en este trabajo es una visita a dos itinerarios concretos, que se encuentran entre la música y el cine, para quienes puedan o quieran recorrerlos.

2. INVERTEBRACIÓN MUSICAL Y DESPRECIO «DE LAS COSAS RURALES»

Es necesario en este punto, si el lector o la lectora amable lo permite, desplazar el argumentario al campo de la filosofía y de la teoría política para fundamentar la exposición. Y ese desplazamiento se puede hacer partiendo de uno de los filósofos españoles más reconocidos y estudiados –y, por eso, también de los más criticados–: José Ortega y Gasset. Coincide que en el año 22 del siglo XXI se está celebrando un centenario importante para la cultura política española y para la filosofía: el de su obra *España invertebrada* (Ortega y Gasset, 2005). Se han celebrado congresos, mesas redondas y seminarios. Incluso la prensa escrita y digital, tan ocupada en otro tipo de temas y con actitudes intelectuales muy alejadas de los usos filosóficos, han prestado alguna atención al centenario. Y es que Ortega y Gasset –como Unamuno, como Azaña– pensó y actuó en ámbitos muy concretos que siguen constituyendo el problema de España o, por lo menos, una parte de los problemas que aquejan a este rincón de Europa. El caso es que Ortega veía crecer lo que en aquellos años se denominaba separatismo y proponía un análisis de la situación por si podía servir también como parte de la solución. Su visión de la historia de España, muy peculiar y criticable, le llevaba a ese diagnóstico de la invertebración española que él entendía como un problema –«una enfermedad», dice Ortega– que afectaba a la organización territorial. Había, por lo tanto, que volver a vertebrar España, aunque esa no aparecía como tarea fácil.

Más allá de los posibles debates en torno a las ideas de Ortega expuestas en ese libro (Martín, 2002), se puede proponer una lectura alternativa de la invertebración

1 <https://www.tribunasalamanca.com/noticias/262638/mayalde-estrena-su-pelicula-zaniki-dirigida-por-gabriel-velazquez-en-vialia-el-7-de-febrero>

centrada en un aspecto que Ortega pasó por alto: la invertebración socioeconómica. No se puede negar que desde finales del siglo XIX han existido tensiones entre las diversas formas de articular el Estado: federalismo, confederalismo, centralismo, etc. Pero no se puede negar tampoco la escisión económica y social que dividía las clases sociales –ricos y pobres, dicho apresuradamente–. Esto es perceptible también en la música.

No hay que olvidar que Ortega acababa de publicar poco tiempo antes de este ensayo los artículos sobre música que forman parte de *El Espectador* (Ortega y Gasset, 2004). Aparte de la influencia que ejercieron sobre compositores, musicólogos y público –de lo que queda constancia en otros ensayos (Notario, 2020)–, es importante recordar que Ortega solo prestaba atención en aquellos artículos a la música culta y, en concreto, a los conciertos sinfónicos. Ninguna alusión a la música popular ni de tradición oral y rural ni de las de entretenimiento urbano. Todos estos razonamientos se ven reforzados por las afirmaciones de Fernando Rodríguez de la Flor (Rodríguez, 2019: 539), catedrático de la Universidad de Salamanca, en sus comentarios a la nueva edición completa de los poemas de Gabriel y Galán. Allí afirma que el desistimiento y desprecio

... de las cosas rurales no ha hecho más que crecer en nuestros días, extendiéndose a todos los registros simbólicos (la pintura, la fotografía, el cine, la música...) donde lo cierto es que el campo español –lo más sustantivo que tenía el ser de lo peninsular– ha decaído completamente de su antiguo estatuto.

Los ejemplos que se comentan en este ensayo son muy elocuentes en este sentido, porque no sería fácil encontrar muchos más casos de presencias en las pantallas de las músicas populares de Castilla y León. Pero quien esté aprovechando para profundizar en algunas posibles valencias políticas –o solo sentimentales– de este ensayo, que no olvide la conclusión de Fernando Rodríguez de la Flor, aplicable, sin duda, a la música de la vieja Castilla la Vieja y del lejano Reino de León, que no son sino un

espacio que no puede afirmar frente a las periferias progresadas de la Península, su individualidad colectiva basada en altos hechos del pasado. Acaso a esta «alma popular» solo le incumbe legitimarse en la obra de sus últimos vates, que entonan una elegía melancólica en nombre de un pasado que a cada instante se desvirtúa y deshace. (Rodríguez, 2019: 553)

De la Flor se está refiriendo, sí, a Gabriel y Galán, pero ha mencionado pocos párrafos antes a Dámaso Ledesma y a otros que, como ellos, se dedicaron a recoger lo que quedaba de esa «alma popular». ¿Invertebración? Sí, sin duda. Y ahora, ejercicios de melancolía son lo que queda al alcance de las generaciones actuales

y al de las venideras. Pero también queda la posibilidad de estudio riguroso y conservación de un patrimonio valioso e insustituible.

3. DON QUIJOTE CABALGA POR VILLARINO DE LOS AIRES

Don Quijote cabalgó por una Mancha de ficción y llegó, al decir de su autor, hasta Barcelona. Nada impide que otras ficciones le lleven a otros paisajes. Y uno, al menos, tiene ya cierto derecho a reclamarse quijotesco. Se trata de una hermosa población de la provincia de Salamanca, pero cercana a Portugal: Villarino de los Aires. Es el lugar de origen de una de las tonadas más famosas de la colección que, con mucho esfuerzo, realizó Dámaso Ledesma a finales del siglo XIX y principios del XX. Poco podía sospechar el buen canónigo mirobrigense que esa canción iba a dar el salto al cine y nada menos que para ilustrar el tremendo momento en que el autor de la ficción, Miguel de Cervantes, ha de acabar con ella garantizando así su futuro: la muerte de Don Quijote. El artífice de ese viaje que llevó al ingenioso hidalgo a Villarino de los Aires o al burro de Silguero a las tierras manchegas fue el compositor Jacques Ibert (1890-1962). Como casi todos los compositores franceses de su época, participó de la curiosidad o la fascinación por la música española. Y, aunque incurriera en tópicos, evocó elementos musicales claramente característicos de la música del sur de los Pirineos en dos obras: «Bajo la Mesa»² –en español en el original–, séptima de las diez piezas para piano tituladas *Histoires*; y «Valencia», tercera de las *Escales* para orquesta³. Ambas son del año 1922.

La siguiente y, hasta donde ha sido posible confirmar, última incursión de Ibert en la música española es la que lleva a cabo en el año 1932 y surge a raíz del encargo del director Georg Wilhelm Pabst para una película sobre Don Quijote. El resultado son las *Chansons de Don Quichotte*, cuatro miniaturas que fueron interpretadas por Feodor Chaliapin, verdadero impulsor de aquel proyecto fílmico. Los textos fueron escritos por Alexandre Arnoux (1884-1973). Las tres primeras canciones muestran una buena factura, coherente con la calidad compositiva de Ibert. Pero es la última, la cuarta, la que sobresale por su belleza y por las posibilidades expresivas que ofrece al barítono para su lucimiento. Es la *Canción de la muerte de Don Quijote*⁴.

2 Se puede escuchar en este enlace, aunque no se indica el o la pianista ni cualquier otro dato: http://www.flamencoweb.fr/IMG/mp3/ibert_bajo_la_mesa_ginette_doyen.mp3

3 Se puede escuchar en este enlace interpretada por la Orquesta Sinfónica de Montreal dirigida por Charles Dutoit: https://www.youtube.com/watch?v=G5L_dIVmyTg

4 Se puede escuchar en este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=1ACe1eDM23Y>, interpretada por Chaliapin.



Fig. 1. Compases 13 al 17 de la *Chanson de la mort de Don Quichotte*.
Fuente: Roşu (2019: 265).

Solo se han podido encontrar dos trabajos de investigación sobre estas canciones: el de Roşu (2019) y el de Fraile y Radigales (2007). Roşu lleva a cabo una presentación solo descriptiva apuntando, sin fundamento alguno, que el origen de las canciones debería situarse en La Mancha, al tratarse del paisaje en que se ubican las andanzas del Quijote. Fraile y Radigales llevan a cabo una presentación más exhaustiva de las circunstancias que rodean al proyecto fílmico de Pabst, aunque no avanzan mucho en cuanto al análisis de las canciones. En ese sentido, su aproximación a las canciones escritas por Ibert para la película rodada por Pabst a solicitud de Chaliaplin pasa por alto el origen popular de, al menos, una de las ellas: la cuarta. Criticando el españolismo tópico de algunos compositores franceses, dejan escapar la que tal vez sea una de las aportaciones más logradas de la fusión entre lo popular y lo culto. Y es que la inspiración de Ibert no es otra que la tonada más célebre del *Cancionero* de don Dámaso Ledesma, el burro de Silguero, más conocido como el burro de Villarino. Del éxito de esa melodía encontrada por Ledesma en su peripecia a lo largo de la provincia de Salamanca justo en Villarino de los Aires, muy cerca de la frontera portuguesa, nos da cuenta Tomás Bretón en el prólogo que escribe al cancionero premiado. En él se confiesa ignorante de las riquezas que ha podido encontrar Ledesma en su investigación y describe cómo se desarrolló la presentación madrileña del libro. Especialmente importante en este punto es el comentario sobre la sorpresa que causaron las canciones interpretadas en la velada y la solicitud de repetición de algunas de ellas. En especial, la que se cita en este breve ensayo (Bretón, 1907: 10):

Maestros y críticos eminentes, público habituado a oír cuanto de bueno se manifiesta en la Corte, estaban materialmente asombrados de la novedad y fineza, de la austeridad y donosura de los cantos salmantinos. Los más, fueron repetidos a petición calurosa del público, naturalmente...; y aunque antes dije que no hacía particular mención de estos o aquellos, no puedo menos de romper el propósito, obedeciendo a la impresión enorme, avasalladora, que me produjo el graciosísimo *Tu ru rú*. (núm. 17 de la Sección 2, primer grupo)

popular, el texto musical no es complicado, no requiere virtuosismo vocal alguno. Debe poder ser cantado por cualquier persona. En ese sentido se puede decir que es democrático. El ámbito melódico global de esta canción como el de centenares de canciones populares es accesible a cualquier voz, aguda o grave. La forma, claro, colabora en ese democratismo melódico. Estrofa y estribillo recorren poco espacio sonoro: tres notas, cuatro a lo sumo, en sentido ascendente y descendente o girando en corro, como en los bailes, en torno a una nota que ejerce como eje. Un movimiento cómodo, si se mira desde otro punto de vista. Sin riesgos. Pero, para el caso que se presenta aquí, es un estribillo musical efectivo para un final de película. Así lo entendió Ibert y de ahí su uso en la última canción.

4. DE MAYALDE A *ZANIKI*

Es difícil que alguien en Salamanca, e incluso en toda España, si se dedica a cuestiones de etnomusicología y folklore en especial, no conozca al grupo Mayalde⁵. Durante cerca de cuarenta años han recorrido física y musicalmente toda la geografía salmantina y parte de la del resto de España. No solo han actuado en multitud de festivales y fiestas, sino que han grabado varios discos y participado en documentales y programas televisivos. Tal vez les faltaba solo la aventura cinematográfica y ha llegado de la mano del director salmantino Gabriel Velázquez (1968)⁶.

La película se centra en la forma en la que Eusebio Mayalde quiere contagiar a su nieto la cultura musical que lleva dentro. El protagonista es capaz de hacer melodías con cucharas, sartenes y todo tipo de utensilios. Esto es lo que cautivó a Gabriel Velázquez. «Desde el momento en el que le conocí supe que quería hacer una película sobre él», relataba⁷.

Así de sencillo y así de claro. Ese ha sido el motivo inicial del director. De hecho, ya había contado con Mayalde en trabajos anteriores y así concibió el proyecto de *Zaniki*.

La comparación entre las dos películas puede que no vaya más allá de la inspiración musical tradicional salmantina. No es poco. *Zaniki* es una película que se puede calificar como excelente y muy recomendable. Su director ha mostrado y sigue mostrando un aprecio por la música y por el sonido que se percibe en toda su filmografía. En este caso esa pasión musical encuentra el camino más armónico

5 Más información en <https://www.mayalde.com/>

6 Página web oficial del director: <https://gabrielvelazquez.es/>

7 Extraído de la entrevista a Gabriel Velázquez, se puede consultar en <https://www.seminci.es/2019/64-seminci/gabriel-velazquez-director-de-zaniki-hacer-esta-pelicula-ha-sido-un-autentico-milagro/>

pensable entre las imágenes y las palabras. Desde el punto de vista estético solo se puede hablar de éxito. Mucho se debe, sin duda, a la aportación actoral de Eusebio, curtido en cientos de escenarios.

Como va quedando claro, en este ensayo lo que se subraya es el valor de la música tradicional popular, especialmente la de origen rural. Pero el protagonista de la película, Eusebio Martín, y su familia hace años que han ido más allá. Él y Pilar Pérez junto a Laura y Arturo, sus hijos, llevan a cabo un trabajo muy exigente de conservación de música, sí, pero también de bailes, de instrumentos, de juegos, de palabras y, en definitiva, de tradiciones elaboradas desde una cosmovisión que ha sido desplazada y casi por completo olvidada. El humor, el sexo, las desigualdades sociales, el trabajo –y la explotación–, el placer de bailes, la naturaleza... todo estaba trenzado en la vida comunitaria y fue desapareciendo por el impulso de las nuevas formas de relación social (Tönnies, 1947) y, sobre todo, por la obligada emigración. La forma de llevar todo ese trabajo de investigación y creación que realiza Mayalde a la pantalla ha sido la de una fábula, un cuento cinematográfico narrado con mucho afecto por quienes aparecen en la narración y por los objetos y paisajes «puestos» en cine.

Entre la película de Pabst con composiciones de Ibert y la de Gabriel Velázquez con música de Mayalde hay un gran silencio. El silencio del desconocimiento, la desidia, la ignorancia o la falta de una conciencia musical nacional. Cuando Ana Mariscal lleva la novela de Miguel Delibes *El camino* a la pantalla, en 1963, recurre a Gerardo Gombau como compositor. Pero Gombau compone aprovechando material suyo de los años treinta en lugar de utilizar el rico acervo que tan bien conocía por su relación con Ledesma y García-Bernalt. Cuando Erice rodó en 1973 *El espíritu de la colmena* contó con Luis de Pablo para la composición musical. Pero el compositor vasco solo fue capaz de encontrar en el rico tesoro de la música popular la canción *Por el mar corren las liebres*. ¿Invertebración musical? Esa es la hipótesis que se somete a la consideración de quienes lean este ensayo. Compositores cultos dando la espalda a la música popular. ¿Qué suerte han corrido el legado catalán, gallego o vasco?

La adaptación cinematográfica del Quijote o la fábula a partir de vivencias de Mayalde son dos opciones entre las muchas que se pueden plantear para llevar a la pantalla el patrimonio tradicional, bien sea desde la estetización, el realismo o la ficción histórica. Hasta que lleguen, que llegarán, las nuevas formas de diálogo entre contemporaneidad y tradición, habrá que disfrutar con el itinerario que lleva de Villarino de los Aires a Don Quijote, escuchando a Chaliapin en la película de Pabst cuando evoca al célebre burro con el estetizado «tu-ru-ru-ru-rú». Habrá que disfrutar también con el itinerario de Mayalde a *Zaniki*, escuchando a Eusebio y su nieto Beltrán despidiendo tanta belleza sonora. Y se hace necesario invitar a las nuevas generaciones de compositores a conocer esos cancioneros de

Ledesma, de Olmeda, Manzano y de tantos otros para poder utilizarlos cuando tengan oportunidad en sus trabajos y producciones audiovisuales.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bretón, T. (1907). Preámbulo. In D. Ledesma, *Folk-lore ó Cancionero Salmantino* (p. 10). Imprenta Alemana.
- Fraile, T., & Radigales, J. (2007). Don Quijote de Jacques Ibert: de música en pantalla a música en concierto. In B. Lolo (Ed.), *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito* (pp. 556-574). Ministerio de Educación y Ciencia.
- Ledesma, D. (1907). *Folk-lore ó Cancionero Salmantino* (p. 10). Imprenta Alemana.
- Martín, F. J. (2002). Introducción. In J. Ortega y Gasset, *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos*. Edición de Francisco José Martín. Biblioteca Nueva.
- Notario Ruiz, A. (2020). El pensamiento musical del exilio: Adolfo Salazar (Madrid, 1890-México, 1958). In M. Cabañas Bravo, I. Murga Castro, M. Á. Puig-Samper, & A. Sánchez Cuervo (Eds.), *Arte, ciencia y pensamiento del exilio español republicano de 1939* (pp. 325-337). NIPO-Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática.
- Notario, A., & Sánchez, V. (2010). Identidades nacionales en la obra de Gerardo Gombau. *Etno-Folk: Revista Galega de Etnomusicoloxía*, 16-17, 95-110.
- Ortega y Gasset, J. (2004). Musicalia. In *Obras completas*, vol. II (pp. 365-374). Fundación José Ortega y Gasset/Taurus.
- Ortega y Gasset, J. (2005). España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos. In *Obras completas* (vol. III, pp. 423-512). Fundación José Ortega y Gasset/Taurus.
- Rodríguez de la Flor, F. (2019). Segundo postfacio. In J. M. Gabriel y Galán, *Poesía* (p. 539). Editorial Delirio.
- Roşu, A. (2019). Jacques Ibert. «Quatre chansons de Don Quichotte». *Education, Research, Creation*, 5(1). https://icc-online.art-e-ct.ro/vol_05.html
- Tönnies, F. (1947). *Comunidad y sociedad*. Losada.

EL MAESTRO SUÑÉ, UN CASO PARADIGMÁTICO COMO MÚSICO Y DIRECTOR EN EL ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL CINEMATográfico DE LA TERCERA DÉCADA DEL S. XX EN BARCELONA

Master Suñé, a Paradigmatic Case as a Musician and Conductor in the Cinematographic Musical Accompaniment of the Third Decade of the 20th Century in Barcelona

Jorge GIL ZULUETA 

Universidad Complutense de Madrid
jorgegilz@musikarte.es

RESUMEN. Esta publicación presenta una inicial reconstrucción de la trayectoria de uno de esos músicos «anónimos» que se dedicaban al acompañamiento musical de las películas en los años veinte del pasado siglo. José Suñé Tomás aparece referenciado en los medios de prensa y revistas cinematográficas de la época como «el maestro Suñé» junto a la orquestina de su propio apellido. Pero en este caso no es un nombre más entre los dispersos en las agendas culturales, sino que sobresale en determinados reportajes la distinción de su trabajo musical en torno a un cine que aún no conocía lo que hoy universalizamos como banda sonora musical.

Partiendo de los escasos datos biográficos que hasta el momento se tienen, se esboza a través de un análisis hemerográfico el perfil formativo del maestro, la actividad que realizó la orquestina Suñé en los cines Kursaal y Capitol entre 1923 y 1928, los acompañamientos musicales de los diferentes estrenos de las producciones cinematográficas más importantes de mediados de los años veinte, así como las pocas partituras localizadas en su producción compositiva o como arreglista, por lo que podemos considerarlo como un caso paradigmático del hecho musical del cine «mudo» español.

Palabras clave: cine «mudo»; música cinematográfica; orquestas; Barcelona.

ABSTRACT. This publication presents an initial reconstruction of the trajectory of one of those «anonymous» musicians who dedicated themselves to the musical accompaniment of films in the twenties of the last century. José Suñé Tomás appears referenced in the media and film magazines of the time as «the master Suñé» together with the orchestra of his own surname. But in this case, he is not just another name among those scattered in cultural agendas, but rather the distinction of his musical work stands out in certain reports around a cinema that still did not know what we universalize today as a musical soundtrack.

Starting from the scarce biographical data available to date, the formative profile of the maestro is outlined through a hemerographic analysis, the activity carried out by the orchestra Suñé in the Kursaal and Capitol cinemas between 1923 and 1928, the musical accompaniments of the different premieres of the most important film productions of the mid-twenties, as well as the few scores located in his compositional production or as an arranger, so we can consider it a paradigmatic case of the musical fact of Spanish «silent» cinema.

Keywords: Silent film; cinema music; orchestras; Barcelona.

1. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN. MÚSICA PARA UN CINE «NO MUDO» EN ESPAÑA. CARACTERÍSTICAS Y PRINCIPALES ELEMENTOS

Desde hace ya unas décadas los estudios sobre la primera etapa del cine en España y su hecho sonoro han comenzado a desarrollarse con un cierto interés por parte de la musicología y otras disciplinas paralelas. Sin embargo, todavía no se ha llegado a profundizar en las características principales de esas músicas que se generaban en la misma exhibición cinematográfica y sus intérpretes, los músicos que formaban parte del nuevo espectáculo, así como su evolución hasta la llegada del llamado cine sonoro recién iniciada la década de los años 30 del siglo pasado. Perduran las, a veces, muy simples menciones de la función de un pianista o de una orquesta acompañando las películas, pero apenas se plantean interrogantes de cómo se realizaban dichos acompañamientos, qué recursos musicales se empleaban, repertorios o si existía alguna metodología concreta, cayendo en una excesiva generalización sin diferenciar esta práctica de la realizada en otros países. Está constatado que este acompañamiento musical fue diferente en función de muy diversos factores como la manera en que se fue desarrollando la industria cinematográfica en cada país, su cultura musical o bien la recepción que el nuevo

espectáculo tuvo por parte del público y la crítica junto a la mayor o menor consideración del recién denominado séptimo arte como tal por parte de los sectores culturales y artísticos. Y es obvio que dichos factores configurarían el hecho sonoro de esa etapa para el elemento final: la exhibición en sala con un acompañamiento musical interpretado en directo. Así, la música, en su componente humano, se convertiría en un ingrediente fundamental para el nuevo espectáculo ganando su espacio frente a los diversos intentos de sonorización de las proyecciones a través de los muy variados artilugios mecánicos que se fueron ideando. En la línea de inexactitudes generalizadas también se sigue cayendo en el error de atribuir la funcionalidad de la música únicamente para mitigar el sonido del proyector que, si bien pudo ser considerada en un principio, realmente no fue tan determinante y fue más determinante el otorgar a la película una entidad expresiva superior adecuada a la intencionalidad de la escena (Padrol & Valls, 1986: 28). Son cuestiones que en nuestro país no se han acometido debido en parte a la gran escasez de fuentes primarias, como pudieran ser las partituras que fueron utilizadas para el acompañamiento musical en las proyecciones. A ello debemos añadir que hasta hace poco la música de cine o para el cine tampoco fue una materia susceptible de incluirse en un canon investigador en nuestro país junto a la poca consideración con que la historiografía había tratado la etapa de nuestro cine «mudo».

Pero tal como comentábamos al inicio de estas líneas, la actividad investigadora comprende, aparte de publicaciones, sobre todo la celebración de congresos dedicados a la música en el audiovisual, lo que está consiguiendo es una continuidad que permite ir rellenando esas lagunas de la historia de nuestro cine y su música. Al respecto, es meritorio nombrar que congresos y simposios como el *Simposio Internacional: la creación musical en la banda sonora* de la Comisión de Trabajo Música y Lenguajes Audiovisuales de la Sociedad Española de Musicología (SedeM) han sido pioneros en incorporar y valorizar el estudio, en sus más diversas facetas, de la música en el audiovisual llegando a cubrir, como muestra de un gran ámbito investigador, por ejemplo, la música en los videojuegos. Pero quedaba también pendiente retornar a los orígenes de lo que supuso la invención del cine y su desarrollo como espectáculo y ahondar en su hecho musical en España en esos primeros treinta años antes del advenimiento del cine sonoro. Por tanto, es meritorio también destacar a los pocos investigadores pioneros en afrontar la reconstrucción de la música en los primeros treinta años de vida del cinematógrafo. Josep Lluís i Falcó con su publicación en 1995 *Música y músicos en la Cataluña silente* abrió el camino a partir de una exhaustiva investigación de la que uno de sus grandes valores reside en haber recogido testimonios directos de la época, algo inaccesible hoy día. Al tiempo establecía un panorama sobre el hecho musical durante las proyecciones en sus diversas etapas, músicos y cines de Cataluña, y testimoniaba también algún vestigio de corpus musical utilizado evidenciando un cierto auge de la música de acompañamiento de las películas en

la década de los años veinte en Barcelona. Pero de dicha publicación han pasado más de dos décadas y salvo determinadas publicaciones diseminadas de autores como Julio Arce, sentando precedentes en la reflexión de una etapa de nuestro cine y su música, junto algunas investigaciones transversales en torno a las relaciones del cine con la zarzuela y la música popular¹, se evidencia necesario cultivar este campo en profundidad que puede aportarnos interesantes reflexiones sobre la identidad de nuestro cine y las bases de su música.

Es indudable que, para acometer el estudio de esta etapa, las fuentes hemerográficas son imprescindibles y tras su análisis podemos llegar a esbozar mínimamente de qué manera se aplicaba la música en las proyecciones de aquellos años en el acto de exhibición en sala y, al tiempo, nos aportan –no en gran cantidad y de forma muy diseminada– nombres de sus protagonistas principales, los músicos que se dedicaban a lo que era ya un oficio consolidado a los pocos años de nacer el cine.

Pero en este punto podemos determinar los elementos y formas del hecho musical del cine en esa etapa, por lo que podríamos establecer una división en:

- La parte interpretativa en la misma sala con diversos formatos musicales que podían ir desde un solo pianista a un número variable de músicos que podían conformar desde dúos a octetos o las denominadas orquestinas, para llegar al formato mayor que era el de las orquestas de los grandes cines.
- Y, en contra de lo que se puede pensar, otro hecho musical importante sería el acto compositivo para determinadas producciones cinematográficas nacionales para las que se elaboraba una partitura destinada lógicamente a ser interpretada fundamentalmente en los estrenos². Posteriormente esta partitura iba a ser reducida y adaptada a otros formatos musicales para las proyecciones sucesivas en salas que no disponían del formato original de gran orquesta.
- Supeditadas a estos elementos existían las funciones de seleccionador del repertorio a utilizar en los acompañamientos y la de adaptador musical muy comúnmente asumida por el pianista en las pequeñas formaciones y los directores musicales en las grandes orquestas.

1 Entre estas investigaciones cabe destacar la publicación de *La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte* de Joaquín Cánovas Belchi, así como la tesis de Benito Martínez Vicente *Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932)* del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I de la Universidad Complutense de Madrid, siendo el director de tesis Emilio Carlos García Fernández.

2 No incluimos en este apartado las adaptaciones cinematográficas de zarzuelas o del teatro lírico puesto que previamente ya tenían sus propias composiciones musicales, aunque sí se realizaba el trabajo de adaptación, usualmente por el mismo compositor original.

Pero estos hechos musicales fueron evolucionando a partir de una serie de factores propios del desarrollo de la industria cinematográfica a lo largo de los primeros treinta años del siglo XX y esta en función de cada ciudad o región, sus componentes sociales y culturales, sus infraestructuras e incluso su identidad musical, lo que determinaría la importancia dada al acompañamiento musical cinematográfico y sus formatos y repertorios utilizados.

Por ejemplo, uno de esos factores determinantes en la evolución del formato sería la creación de espacios exclusivos para las proyecciones cinematográficas que también se identificaron con una configuración arquitectónica determinada, sobre todo por sus componentes decorativos junto a mayores comodidades y capacidad en el aforo. Los empresarios de estas salas, denominadas en la prensa cines aristocráticos, invertían para disponer de una orquesta, en muchas ocasiones residente o bien la ya establecida anteriormente en el caso de teatros con una actividad paralela de diversos espectáculos de revista musical o programación de conciertos. Caso emblemático sería el Palacio de la Música de Madrid con la orquesta del maestro Lasalle o también las orquestas contratadas puntualmente e incluso de otras salas del mismo empresario (a modo de orquesta itinerante) para determinados estrenos.

Esbozadas las etapas y elementos del hecho musical, es necesario detallar las funciones que se han determinado sobre la música en esa etapa, para lo que proponemos una mirada comparativa hacia los estudios anglosajones que son pioneros y han profundizado sobre el hecho musical que nos ocupa determinando muchas de las características de la música y los músicos en el cine «mudo». De esta manera podemos intentar extrapolar en parte, sin olvidar aplicar ciertos matices de la idiosincrasia cultural y social de nuestro objeto de estudio, a los datos recogidos en torno a uno de los músicos que, como presento aquí, puede ser un caso paradigmático en la labor de la interpretación musical en la salas de cine de la década de los años 20 en Barcelona, el maestro Josep Sunyer Tomás.

Así, de forma generalizada, podemos destacar dos funcionalidades que tenía el director de estas orquestas: la lógica dirección de los músicos junto a su interpretación en el caso de ser pianista y la otra como seleccionador de la música o configuración de un repertorio adecuado a cada pase de las películas del programa. A la vez, estas funcionalidades estaban condicionadas al tipo de producción cinematográfica y a su importancia en valores de recursos e inversión de presupuestos y aparato publicitario, entre las que podemos distinguir las que comúnmente entendemos como superproducciones en el caso de los grandes estrenos y las producciones de menor entidad y con menor duración en las carteleras y que usualmente no contaban con una partitura específica para su acompañamiento. Así, en el primer caso, la interpretación musical solía ser de una partitura compuesta expresamente para la película que usualmente podía ser facilitada por la productora o distribuidora, principalmente del cine llegado de EE. UU. o Alemania, países pioneros

en la composición cinematográfica antes del sonoro. En el segundo caso, y en la época que nos ocupa, fueron más numerosas las películas que no tenían concebida una música compuesta ex profeso para ella, dándose esta carencia sobre todo en nuestra producción nacional, por lo que, en la segunda funcionalidad descrita, la de selección del repertorio, iba a jugar una parte importante el criterio de cada uno de los directores de las orquestas de estos cines.

Es complejo esbozar con exactitud las características de esta labor menos representativa en nuestro país en comparación con la misma figura que se desarrolló en otros países como EE. UU., donde destacan por ejemplo compositores como Erno Rapee o el músico italiano Giuseppe Becce, quien desarrolló gran parte de su trayectoria como compositor en Berlín, otro de los grandes centros de producción cinematográfica. Y no solo destacaron en el campo de la composición cinematográfica dirigida a películas concretas, sino también en la elaboración de música destinada a realizar los acompañamientos al uso. Los músicos nombrados y muchos más, también de EE. UU., desarrollaron el rol de director musical a la par que confeccionaron diversas partituras que estaban englobadas en las llamadas *Photoplay music*, llegándose a establecer bibliotecas musicales en las que se pueden encontrar, en algunos casos, hasta veinte mil composiciones. Su presupuesto anual solo para música se acerca a las seis cifras. De hecho, el gasto en música a menudo supone casi un tercio del total de los gastos de exhibición (Simón, 2004: 2).

Evidentemente el volumen de cifra mencionado, tanto del corpus musical como del presupuesto, no es representativo en el desarrollo de nuestra industria cinematográfica y sobre todo en lo relativo al hecho musical y, en un principio, en nuestro país este rol fue asumido por el propio empresario que buscaba –dentro de una funcionalidad más práctica y comercial– la mayor efectividad posible para el espectáculo para posteriormente pasar a manos del pianista o músico director, quien elaboraría los programas de acompañamiento musical aunque en ocasiones, tal como se refleja en los artículos de la prensa del momento, unos defensores y otros detractores, la consideración artística, social y laboral no era demasiado positiva, tanto por parte de la prensa como del público (Gil Zulueta, 2019: 320).

2. BREVE APUNTE SOBRE LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRAFICA EN BARCELONA Y EL HECHO MUSICAL EN SUS CINES EN LOS AÑOS VEINTE DEL SIGLO XX

La historiografía sobre la historia del cine en España ha llegado a determinar sobre el desarrollo industrial y artístico del cine que sería la ciudad de Barcelona el principal centro productivo durante la primera década del nuevo siglo y, tal como apunta Palmira González (2001), se sucede una verdadera eclosión de apertura de numerosas salas dedicadas al cine en los primeros años, por lo cual

podemos deducir un mayor desarrollo en el planteamiento de las proyecciones cinematográficas que buscaban, en una de sus funcionalidades más pragmáticas, ofrecer el cine como un espectáculo completo en el que la música sería determinante dentro de las programaciones. Esta preeminencia ya era advertida por Juan Cabero en una de sus notas del *Heraldo de Madrid* en la que destacaba que en las salas de proyección de Barcelona la música se realiza de forma continua sin interrupción alguna como muestra de la importancia concedida a la música en las proyecciones por parte de los maestros directores³. Estas orquestinas eran formaciones de menor tamaño que previamente a la llegada del cinematógrafo interpretaban músicaailable en los salones con un repertorio variado, pero más centrado en las modas recién llegadas del exterior como el primigenio *jazz* y sus variantes másailables como el *fox-trot* o el *charleston* y que en los años veinte del siglo XX comenzaron a causar sensación.

Remitiéndome de nuevo al estudio centrado en la Cataluña silente, Lluís i Falcó menciona a diferentes directores de estas orquestinas. De entre estos músicos podríamos destacar, por su relevancia en los medios y su trabajo tanto compositivo como interpretativo, a Martín Lizcano de la Rosa, el llamado maestro Suñé, Blai Net, Eduard Toldrà o Juan Dotras Vila. Junto a la hemerografía de agendas culturales de la época de los principales periódicos de Barcelona y revistas de cine observé que la huella hemerográfica más relevante pertenecía al llamado maestro Suñé y no solo de forma cuantitativa por el número de apariciones de su nombre en prensa, sino por los tipos de artículos de opinión o crítica que se referían a su labor como director de la orquestina homónima en su apellido referentes sobre todo a determinados estrenos de grandes producciones y a sus adaptaciones musicales, así como por las consideraciones reflejadas por parte de diversos profesionales del mundo del cine.

Tabla 1. Muestra de música de la Cataluña silente

Músico	Años de actividad	Cine	Formación
Eduard Toldrà	1912	Salón Cataluña/ Sala Imperio	Violinista de la formación quinteto
Jordá - Moltó	1922	Salón Cataluña	Sexteto
José Suñé Tomás	1923-1929	Kursaal/Capitol Cinema	Orquestina - Compositor - Pianista

3 *Heraldo de Madrid*, 24 de agosto de 1927, p. 5.

Músico	Años de actividad	Cine	Formación
Orquesta Jover -Torrens	1926-1929	Cine Cataluña	Sexteto
Martín Lizcano de la Rosa	1924-1929	Pathé Cinema/ Cine Lido	Orquesta Lizcano
Dotras Vila	1927-1929	Tivoli/Kursaal/ Cataluña	-----

Fuente: Datos recogidos de la publicación *Música y músicos de la Cataluña silente* de Lluís i Falcó y elaboración propia.

3. EL MAESTRO JOSEP SUÑÉ TOMÁS. SU LABOR DE ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL EN LOS CINES KURSAAL Y CAPITOL

La nota mencionada anteriormente del *Heraldo de Madrid* en la que Juan Cabero resalta el valor de la música en las salas de cine barcelonesas hace referencia principalmente a la profesionalidad del maestro Suñé por su adaptación musical realizada para un pase privado en el Capitol Cinema de Barcelona de la película *Estudiantes y modistillas* (Juan Cabero, 1927), dirigida por el propio Cabero, quien suscribe el artículo. Si bien pudiéramos atisbar un propio interés en elogiar la labor del músico en el pase de prueba de su propia obra, es más cierto que el maestro Suñé reúne muchas más menciones a su favor a lo largo de los años al frente de su orquestina en las salas de cine en las que trabajó, básicamente la Sala Kursaal y el Capitol.

En un principio, tanto en el estudio de Lluís i Falcó como en casi todas las menciones localizadas en la hemerografía se menciona como el «maestro Suñé» e inicialmente en mi investigación apenas encontraba datos biográficos para poder elaborar su trayectoria profesional y determinar cómo Suñé llegó a la labor de músico en las salas de cine. La búsqueda en referencia al maestro Suñé me llevó inicialmente al músico Juan Suñé y Masia (1866-1947), flautista y compositor catalán nacido en la localidad de Amposta. Sin embargo, no había referencia ninguna en su biografía de haber realizado acompañamiento musical en las salas de cine. Finalmente, en una noticia de 1931, cuando precisamente ya no realizaba tal labor debido a la llegada del cine sonoro, se comentaba la gira del músico José Suñé Tomás por el continente americano, recordando su labor en los cines

Kursaal y Capitol⁴. Constaté que llegó a ser usual en la misma época la confusión entre los dos músicos como sucedía, por ejemplo, en un anuncio del suplemento Álbum Musical de la *Revista El Cine* que dedica su n.º XIII al «notable maestro José Suñé» cuando realmente las partituras de dicho número que localicé pertenecían a Juan Suñé o bien cuando en otras partituras de la misma colección se firmaban solo como J. Suñé, por lo que dicha información llegaba a ser ambigua en la investigación.

Aun así, de José Suñé Tomás existen muy pocos datos biográficos sobre su persona y trayectoria artística. Los escasos datos biográficos y de su formación inicial académica tan solo los localicé en una ficha del fondo de la *Col·lecció Teatral Rull* catalogada en la Biblioteca de Catalunya. En ella se detalla que nace en Manresa en 1890 y muere en Barcelona en 1950; desde joven ya dirigía coros en su ciudad natal para posteriormente trasladarse a Barcelona y estudiar con el maestro Granados, que podemos presuponer que sería en el primer lustro del siglo XX, coincidiendo, por tanto, con el desarrollo del cinematógrafo. En la misma ficha se detallan contadas partituras de su producción compositiva. Otro dato disperso localizado se da en la biografía del violinista francés Ferdinand Guérin en la que, sin fecha concreta, aparece referenciado el Trío Suñé del que fue miembro junto a Juan Armengol y el propio José Suñé Tomás⁵.

Si atendemos a su producción compositiva, el corpus musical del maestro Suñé de partituras publicadas está disperso en diferentes publicaciones y su producción es menor con respecto a otros autores catalanes coetáneos con un volumen de composiciones principalmente de cuplés y sardanas bastante más numeroso. Este era un hecho a considerar en mi investigación puesto que uno de los objetivos primordiales era localizar arreglos, partituras originales o anotaciones musicales respecto al modo de acompañar las películas en las proyecciones. De este corpus se localizan en la publicación de 1913 *Las canciones del momento: álbum mensual de música n.º 4* el vals de su firma con título «El Recuerdo Perdura», así como un *charleston-fox* titulado «Pickmey» publicado en la revista *El Bufón* de Barcelona en su número 21 de junio de 1926. Composiciones dispersas las encontramos en una búsqueda en la red referenciadas en el portal de venta Todo Colección, como el disco de pizarra del *tango* «La Hermosa de Cuyo» (1919), de autoría propia e interpretado por la Orquesta Tziganer Planas de Barcelona, con la que también están localizados en el catálogo del sello discográfico Gramófono⁶ los temas en discos de pizarra como el chotis «Vaya una Hembra, Amigo» (1921), que aparece compuesto junto al propio Planas, y el foxtrot «Matilde» (1921), aunque sin

4 *Arte y Cinematografía*, año XXII, n.º 360, 1931. Barcelona.

5 https://es.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Gu%C3%A9rin

6 Información facilitada por José M. León de su investigación para confeccionar la base de datos en internet <http://www.euzomo.es/>

ninguna anotación que haga referencia a su publicación en partitura. También nos encontramos referenciada en la ficha de la *Col·lecció Teatral Rull* la composición musical que Suñé realizó para la obra dramática de Alfons Roura *El rei fa treballs forçats. Concert de cant i piano en tres parts*, que fue estrenada en el Gran Teatre Espanyol el 31 de marzo de 1934 cuando ya no realizaba la labor de acompañamiento musical cinematográfico con el advenimiento del sonoro.

De esta producción compositiva tan solo se han localizado dos partituras relacionadas con música escrita o arreglada por Suñé para una determinada producción cinematográfica. Estas partituras corresponden a los temas «La Sereñata» y «Julio en la Argentina», que pertenecen a la película *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Rex Ingram, 1921), dato que aparece en la portada, basada en la novela de Vicente Blasco Ibáñez. Los temas están descritos como un *tango-milonga* y compuestos por Harry Olsen, pero adaptados por el maestro Suñé como un arreglo fácil para piano. Las partituras localizadas –un ejemplar adquirido en mi nombre en el establecimiento Casa Beethoven de Barcelona– se publicaron con el sello de Selecciones Capitolio de S. Huguet, S. A., distribuidora fundada en Barcelona en 1920 por Sadurní Huguet i Riba, quienes iniciaron precisamente su actividad con esta película y con un aparato publicitario muy *hollywoodense*. Si bien no consta una determinada fecha de edición, sí que a pie de página se hace referencia publicitariamente a la temporada 1927-1928 de las próximas películas que presentará la distribuidora, por lo que la fecha de salida al mercado de las partituras se puede establecer entre 1926 y 1927. Posteriormente fueron publicadas en la revista *Popular Film* en julio de 1930 en sus números 208 y 209. Tanto el ejemplar como las reproducciones posteriores en la revista pudieron tener como objetivo el mercado de consumo dirigido a la interpretación *amateur*, algo muy usual en la época en la que, por ejemplo, la venta de pianos para el disfrute doméstico estuvo en alza.

Sin embargo, si queremos relacionar directamente estos temas con la película nos encontramos con dos inconvenientes. Uno, la disparidad de fechas entre el estreno de la película en 1922 y la distribución de estas partituras años más tarde; el otro es el hecho de que dos temas no dejan de ser una pequeña parte musical de lo que sería todo el metraje. En su pertenencia a la película, de la que no hay duda, podríamos relacionar los temas con una función diegética para ser interpretados durante la memorable escena de *tango* de su protagonista Rodolfo Valentino puesto que estilísticamente se corresponden ambos con un *tango-milonga*, aunque tampoco podemos asegurarlo al no haber indicación expresa de ello, pues usualmente en las denominadas *cue sheet* se especificaba la escena a la que correspondía la composición e incluso el tiempo de ejecución. Hay una mayor probabilidad de que su finalidad se corresponda con la moda ya instaurada del surgimiento de las canciones representativas de las películas en su sentido promocional, lo que una vez más nos corrobora la importancia que durante la etapa silente comenzaron

a adquirir los temas o canciones principales de cada superproducción tal como apunta Slowick:

Beginning with the title song from the film Mickey in 1917, theme songs increased in importance throughout the silent era, culminating with the massive success of «Charmaine» from *What Price Glory?* (1926) and «Diane» from *Seventh Heaven* (1927), both written by Capitol Theatre music director Erno Rapee. (Slowik, 2012: 50)

Sin embargo, sí hay constancia de la música original que, según la ficha de la productora Metro Goldwyn Mayer, estuvo compuesta por Louis F. Gottschalk, uno de los compositores pioneros en la música cinematográfica de acompañamiento de la etapa muda. Según la hemerografía consultada, la película fue estrenada en el Palace Cinema de Barcelona en octubre de 1922 y en esas mismas fechas en el Cine Príncipe Alonso de Madrid para posteriormente, en los dos años siguientes, estrenarse en otras ciudades españolas como en el teatro Principal de Valencia, Badajoz o en Tenerife y ciertas reposiciones entre 1927 y 1928.

En su estreno en el Palace Cine de Barcelona fue acompañada musicalmente por una nutrida orquesta formada por profesores del Sindicato Musical de Cataluña bajo la dirección del maestro Evelio de Burrel⁷. Aunque no se menciona expresamente la partitura original de Gottschalk, es muy probable que la productora Metro Goldwyn Mayer la proporcionara en su distribución y que los temas principales a los que hemos hecho referencia fueran incluidos. Curiosamente no fue Suñé quien se encargó del acompañamiento en el estreno de la película en octubre de 1922 puesto que en esas fechas estaba con su quinteto en el cine Kursaal donde se proyectaban otras películas mientras que *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* se estrenó en el Palace Cine, tal como hemos indicado más arriba, con el maestro Burrel en el acompañamiento musical.

La labor del maestro Suñé como director de la orquestina en las proyecciones cinematográficas estuvo concentrada en un tiempo relativamente corto que comprendería desde mediados de 1920 hasta la llegada del cine sonoro por lo que adquirió un notable prestigio entre la prensa especializada y profesionales del medio. Ello es muy destacable si atendemos a la peyorativa valoración que se solía tener sobre los pianistas en concreto y los músicos en general a la hora de acompañar los films e incluso sobre la conveniencia o no de la música de acompañamiento. Sin embargo, el maestro Suñé parece ser una excepción. La primera referencia que encontramos sobre él aparece en la revista *Arte y Cinematografía* en su número de mayo de 1923 elogiando a su orquestina por la adaptación musical de la película de producción francesa *María del Carmen (Aux jardins de Murcie)* (René Hervil y Louis Mercanton, 1923), versión cinematográfica de la

⁷ *La Vanguardia*, jueves 8 de octubre de 1922, p. 11.

obra dramática del escritor José Feliu y Codina. Corresponde esta nota de prensa a la prueba previa al estreno efectuada los días 11, 12 y 15 de mayo en el Kursaal y en ella se detallan los componentes de la formación como el violinista Fernando Garni y el violoncelista Pérez Prió; este último accedería posteriormente a un puesto en la Orquesta Filarmónica de Madrid en 1940 (Ballesteros Egea, 2010: 67). Este dato es relevante puesto que es de las escasas ocasiones en las que se nombran algunos músicos componentes de la orquestina Suñé.

Y es el Kursaal el primer cine del que tenemos constancia en el que Suñé comenzaría a desempeñar su función de músico de cine. Este cine abrió sus puertas el día 6 de marzo de 1910 siendo heredero del cine Clavé (una sala de proyección de madera que se encuentra entre los primeros que fueron abiertos en la ciudad) y fue una iniciativa del empresario Josep Balanyà⁸. Ya en 1914 se menciona a un buen pianista en una breve nota de la revista *Arte y Cinematografía*, en su sección «Cinematógrafos», aunque no se le nombra y no se tiene constancia de que fuera el mismo maestro Suñé quien iniciara su labor como pianista solista para posteriormente crear su propia orquestina.

Los datos que hacen referencia a un acompañamiento fijo de la orquestina Suñé comienzan a ser más frecuentes ya iniciada la década de los años veinte. En la presentación de la temporada de invierno de la programación del cine Kursaal del 15 de septiembre de 1923, en la revista *Arte y Cinematografía* aparece mencionada la orquestina Suñé como «el complemento ajustado al aristocrático ambiente que en la sala se respira»⁹. En esta nota de prensa el Kursaal es denominado cine «aristocrático» y «Salón-Templo de la Cinematografía», calificativos que se repetirían en sucesivas agendas culturales y anuncios de las revistas cinematográficas y que respondía a una búsqueda de distinción dirigida a un público de la alta sociedad, «entre los concurrentes las más distinguidas familias de la sociedad barcelonesa»¹⁰, y para quienes se ofrecía una cuidada arquitectura e interior de la sala, como «una preciosa alfombra hecha expreso, la cual cubre todo el amplio vestíbulo que da acceso a la sala de espectáculos»¹¹.

Parte importante de esta distinción que ofrecía el Kursaal respondía a la propia selección de los programas entre los que destacaban las grandes superproducciones provenientes de Hollywood, por lo que es relevante como muestra de la importancia dada a la música en las proyecciones, que también a diario, en las diversas agendas culturales de los periódicos, se destacaba el acompañamiento de música por parte de la orquestina del maestro Suñé con la frase publicitaria que hacía referencia a «selectos programas que, acompañados en la parte musical por

8 <https://www.prospectosdecine.com/barcelona--cine-kursaal>

9 *Arte y Cinematografía*, año XIV, n.º 270, septiembre 1923. Barcelona.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

la orquestina Suñé, imprimen a los mismos un depurado gusto artístico y dan al Kursaal un sello de suma distinción».

La orquestina Suñé se convertiría pues, junto con otras formaciones de la Barcelona de los años veinte, en uno de los casos más representativos de formación estable encargada de musicalizar las proyecciones, distinguiéndose dentro de esta labor las grandes producciones que requerían de unas adaptaciones musicales concretas o provistas de sus propias partituras. De entre estas grandes producciones de los años veinte, Suñé y su orquestina se encargarían de realizar los acompañamientos musicales de películas como *Pedrucho* (Henri Vorins, 1923), de producción española, de género taurino que se proyectó en el Kursaal en febrero de 1924 y para la que el maestro Suñé compuso una adaptación musical según se refleja en el *Boletín de Información Cinematográfica*¹². En la ficha de la película de la base de datos de IMDb consta la música del maestro Rene, pero no se ha logrado ninguna información sobre el nombre de este compositor, por lo que es muy probable que la música que Suñé adaptó correspondiera a una selección propia de un repertorio popular acorde al género de la película. Otra de las funciones de cualquier orquestina o formación musical de los cines sería la de amenizar los intermedios entre los pases de las distintas películas proyectadas tal y como se menciona en la sección de «Cines de Barcelona» de la revista *Arte y Cinematografía* de este mismo mes de febrero de 1924, que para tal menester la orquestina Suñé interpretaba «escogidas y selectas composiciones musicales, con la pericia y depurado gusto artístico proverbial en la misma»¹³. Debemos considerar este caso como representativo de un acompañamiento musical mucho más simple para las obras cinematográficas que no fueran superproducciones, entre las que se citan películas como *La famosa señora de Fair* (Fred Niblo, 1923), que efectivamente tienen la característica de pertenecer a una cartelera de menor duración y con menos aparato publicitario en sus estrenos.

También en 1924 otra de las películas a destacar en las que el maestro Suñé recopiló la música para su acompañamiento en las proyecciones sería *I Pagliacci* (*Los Payasos*) (G. B. Samuelson y S. W. Smith, 1923), producción italiana y primera versión cinematográfica de la ópera de Ruggero Leoncavallo distribuida por el Consorcio Internacional del Cine, que en ese mismo año abrió oficinas en Barcelona y en Madrid. Según el *Boletín de Información Cinematográfica* también será motivo de una adaptación especial por parte del maestro Suñé que recopiló lo que denominaban «ilustraciones musicales»¹⁴. Ya en la temporada de 1925 y en la línea de las superproducciones, aparece anunciada *El Caballo de hierro* (John Ford, 1924) de la Fox Film Corporation, para la que Erno Rapee, otro de los grandes compositores pioneros de la etapa del cine silente americano, compondría

12 *Boletín de Información Cinematográfica*, año III, n.º 19, febrero 1924. Barcelona.

13 *Arte y Cinematografía*, año XV, n.º 27, febrero 1924. Barcelona.

14 *Boletín de Información Cinematográfica*, n.º 24, 1/9/1924, p. 29.

la partitura. Sin embargo, de nuevo no se tiene constancia de que dicha partitura fuera proporcionada por la productora, pero la prensa destaca que «la adaptación musical del notable maestro Suñé, constituyó una maravilla de improvisación y mereció unánimes elogios de todos los invitados a la prueba, especialmente los fragmentos musicales dedicados a ilustrar las canciones del cabo Sábalo para animar a sus obreros al trabajo»¹⁵. Es interesante matizar el concepto mencionado de improvisación sobre un arreglo musical. Si bien el mismo concepto de improvisación puede ser muy ambiguo en función del género o estilo musical, en el acompañamiento musical de las proyecciones se daba de una forma más factible en los solistas, usualmente un pianista, mientras que en las formaciones como una orquestina el acto de improvisar estaba mucho más encorsetado en función de las transiciones de las imágenes y del propio arreglo musical que acompañaba a cada una de las escenas, por lo que cuando usualmente la prensa de la época habla de improvisación tenemos que pensar más en un acto de transición musical entre escenas y en la originalidad de traducir las escenas en un sentido musical.

Tabla 2. Orquestina Suñé. Acompañamientos musicales más destacados

Fecha	Sala	Películas	Música original
11/05/1923	Kursaal	<i>María del Carmen</i> « <i>Aux Jardins de Murcie</i> » (Louis Mercaton, 1922)	Adaptación musical
01/02/1924	Kursaal	<i>Pedrucho</i> (Henry Vorins, 1923)	Adaptación musical
01/09/1924	Kursaal	<i>I Pagliacci</i> (G. B. Samuelson y S. W. Smith, 1923)	Basada en una ópera de Ruggero Leoncavallo
01/10/1925	Kursaal	<i>El Caballo de Hierro</i> (John Ford, 1924)	Erno Rapee
01/08/1926	Eldorado	<i>Miguel Strogoff</i> (Viktor Tourjansky, 1926)	Werner R. Heymann
01/10/1926	Capitol	<i>El Gran Desfile</i> (King Vidor, 1925)	Musical Score Major Edward Bowes, David Mendoza y William Axt

Fuente: Elaboración del autor a través del estudio hemerográfico.

¹⁵ *Boletín de Información Cinematográfica*, año IV, n.º 37, octubre 1925, p. 31.

En agosto de 1926 una noticia nos sitúa al maestro Suñé fuera del Kursaal adaptando la música en la sesión de prueba de otra superproducción de la casa Gaumont como lo fue la versión cinematográfica de la novela de Julio Verne *Miguel Strogoff* (Viktor Tourjanski, 1926). En este caso el pase de prueba se realizaba en el cine Eldorado destacando que «la música del maestro Suñé acusa una perfecta identificación con la obra. Momento hubo, como el del baile y la batalla de la primera parte, en que llegó ser un complemento precioso de la cinta»¹⁶. La música original estaba realizada por Werner R. Heymann, compositor alemán relacionado con el estudio cinematográfico UFA y que ya había realizado importantes partituras para *Fausto* (F. W. Murnau, 1926) de ese mismo año o la música de la premier alemana en Berlín de *Napoleón* (Abel Gance, 1927) o la película de corte folclórico español, pero de producción alemana, *Valencia (Du schönste aller Rosen)* (Jaap Speyer, 1927) con el famoso tema principal homónimo de José Padilla. Esta producción nos marca un momento de cambio para el músico pues, tres años después de su inicio en el Kursaal, el maestro Suñé será contratado para la nueva sala Capitol Cinema, propiedad también de Balanyà, y en el que, junto al Pathé Cinema, se estrenaría dicha producción. En la sesión inaugural del Capitol del 23 de septiembre de 1926 se programaron las películas *Los Parásitos* (Louis Gasnier, 1925) y *Dick el guardiamarina* (Christy Cabanne, 1925)¹⁷ y la contratación de la orquestina Suñé sería anunciada en una nota de la revista *Popular Film*, detallando que se le encargó la formación de la orquestina para el nuevo salón de cine¹⁸.

Le sustituirán en el cine Kursaal y Cataluña las orquestas Jover-Torrens asumiendo el acompañamiento musical cinematográfico tal y como queda reflejado en las agendas culturales de los periódicos de los siguientes años.

Otra evidencia de la consideración cosechada en los últimos años por el maestro Suñé como músico residente en las salas de cine es su participación en importantes actos sociales que reunían a empresarios y profesionales de la cinematografía de la ciudad condal, como el organizado en el restaurante Patria de Barcelona, uno de los centros de reunión de políticos y empresarios de la sociedad catalana, en el que se celebró el 15 de octubre de 1926 el evento especial de celebración por el n.º 300 de la revista *Arte y Cinematografía* como homenaje también a su director Joaquín Freixes Saurí, reuniéndose en este acto desde periodistas madrileños, destacando a Juan Cabero, pasando por los directivos de la Mutua de Defensa Cinematográfica Española o la Asociación de Empresarios de Cataluña. La nota de la propia revista deja buena cuenta de la consideración sobre el maestro Suñé y su orquestina (que es mencionada como un quinteto), relatando que «fue amenizado el acto por la orquestina Suñé, cuyos méritos son de todos reconocidos, y la cual se adhirió

16 *Arte y Cinematografía*, año XVII, n.º 304, agosto 1926. Barcelona.

17 <http://labarcelonadeantes.com/capitol.html> de Jesús Fraiz [consultado el 15/5/2021].

18 *Popular Film*, n.º 008, 26/9/1926, p. 11.

galantemente al acto. Su esmerada labor mereció una ovación, que se repitió a cada una de las escogidas composiciones que ejecutó con su peculiar maestría»¹⁹.

Según los datos recogidos en el análisis hemerográfico, el maestro Suñé y su orquestina desarrollarían su trabajo en el Capitol Cinema hasta el año 1928. Uno de los primeros efectos de la llegada del cine sonoro fue la pérdida de un trabajo estable para los músicos del cinematógrafo, por lo que muchos músicos retomaron una actividad musical previa a la llegada del cinematógrafo y centrada en el formato de concierto en sus muy diversas modalidades y repertorios. Así vemos reflejada la noticia de que el maestro Suñé –que es mencionado con su nombre y apellidos como José Suñé Tomás, siendo esta la primera referencia localizada al respecto– realiza una gira en 1931 por el continente americano, resaltando que «la labor musical del maestro Suñé en los salones Kursaal y Capitol la recordará aún con agrado la selecta concurrencia que antes de la aparición del cine sonoro llenaba aquellos salones»²⁰.

4. CONCLUSIONES

A través de esta inicial reconstrucción de la labor del músico José Suñé Tomás, dedicado al acompañamiento musical cinematográfico, se constatan diversos elementos del panorama de la exhibición cinematográfica en la década de 1920. En la Barcelona de esos años se dará la consolidación de las salas de cine que ofrecen mayores comodidades y aforos y uno de sus elementos principales será la música en directo acompañando las proyecciones a través de formaciones como las orquestinas, buscando con ello una mayor distinción en el ofrecimiento del nuevo espectáculo en auge.

Ante la escasez de fuentes primarias sobre el hecho musical de nuestro cine en sus primeros treinta años, como pudieran ser partituras o métodos musicales, junto a los escasos datos sobre el músico en cuestión, el análisis y la interpretación de las fuentes hemerográficas se muestran como una metodología valiosa para realizar un esbozo certero de cómo se desarrollaba el trabajo de uno de los músicos más nombrados en el acto del acompañamiento musical cinematográfico en salas.

En este sentido, el maestro Suñé debe ser considerado como un caso paradigmático en el hecho musical de la etapa del llamado cine «mudo», dada su mayor relevancia en la prensa del momento y en otros eventos del mundo artístico y empresarial cinematográfico. No solo destacó por su trabajo como director de orquestina y pianista, sino también por su función como seleccionador de las músicas empleadas para el acompañamiento de diversas producciones

19 *Arte y Cinematografía*, año XVII, n.º 306, octubre 1926. Barcelona.

20 *Arte y Cinematografía*, año XXII, n.º 360, abril 1931, p. 48. Barcelona.

cinematográficas de mediados de los años veinte del pasado siglo realizados en los cines Kursaal y Capitol de Barcelona. Algunos trabajos como adaptador musical de partituras cinematográficas originales compuestas para los grandes estrenos constatan también la importancia que tenía la música durante las proyecciones y de forma concreta la labor desempeñada en esos años por el maestro Suñé.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arce, J. (2008). El barracón cinematográfico: el pianista y su ‘estuche de distracciones’. In R. Gómez Muns y R. López Cano, *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Sociedad Ibérica de Etnomusicología.
- Ballesteros Egea, M. (2010). *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Universidad Complutense de Madrid.
- Gil Zulueta, J. (2019). El arte de acompañar cine mudo. Los pianistas del cine mudo: las primeras bandas sonoras musicales en directo. Métodos y recursos. *Itamar, Revista de Investigación Musical*, 5, 313-334. <https://roderic.uv.es/handle/10550/71514>
- González López, P. (2001). Los quince primeros años del cine en Cataluña. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 16, 39-74.
- Iglesias Simón, P. (2004). La función del sonido en el cine clásico de Hollywood durante el período mudo. *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 7, 1-15.
- Padrol, J., & Valls Gorina, M. (1986). *Música y cine*. Biblioteca Básica Salvat.
- Roquer, J., Torras, D., & López, L. (Eds.). (2020). *Del cine mudo a los videojuegos*. Letra de Palo.
- Slowik, M. (2012). *Hollywood film music in the early sound era 1926-1934*. Columbia University Press.

EL TIEMPO ENTRE COSTURAS: MÚSICA DE ENTRETELAS

The Time in Beetween: *Interlining Music*

Marta ÁLVAREZ GARCÍA 

mtafranz@gmail.com

RESUMEN. Las series son actualmente las producciones audiovisuales más consumidas, con una oferta cada vez más amplia y unos estándares de calidad en constante ascenso. En el ámbito español también se está experimentando este proceso y ya son muchos los títulos que han sido premiados tanto a nivel de audiencia como de la crítica especializada. *El Tiempo entre Costuras*, miniserie emitida en Antena3 entre 2013 y 2014 e inspirada en la novela homónima de María Dueñas (2009), es un buen ejemplo.

A través del análisis de su banda sonora musical, compuesta por César Benito, se muestran las particularidades de cuatro de los temas más relevantes, su relación con la imagen, con la protagonista y su identificación con un elemento clave en la trama: la máquina de coser. Además, se extraen algunas de las características generales de la música que favorecieron su conexión y cercanía con el espectador, motivo por el cual, junto con su idoneidad estilística y narrativa, contribuyó de forma determinante al éxito de la miniserie.

Palabras clave: música y televisión; miniserie; *El tiempo entre costuras*; Sira; César Benito.

ABSTRACT. Series are currently the most widely consumed audio-visual productions, with an increasingly larger offer and constantly rising quality standards. Spain is also experiencing this process and many series have already won awards from both audiences and specialized critics. A good example of them is *The Time in Between*, a miniseries broadcast on

the Antena3 channel between 2013 and 2014, inspired by the novel of the same name by María Dueñas (2009).

Through the analysis of its music soundtrack, composed by César Benito, the particularities of four of the most relevant themes are shown, their relationship with the image, with the main character and their identification with the plot's key element: the sewing machine. In addition, some of the general characteristics of the music that promoted its connection and closeness to the viewer are extracted, which is the reason why, together with its stylistic and narrative suitability, it contributed in a decisive way to the success of the miniseries.

Keywords: music and television; miniserie; *The time in between*; Sira; César Benito.

1. INTRODUCCIÓN

La ficción televisiva está experimentando a nivel mundial un enorme proceso de expansión desde los 2000, en el que la lucha por la audiencia ha fomentado la innovación constante y la búsqueda de nuevos caminos narrativos y estéticos para atraer al espectador (García, 2015). Este hecho se ha visto favorecido, entre otras razones, por la normalización del uso de diferentes dispositivos por parte del usuario y por el florecimiento de plataformas digitales como *Netflix*, *HBO* o *Amazon Prime*, lo que ha provocado que haya trascendido el medio televisivo¹.

El aumento de los estándares de calidad ha generado productos más cuidados en cuanto a sus detalles, entre ellos la música, con el objetivo de conseguir una mayor fidelización de un público cada vez más exigente y con más opciones a su alcance. Este es el caso de *El Tiempo entre Costuras*, cuyo valor artístico, narrativo, interpretativo, estético y musical contribuyó a sentar las bases de la ficción televisiva actual y de la adaptación literaria al audiovisual en España. Sus numerosos premios (entre ellos el Premio Iris 2013 a la Mejor Música para Televisión) acreditan el interés de esta producción como objeto de estudio².

Según Concepción Cascajosa (2016), este renacimiento de la ficción televisiva española viene de la mano de la incorporación de realizadores cinematográficos, como en el caso de la serie que nos ocupa y de otros ejemplos como *Hispania*, la

1 Más de la mitad de los espectadores afirma consumir programas de forma no lineal (Formoso, 2016).

2 Puede verse la entrega del premio en el propio canal de YouTube de César Benito: *Premios Iris 2013: Mejor Música para TV* (Benito, s. f.).

leyenda (2010-2012), *Bajo sospecha* (2015) o *Sin identidad* (2014-2015). Títulos como *El Príncipe* (2014), *Mar de plástico* (2015), *Vis a Vis* (2015) y *Buscando el Norte* (2016) muestran además la actualidad del choque cultural dentro de nuestras fronteras, una realidad cada vez más cercana para el espectador que no era tan frecuente en producciones anteriores. También señala la importancia de la figura del guionista-director, habitual en la tradición europea y norteamericana, pero no en la española, hasta hace relativamente poco.

Otro de los fenómenos que ha supuesto un cambio radical en la concepción de la ficción televisiva, relacionado con el uso de nuevas pantallas y plataformas de las que hablábamos al principio, es el surgimiento de la denominada «televisión social» a través de las redes sociales y la interrelación que permiten entre el contenido y los espectadores. Este proceso de transformación de la experiencia audiovisual merece un apartado específico en el que abordar algunas de sus características principales.

2. NARRATIVA TRANSMEDIA COMO IMPULSORA DE LA FICCIÓN TELEVISIVA

Las audiencias cada vez participan de forma más activa en el proceso de expansión de la ficción televisiva, pasando de ejercer de meros consumidores a convertirse en nuevos «prosumidores» (Paíno, 2015). De este modo, contribuyen a generar un universo paralelo que complementa la historia original, dando lugar a lo que conocemos como narrativa transmedia (Jenkins, 2003). Dentro de este fenómeno podemos incluir las series de mayor éxito internacional de los últimos años, como *Breaking Bad* (2008-2013), *Juego de Tronos* (2011-2019), *The Crown* (2016-) o *Bridgerton* (2020-), así como *Isabel* (2010-2014), *Gran Hotel* (2011-2013), *El Ministerio del Tiempo* (2015-2020), *La Casa de Papel* (2017-2021) o alguno de los títulos anteriormente citados dentro del ámbito nacional.

El Tiempo entre Costuras (2013-2014) fue un referente, en su momento, de la narrativa transmedia en nuestro país. La cantidad de contenidos promocionales de los que se hizo eco la corporación Atresmedia no tuvo precedentes con respecto a producciones anteriores, y esto favoreció, en gran parte, la buena acogida del público (Jiménez, 2014). Su difusión en redes como *Facebook*, *Twitter*, o los foros oficiales como *Fórmula TV*, *Filmaffinity* o *YouTube*, convocó a miles de usuarios que, todavía hoy, siguen aportando comentarios personales e interactuando entre ellos, entablando lo que se conoce como «relación horizontal» (Rodríguez, 2014)³. Gracias a ello sabemos, por ejemplo, que la mayoría eran mujeres; más del

3 También se utilizan los conceptos de «relación vertical» para designar la comunicación entre telespectadores y actores, directores, guionistas, etc.; y la «relación diagonal», cuando esta se entabla con los personajes.

80 % consideraban que la serie era buena, y que el vestuario, música y fotografía obtuvieron un 90 % de referencias positivas (Malmierca, 2018).

Concretamente en *YouTube*, los vídeos con más visitas y comentarios fueron y siguen siendo los relativos a la música. Una muestra de esta actualidad es el hecho de que César Benito, el compositor, subiera en pleno confinamiento un vídeo en el que él mismo interpreta al piano un *medley* con los temas más emblemáticos de la serie («Madrid 1922», «L'Atelier», «Candelaria “La Matutera”», «Los Ecos de la Guerra» y «Tema de Sira»), obteniendo de nuevo una respuesta muy positiva por parte de los usuarios⁴.

Por otro lado, el 2021 ha sido un año en el que se ha retomado la historia de la joven costurera madrileña, primero de manos de la propia escritora, María Dueñas, que publicó en abril la continuación de sus aventuras (*Sira*); y segundo, por parte del estreno en Zaragoza, el 2 de diciembre de ese mismo año, de *El tiempo entre costuras: El musical*, con música original de Iván Macías y la supervisión de la autora. En estos momentos, el espectáculo se encuentra de gira por todo el país, cosechando éxitos como los diez galardones de los *Premios del Público Broadwayworld Spain 2022*, incluyendo Mejor Musical, Mejor Musical en gira y Mejor Música Original (González, 2022).

3. LA MÚSICA EN LA FICCIÓN SERIADA

La música para ficción televisiva tiene características muy particulares, puesto que debe funcionar en más de una escena o secuencia sin que sea necesario sincronizarla con el detalle de un largometraje. Los temas suelen ser breves y tener puentes (*bridges*) para facilitar su inserción e intercambio, lo que requiere una preparación previa en la que diseñarlos, aunque luego se modifiquen y adapten según las necesidades de la imagen (Karlín, 2004).

Respecto a su ubicación, es importante que el compositor reciba el *spotting* o previsión de dónde van a colocarse los temas y qué tipo de escenas van a acompañar (acción, amor, misterio, celebración, etc.) para poder trabajar con cierta antelación. Al igual que todo plano visual tiene un objetivo y dirige la atención del espectador, la música puede igualmente apoyar el relato y resaltar determinados detalles y expresiones de los personajes o situaciones, modificando con ello el valor expresivo de las imágenes.

La mera entrada o salida de la música puede enfatizar acciones o personajes si coincide con ellos, así como el silencio puede utilizarse como recurso dramático. En el caso que nos ocupa, los puntos de mayor sincronía de la serie se dan

⁴ Este y otros vídeos subidos por el propio autor aparecen citados en las referencias bibliográficas.

precisamente en esos momentos, por lo que podemos hablar de un cierto grado de articulación sincrónica (Nieto, 2003). Sin embargo, en la mayor parte de las ocasiones, la música comienza justo al final de la escena anterior, lo que constituye un recurso de unión muy utilizado tanto en el cine como en la televisión para difuminar los cortes del montaje.

Por estas y otras muchas razones es habitual contar con compositores especializados en teleseries debido a la premura de los plazos. Suelen tener que componer y orquestrar entre veinticuatro y treinta minutos de música para cada capítulo semanal, a partir del montaje que se les envía, con un plazo que varía entre los tres y los ocho días, lo cual requiere cierta destreza y rapidez de ideas, especialmente al inicio del proyecto (Royán, 2015).

4. EL TIEMPO ENTRE COSTURAS

Tanto la versión literaria de María Dueñas (2009) como la televisiva, fiel al espíritu original del relato, gozaron de gran aceptación. La miniserie consta de 11 capítulos y fue emitida en Antena3 entre octubre de 2013 y enero de 2014. La producción contó con un presupuesto alto, más propio del cine que de la televisión, y con actores muy conocidos, otorgando además a la música un espacio prioritario (Sánchez, 2019). No en vano, su calidad fue reconocida más allá de nuestras fronteras, emitiéndose posteriormente en varios países de Europa, América, África y Asia. Hoy se encuentra disponible en las plataformas *Atresplayer Premium* y *Amazon Prime Video*.

El argumento nos cuenta las aventuras de Sira Quiroga, una joven costurera de principios del siglo XX que se marcha a Tánger por amor. Allí, termina abandonada y llena de deudas justo cuando estalla la Guerra Civil, por lo que no puede volver a Madrid durante varios años. Envuelta en una trama política y de espionaje, entre telas y desfiles de importantes personalidades, entre el romance y la intriga, dedica sus días a transformarse en una gran modista que esconde una doble vida como espía, llegando a ser una pieza clave para el Servicio Secreto de Inteligencia Británico.

De esta dualidad participa el título del presente artículo, «El Tiempo entre Costuras: música de entretelas», con el que se ha pretendido hacer un guiño al doble significado de este último término, que designa las piezas de tela utilizadas para dar más firmeza a algunas partes de las prendas, como cuellos de camisa, ojales o bolsillos. A la vez, tiene una acepción de uso coloquial que hace alusión a aquello que está oculto, en las entrañas (entresijos). Este símil es muy propicio, tanto estética como conceptualmente, para definir el papel de la música en la miniserie, cuyo efecto actúa desde la sombra como refuerzo narrativo, estructural y expresivo para las imágenes, formando parte esencial de las mismas.

4.1 *El traje musical a medida de César Benito*

La música de César Benito envuelve y unifica las imágenes acoplándose estilísticamente a ellas, aportando un cariz elegante, sensible, delicado, intenso, dramático, oscuro o luminoso, según el momento y las necesidades narrativas. La instrumentación, mayoritariamente clásica y con el piano como elemento tímbrico principal, encaja a la perfección con los salones, las sedas, los bordados, los encajes y las damas distinguidas que aparecen en escena.

Como se ha comentado anteriormente, existe además un elemento visual recurrente que articula la historia y representa en cierto modo a la propia protagonista, imprimiendo a su vez un componente rítmico muy característico: la máquina de coser. Si bien no se pretende una sincronía física estricta, sí se produce a nivel visual, pues, en casi todas las ocasiones en que aparece en escena este elemento, se escucha alguno de los temas que representan implícitamente su ritmo cíclico, regular y constante. De hecho, la *Singer* está presente en los tres talleres en los que trabaja Sira a lo largo de la historia (el de doña Manuela, el de Tetuán y el de Núñez de Balboa), convirtiéndose en un recurso de sincronía conceptual al representar la lucha interna de la protagonista por salir adelante.

A continuación, la Tabla 1 enumera los cortes musicales incluidos en el CD publicado en 2013 bajo el título *El Tiempo Entre Costuras. Banda Sonora Original de César Benito*, del cual se ha tomado la referencia para el estudio⁵:

Tabla 1. Cortes musicales del CD *El Tiempo Entre Costuras*

N.º	Título	Duración
1.	Tema de Sira	3:00
2.	Madrid, 1922	5:28
3.	Una Máquina de Escribir	0:55
4.	Sus Pupilas Clavadas en las mías	4:40
5.	Mi Madre y yo, dos Extrañas	3:17
6.	En Marruecos	4:02
7.	Al Borde del Abismo	4:03

⁵ Tras ser subida a plataformas digitales, esta música se ha convertido en una de las bandas sonoras de televisión más reproducidas a nivel mundial, superando los seis millones y medio de escuchas en *Spotify* (datos actualizados en noviembre de 2022).

N.º	Título	Duración
8.	Candelaria «La Matutera»	1:46
9.	Trapicheos y Contrabando	2:57
10.	L'Atelier	1:48
11.	Entre Costuras	1:38
12.	La distinguida y elegante Rosalinda Fox	2:49
13.	El falso Delphos	1:20
14.	La Sombra del Tercer Reich	2:32
15.	Amor entre Guerras	1:54
16.	Tensión en el Protectorado español	2:39
17.	Agente Agoriuq	2:11
18.	Conspiración británica	2:06
19.	Nas Ruas de Lisboa	2:49
20.	Misión: Escapar	5:34
21.	Modista, Espía, Amante y Mujer	2:02
22.	La Muerte en cada Esquina	1:29
23.	Los Ecos de la Guerra	2:38
24.	Lección de Vida	4:01
25.	Final abierto (Tema de Sira)	2:14

Nota: Elaboración propia. Se han señalado en negrita los temas analizados en este artículo.

Cada uno de estos temas desempeña un papel determinado que ha sido definido siguiendo la clasificación propuesta por Conrado Xalabarder (2005), a pesar de estar pensada para el cine, puesto que puede aplicarse perfectamente en este caso. Dicha tipología se resume de la siguiente manera:

- Tema Inicial: música que acompaña los créditos iniciales. Puede ser a su vez el Tema Principal, un Tema Central o un Tema Secundario.

- Tema Final: música que comienza y/o se desarrolla en los créditos finales. También puede ser el Tema Principal, un Tema Central o un Tema Secundario.
- Tema Principal: el más importante de los Temas Centrales.
- Tema(s) Central(es): los temas más notables a nivel dramático. Suelen enfatizar momentos relevantes de la historia.
- Tema(s) Secundario(s): acompañan escenas que requieren una ambientación concreta, pero son lo suficientemente circunstanciales como para que el espectador no los retenga.

Según esto, los temas de *El Tiempo entre Costuras* serían clasificados de la siguiente manera:

- Tema Inicial: No existe una sintonía o cabecera de referencia, sino que cada capítulo comienza con una música diferente:
 - Capítulo 1: «Conspiración británica».
 - Capítulo 2: «Conspiración británica».
 - Capítulo 3: «Llamada a la Oración del Muecín».
 - Capítulo 4: «Universal Requiem» (Dave Hewson).
 - Capítulo 5: «En Marruecos».
 - Capítulo 6: «Modista, Espía, Amante y Mujer».
 - Capítulo 7: «Al borde del abismo».
 - Capítulo 8: «Adeste Fideles» (villancico clásico).
 - Capítulo 9: «Misión: Escapar».
 - Capítulo 10: «Al Borde del Abismo».
 - Capítulo 11: «Al Borde del Abismo».
- Tema Final: «Final abierto (Tema de Sira)».
- Tema Principal: «Tema de Sira» (con sus variantes).
- Temas Centrales: «Tema de Sira» (con sus variantes), «Madrid 1922» (con sus variantes), «Al Borde del Abismo» (con sus variantes), «Sus Pupilas Clavadas en las mías», «En Marruecos», «Conspiración británica», «Nas Ruas de Lisboa» y «Misión: Escapar».
- Temas Secundarios: «Candelaria “La Matutera”», «Trapicheos y Contrabando», «La distinguida y elegante Rosalinda Fox», «La Sombra del Tercer Reich», «Amor entre Guerras», «La Muerte en cada Esquina» y «Los Ecos de la Guerra».

Una vez hecha esta clasificación, pasamos al análisis del «Tema de Sira» y su derivado «Mi Madre y yo, dos Extrañas», «Al Borde del Abismo» y «Conspiración británica». Para ello, se ha tomado como referencia a María de Arcos (2006) y Teresa Fraile (2009), cuyas propuestas metodológicas han sido de gran ayuda para compaginar los aspectos formales de la música, las distintas funciones que cumple en cada caso y su relación con el contexto visual de la acción. Los criterios de selección han tenido en cuenta la relevancia de estos temas a lo largo de la miniserie, a nivel cualitativo y cuantitativo, así como su identificación con la protagonista y con la máquina de coser, elemento clave en la trama.

4.2. «Tema de Sira»

Al igual que la propia protagonista, este tema es contradictorio, pues, por un lado, evoca la incertidumbre, tristeza, melancolía y desamparo de la modista ante las circunstancias difíciles y, por otro, el tesón en el trabajo, el esfuerzo, la esperanza y las ganas de superarse día a día para lograr un futuro mejor. Se trata, por tanto, de una convergencia emotiva que también se produce con el resto de temas, al tratarse de una música mayoritariamente empática (Correa, 2000).

A este respecto, cabe destacar que Gregorio Quintana, director general de *Boomerang*, y el resto de los productores, pidieron al compositor una música que fuera «directa a la viscera» y que tuviera un tema principal de piano con influencia de Albéniz y Falla para subrayar la carga emocional de la novela, potenciándola aún más en la miniserie. Esas indicaciones dieron lugar al «Tema de Sira», que obtuvo el visto bueno antes incluso de tener las primeras imágenes (Benito, 2014).

Tal y como vimos anteriormente, este es el Tema Principal de la miniserie. Aparece siempre de forma extradiegética y representa narrativamente a la protagonista en la sencillez y elegancia de su melodía; la personalidad enérgica y decidida de su acompañamiento, y la atmósfera íntima y melancólica que crea el conjunto en la tonalidad de re menor. Tiene la peculiaridad de utilizar un acompañamiento rítmico arpegiado en semicorcheas y fusas que va intrincado con la melodía (en corcheas) en la mano derecha, mientras la izquierda arpegia en corcheas ascendentes y descendentes el acorde que establece la armonía en cada compás (López, s. f.).

El tema está dividido en dos frases (A y B). La progresión armónica de la primera, que realmente funciona como una introducción, gira en torno a la tónica, como pasa también en otros temas como «Conspiración británica» o «Nas ruas de Lisboa». Dicha progresión, que dura nueve compases y se repite dos veces, es la siguiente: I – Vm – I – Vm – IV – I – VI – I. El uso del Vm es muy característico de este estilo «minimalista/neorromántico» (lo comentaremos más adelante), pues se presta a la ambigüedad entre la tonalidad y la modalidad (tono menor/modo eólico).

Figura 1. «Tema de Sira»

Introducción CESAR BENITO

Amoroso ♩ = 52

Piano *p* *espress.*

Dm

Am/C

Dm

Nota: Fragmento inicial extraído de la web oficial de C. Benito

El rango dinámico es estrecho, empezando en un *piano* que se mantiene durante toda la introducción (con algún pequeño regulador) hasta el compás 20. Es ahí donde, retomando las palabras del compositor y teniendo en cuenta la definición de Peter Larsen (2007), aparece el *leitmotiv de Sira* en *mezzoforte* (frase B):

Figura 2. *Leitmotiv de Sira*

Leitmotiv de Sira

mf

Dm

21

Bbmaj7

F

23

Repetición

C

Dm

Nota: Fragmento extraído de la web oficial de C. Benito.

La progresión armónica del *leitmotiv de Sira* es: I – VI – III – V (se repite cuatro veces), tan sencilla como efectiva para conseguir conectar con el personaje y con el espectador. Tras esas cuatro repeticiones, la pieza termina con tres compases en los que se va diluyendo el tema, alternando los arpeggios de tónica y dominante (Dm y F) que, de alguna manera, van mostrando esa dualidad menor/mayor, melancolía/esperanza, oscuridad/luz que acompaña a la protagonista.

El mismo César Benito, que definió a la modista como «una especie de Odiseo de nuestro tiempo», habló en estos términos durante una entrevista:

El *Tema de Sira* es el tema principal de la serie y la acompaña a lo largo de toda la historia. Es su *leitmotiv*, su alter ego musical. Lo expongo a lo largo de toda la serie con diferentes arreglos, estilos, instrumentación variada, pero nunca cambio su tonalidad. Siempre en re menor. Esta fue mi manera subliminal de subrayar que Sira nunca perdió su integridad, a pesar de todas las vicisitudes por las que pasó. Todo a su alrededor cambiaba constantemente, amistades de dudosa reputación, amantes traicioneros, espías, nazis, situaciones con riesgo de perder la vida, etc. Pero ella siempre se mantiene como una chica fuerte y con buen corazón que nunca olvidó de dónde venía. (Hernández, 2013)

El empleo de variaciones sobre el mismo tema confiere una envoltura musical coherente y reconocible por el espectador. Todas ellas conservan el compás de subdivisión ternaria 12/8. «Entre Costuras», «Una Máquina de Escribir», «Agente Agoriuq» y «Final abierto» mantienen además el mismo «motor» rítmico,

inexorable, que recuerda el traqueteo constante y cíclico de la máquina de coser. Al mismo tiempo, cumplen una función estructural al actuar en muchas ocasiones como elemento de unión en secuencias en las que se busca reforzar la continuidad de las imágenes (Fraile, 2009).

4.3. «*Mi Madre y yo, dos Extrañas*»

«*Mi Madre y yo, dos Extrañas*», es la versión del «Tema de Sira» que más se utiliza (cuantitativamente), con el tempo más lento y la textura menos densa, otorgando a la protagonista un matiz mucho más lánguido y melancólico, por lo que se utiliza para los momentos de mayor intimidad, intensidad emocional y dramatismo. Muestra la soledad que siente no solo ante el distanciamiento de su madre, sino en otras muchas ocasiones en las que reaparece ese mismo sentimiento. La música se asocia así con la imagen para crear un refugio emocional ante el vacío y la tensión afectiva de la protagonista en esos momentos.

Gracias a este recurso musical se genera un efecto de elipsis narrativa en el que un acontecimiento o personaje cuya imagen no aparece es sustituido por su representación sonora (Malmierca, 2018). De esta forma, no es necesario ver a Dolores (madre de Sira) en la pantalla para saber que su hija se acuerda de ella cuando aparece este tema con el que Sira rememora a su madre ausente tanto en su etapa de Tetuán como cuando tiene que volver a Madrid sin ella o viajar a Lisboa.

En cuanto al análisis más técnico, el *leitmotiv de Sira* aparece en la mano derecha del piano, en el compás 9, tras una introducción de ocho compases (4+4) en los que se utiliza un motivo de tres notas derivado del final del propio *leitmotiv*. Tal y como se puede comprobar a continuación en la Figura 3, la armonía es idéntica al «Tema de Sira», pero las frases están colocadas al revés, es decir, aparece primero la B, lo que sería la melodía principal, y después la A, que en la versión original actúa como introducción (Benito, 2021).

Figura 3. Primeros compases de «Mi Madre y yo, dos Extrañas»

MI MADRE Y YO, DOS EXTRAÑAS

De la serie de Atresmedia EL TIEMPO ENTRE COSTURAS

Introducción

CESAR BENITO

Lento

Piano

Leitmotiv de Sira

Esto es lo que ocurre en el capítulo 1 (1:15:48), cuando Sira huye del Hotel Continental de Tánger después de comprobar que Ramiro la ha abandonado y estafado. Desde ese momento hasta el final del capítulo (4 minutos), el corte musical «Al Borde del Abismo» es lo único que se escucha (por primera vez), cada vez con más intensidad, junto con el sonido ambiente, que poco a poco se va diluyendo. No hace falta nada más que eso y la expresión demacrada de Sira para transmitir toda la carga dramática de la secuencia.

Este es precisamente el Tema Central más utilizado. De él deriva «Lección de Vida», una versión para cuerda con la misma línea melódica. Este tema aparece en los momentos más complicados de la trama, como el abandono de Ramiro que hemos citado anteriormente, el despertar de Sira en el hospital (capítulo 2, 00:02:50), el reencuentro con su madre tras varios años de ausencia (capítulo 5, 00:16:18) o la despedida a escondidas de Marcus en Tetuán (capítulo 5, 01:06:38), entre otros. Representa la zozobra y el desasosiego de la costurera ante situaciones difíciles, aportando un mayor dramatismo a unas secuencias que suelen estar desprovistas de diálogos y, por tanto, delegan en la música la carga emotiva de la narración⁶. Se muestra a continuación un pequeño fragmento con el que poder extraer algunas de sus características musicales⁷:

Figura 4. Fragmento de «Al Borde del Abismo»

Al borde del abismo
De "El Tiempo Entre Costuras"
César Benito
Transcripción: Marta Álvarez

Piano

Gm Dm E- Dm D

6 El audio puede escucharse en el canal personal de YouTube de César Benito (s. f.).

7 En el momento en que se realizó la investigación, el compositor aún no había publicado en su página web la partitura (ahora sí lo está), por lo que se realizó una transcripción propia para poder trabajar sobre ella.

Nota: Transcripción propia.

Lo primero que llama la atención es la homogeneidad del piano, con un motivo de semicorcheas en la mano derecha y de corcheas en la izquierda que se mantiene toda la pieza. En ambos casos, se utilizan básicamente las notas del acorde, tratando de enlazar cada uno de la forma más sutil posible (con notas comunes y movimientos cercanos). La mano izquierda tiene arpeggios de ida y vuelta y la derecha dibuja un perfil sinuoso, con algún floreio o pequeño salto ascendente en la sexta de cada ocho semicorcheas⁸.

En un plano secundario se encuentra la cuerda, que apoya al piano con notas largas en un ritmo armónico pausado, de un acorde por compás, excepto en el último de cada cuatro, donde encontramos dos armonías cuya única diferencia es el cromatismo del VII grado, que convierte a la subtónica en sensible. La progresión armónica, en sol menor, es la siguiente: I – Vm – VI – Vm V. Dura cuatro compases y se repite a lo largo del tema con escasas variaciones (a partir del compás 6, el III y el I en segunda inversión –sexta y cuarta cadencial– sustituyen al Vm en ciertos momentos). Una vez más, encontramos el uso reiterado del Vm como recurso de ambigüedad tonal/modal.

En el compás 5, el violonchelo solista interpreta una melodía sincopada muy expresiva y desgarradora, en notas largas, a la que se incorpora el clarinete a partir del 9, primero como contrapunto y después doblando el acompañamiento de la cuerda aguda o de la mano derecha del piano, que en todo momento continúa aportando el elemento rítmico. Este «motor» incesante refleja la angustia y la ansiedad de la protagonista cuando la situación le supera, aportando también un

⁸ El sistema de debajo del piano es la reducción de la cuerda (violín, viola, violonchelo y contrabajo). Se ha decidido transcribir así para facilitar la lectura y ahorrar espacio en la partitura.

halo de incertidumbre y desesperanza que está potenciado por el dramatismo de la melodía.

4.5. «Conspiración británica»

En cuanto a los momentos de tensión, se utilizan varios temas como «En Marruecos», «Trapicheos y Contrabando», «Tensión en el Protectorado español», «Conspiración británica», «Nas Ruas de Lisboa», «Misión: Escapar» y «La Muerte en cada Esquina». El más relevante de todos es «Conspiración británica», que acompaña precisamente las primeras imágenes de la miniserie, cuando vemos la secuencia inicial de las pistolas a modo de prolepsis (recurso narrativo que interrumpe la línea temporal para adelantar acontecimientos futuros).

Figura 5. Fragmento de «Conspiración británica»

Conspiración británica
De El Tiempo entre Costuras César Benito
Transcripción: Marta Álvarez

The musical score is for a string quartet in G major, 12/8 time. It consists of four staves: Violin (treble clef), Viola (alto clef), Cello (bass clef), and Double Bass (bass clef). The Violin and Viola parts play a rhythmic eighth-note pattern. The Cello and Double Bass parts play a simple harmonic accompaniment with notes G, B, and D. The Cello part includes chord markings: Em, pizz., C/E, and Em. The Double Bass part includes a 'pizz.' marking. The score is divided into four measures.

The image shows a musical score for four instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is divided into four measures. The first measure is marked with a '5' above the staff. The Violin and Viola parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a melodic line with a slur over the first two notes. The Double Bass part has a simple bass line. Chord symbols are provided below the Vc. staff: C/E, Gm, E♭/G, and Gm.

Nota: Transcripción propia.

El audio puede escucharse en el canal de YouTube de C. Benito (2021).

Este Tema Central se caracteriza por la atmósfera de suspense que crea, gracias al *ostinato* de la cuerda aguda, el *pizzicato* del contrabajo y la melodía titubeante del violonchelo. Nuevamente, observamos el recurso del motivo rítmico repetitivo, construido a partir de dos notas del acorde, que genera esa incertidumbre de la que acabamos de hablar e impregna la propia trama de la miniserie.

La armonía gira en torno a la tónica, que en este caso es «doble», ya que cada cuatro o cinco compases cambiamos de tonalidad, alternando entre mi menor (cc. 1-5) y sol menor (cc. 6-11). La progresión de acordes siempre es la misma: I – VI – I – VI en mi menor y I – VI – I – VI – VI^m – (V⁷ de Mi) en sol menor. Se trata, por tanto, de una armonía muy lineal, que utiliza la relación de mediantes y rehúye el uso de enlaces muy directivos, al igual que ocurre en otros temas. Esto provoca una sensación de ambigüedad en cuanto al discurso musical que permite mantener una tensión «suave» y constante hasta el final de la pieza sin recurrir a la polarización I – V.

El compás cuaternario de subdivisión ternaria (12/8), del que ya hemos hablado, y que forma parte de muchos de los temas de esta miniserie, es un recurso muy utilizado en la música que busca crear un ritmo fluido y continuo (sobre todo cuando representa corrientes de agua), como ocurre en *El Moldava* de Bedřich Smetana o *Piratas del Caribe* (2003) de Hans Zimmer, por poner dos ejemplos de géneros musicales diferentes. En este caso, podríamos pensar que favorece la escritura de los motivos rítmicos que representan, una vez más, el propio sonido de la máquina de coser, de la que ya hemos hablado anteriormente.

5. UN LENGUAJE MUSICAL CERCANO AL ESPECTADOR

En cuanto al estilo propiamente dicho, nos hemos centrado en cuatro de los temas que tienen un mayor peso narrativo, estructural y dramático a lo largo de la miniserie. Sin embargo, no son los únicos que utilizan el piano como instrumento principal y que reciben un tratamiento armónico, melódico y rítmico que tiene mucho que ver con la música de corte «minimalista» de compositores actuales como Ludovico Einaudi. Es más, exceptuando aquellos temas pensados para momentos de acción, misterio o persecución, en los que se utilizan elementos contrapuntísticos, ritmos irregulares, cambios abruptos de compás o armonías complejas, el resto de la música de la miniserie carece mayoritariamente de este tipo de recursos.

Existe una gran controversia en torno a esta corriente. Por un lado, está la opinión de quienes la consideran música ligera que no requiere del oyente ningún bagaje previo o esfuerzo en la escucha activa, pues solo se destina al entretenimiento y el ocio, al puro placer sensorial de la vibración sonora y la búsqueda de evasión de problemas. Alegan también que, desde el punto de vista del análisis y el pensamiento crítico musical, no hay argumentos suficientes para defender el valor artístico de esta música, y que quien lo hace es porque no tiene formación suficiente y no entiende más allá de sus emociones.

Por otro, están aquellos que la valoran positivamente por su carácter emocional, pleno de sentimiento, que favorece un estado de trance y relajación casi metafísico (Díaz, 2008). Debemos tener en cuenta que un oído medio no registra con claridad más de tres sonidos a la vez, por lo que no es tan descabellado pensar que este tipo de música, menos densa a nivel textural, está mejor diseñada para el oyente promedio (Nieto, 2003). El propio Ludovico Einaudi (Turín, 1955), representante en activo de esta corriente, considera que la música clásica se ha vuelto demasiado compleja y cerebral, por lo que ha perdido conexión con los oyentes, mientras que este nuevo minimalismo busca un mejor equilibrio entre intelecto y emoción para llegar a todos los públicos (Menéndez, 2018).

En cualquier caso, y sin entrar en otras valoraciones, es indudable que este estilo ha tenido mucho éxito en las últimas décadas y lo sigue teniendo. Por ello, es fácil pensar que la música de *El Tiempo entre Costuras* podría haber tenido más aceptación por algunos rasgos que podrían considerarse cercanos a él y que se detallan a continuación:

- La elección del piano como instrumento único o principal.
- El juego entre las armonías tonales-modales, repetitivas y cíclicas, en torno a la tónica (lineales), con pocas tensiones, plagadas de notas comunes y con movimientos armónicos muy sutiles, sin apenas modulaciones.

- Las melodías simples y recurrentes, con pocas notas extrañas, interpretadas casi siempre en el registro agudo del piano y dobladas en los momentos de mayor intensidad dramática por el viento madera o la cuerda, especialmente el violonchelo.
- Motivos rítmicos que se mantienen inalterables durante toda la pieza o varían levemente, generando una sensación de fluidez y movimiento continuo que favorece el despunte de la melodía.
- El uso del arpeggio y el acorde tríada como elemento básico de acompañamiento, evitando grandes tensiones.
- La ausencia del contrapunto y la predilección por las texturas diáfanas en las que no se enturbie el discurso de la melodía.
- El ámbito estrecho en la dinámica, cuyos matices no alcanzan puntos extremos, especialmente en la región del *forte-fortissimo*.

6. CONCLUSIONES

La música para audiovisuales es una de las que más relevancia social tiene hoy día, por lo que merece despertar el mismo interés desde el ámbito académico que la de cualquier época y lugar. Al estar condicionada por la imagen, actúa como herramienta de transmisión de un discurso, filtrando y focalizando la atención del espectador hacia aspectos muy concretos y definidos de antemano, lo cual no tiene por qué restarle creatividad y valor artístico.

En *El Tiempo entre Costuras* la música tiene una finalidad mayoritariamente estética y narrativa, sin olvidar que también se pensó en ella como elemento de distinción, puesto que recrea una sonoridad que concuerda con el contexto estético de las imágenes (las telas, los bordados, los grandes salones), con el contexto geográfico de la narración (España, Marruecos y Portugal) y sirve de elemento de cohesión entre sus distintas partes.

En cuanto a la fuente de sonido, predomina la música incidental o extradie-gética, aunque en ciertas ocasiones emana de la propia imagen, ya sea por medio de músicos en «directo» o a través de dispositivos como la radio o el gramófono. Incluso hay momentos en que la música aparece de forma extradie-gética para enlazar con otra escena en la que se nos muestra la fuente del sonido, pasando a ser música diegética (lo que se conoce como montaje en paralelo).

A nivel de sincronía conceptual, la música se relaciona con el contenido emocional de la situación y los personajes a los que acompaña, apoyando el sentido de la narración e intensificando la carga dramática de la acción en los momentos en que es necesario. Mantiene el hilo conductor gracias a la composición original de César Benito, destacando para ello el «Tema de Sira», que permanece invariable

en cuanto a algunas de sus características (tonalidad de re menor, melodía identificable, textura rítmica), lo que aporta coherencia al conjunto general y conecta con la retentiva del espectador.

Precisamente, al hilo de esto último y tras el análisis realizado, se pueden observar ciertos rasgos similares entre el estilo general de esta banda sonora musical y las características básicas de la música conocida coloquialmente como «minimalista», que no requiere un esfuerzo extra para ser entendida, favoreciendo así una comunicación más directa con el espectador, que se siente cercano a este lenguaje. Probablemente, este sea uno de los motivos, junto con su incuestionable idoneidad estilística y narrativa, por el que la música de *El Tiempo entre Costuras* tuvo tanta aceptación en su momento y contribuyó al éxito general de la miniserie.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arcos, M. de. (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica/Fundación El Monte.
- Balin, A. (2020). Narrativas Transmedia: bases de la expansión narrativa de la serie Game of Thrones. *Revista de Cuadernos de Comunicólogos*, 8. <http://bit.ly/3X3Yxuo>
- Cascajosa, C. C. (2016). Series españolas: signos de renacimiento. *Caimán Cuadernos de Cine*, 47, 22-24. <http://bit.ly/3O652Zq>
- Correa, G. (2000). Relaciones a partir de Tagg. *Seminario de Metodología de la Investigación Artística de la Maestría en Arte Latinoamericano*. Universidad Nacional de Córdoba. <http://bit.ly/3AjcScv>
- Cueto, R. (1996). *Cien bandas sonoras en la Historia del Cine*. Nuer.
- Díaz Soto, D. (2008). Minimalismo: A vueltas con el concepto de una(s) arte(s). Reflexiones en torno al ciclo. ¿Los límites de la composición? *Bajo Palabra, Revista de Filosofía*, Época II, 3, 109-124. <http://bit.ly/3O1tMCb>
- Dueñas, M. (2009). *El tiempo entre costuras*. Editorial Planeta.
- Dueñas, M. (2021). *Sira*. Editorial Planeta.
- Formoso Barro, M. J. (2016). Narrativa Transmedia en la autopromoción de ficción nacional. In *La pantalla Insomne* (2.ª edición ampliada). Universidad de La Laguna.
- Fraile, T. (2009). *La creación musical en el cine español contemporáneo* (Tesis doctoral). Ediciones Universidad de Salamanca. Colección Vítor, 247. <http://bit.ly/3EfgGNk>
- García Carrizo, J., & Johnson Huidobro, S. (2015). Leitmotiv y creación de personajes. La evolución del leitmotiv asociado al personaje de Sira en la serie de ficción El Tiempo entre Costuras, un primer ejemplo para el análisis musical. *Creatividad y Sociedad*, 24, 111-137. <http://bit.ly/3hGQt2z>
- González, J. J. (9 de septiembre de 2022). Ganadores de los Premios del Público Broadwayworld Spain 2022. *Broadwayworld Spain*. <http://bit.ly/3tpdGbQ>
- Hernández, J. R. (20 de diciembre de 2013). César Benito nos habla de El tiempo entre costuras. *BSO Spirit*. <http://bit.ly/3TEbmbP>

- Jenkins, H. (2003). Transmedia Storytelling. *MIT Technology Review*. <http://bit.ly/3TGDsDg>
- Jiménez, R. (2014). 7 días entre costuras para despedir gran éxito de ficción de Atresmedia. *el Periódico*. <http://bit.ly/3g3udiR>
- Karlin, F., & Wright, R. (2004). *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. Taylor & Francis.
- Larsen, P. (2007). *Film music*. Reaktion Books.
- Malmierca Hernández, A. (2018). *El tiempo entre costuras: la novela y su trasvase a una miniserie televisiva*. (Tesis doctoral, Universidad Internacional de La Rioja). <http://bit.ly/3UCUraY>
- Menéndez Granda, Á. (24 de julio de 2018). Minimalismo de diseño. Reflexiones acerca de la música de Ludovico Einaudi. *Revista Codalarío*. <http://bit.ly/3Ewxctm>
- Nieto, J. (2003). *Música para la imagen. La influencia secreta*. (2.ª ed.). SGAE.
- Paíno Ambrosio, A., & Rodríguez Fidalgo, M. I. (2016). La expansión del universo narrativo en las series de ficción. La importancia de la audiencia activa como elemento clave y diferenciador en las narrativas transmedia. In *La pantalla insomne*. Universidad de La Laguna.
- Rodríguez Ferrándiz, R., Ortiz Gordo, F., & Sáez Núñez, V. (2014). Contenidos transmedia de las teleseries españolas: clasificación, análisis y panorama en 2013. *Communication & Society*, 27(4), 73- 94. <http://bit.ly/3GeePe2>
- Royán González, I. (2015). *Música para teleserie: labor, técnica compositiva y usos de piezas litúrgicas en Isabel*. [Trabajo de Fin de Máster, Centro Superior Katarina Gurska]. <http://bit.ly/3Gp6HHA>
- Sánchez Rodríguez, V. (2019). Can music contribute to the transformation of audiovisual characters? The case of 'El tiempo entre costuras' series. In *CUICIID, 1* (pp. 927-938). Vivat academia. <http://bit.ly/3GxHScX>
- Xalabarder, C. (2005). Principios informadores de la música de cine. In M. Olarte (Ed.), *La música en los medios audiovisuales* (pp. 170-175). Plaza Universitaria Ediciones.

Webgrafía

- Benito, C. (s. f.). Cesar Benito. <https://www.cesarbenito.com/>
- Benito, C. (s. f.). *Al borde del abismo*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <http://bit.ly/3g2VYYI>
- Benito, C. (s. f.). *Premios Iris 2013: Mejor Música para TV*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <http://bit.ly/3E0CWtS>
- Benito, C. (29 de septiembre de 2014). *Más de El Tiempo Entre Costuras: La música*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <http://bit.ly/3hAHBLz>
- Benito, C. (1 de mayo de 2020). *El Tiempo Entre Costuras - Original Soundtrack Piano Suite*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <http://bit.ly/3O7B9rM>
- Benito, C. (13 de noviembre de 2020). *Tema de Sira - El Tiempo Entre Costuras* [Archivo de vídeo]. YouTube. <http://bit.ly/3gcx5K6>

- Benito, C. (10 de marzo de 2021). *Mi madre y yo, dos extrañas*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <http://bit.ly/3E5efN7>
- Benito, C. (10 de marzo de 2021). *Conspiración británica*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <http://bit.ly/3Gh7g6C>
- López, A. (s. f.). *El Tema de Sira – César Benito*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <http://bit.ly/3tvxxq4>

Discografía

- Benito, C. (2013). *El Tiempo Entre Costuras* (Banda Sonora Original). Moviescore Media.

LA MÚSICA DE ACOMPAÑAMIENTO. *DIÉGESIS DE LA MÚSICA EN EL FILM DE DANZA*

Accompanying Music. Music Diegesis in Dance Films

Blas PAYRI 

Universitat Politècnica de València
blapay@upv.es

RESUMEN. Definimos varios tipos de obras audiovisuales en torno a la danza (film de danza comercial, videodanza, videoclip) para analizar la naturaleza y la función de la música en cada caso. Proponemos el concepto de música de acompañamiento, que es una herencia de la música de foso del teatro musical y la danza escénica. Dicha música tiene unas características melódico-rítmicas que la hacenailable o cantable, una estructura propia, y se realiza en preproducción para que genere y acompañe la acción de la danza y el canto durante el rodaje. Se diferencia de la música cinematográfica incidental que se ajusta a la estructura del montaje en la postproducción, pero no lo genera.

Concluimos que la música de acompañamiento se diferencia de la música incidental porque es oída por los personajes y genera la acción de la danza. Es una música que pertenece a la diégesis de la danza/coreografía, pero los músicos que la generan son ajenos a la diégesis de la danza. Independientemente de que el acompañamiento tenga una justificación diegética o no en el film musical, su mezcla y espacialización es envolvente y absoluta como una música de espectáculo, y rompe con el realismo de espacialización de la música diegética.

Palabras clave: acompañamiento musical; música; foso; film musical; diégesis.

ABSTRACT. We define several types of audiovisual works around dance (commercial dance film, video dance, music video) to analyze the nature and function of music in each case. We propose the concept of accompanying music, which is an inheritance of the pit music of musical theater and stage dance. Such music has melodic-rhythmic characteristics that make it danceable or singable, a structure of its own, and is made in pre-production to generate and accompany the action of dance and singing during filming. It differs from incidental film music that adjusts to the structure of the editing in post-production, but does not generate it.

We conclude that the accompanying music differs from non-diegetic music because it is heard by the characters and generates the dance action. This music belongs to the diegesis of the dance/choreography, but the musicians who generate it are alien to the diegesis of the dance. Regardless of whether the accompaniment has a diegetic justification or not in the musical film, its mix and spatialization is enveloping and absolute as a show music, and breaks with the spatialization realism of the diegetic music.

Keywords: music accompaniment; music; pit music; musical; diegesis.

1. LA MÚSICA EN LA OBRA AUDIOVISUAL EN TORNO A LA DANZA

Este artículo surge de la necesidad de situar la música en los diferentes tipos de obras audiovisuales en torno a la danza y en el film musical, ya que tiene una función diferente a la música en el cine narrativo, en particular lo que vamos a llamar el acompañamiento musical que ocurre en escenas de danza.

El cine musical ha heredado principalmente de las artes escénicas sus prácticas musicales. El film musical y de danza son herederos de las formas populares que son la opereta, el cabaret, el teatro musical o las revistas musicales; y ciertos tipos de film de danza heredan más del ballet o del espectáculo de danza moderna «seria». El cine narrativo ha heredado en cierta medida del uso de la música en el teatro y el melodrama, pero sobre todo ha desarrollado nuevas aplicaciones de la música con una integración más sistemática que en el teatro y adoptando un lenguaje musical que también hereda de la música clásica seria y la ópera. Con el fin de poder fundamentar la discusión de la situación de la música en los films que implican a la danza, vamos primero a distinguir varios géneros. Luego veremos que cada género tiene una situación diferente respecto a la diégesis y generación de la acción por la música.

1.1. Videodanza o cinedanza (screendance)

La videodanza, cinedanza (Walon, 2016: 1) o *screendance* (utilizaremos estos tres términos de manera intercambiable) es un género audiovisual autónomo que fusiona el lenguaje audiovisual con el movimiento corporal y la coreografía. No hay una definición exacta de lo que engloba la videodanza, pero podemos definirla a partir de las descripciones de las llamadas a participación de los festivales de *screendance*, que requieren que sea una obra autónoma audiovisual y no una mera grabación de una danza, y según las tendencias puede englobar desde el videoarte abstracto con movimiento corporal, hasta las obras basadas en danza narrativa o la videoperformance.

«El cine-danza es una forma de arte híbrida que entrelaza estrechamente las propiedades técnicas y estéticas de la danza y el cine. No es un género nuevo: en cierto modo, el cine-danza existe desde los inicios del cine. Pero fue teorizado por primera vez a mediados de los años 40 por Maya Deren» (Walon, 2016: IX). Una de las características es que la videodanza suele agrupar obras de corta duración, la mayoría siendo de menos de 5 minutos, y el 90 % de las obras durando menos de 10 minutos (según he medido en más de 3000 obras recibidas en el EIVV, Encuentro Internacional de Videodanza i Videoperformance). Su función es de ser una obra artística audiovisual. Podemos decir que la videodanza es heredera de la danza escénica «de arte», tanto de la danza clásica como contemporánea o postmoderna.

1.2. Vídeo musical o videoclip

Se trata de un vídeo hecho en torno a una canción u obra musical corta, y también se consume como cortometraje autónomo, aunque su meta sea la promoción comercial de la canción (Walon, 2016: 11) y suele mostrar a los músicos, especialmente los cantantes, interpretando la canción. Su función es principalmente comercial, subordinándose a la promoción de la canción. Podemos decir que el vídeo musical es en su origen heredero del concierto musical.

Las tendencias en el videoclip han variado a lo largo de las décadas, pero mantiene su justificación como promoción de una canción, y empieza y acaba con la canción, teniendo duraciones generalmente de entre 3 y 5 minutos.

1.3. Grabación de danza

El mero registro de danza escénica, cuya meta es restituir la obra coreográfica, no se considera como una obra autónoma (Ramón Fernández, 2015). Su función es la de documentar y mostrar una coreografía y es la coreografía la que tiene una función de obra artística. Utilizan la misma música que se utiliza en escena,

haciendo un montaje estrictamente lineal en el tiempo. Incluso los montajes de condensación que pueden servir como tráiler del espectáculo escénico no son considerados como obras autónomas.

1.4. *Film de danza y film musical*

Se trata de largometrajes narrativos que incluyen escenas con música y danza. Generalmente se trata de números musicales insertados dentro de una narración clásica, alternando así diálogos y movimientos realistas con números musicales con canción y baile. Podemos distinguir entre el film musical donde hay una justificación diegética a los números musicales, por ejemplo, en lo que Rick Altman (1987) denomina *backstage musicals* y en los que seguimos desde los bastidores a personajes cuya actividad es la de participar en espectáculos de danza o música, respecto a los musicales sin ninguna justificación diegética, por ejemplo en *El mago de Oz* (1939). La función de estos números musicales es la de crear un espectáculo dentro de la narración. Podemos decir que el film musical es heredero de los espectáculos populares de opereta, variedades musicales, teatro musical o cabaret, donde a menudo alternan escenas dialogadas con escenas bailadas y cantadas, mientras que el cine narrativo tradicional hereda más el uso de la música del teatro y del melodrama (Nieto, 2003: 29; Chion, 1997: 39).

Sophie Walon distingue entre el film de danza y el musical (2016: 4). En los films de danza, la coreografía y los bailarines son los protagonistas, mientras que el musical tiende a centrarse en la canción y los músicos. Incidentemente, la utilización de la canción en el musical introduce un elemento puramente diegético, o por lo menos de música de pantalla, con los personajes cantando en pantalla, lo que se añade a la música de foso. Los primeros musicales de finales de la década de los 20 producidos por Busby Berkeley pueden ser considerados como film de danza, ya que «solían contar con complicadas coreografías de agrupaciones de coristas haciendo formas de flores, de instrumentos o de la bandera americana; en ellos la música incidental es siempre diegética, porque se interpreta como parte de un gran espectáculo, que deslumbra al oyente» (Olarte Martínez, 2002: 8). Walon cita como films de danza obras como *Top Hat* (1938), *Swing Time* (1936), ambas obras con Fred Astaire y, por consiguiente, donde los números de danza y claqué son el aliciente mayor, y también películas como *West Side Story*, *Saturday Night Fever*, *All That Jazz* o *Dirty Dancing*. Otras películas son exclusivamente films de danza sin la intervención de la canción como *The Red Shoes* (1938), *Billy Elliot* (2000), *Black Swan* (2010), obras cuyo argumento se centra en la vida y carrera de bailarines, principalmente de danza clásica. La película *Carmen* (1983), de Carlos Saura, sigue a un coreógrafo y la tropa de danza en la preparación de un ballet flamenco, y es principalmente un film de danza.

2. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN EL CINE NARRATIVO Y DE DANZA

Utilizando la distinción entre los diferentes tipos de obras audiovisuales en torno a la danza, podemos ver las características de la música y su inserción en el discurso audiovisual, mostrando también las diferencias entre el acompañamiento musical de la danza respecto a la música cinematográfica narrativa.

2.1. Características rítmicas y dinámicas de la música

Podemos establecer una diferencia entre la naturaleza de la música cinematográfica y la música de acompañamiento (para la danza o el canto). Teresa Fraile Prieto (2008) distingue entre música original (que ha sido compuesta expresamente para la película) y música prestada, preexistente o adaptada (p. 33). También hace referencia a la distinción entre música de cine y música en el cine o banda sonora musical (p. 28), y la oposición entre la música preexistente y las músicas populares, por un lado, y la música incidental expresamente compuesta para la película (p. 25). En este artículo, no nos centramos en la oposición original/preexistente, sino en la oposición entre música cinematográfica que está compuesta después del montaje y se adapta a la estructura y eventos del montaje y la música de acompañamiento que está compuesta antes del rodaje y montaje, y que tiene unas características que generan el movimiento de la danza. Muchas películas musicales tienen una música compuesta expresamente para acompañar los números de danza y música, pero esta música tiene unas características diferentes a la música incidental de postproducción.

La música cinematográfica en el cine clásico se adapta a la estructura temporal y narrativa del montaje, y no debe imponer su ritmo y su estructura a la escena. José Nieto define el material temático no solamente «como una melodía más o menos definida, sino también a elementos más simples y más abstractos, como patrones rítmicos, grupos de notas o de acordes, conducciones armónicas y colores instrumentales» (2003: 117). En función de la utilización de este material temático se va a conseguir una música «inaudible» propia del cine narrativo clásico o una música claramente percibida por el espectador.

Uno de los elementos esenciales que caracterizan el acompañamiento musical (en el film de danza o musical) es su naturalezaailable y/o cantable. Por ejemplo, las obras de Busby Berkeley en los años 20 y 30 tienen una música con una melodía predecible, un compás marcado y regular además de un carácter alegre y alborozado. En gran medida, películas recientes como *Lala Land* (2016) tienen una música que bien podría encajar en una película de Busby Berkeley.

Las películas de danza que se centran en algún género específico, como *Cabaret* (1972), *All That Jazz* (1979), *Dirty Dancing* (1987) o las películas que

implican números de claqué como las que protagoniza Fred Astaire, van a tener las características de ese género ya sea el *pop* de los años 80, la música de cabaret de los años 20 y 30, el *pop-jazz*, etc. Pero, en todos los casos, la música va a tener un ritmo claro, un compás marcado, melodías predecibles armónicamente y, en general, características que las hacen bailables y permiten entender que los bailarines están bailando al compás de la música.

Una serie de televisión como *Eli Stone* (2008), que mezcla momentos de fantasía o alucinación musical (números bailados y cantados) con momentos narrativos «normales», es interesante por la dicotomía que hay en el estilo musical. Por un lado, tenemos la música «inaudible» y de la que el espectador no es consciente, actuando como la «influencia secreta» que define Nieto para el cine clásico (2003: 117). La cuestión de la inaudibilidad de la música del cine narrativo es algo que se ha debatido ampliamente, y en muchas películas clásicas los materiales musicales extradiegéticos pueden cobrar importancia y pasar a ser obvios para el espectador. Pero en *Eli Stone* tenemos realmente materiales musicales «inaudibles» hechos de tramas sonoras que están para apoyar una escena con tensión, tristeza o expectativas, y que pueden ser unas notas de piano, una nota electrónica grave, etc., sin ningún contenido rítmico y melódico perceptible. El público no tiene estrictamente la menor duda de cuándo está sonando una música extradiegética narrativa o de cuándo irrumpe una música de acompañamiento, que puede ser una canción *pop-rock*, música *gospel* o cualquier otra música que predomina sobre el resto y tiene una estructura melódico-rítmica que pone a los personajes en acción (de danza).

Hemos realizado un estudio sobre 112 obras de videodanza seleccionadas en festivales, estudiando las características de la música y su relación con la imagen en movimiento. En la Figura 1 vemos que casi la mitad de las obras tienen un ritmo/tempo claro, aunque en general no se utilizan músicas rítmicamente tan marcadas como en el film musical comercial, siendo más frecuentemente o música repetitiva o música electrónica «chillout» que carece de acentos marcados, y prácticamente nunca se encuentra una música equivalente a la de los musicales. Muchas músicas no tienen un aspecto rítmico regular o se basan en sonidos de evolución continua que no incitan al movimiento.

En el caso del videoclip, los géneros de *canción popular*, *pop-rock* o música *pop urbana*, se suelen caracterizar por una pulsación clara, una base rítmica marcada y una estructura melódico-rítmica clara que sigue compases regulares y predecibles.

Curiosamente, si utilizamos una música propia de videoclip en un film de danza comercial, dicha música va a ser percibida como música de acompañamiento y va a requerir una respuesta de los personajes; pero la mayor parte de música que se utiliza en videodanza va a ser percibida como una música extradiegética narrativa, cuya función es la de establecer una atmósfera o ambiente psicológico. Esto se debe a las características de la música.

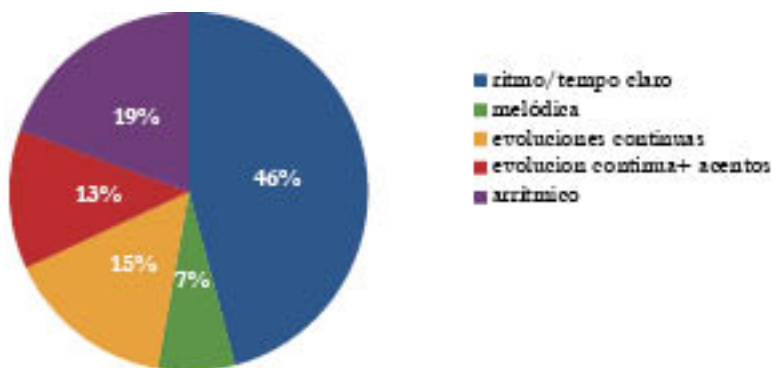


Figura 1. Características rítmicas de la música en la videodanza.

Fuente: Elaboración propia sobre 112 obras.

Es esencial entender que, según las características rítmicas de la música, vamos a percibir una música como generadora de la danza o como una música de fondo. En particular en la Figura 4 hemos establecido estos criterios:

- Música que es bailable y que es percibida como acompañamiento musical de la danza: son músicas que tienen una estructura rítmica clara y marcada, siguiendo unos compases claros, y fórmulas melódico-rítmicas que incitan al movimiento. Pueden ser músicas que además tienen unos estilos de danza asociados, como el *vals*, el *tango*, la *samba*, el *rock*, el *disco*, el *charleston*, el *bebop jazz*, el *hip-hop*, etc., o también las diferentes músicas folclóricas. Naturalmente, se enmarcan aquí las músicas de cabaret, de variedades musicales y otros géneros que son el acompañamiento base del film de danza comercial, y que incluyen la llamada música ligera como el *French Cancan*, y músicas derivadas de Jacques Offenbach en París o de los Strauss en Viena. En un estilo lejano a la música ligera, podemos tener a compositores como Beethoven o Liszt, cuyos pasajes orquestales o concertantes pueden incitar claramente al movimiento direccional, sin olvidar la música para ballet de Stravinsky o de Prokofiev.
- Música melódica, que genera un cierto tipo de movimiento y una cierta energía (Meschini & Payri, 2016) sin que fueren una sincronía marcada o una danza estereotipada. En videodanza podemos tener músicas electrónicas o electroacústicas con sonidos evolutivos que no incitan al movimiento y crean un fondo sonoro que podría convenir a una escena de cine narrativo.
- Música con evoluciones y acentos esporádicos: estos acentos fuerzan una cierta «reacción», pero, en general, si no es una música con un ritmo claro

y predecible, no son claramente bailables y son acentos que se ponen en postproducción para marcar un elemento de montaje o un evento en pantalla (Payri, 2015).

- Elementos sonoros y musicales arrítmicos, que no acarrearán una sensación de sincronización o desincronización.

2.2. Sincronía y generación del movimiento

La función principal del acompañamiento musical es la de proveer una base que genera y acompaña la danza (y el canto) y que marca la pauta sobre la que se sincronizan los personajes. Precisamente, Teresa Fraile Prieto establece la sincronía como un criterio fundamental en el análisis de la música audiovisual:

Hemos dividido la clasificación de la música según el grado de sincronización de la música con la imagen en articulación sincrónica y articulación asincrónica. El primer caso hace referencia a los momentos en los que los acentos musicales y visuales se producen sincrónicamente, y el segundo a los momentos en que no existe articulación dinámica entre ellos. El ejemplo extremo es el llamado *mickeymousing*, que consiste en una articulación sincrónica exacta, con ritmos musicales fielmente sincrónicos a los movimientos en pantalla; pero el rango es muy diverso, y la música puede subrayar desde el ritmo de montaje hasta los movimientos de los actores o el ritmo visual interno dentro de un único plano. (2008: 35)

José Nieto habla de grados de articulación de la música (2003: 135) poniendo también los dibujos animados como ejemplo de máxima articulación, ya que a cualquier evento visual corresponde un evento musical.

En lo que respecta a la música de acompañamiento en el film de danza, es importante separar la sincronía de la generación. Por ejemplo, comparemos dos escenas de películas de Charles Chaplin:

- 1) Música generadora de la danza: en *El gran dictador* (1940), el personaje de Chaplin como barbero ejecuta una sesión en su barbería, afeitando a un cliente al compás de una danza húngara de Brahms que suena en la radio. Aquí tenemos una música «bailable» con acentos musicales marcados que incitan al movimiento. El compás es claro y las fórmulas melódico-rítmicas bien acentuadas, y entendemos que todo el movimiento está generado por la música. Tenemos pues una clara función de acompañamiento musical que genera el movimiento.
- 2) Sincronía en postproducción (imagen generadora de la música): en *Tiempos modernos* (1936), el personaje de Chaplin está en la cadena de montaje, apretando tuercas a toda velocidad, y progresivamente asistimos a una

escena de locura donde el personaje pasa por los diferentes mecanismos de la cadena de montaje, y se pone a apretar cualquier cosa que ve como si de tuercas se tratase. La música se sincroniza con la acción, y aquí tenemos un excelente ejemplo de lo que suele llamar *Mickey Mouse Music*, o *underscoring* (Nieto, 2003: 134), en este caso una música con acentos, silencios y frases bien marcadas que subrayan el alto grado de articulación con la imagen. La gran diferencia es que esta música está hecha en postproducción y sigue el montaje y las acciones grabadas. No tiene una estructura basada en un compás y un ritmo predecible, sino que cambia en función de la acción visual, y, probablemente, si diésemos esta música a unos bailarines, les sería difícil organizar una coreografía, ya que los eventos sonoros no están organizados según una lógica musical predecible y utilizando un compás claro. José Nieto explica el complejo proceso de crear una música articulada con la acción que mantenga la «naturalidad» de la estructura musical, dedicando 57 páginas (2003: 199-256) solamente para la articulación en postproducción.

Sincronía no implica generación, y, por experiencia propia y por mi docencia, noto que es muy peligroso hacer la música para un espectáculo de danza o escénico basándose en una grabación en vídeo del ensayo o un montaje cualquiera. El compositor que trabaja sobre un vídeo va a adoptar una estrategia de compositor para cine, generando una música que se sincroniza con los eventos en pantalla, cuando una música para danza tiene que ser «bailable», es decir, tener una estructura rítmica regular y predecible sobre la que puedan actuar los bailarines. Es un error frecuente por parte de compositores para la imagen audiovisual el generar una música que desorienta a los bailarines. En el film de danza comercial, siempre se utiliza una música «bailable» que genera el movimiento, y sobre la cual se sincronizan los bailarines con una coreografía precisa: estamos en este caso en la definición del acompañamiento musical generador de la danza. En el videoclip aún más, la música es la generadora del movimiento y si acaso del montaje.

En la videodanza, como se ilustra en la Figura 2, solamente en un 24 % de los casos hay una congruencia de articulación (sincronía) entre la música y la danza o la música y la danza con el montaje. Otro 24 % corresponde a música sin ninguna relación sincrónica perceptible, un 23 % corresponde a sonido directo (lo que incluye pasos y ruidos) y luego tenemos elementos que no tienen una estructura rítmica.

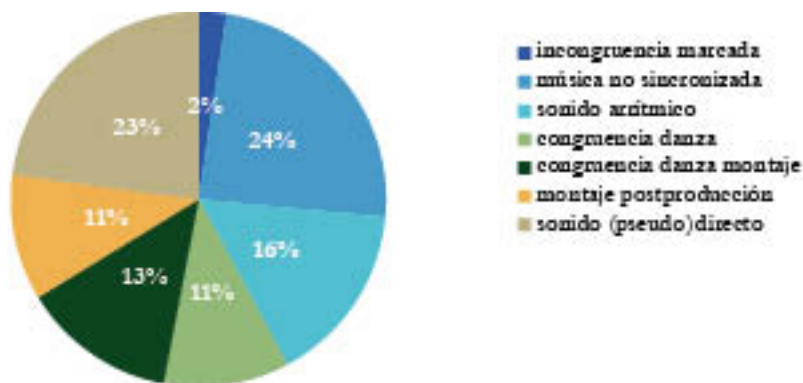


Figura 2. Sincronización de danza y montaje con la música en la videodanza.
 Fuente: Elaboración propia sobre 112 obras.

Si nos fijamos en la relación generadora de la música en videodanza (ver Figura 3), vemos que en un tercio de los casos (32 %) no hay ninguna relación generativa aparente, en otro tercio de los casos tenemos sonido directo o tenemos el montaje que genera el sonido (música de postproducción) y solamente en un tercio de los casos la música genera la danza (16 %) o genera el montaje (17 %). Vemos pues que, a diferencia del film de danza comercial, donde siempre tenemos una relación generadora de la música, en videodanza se parece huir de esa relación de generación. En realidad, lo más frecuente es que la música tenga una función de ambientación psicológica más que de generación del movimiento. Finalmente,

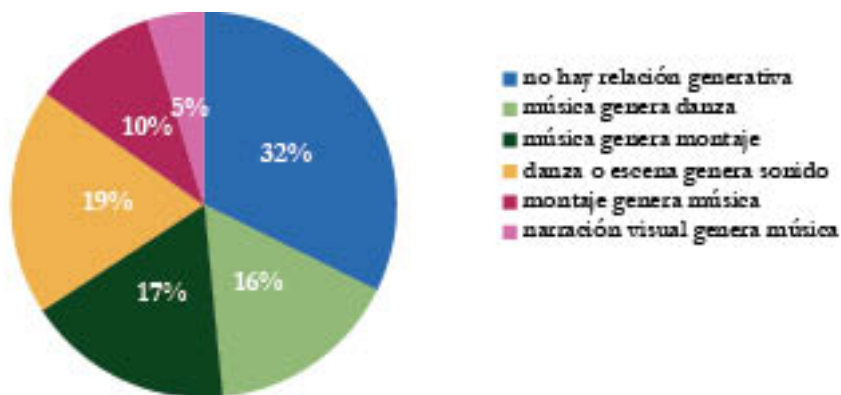


Figura 3. Generación de la danza y montaje por la música en la videodanza.
 Fuente: Elaboración propia sobre 112 obras.

es más frecuente que la música genere el montaje en videodanza que la danza misma, por ejemplo, haciendo montajes rápidos de planos, cambios de plano o montajes rítmicos a partir de la música.

Insistamos en que las características de la música influyen en la percepción de la sincronía y de la generación. Una música melódica o unas tramas sonoras sin ritmos evidentes van a crear un tipo de sincronía y generación más sutiles y en realidad más complicadas de conseguir (Payri, 2015), y José Nieto (2003) indica:

Hay que advertir que la correcta articulación de una música con la imagen no significa necesariamente que las coincidencias entre ambas tengan que ser evidentes, como ocurre en los dibujos animados. Los resultados de una buena sincronización pueden ser tan sutiles que pasarán inadvertidos para el espectador aunque su efecto sea muy significativo. Por ejemplo, una estructura musical que integre breves diálogos o algún efecto de sonido importante, necesitará un alto grado de sincronización que sin embargo resultará imperceptible en la mayor parte de las ocasiones. (p. 135)

Si la música no tiene eventos sonoros muy marcados, la sincronía no puede estar marcada (Meschini & Payri, 2016). En algunos experimentos, he cambiado una música por otra sin que el resultado perceptivo de la congruencia se vea alterado. Por ejemplo, en una escena generada sobre *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky, he puesto el inicio del 2.º concierto para piano de Rachmaninov, y el resultado se mantiene congruente. Si ajustamos la nueva música de modo que tengamos una articulación de los acentos en la música con los cambios de plano o eventos en la imagen, la sensación de congruencia global aumentará y tendremos una sensación de montaje generado a partir de la música mayor que con la música original.

A contrario, no podemos cambiar la música cuando se trata de una música bailable al uso con un ritmo y pautas precisas, ni tampoco cuando hay acentos musicales marcados que se ajustan con el montaje, ya que crea una sensación de incongruencia ver un montaje o una danza precisa con una música que no apoya los cambios del montaje o el ritmo de la danza. Esto es el caso además si la música o la danza tienen particularidades de género, como un *vals*, un *tango* o un *charlestón*.

La existencia de una música muy direccional o con acentos y articulaciones muy marcadas fuerza a generar un montaje muy preciso basado en esas direcciones (Payri, 2015) y un ejemplo extremo se encuentra en la serie de videodanzas creadas sobre la *Danza Macabra* de Franz Liszt, música estrepitosa y con ráfagas musicales vertiginosas que imponen que sea un montaje acelerado más que la danza la que esté sincronizada sobre la música (Payri & Arnal, 2018). El hecho de que la música sea generadora del montaje es una característica de la videodanza, que se diferencia de la grabación de un espectáculo de danza precisamente por la introducción del montaje como elemento rítmico y por la superposición de imágenes sin una relación con una coreografía preexistente. También encontramos esta relación con

el montaje del videoclip, donde a menudo tenemos planos cortados en el tiempo fuerte del compás, lo que genera una sensación de sincronía independientemente de la acción que se represente en el plano. A contrario, el film musical comercial impone que la coreografía se ejecute de principio a fin sobre la música y que el montaje se haga en estricta continuidad de la coreografía. De la misma manera, el montaje de restitución de una coreografía suele grabar con varias cámaras una coreografía, y el montaje consiste simplemente en cambios de un ángulo a otro, manteniendo la estricta continuidad temporal de la coreografía.

2.3. Auricularización y espacialización de la música espectáculo

Otra distinción es la auricularización, que podemos asimilar al punto de escucha (Fraile, 2008: 35) desde el que percibimos la música en el espacio de la escena. La música extradiegética suele tener una auricularización 0, es decir, suena como si oyésemos una grabación de CD a través de auriculares, mientras que la música diegética suele tener un filtrado, una mezcla y una espacialización o reverberación que corresponde a la situación de la fuente sonora en la escena (Chion, 2012: párr. 47).

En el caso de la música de acompañamiento del film musical, estamos en la situación del espectáculo musical (Payri, s. f.), lo que implica que:

- Se prescinde del realismo sonoro para otorgar la mejor calidad de mezcla a la música, con una auricularización 0 (sonido tipo CD). Aunque haya planos diferentes siempre se oye a la voz cantada con la misma auricularización 0.
- Deja de oírse en general cualquier otro sonido (música absoluta).
- Aunque los cantantes o músicos en la historia no sean profesionales, se suele tener una interpretación profesional (en cualquier caso, se graba la música en estudio y se graba la escena en playback) y con perfecta escucha, aunque no aparezcan micrófonos.

En el videoclip, tenemos también la presencia de una música en mezcla absoluta (aunque algunos videoclips tienen introducciones narrativas con la presencia de sonido diegético).

En la videodanza, tenemos generalmente una mezcla absoluta (ver Figura 4) y esto no responde tanto a la voluntad de hacer una música espectáculo, sino a la dificultad de integrar un diseño de sonido que responda a un realismo diegético. Se utiliza una música en mezcla absoluta por facilidad en muchos casos.

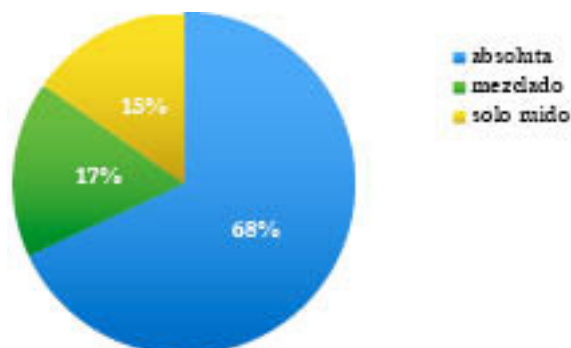


Figura 4. *Mezcla de la música en la videodanza.*
Elaboración propia sobre 112 obras.

Podemos decir que la música de acompañamiento se parece más por la auricularización a la música extradiegética (no suena en ningún sitio particular y suena en todas partes de manera envolvente), pero con la diferencia de que se presenta con una mezcla absoluta, mientras que en el cine narrativo suele haber una concurrencia del sonido diegético de la escena con la música extradiegética.

3. SITUAR EL ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL EN LOS FILMS DE DANZA

Hemos analizado la música en los diferentes tipos de film de danza respecto a la generación de la acción y el movimiento, distinguiendo entre la música que genera la danza y la música de fondo, y respecto a la mezcla y espacialización del sonido. Pasamos a analizar cómo se sitúa la música según dos criterios:

- Situación respecto a la diégesis, es decir, respecto a la historia narrada.
- Situación en el espacio, distinguiendo la música de foso y la música de escena o pantalla.

3.1. *Música de foso en el cine y en las artes escénicas*

Como indicábamos anteriormente, el cine, y en particular el cine musical, ha heredado prácticas de las artes escénicas centradas en la música y la danza, donde la música de acompañamiento es ejecutada por unos músicos que están en el foso (ver Figura 5) y que acompañan eventualmente a músicos (principalmente cantantes) en escena. El concepto de músico de foso se ha extrapolado al cine, en particular

porque en su inicio el cine silente se proyectaba en teatros y el acompañamiento musical surgía de la orquesta en el foso del teatro (ver Figura 6), que a veces era un simple piano.

Michel Chion establece una oposición entre música de foso y música de pantalla (1985), siendo la música de foso «la que se percibe como procedente de un lugar y una fuente ajenos al tiempo y al lugar de la acción que se muestra en la pantalla» (2012: párr. 41) y la música de pantalla la «que emana de una fuente que existe concretamente en el mundo diegético de la película, en el presente de la escena» (2012: párr. 42).



Figura 5. Ejemplo de música de foso en las artes escénicas en vivo (ballet).
Fuente: The Ballet Orchestra <https://www.hetballetorkest.nl>

Pero si comparamos las Figuras 5 y 6, entendemos que la música de foso tiene una relación diegética diferente según se trate de artes escénicas en vivo o de música para el cine (mudo), y que extrapolar el concepto de música de foso de las artes escénicas al cine sonoro puede crear una confusión, sobre todo cuando mantenemos en la pantalla a bailarines o cantantes que están acompañados por esa música de foso.



Figura 6. Ejemplo de música de foso ejecutada en vivo en el cine mudo.

En la música para cine, la música de foso es realmente extradiegética, existiendo en otra realidad y otro tiempo que el de la acción que se desarrolla en pantalla, sin ninguna influencia sobre esa acción y siendo oída por el público, pero no por los personajes en pantalla. Sin embargo, en el ballet, la música de foso es oída por los bailarines en la escena, y además tiene una influencia sobre la acción al determinar el tempo de la danza. Esta influencia de la música de foso en la acción danzada la encontramos en el cine musical y los films de danza, donde difícilmente podemos decir que los personajes no están oyendo la música sobre la que danzan o cantan.

Por consiguiente, propongo reservar el concepto de música de foso para las artes escénicas en vivo y no confundirlo con la música incidental en el cine. Conviene así definir la música de acompañamiento, que en las artes escénicas suele provenir del foso, y que en el cine musical puede provenir de músicos en pantalla o de una orquesta que no tiene ninguna justificación en la diégesis, pero que, sin embargo, acompaña y motiva la acción de la danza. Como indica Matilde Olarte Martínez, en el film musical no suele «aparecer la orquesta por detrás acompañando a los cantantes y marcándoles el paso, porque restaría credibilidad a la escena, pongamos por caso la famosa escena de “Singing in the rain” en *Cantando bajo la lluvia*; [...] cuando la música sirve para ilustrar los bailes aunque no estén cantando, tampoco aparece la orquesta, como ocurre en *Siete novias para siete hermanos*, etc., y en contadas ocasiones la inserción diegética de la escena del musical hace que la orquesta sea protagonista, como sucede con *Cabaret*» (2002: 2).

3.2. *Música de escena/pantalla en el cine y las artes escénicas*

En el cine tenemos la oposición música de foso respecto a música de pantalla, y en las artes escénicas sería la música de escena la que se opone a la música de foso. Si Chion define la música de pantalla como la que pertenece a la diégesis de la historia y que emana de la escena (2012: párr. 42), en las artes escénicas conviene separar música en la escena y música de la escena (que pertenece a la historia que se desarrolla en la escena).

En la práctica de la danza contemporánea, es frecuente que los músicos acompañantes estén en el escenario como se ilustra en la Figura 7. Los músicos no forman parte de la diégesis de la danza, no interactúan con los bailarines y simplemente están generando la música de acompañamiento. De la misma manera, si la orquesta del ballet de la Figura 5 estuviese en el escenario, los músicos no dejarían de ser ajenos a la historia de ese ballet, ya sea *El lago de los cisnes* o cualquier otro ballet. Sería música en la escena, pero no música de la escena de *El lago de los cisnes*.

Este tipo de práctica ocurre también en las producciones de ópera barroca, donde los músicos están dispuestos en torno al escenario, pero no dejan de ser ajenos a la historia, ya que la historia no incluye violines, laúdes o flautas: es una música de acompañamiento no diegética, aunque los músicos estén en la escena.



Figura 7. *Danza escénica con los músicos de acompañamiento presentes en el escenario.*
Fuente propia.

En algunas óperas, existen instrumentos musicales que pertenecen a la diégesis, como el pastor que toca una melodía con el corno inglés en escena en el tercer acto

de *Tristan* de Wagner, Papageno y su flauta en la ópera de Mozart o la lira que lleva y toca Orfeo en la ópera de Monteverdi. Por ejemplo, en una representación del *Orfeo* donde los músicos de acompañamiento estén en escena, tendríamos la presencia de un instrumento diegético (la lira de Orfeo que pertenece a la acción del personaje) y los instrumentos de acompañamiento ajenos a la historia.

En la videodanza ocurre algunas veces que los instrumentistas que hacen el acompañamiento musical aparezcan en pantalla, pero esto no deja de ser una música de acompañamiento ajena a la diégesis de la danza, de la misma manera que ocurre en la danza escénica contemporánea.

En el film de danza comercial, sobre todo cuando los espectáculos de danza tienen una justificación diegética (*backstage musicals*), puede aparecer la orquesta de acompañamiento en pantalla: vemos entonces a la orquesta en el foso o en el borde del escenario, y, por consiguiente, es una orquesta diegética para el film, pero no deja de ser una música de acompañamiento para el espectáculo de danza que se está representando. En cierto modo, es música de pantalla para la película en general, pero es música de foso para la escena de danza dentro de ella (espectáculo dentro del espectáculo), y los músicos permanecen ajenos al desarrollo de la danza.

3.3. *Música de acompañamiento y diégesis*

El análisis de la música cinematográfica en el cine narrativo suele diferenciar entre la música diegética y la extradiegética o incidental (Chion, 2012; Olarte, 2002; Fraile Prieto, 2008). Podemos distinguir dos definiciones:

La primera definición propone que la música diegética es la que pertenece a la diégesis, es decir, la que pertenece a la historia, a la acción y ocurre en la escena, respecto a la música extradiegética, que es una música de fondo y no pertenece a la acción o la historia. Debemos discutir si la música de acompañamiento pertenece a la diégesis y, en particular, a la diégesis de la danza.

La segunda definición, que es a menudo más operativa y clara, se centra en quién puede oír la música. La música es diegética cuando los personajes en la escena de la película pueden oírla. Al contrario, la música extradiegética no puede ser oída por los personajes y no suena dentro de la escena. Como hemos indicado, el acompañamiento musical es oído por los personajes que se ponen a bailar al ritmo de la música, y sería diegética según esta definición.

Por otro lado, Michel Chion establece una equivalencia entre la oposición de música de foso y música de pantalla con la oposición diegética/extradiegética (Fraile Prieto, 2008: 181; Chion, 1985), pero acabamos de ver que esta equivalencia se rompe cuando consideramos el film musical o de danza.

Podemos plantear la cuestión de la relación diegética entre música e imagen en movimiento, y en particular Teresa Fraile Prieto introduce un tercer grado de

relación además de la oposición diegética/incidental que llama «cine musical: Se coloca en un grupo aparte porque la mayoría de la música que oímos es a la vez diegética y no diegética, pero los números musicales y las letras forman parte de la narración de la película» (2004: 4). Este grado de cine musical parece corresponder a lo que definimos como acompañamiento musical, y convendría distinguir entre la diégesis del cine narrativo (la historia que se está narrando o representando); la diégesis o desarrollo propio de la música, y la diégesis de la danza, ya sea una danza narrativa como en el ballet clásico, una danza abstracta o un número musical en un film de danza: en todos los casos la danza, la coreografía, tiene un inicio, un desarrollo y una conclusión que forman su diégesis.

En el videoclip tenemos una relación inversa: no es la música la que es diegética respecto a la imagen, a la acción, sino que, al contrario, la diégesis, la historia, es la de la propia canción. La música se genera previamente y la imagen va a tener una relación (diegética o no) con esta canción. Por ejemplo, si tenemos a los músicos representados mientras interpretan y cantan la música es una representación de la diégesis de esta canción. Puede ocurrir a menudo que tengamos al cantante cantando, pero evolucionando en un espacio diferente que no tiene nada que ver con el estudio de grabación de esta música. Finalmente ocurre a menudo que en los videoclips se muestra una imagen y una historia que no tiene estrictamente nada que ver con la acción performativa de la música: en este caso la imagen sería extradiegética respecto a la música.

En el film musical comercial donde hay números de danza, se suele distinguir entre las músicas que tienen una justificación diegética óptica (vemos a la orquesta de foso que acompaña al número musical) de las que no. Quisiera proponer una nueva lectura de la relación diegética: en un número de danza, el acompañamiento musical forma parte de la diégesis de la danza, influye en los movimientos y la estructura de la acción y es oída por los bailarines. Sin embargo, los músicos que hacen este acompañamiento musical no forman parte de la danza, de la coreografía, y son extradiegéticos respecto a la danza. En resumen: la música pertenece a la diégesis de la danza, pero no los músicos.

En la videodanza, tenemos varios casos: el más frecuente es que no haya una relación clara de generación y sincronía entre música e imagen, con lo que tenemos más bien una música de fondo, similar a la música extradiegética en el cine narrativo. Cuando la música claramente genera la danza, tenemos una relación similar a la del film musical comercial: la música pertenece a la diégesis de la coreografía, pero no los eventuales músicos que la han generado. Finalmente, la música puede generar el montaje audiovisual, y aquí se genera una nueva diégesis del montaje, sobre la que tiene una repercusión la música y, por tanto, tenemos una relación diegética entre música y montaje.

Cuando tenemos una música generada en postproducción y que se sincroniza con las acciones en pantalla (*underscoring* o Mickey Mouse Music) el público la percibe como no generadora de la acción y, por tanto, como extradiegética, aunque en cierto modo sustituya el sonido de acción. Esto se da en el cine narrativo y en videodanza.

4. CONCLUSIÓN

Hemos establecido el concepto de música de acompañamiento, que es propia del film de danza y musical, y que responde a varios criterios:

- Tiene unas características rítmicas y melódicas y una estructura propia que la hacenailable y/o cantable, y que la distinguen de la música incidental por su naturaleza musical. De hecho, la música diegética tiene en general unas características comunes a la música de acompañamiento, ya que suelen ser canciones o música de concierto preexistentes, mientras que la música cinematográfica incidental no está concebida para ser una música autónoma.
- Es una música de preproducción (independientemente de que sea preexistente o esté compuesta para el film de danza), ya que es una música generadora de la acción y que los números de danza o canto deben estar ajustados sobre esa música en el rodaje. La música de acompañamiento en el film de danza suele reproducirse de principio a fin, y el montaje de la escena danzada o cantada se hace sin elipsis aparente, manteniendo una linealidad temporal estricta con la música. En el videoclip o la videodanza, la música puede generar el montaje más que la acción grabada. Esto la separa de la música extradiegética que es una música de postproducción, hecha después del montaje, y que se ajusta a la estructura temporal de la escena montada. Incluso cuando tenemos una sincronía marcada en el *underscoring* o *mickeymousing*, sigue siendo una música de postproducción que se ajusta a las acciones de la escena, pero que no genera con su estructura dichas acciones.
- Podemos considerar que los números de danza forman una diégesis propia, y que la música de acompañamiento es oída por los personajes y genera la acción, y, por tanto, es una música diegética respecto a la acción de la danza; sin embargo, los músicos y la orquesta de acompañamiento no forman parte de la diégesis de la danza y, por tanto, son extradiegéticos. Esta relación se da con independencia de que los músicos aparezcan en pantalla y tengan una justificación diegética en la película o que no haya ninguna justificación diegética.

- En el videoclip musical, la música es la que define la diégesis, y la imagen puede ser diegética respecto a la música (los músicos cantando y tocando las partes de la canción) o extradiegética cuando la imagen muestra una acción independiente.
- La mezcla y espacialización de la música de acompañamiento responde a los criterios del espectáculo musical: la espacialización es envolvente, la música se oye en las mejores condiciones (como si escuchásemos una grabación de estudio) y la mezcla suele ser absoluta, prescindiendo del realismo de la música diegética, que debe estar espacializada y mezclada en función de las condiciones de la escena.
- La música de acompañamiento es característica del film de danza o musical, en la que alternan escenas de cine narrativo con música cinematográfica y escenas de danza con acompañamiento musical. La videodanza no suele tener una música que aparente generar la danza, ya sea porque son músicas que no tienen elementos rítmicos claros o porque no hay una sincronía: podemos hablar de música de fondo en este caso, por oposición a la música de acompañamiento generadora. Sin embargo, en la videodanza la música suele tener una mezcla absoluta y una espacialización envolvente.

Finalmente, proponemos reservar el término de música de foso para las artes escénicas en vivo y utilizar el de música extradiegética o incidental para el cine. Igualmente, conviene privilegiar el término de música diegética sobre el término de música de escena o música de pantalla. Para el cine de danza, que surge directamente de las artes escénicas, podemos utilizar el término de acompañamiento musical, que incluye características de la música diegética y extradiegética, y tiene una relación específica en la generación de la acción de danzar.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altman, R. (1987). *The American Film Musical*. Indiana University Press.
- Chion, M. (1985). *Le son au cinéma. Cahiers du Cinéma*. Éditions de l'Étoile.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Planeta.
- Chion, M. (2012). *100 Concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*. <http://michel-chion.com/texts>
- Fraile Prieto, T. (2004). *Funciones de la música en el cine*. (Trabajo de grado, Universidad de Salamanca). <https://bit.ly/3qPjW9>
- Fraile Prieto, T. (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo*. (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca). <https://gredos.usal.es/handle/10366/18374>
- Meschini, F., & Payri, B. (2016). Un estudio experimental sobre la influencia de la música en la coreografía: movimiento y espacio. *Epistemos, Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 4(1), 13-52. <https://doi.org/10.21932/epistemos.4.3027.1>

- Nieto, J. (2003). *Música para la imagen*. Iberautor.
- Olarte Martínez, M. (2002). La música incidental en el cine y el teatro. In E. Banús Irusta (Coord.), *El legado musical del s. XX* (pp. 151-79). Eunsa. <https://bit.ly/3R9CuyI>
- Payri, B. (s. f.). *Música espectáculo* [web docente]. <https://bit.ly/3qWVdIP>
- Payri, B. (2015). Figuras de la coarticulación música-imagen en la video-danza. *Situarte*, 10(19), 36-44. <https://bit.ly/3qNbh9J>
- Payri, B., & Arnal, R. (2018). Videodanza a partir de música preexistente: Danses macabres y obras en festivales actuales. In B. Payri, & R. Arnal (Eds.), *Videodance Studies: Screendance Festivals* (pp. 3-66). Editorial UPV. <http://hdl.handle.net/10251/104183>
- Ramón Fernández, F. (2015). Propiedad intelectual, obra coreográfica y video-danza. In *II Encuentro internacional de film de danza*, Jesús Pobre, Alicante. <https://bit.ly/3BxcWoV>
- Walon, S. (2016). *Ciné-danse : histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride* (Tesis doctoral, Université de recherche Paris Sciences et Lettres). <https://bit.ly/3BNTdme>

LA CONSIDERACIÓN ARTÍSTICA Y SOCIOCULTURAL DE LOS PARADIGMAS RECEPTIVOS MUSICALES DENTRO DEL CINE CONTEMPORÁNEO (1975-2018)

The Artistic and Sociocultural Consideration of Musical Receptive Paradigms within Contemporary Cinema (1975-2018)

Ramón SANJUÁN MÍNGUEZ 

Conservatorio Profesional de Música de Elche
r.sanjuanminguez@edu.gva.es

RESUMEN. La filmación de interpretaciones musicales en el cine de ficción se ha desarrollado de forma paralela a las innovaciones y mejoras técnicas, pero también lo ha hecho en función de las diferentes consideraciones socioculturales de los géneros o estilos musicales. La interrelación de diferentes lenguajes, técnicas o estéticas audiovisuales, incluyendo las propias de la televisión, el videoclip o las redes sociales, han propiciado unas filmaciones musicales cinematográficas más dinámicas, así como una edición audiovisual más experimental.

Al margen de la consideración técnica de estos registros audiovisuales, las interpretaciones musicales presentes en el cine contemporáneo nos ofrecen también la posibilidad de reflexionar sobre la forma en la que los espectadores, dentro del propio film, observan o interactúan con los números musicales. A partir de las propuestas de Chiantore (2021) sobre el concepto de «música clásica», de la consideración de la interpretación como «performance» (Cook, 2013) y de la diferenciación entre «performático» y «performativo» (López Cano, 2008), hemos realizado un análisis fílmico y sociocultural de films representativos realizados entre 1975 y 2018, focalizando la atención en el denominado «nivel estésico» (Nattiez, 1987). Esta aproximación nos ha permitido establecer una diferenciación entre «espectador performático» y «espectador performativo» y constatar que la actitud de los espectadores cinematográficos que asisten a una performance

musical dentro del propio film nos ofrece unas referencias decisivas sobre los paradigmas de escucha, así como sobre la consideración sociocultural de la experiencia artística.

Palabras clave: filmación musical; performance musical; espectador performático y performativo.

ABSTRACT. The filming of musical performances in fiction cinema has developed in parallel with innovations and technical improvements, but it has also done so as a function of different sociocultural considerations of musical genres or styles. The interrelation of different audiovisual languages, techniques or aesthetics, including those of television, video clips or social networks, have led to more dynamic musical filming, as well as more experimental audiovisual editing.

Apart from the technical consideration of these audiovisual records, the musical interpretations present in contemporary cinema also offer us the possibility of reflecting on the way in which the spectators, within the film itself, observe or interact with the numbers. musicals. Based on the proposals of Chiantore (2021) about the concept of «classical music», the consideration of interpretation as «performance» (Cook, 2013) and the differentiation between «performatic» and «performative» (López Cano, 2008) we have carried out a filmic and sociocultural analysis of representative films made between 1975 and 2018, focusing attention on the so-called «aesthetic level» (Nattiez, 1987). This approximation has allowed us to establish a differentiation between «performatic spectator» and «performative spectator» and to verify that the attitude of the cinematographic spectators who attend a musical performance within the film itself offers us some decisive references on the listening paradigms, as well as on the sociocultural consideration of the artistic experience.

Keywords: Music filming; Musical Performance; Performatic and Performative Audience.

1. LA MÚSICA COMO REPERTORIO, ESCENARIOS, VALORES Y ESCUCHA

Luca Chiantore defiende que la música clásica no solo es un conjunto de obras, sino que se trata de un concepto que incluye, además de un repertorio, una forma de interpretar y compartir esa música, unos espacios donde escucharla, unos códigos

corporales adecuados para esos espacios, una escala de valores estéticos compartidos por quienes conocen esa música, así como una forma de grabar, producir y distribuir ese repertorio (2021: 164). De esta forma, cualquier aproximación al estudio o análisis del registro de una interpretación musical debe valorar no solo la interpretación, sino también los escenarios en los cuales tiene lugar esa filmación y, con el mismo nivel de rigor o importancia, la actitud de los espectadores presentes en el film, tanto en lo referente a su vestimenta, como a su pertenencia a un determinado nivel socioeconómico o etnia social, pero también en todo lo referido a su interacción con la música a nivel actitudinal, gestual o corporal.

Por otra parte, una interpretación musical no solo consiste en los aspectos sonoros resultantes de descifrar la notación de una partitura o accionar uno o varios instrumentos, sino que integra también la gestualidad realizada por los intérpretes, así como los diferentes acontecimientos que tienen lugar durante esa interpretación (Cook, 2013: 319-336). En este sentido, los llamados *performance studies* (Carlson, 1996; Schechner, 2002; Auslander, 2006) han desplazado el objeto de interés desde la obra musical hacia el evento artístico. Además, desde la antropología (Labov, 1972) se ha comenzado a considerar también la performance «como una manera de examinar los procesos sociales» (San Cristóbal, 2018: 212). Singer (1955) defiende que situaciones, denominadas «*cultural performances*», como los conciertos, actuaciones, ritos y ceremonias «constituyen las unidades observables de una estructura cultural» (citado en San Cristóbal, 2018: 212). Jean-Jacques Nattiez (1987) propone tres niveles de análisis para los objetos musicales: poético, estético y neutro. El nivel estético focaliza el interés en todo lo relacionado con la percepción y con las conductas receptivas (Nattiez, 1987; Tagg, 2013: 350-359).

En cualquier caso, es necesario establecer una distinción entre la filmación de una interpretación musical que se realiza o retransmite en directo durante un concierto y una filmación que se construye en una sala de montaje dentro de un contexto cinematográfico de ficción. En este segundo caso, los espectadores no se comportan de forma espontánea, sino que interactúan con la música a partir de lo establecido en el guion. Para acotar esta diferenciación, Philip Auslander (2006) propone denominar performance «documental» al registro de un evento y performance «teatral» a aquellas performances «que son producidas solo para ser grabadas o fotografiadas» (citado en San Cristóbal, 2018: 218). Sin embargo, esta terminología está referida más bien a eventos artísticos que se crean sobre un escenario durante una representación y no tanto al ensamblaje, en una sala de edición audiovisual, de un buen número de planos de un actor que simulaba ser un intérprete mientras se reproduce una música pregrabada. Entre estos planos, filmados desde las más diversas perspectivas, se suelen insertar imágenes de espectadores que, supuestamente, reaccionan a esa interpretación y que en la mayoría de los casos se registran a posteriori, incluso sin la presencia del intérprete o actor, según las indicaciones del guion.

En sentido, me parece más adecuada la terminología introducida por Judith Butler (1998, 2000, 2002), a partir de los llamados «estudios de género», sobre los conceptos «performático» y «performativo». López Cano señala que lo performático «es la puesta en escena de un guion, partitura, plano o discurso previamente establecido», mientras que la performatividad «se refiere a la creación de fenómenos en el momento mismo de la performance» (2008: 3). Desde esta perspectiva, a los espectadores presentes en una película que reaccionan no a la interpretación musical, sino en función de la construcción narrativa del film y de sus necesidades expresivas y socioculturales, propongo denominarlos «espectadores performáticos». Por otra parte, aquellos que interactúan con la música de una forma espontánea durante la filmación de un concierto en vivo, pero también quienes presencian esa u otra interpretación en una sala de proyección, en una pantalla de televisión o en un *smartphone*, los voy a denominar «espectadores performativos». Según Butler, «la recurrencia de lo performativo llega a producir realidades sociales nuevas que pueden ser discursivizadas y representarse a través de diversos medios verbales, iconográficos y aún musicales» (citado en López Cano, 2018: 3).

A partir de estos conceptos cabe preguntarse hasta qué punto podemos establecer esas mismas consideraciones y reflexionar sobre los paradigmas de escucha, en función de la presencia de espectadores performáticos dentro del propio film. La respuesta de los espectadores ante un estímulo o interpretación musical puede denotar una determinada ideología, representación y discernimiento estético o incluso una perspectiva de género (Mulvey, 2001).

2. EL ESPECTADOR Y LA PERFORMANCE

Jean-Louis (Jean-Louis Trintignant), el protagonista de *Ma nuit chez Maud* (Eric Rohmer, 1969), asiste en esta película a una ceremonia litúrgica y también a un concierto de violín y piano. La diferente forma en la que están narrados estos dos acontecimientos resulta muy significativa por cuanto permite diferenciar dos maneras de interactuar con una representación y dos tipologías de performance diferentes.

En el primer caso, Jean-Louis sale de su casa, arranca su automóvil y se desplaza por carretera durante un buen trayecto, mostrado con varias elipsis, hasta aparcar al lado de un templo religioso, la basílica de Nôtre Dame du Port en Clermont-Ferrand. Cuando sale del vehículo el sonido de las campanas de la iglesia focaliza nuestra atención al tiempo que la cámara realiza un movimiento ascendente en busca de la fuente sonora. A continuación, vemos al protagonista en la penumbra interior de la iglesia, escuchando con atención al sacerdote en un plano semisubjetivo que se mantiene hasta que concluye la Intercesión. La edición de las imágenes cambia a un plano frontal del sacerdote cuando comienza la doxología

previa al padrenuestro. El cambio de plano no es casual, sino que coincide con la importancia de la esta oración dentro de la estructura litúrgica. Seguidamente, la cámara nos muestra un plano medio corto de Jean-Louis arrodillado, mientras sujeta un libro con las manos y recita el padrenuestro junto con el sacerdote y el resto de los fieles. En ese momento, la planificación del film interrumpe la ceremonia litúrgica para mostrarnos desde un plano subjetivo del protagonista a una mujer joven y atractiva (Marie-Christine Barrault) que se sitúa a su derecha, respetando siempre los *raccords* de posición y mirada. Tras un intercambio de planos, la joven se gira hacia Jean-Louis con un semblante molesto por cuanto ha detectado que está siendo observada. La escena continúa alternando los dos planos, siempre desde la subjetividad de Jean-Louis y solo regresamos a la ceremonia cuando el sacerdote comienza a entonar el Agnus Dei. Poco después, los devotos abandonan la basílica y se dispersan por las calles.

La presencia de los feligreses y su interacción con el sacerdote confieren veracidad al culto litúrgico. No se entendería como ceremonia una misa pronunciada por un sacerdote en un templo vacío. Por este motivo, la cuidadosa planificación cinematográfica no solo nos muestra la entrada y salida de los fieles en el templo, sino también su participación en los rezos y en los movimientos rituales. En este sentido, podríamos concluir que la filmación responde a una performance «teatral», según la terminología establecida por Auslander. Sin embargo, cabe preguntarse si los fieles son, en realidad, creyentes o si solo se trata de actores que representan un papel de la misma forma que Jean-Louis muestra su atracción narrativa hacia la joven desconocida en la parte final de la secuencia. Obviamente, el protagonista está interpretando un papel tanto en su devoción religiosa como en su interés amoroso hacia la mujer y por ese motivo no podemos considerar sus reacciones como espontáneas ni naturales, sino que responden a las necesidades expresivas del guion de la película. Por esta particularidad es más adecuado definir la participación del protagonista y de los fieles como una performance «performática».

Por otra parte, en la escena en la que Jean-Louis asiste a un concierto no encontramos ningún tipo de interacción equivalente entre los músicos y los espectadores. La secuencia comienza mostrándonos cómo el público se introduce en el teatro desde un lejano plano general exterior que nos impide reconocer a los asistentes. De hecho, la cámara se sitúa al otro lado de la calle y algunos vehículos atraviesan el plano en ambas direcciones, dificultando la visión. A continuación, nos muestran el interior del recinto en el que una acomodadora señala los asientos de Jean-Louis y su acompañante. Cuando Vidal (Antoine Vitez) levanta su mirada la cámara realiza un movimiento ascendente subjetivo (simétrico o equivalente al que nos mostraba las campanas de la iglesia) que recorre los palcos y que finaliza en la lámpara situada en el centro del techo con cuyo apagado se anuncia el inicio del concierto. En ese instante suenan unos aplausos y de forma abrupta

cambiamos a un plano de conjunto de los dos intérpretes (Léonide Kogan y un pianista desconocido), situados ya en posición sobre el escenario. En ningún momento nos muestran cómo han alcanzado esa posición. Ambos músicos miran hacia la cámara, esperando una indicación para comenzar el «Allegro moderato» de la *Sonata en sib mayor* K. 378 de W. A. Mozart. Tras esta ruptura de la cuarta pared o de la invisibilidad de la producción, el plano se mantiene fijo con una aspiración documental durante toda la breve interpretación musical, sin ningún inserto que nos muestre la actitud de los espectadores mientras escuchan la música. Un nuevo corte brusco nos lleva, mediante una inesperada y desconcertante elipsis, a un restaurante en el que Jean-Louis y Vidal están cenando después del concierto. Ni siquiera nos han mostrado el final de la actuación, ni los aplausos, ni a los espectadores abandonando el teatro.

Esta aspiración «documental» provoca la ausencia de interacción entre el público y los músicos y propicia una desconexión expresiva y narrativa de la interpretación musical y una falta de veracidad cinematográfica. En ningún caso tenemos la sensación de estar escuchando la música desde la perspectiva subjetiva de Jean-Louis, ni tampoco podemos saber qué tipo de reacción le produce la escucha, ni cuáles son sus gestos corporales o si se ha fijado en otra joven atractiva sentada a su lado o unas butacas más adelante. En ningún momento participa de la liturgia musical, como sí que lo había hecho en la iglesia. Por este motivo, y a pesar de la numerosa presencia de espectadores en el teatro antes de que comience la interpretación, no podemos definir la representación musical como «performativa», sino que más bien debemos hablar de una performance «documental» de un número musical, desconectada de sus espectadores. De hecho, esta falta de interacción entre los intérpretes y el público cuestiona la propia definición de performance musical. Philip Auslander defiende que pensar la música como performance es, ante todo, relacionar a los intérpretes con sus espectadores (citado en Cook, 2013: 336).

3. LA OBRA ARTÍSTICA COMO CENTRO DE INTERÉS

En *Tous les matins du monde* (Alain Corneau, 1991) encontramos interpretaciones musicales editadas de una forma muy comedida. El planteamiento del film contrapone las ideas artísticas de Monsieur de Sainte Colombe (Jean-Pierre Marielle) a las del célebre Marin Marais (Gérard Depardieu). Sainte Colombe, marcado por la prematura e inesperada muerte de su esposa, considera la música como algo místico y trascendental por lo que renuncia a la fama y al contacto con otros músicos, mientras que el joven e impetuoso Marais tiene como objetivo entrar al servicio de la corte de Louis XIV como forma de conseguir el reconocimiento artístico y la notoriedad social.

Al margen del controvertido rigor historiográfico y musicológico, este planteamiento está representado en la película mediante dos estéticas visuales muy contrastadas. Las interpretaciones de M. de Sainte Colombe están filmadas con una iluminación muy intimista, a modo de claroscuro (Imagen 1), mientras que la *Marche pour la cérémonie des Turcs*, de Jean-Baptiste Lully, la única obra interpretada o ensayada en la corte, se presenta iluminada en clave alta (Imagen 2), destacando a todos los músicos, pero también el pan de oro de la artificiosa decoración barroca palaciega¹.

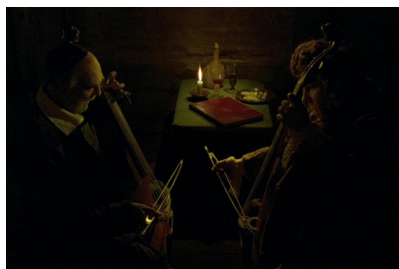


Imagen 1. *Le tombeau des regrets*.

Fuente: Corneau, 1991.

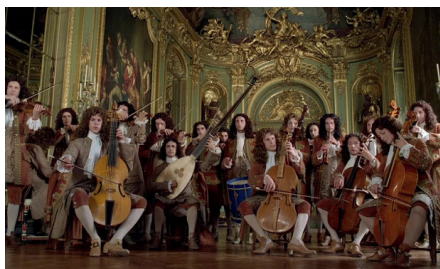


Imagen 2. *Marche pour la cérémonie des Turcs*.

Fuente: Corneau, 1991.

Sin embargo, existe una misma consideración sociocultural que comparten tanto la intimidad austera de la humilde cabaña en la que Sainte Colombe interpreta su música como la artificiosidad de la corte de Louis XIV, pero también la iglesia en la que escuchamos las *Leçons de ténèbres* de François Couperin. En ninguno de estos escenarios encontramos espectadores o feligreses que estén escuchando la música o interactuando con ella. Lo más parecido a un espectador se corresponde con los emisarios del rey valorando las cualidades musicales de Sainte Colombe o con el inexperto Marin Marais escuchando a escondidas las armonías del violagambista debajo de su cabaña. En ambos casos se trata de planteamientos narrativos que poco tienen que ver con la experiencia auditiva del espectador sin conocimientos musicales que asiste a una sala de conciertos. Ningún personaje del film se prepara para ir a escuchar música, ni accede a un recinto, ni aplaude, ni observa con atención o mueve su cuerpo durante la interpretación musical. Es más, en la mayoría de las ocasiones la disposición de los músicos en el encuadre fílmico niega incluso la presencia de un espectador u observador exterior (Imagen 3), algo que contradice incluso una práctica habitual en las pinturas sobre músicos en las que se deja un espacio y el mejor campo visual disponible para la observación del espectador (Imagen 4).

1 Esta secuencia se filmó, en realidad, en uno de los salones del Hôtel de Toulouse, en París.



Imagen 3. Disposición circular de los músicos. Imagen 4. *Sextet*, 1768, Louis-Michel van Loo.

Fuente: Corneau, 1991.



Fuente: Louis-Michel Vanloo (The State Museo Hermitage)

Es decir, la planificación de la interpretación musical en la película –pero también su filmación– prioriza el concepto de obra artística por encima de los procesos de recepción y escucha. Esta ausencia de espectadores no es casual, sino que responde más bien a una consideración musical que, paradójicamente, se corresponde más con el ámbito institucional o académico del momento en el que se realizó el film que con el pensamiento musical de finales del siglo XVII, época en la cual se sitúa la acción.

[...] el rol de la academia no es simplemente producir artistas y nutrir el «talento», sino también institucionalizar una forma familiar de pensar la música: como la creación de genios compositores, encarnados en partituras sagradas (textos custodiados religiosamente por los expertos musicales), fiel y sensiblemente interpretadas por artistas dotados de talento para públicos reverentes guiados por críticos iluminados. (Fritz, 2014: 64)

Según la consideración sociocultural asumida en *Tous les matins du monde*, solo los propios intérpretes y los emisarios del rey, que también son músicos, están capacitados para experimentar esa significación y esa experiencia trascendente. En este sentido, la película de Alain Corneau parece mostrarse como heredera de *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Strauss & Huillet, 1968), un film que pretendía revertir la mitología construida en torno al cantor de Leipzig mediante una rigurosa historiografía musical y un lenguaje cinematográfico renovado a partir de unos planteamientos humanistas y marxistas cercanos a la *Nouvelle vague* francesa. La pareja de realizadores de origen francés pretendía buscar una filmación más «verdadera» eliminando todo artificio de la interpretación musical y evitando la falsedad de las secuencias editadas protagonizadas por actores no músicos en el cine *mainstream*. Todas las interpretaciones de esta película se registraron en vivo con actores-músicos, como Gustav Leonhardt o Nikolaus Harnoncourt, y están

filmadas en un único plano o plano secuencia, sin ningún inserto posterior y sin la presencia de espectadores que estén observándolas, pero dejando libre el espacio adecuado para un observador exterior (Sanjuán Mínguez, 2020).

En este sentido, aunque las interpretaciones de M. de Sainte Colombe en *Tous les matins du monde* parecen aspirar a la «verdad» de la performance «documental», no podemos obviar que Jean-Pierre Marielle no sabe tocar la viola da gamba y solo se dedica a fingir su interpretación a partir de un *playback* realizado con la grabación efectuada por Jordi Savall. Esta circunstancia se contradice en gran medida con los planteamientos artísticos e ideológicos del film.

4. LA ASPIRACIÓN A LA VERDAD ARTÍSTICA

Si la filmación musical resulta más «verdadera» al ser registrada en un único plano, sin cortes de edición, la presentación de la canción «Dwa Serduszka» («Dos Corazones»), escrita por Marcin Masecki, en *Cold War* (Pawel Pawlikowski, 2018) aspira también a esta pretensión. Tras haber emigrado de Polonia por motivos políticos, Zula (Joanna Kulig) actúa en la sala L'Éclipse, acompañada por unos músicos y con su amante Wiktor (Tomasz Kot) al piano. La canción, presentada en un arreglo *jazz*, está filmada en un único plano secuencia circular panorámico que abarca 360 grados y que comienza mostrando a los músicos (trompeta, saxofón, contrabajo y batería), situados sobre el escenario de una forma estratégica. Al igual que sucede en la filmación de los números finales del *Magnificat* en re mayor, BWV 243, y en la cantata *Am Abend aber desselbigen Sabbats* BWV 42, ambas obras de Johann Sebastian Bach, registradas en *Chronik der Anna Magdalena Bach*, los músicos no se colocan según su disposición habitual sobre el escenario, sino en función de su entrada en el encuadre cinematográfico (Sanjuán Mínguez, 2020: 238-241).

La solista comienza a cantar justo cuando entra en el plano, con una toma frontal corta que se mantiene mientras continúa el movimiento circular de la cámara (Imagen 5). La iluminación de la sala permanece en todo momento en clave baja, resaltando así la figura de la intérprete con un foco que centra la atención visual y musical en ella. Hacia el final de la canción vemos a la protagonista de espaldas y es entonces cuando podemos observar a unos espectadores performáticos, un tanto desenfocados, que la escuchan concentrados e inmóviles en silencio, sentados alrededor de unas mesas, pero también de pie, justo delante de la barra situada al fondo de la sala (Imagen 6).



Imagen 5. Zula canta «Dwa Serduszka».

Fuente: Pawlikowski, 2018.



Imagen 6. Los espectadores, atentos y concentrados.

Fuente: Pawlikowski, 2018.

La secuencia combina diferentes conceptos fílmicos y musicales. La edición audiovisual prioriza el contenido musical, pero también nos indica que el público es necesario por cuanto forma parte de la performance. Y no podemos obviar un detalle muy significativo: los espectadores, de los cuales suponemos que en su mayoría no tienen una formación musical específica, están viviendo una experiencia trascendente, inefable y extática por cuanto su actitud es más propia de un auditorio de música clásica que de la sala en la cual tiene lugar la interpretación. En ningún momento los vemos conversar entre ellos o beber de las copas que tienen en sus mesas. La planificación fílmica confiere un sentido artístico, ritual y sociocultural a una música que, en un principio, se suele escuchar con una actitud más distendida. En cierta forma, esta secuencia no solo aspira a mostrar la aparente veracidad de la interpretación, sino que también está intentando legitimar el contenido artístico de la música en función de los estereotipos y rituales de escucha etnocentristas asociados a la música clásica. En este sentido, resultan muy significativas las simetrías con la filmación que Bruno Monsaigeon realizó en vivo en 2013, en la sala de la Filarmónica de Berlín, del recital ofrecido por Grigori Sokolov. El violinista y realizador francés señala que acordó con el pianista de origen ruso (no muy partidario de los registros audiovisuales) una filmación sin edición, con iluminación en clave baja y sin ningún elemento que distrajese la atención de la música (Monsaigeon, 2014)². Sin embargo, no podemos olvidar que, al igual que sucedía en *Tous les matins du monde*, en *Cold War* el número musical está filmado en playback a partir de un registro sonoro previo. Aunque en esta ocasión la actriz cuenta con una sólida formación musical que le ha permitido

² «The filming was made live with 7 cameras, with no retakes and with nothing to detract from his total concentration, which is directed solely at the music».

registrar la parte vocal de la grabación, no es menos cierto que la secuencia fílmica es un constructo artificial, al menos desde la perspectiva de la performance musical.

La filmación de «Hang Me, oh Hang Me», la canción folk con la que comienza el falso biopic *Inside Llewyn Davis* (Ethan & Joel Coen, 2013) presenta algunas similitudes con la puesta en escena de «Dwa Serduszka». La secuencia está ambientada en 1961, en la cafetería The Gaslight, con una iluminación en clave baja muy cuidada, atravesada por unos focos situados de una forma estratégica. Esta ambientación invita a focalizar el interés en el contenido sonoro, difuminando los aspectos visuales de la performance. El protagonista (Oscar Isaac) aparece en un plano corto en semipenumbra durante buena parte de la interpretación (Imagen 7). A mitad de la estrofa se produce un corte en la edición para mostrarnos un contraplano en el que vemos al público escuchando con gran atención. Poco antes de la segunda estrofa se inserta un plano medio de un espectador tan absorto en la música que ha olvidado desprender la ceniza del cigarrillo que sostiene sobre su mano izquierda. A continuación, volvemos al plano medio corto del intérprete, pero con la cámara situada en una posición más elevada y poco después encontramos un inserto de una joven que también escucha de una forma concentrada, con la mirada elevada hacia el músico (Imagen 8). Antes de finalizar la actuación, encontramos nuevos insertos y una vuelta al plano corto inicial, con el que finaliza la canción.



Imagen 7. Llewyn Davis.

Fuente: Coen, 2013.

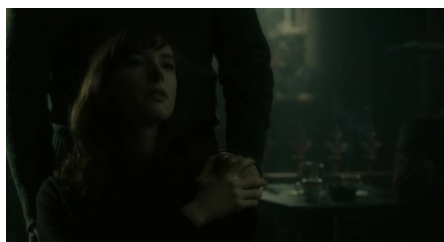


Imagen 8. Una joven escucha con atención.

Fuente: Coen, 2013.

Al contrario de lo que sucedía en *Cold War*, en esta filmación existe un proceso de edición de las imágenes que fractura la continuidad visual de la interpretación musical. Los insertos cuestionan el sentido «documental» y parte de la supuesta «veracidad» de la interpretación. Sin embargo, esta planificación no es casual, sino que responde a las necesidades expresivas, narrativas y artísticas implícitas en el film. Los primeros insertos nos muestran a unos espectadores inmóviles, concentrados en la música en una actitud propiciada por el largo plano fijo inicial sobre el intérprete. Además, los planos del público confirman la necesidad de los espectadores en la performance musical. Al igual que sucedía en *Cold War*, los espectadores performáticos de *Inside Llewyn Davis* no se comportan según los

rituales de escucha propios de la música popular urbana, sino que adoptan patrones de comportamiento inherentes, de forma sociocultural, a la música clásica. Simon Frith señala que «[...] la medida para un buen concierto clásico es la atención e inmovilidad del público mientras que un concierto de rock se mide por la respuesta corporal del público» (citado en Cook, 2013: 308). No solo nos encontramos ante un falso biopic, sino que también es «falsa» la forma de escuchar el folk.

5. LA ESCUCHA COMO RITUAL SOCIOECONÓMICO

Las representaciones musicales ocupan un lugar destacado como ritual social en *The Age of Innocence* (Martin Scorsese, 1993), una película basada en el libro de Edith Wharton del mismo título que critica los privilegios y las convenciones sociales de la alta sociedad de su tiempo. Al igual que la novela (Wharton, 2020), la película comienza con la representación de *Fausto*, la ópera escrita por Charles Gounod que había sido estrenada en París en 1859. Wharton sitúa la acción en la Academy of Music de Nueva York a comienzos de los años setenta del siglo XIX, una sala que había sido inaugurada cinco años antes del estreno de *Fausto* y que acabaría siendo demolida en 1926 después de haberse transformado en un teatro de *vaudeville*.

Los créditos iniciales de la película, diseñados por Elaine y Saul Bass, se presentan sobre un arreglo de la obertura de la ópera, realizado por Elmer Bernstein, con la superimpresión de textos victorianos y de flores que se abren, haciendo alusión al argumento de la ópera, pero también al contenido narrativo del film. La acción comienza con «Il se Fait tard!», el dueto de amor entre Margarita y Fausto correspondiente a la parte final del tercer acto de la ópera que se presenta en su versión italiana tal y como describe la novela. Lo primero que llama la atención, además del hecho de que todos los espectadores sean caucásicos y de mediana edad, es el cuidado y elegante vestuario que llevan todos los asistentes como medio de hacer notar sus posibilidades económicas o la situación social en la que se encuentran o a la que pretenden aspirar: trajes o vestidos impecables, camisas blancas planchadas y almidonadas, pajaritas de color crema, flores en la solapa y deslumbrantes joyas.

Al comienzo de la secuencia, los espectadores escuchan la música en silencio, de una forma atenta y sin ningún tipo de movimiento corporal. Algunos de ellos utilizan unos anteojos para focalizar la atención sobre los cantantes. El uso de binoculares es frecuente en el cine desde los primeros años del sonoro cuando la presencia de los espectadores dentro del propio film adquiere una importancia decisiva a nivel narrativo y sociocultural. Lo encontramos, incluso, en biopics sobre músicos o intérpretes como *Moonlight Sonata* (Mendes, 1937), *Carnegie Hall* (Ulmer, 1947), *A Song to Remember* (Vidor, 1945) o *Interlude* (Douglas Sirk,

1957). En estos filmes es el público femenino quien los utiliza casi en exclusiva, revelando la visión patriarcal y machista del arte fomentada por el Código Hays: solo el público masculino se muestra capaz de comprender la música mientras que sus acompañantes femeninas se dedican a mirar por los binoculares en la búsqueda de distracciones (Sanjuán Mínguez, 2022).

Sin embargo, lo más significativo de esta secuencia reside en el hecho de que durante la representación operística muchos espectadores comienzan a murmurar sobre la presencia de la condesa Olenska y no muestran ningún tipo de reparo en cambiarse de localidad para facilitar estas conversaciones, cuestionando los rituales de escucha atenta de la música. Los espectadores performáticos que nos propone el film de Martin Scorsese no pretenden revelarnos la consideración artística y trascendente de la música, sino que nos muestran cómo la clase aristocrática utiliza el arte como trasfondo para sus rituales sociales y económicos. De hecho, estas conductas parecen ser inherentes a las salas más distinguidas. John Rink señala que en un dibujo que representa la inauguración del Queen Hall de Londres en 1893 el público, mayoritariamente masculino, conversaba de forma animada durante la representación. William Weber señala la importancia que tuvo la música en el acercamiento de la burguesía a los terratenientes: fue algo decisivo para la vida familiar de la clase media y para los ritos de cortejo y sociabilidad que comenzaban a integrar a la burguesía con las familias capitalistas terratenientes (citado en Fritz, 2014: 53). Wharton deja entrever en su novela que las conversaciones eran frecuentes durante la representación, pero que siempre cesaban en los palcos durante el aria de Margarita. Martin Scorsese adapta fielmente esta consideración y, tras el aria de la protagonista, la música de Gounod pasa a un segundo plano e incluso acaba siendo reemplazada por la música incidental de Elmer Bernstein que se superpone a ella mientras los protagonistas realizan sus ritos sociales y se desarrolla el contenido narrativo del film. De esta forma, a partir de las descripciones detalladas de Edith Wharton, Scorsese nos muestra cómo el paradigma de la escucha atenta puede ser también un subterfugio que esconde toda una serie de rituales sociales y económicos que solo pueden tener lugar en un escenario privilegiado, inaccesible para las clases medias.

6. LOS ESPECTADORES TOMAN LA PALABRA

Al comienzo del biopic sobre Charles Chaplin dirigido por Richard Attenborough en 1992, el cómico británico narra como su madre Hannah perdió la voz en 1894 durante una actuación en un pequeño teatro de variedades situado en Aldershot, Hampshire. La planificación de la secuencia fílmica desplaza el centro de interés desde la música hacia los espectadores. El número comienza con el niño Chaplin apoyado en una escalera situada entre bambalinas, mirando

al escenario mientras mueve la cabeza al ritmo de la música en la introducción orquestal. El siguiente plano, desde la mirada subjetiva del joven Charlie, nos muestra a su madre (interpretada por Geraldine Chaplin) saliendo al escenario mientras canta el comienzo de «Honeysuckle and the Bee». Al contrario de lo que sucedía en los ejemplos previos, los espectadores que escuchan esta interpretación no se presentan inmóviles, difuminados en una penumbra, ni tampoco se muestran absortos en una actitud contemplativa hacia la interpretación musical. Los numerosos insertos del público a lo largo del número nos muestran diferentes actitudes y comportamientos críticos ante la interpretación musical.

El primer inserto nos presenta a unos espectadores en el palco corrido de la primera planta, mejor iluminados incluso que la cantante sobre el escenario. Permanecen de pie y murmuran entre ellos y, mediante unos gestos muy evidentes, se muestran contrariados por la actuación. A pesar de que tanto los hombres como las mujeres llevan gorra o sombrero y corbata, el aspecto físico y sus actitudes se relacionan más con una clase humilde o trabajadora que con la clase media que pretenden aparentar. En los siguientes planos escuchamos pedorretas, vemos a gente bostezando y señores durmiendo sobre una silla, mientras unos soldados ebrios intentan sobrepasarse con dos mujeres jóvenes. En los planos generales, la platea está ocupada casi en su totalidad por soldados de casaca roja, acompañados por damas que intentan parecer muy elegantes, mientras que al fondo vemos una barra en la que se sirven bebidas alcohólicas. Los espectadores de la platea no se muestran alineados desde sus butacas, sino que conversan entre ellos e incluso se giran, mostrando una actitud despreocupada o desinteresada hacia la interpretación musical. El malestar se acrecienta según avanza el número y algunos espectadores, de ambos sexos, comienzan a proferir abucheos, exclamaciones e insultos: «Can't hear you, love!»; «Come on, get ton with it!»; «Get off!»; «Silly woman! Get off, you silly cow!». En esos momentos, vemos en un plano medio al director de orquesta, desconcertado, incapaz de revertir la situación. La música se detiene y Hannah se lleva las manos al cuello para indicar que ha perdido su voz. Los espectadores de la platea se muestran muy contrariados y comienzan a lanzarle las almohadillas de sus asientos a la cantante. La situación cambia de forma radical cuando el joven Chaplin sale al escenario para reemplazar a su madre: el público le ovaciona, los soldados se balancean acompañando la canción y los espectadores del palco le lanzan monedas para mostrar su satisfacción.

La planificación de la secuencia prioriza el contenido narrativo sobre la performance sonora. Los numerosos insertos y cambios de perspectiva que fragmentan el discurso musical pretenden mostrar no solo las limitadas cualidades musicales de Hanna, sino sobre todo su fragilidad psicológica. Sin embargo, los planos de los espectadores nos permiten establecer una serie de observaciones, relacionadas con la performance musical y con la consideración sociocultural de

la música, asociada a los teatros de variedades y a las músicas populares urbanas. En primer lugar, el público se sitúa en el teatro según su consideración social. Los militares, y sus acompañantes femeninas, gozan de una situación privilegiada, mientras que las clases humildes ocupan el palco corrido, intentado aparentar una mejor situación de aquella en la que viven. Por otra parte, el generoso consumo de alcohol propicia unas actitudes más desinhibidas y fomenta unas distracciones que desvían la atención de la interpretación musical, que en ningún momento se considera como una experiencia trascendente que haya que escuchar con atención y en silencio. De hecho, los espectadores interactúan con el número musical de una forma crítica y desinhibida: lo abuchean y desaprueban cuando no les gusta, e incluso dejan de prestarle atención, pero lo ovacionan y corean los estribillos cuando les satisface.

En este número musical encontramos, a partir de la definición de Chiantore, una asociación directa entre un tipo de comportamiento, un determinado tipo de recinto y un repertorio específico centrado en la música popular urbana. De esta forma, se produce un marcado contraste entre la observación de una interpretación de música clásica, como la que encontramos en *Moonlight Sonata* (Mendes, 1937) o *Carnegie Hall* (Ulmer, 1947), y la manera crítica y participativa en la que se contempla la música popular. Este contraste refleja la ruptura entre lo artístico y lo popular, un hecho manifiesto en el cine desde las directrices del código Hays.

Por otra parte, en las actuaciones musicales de *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964), un film difícil de clasificar, encontramos otro diferente paradigma de escucha musical en el que un nutrido grupo de espectadores, en su casi totalidad femenino y joven, interactúa de forma corporal, gestual y vocal con las canciones interpretadas por The Beatles. En la última parte del film, el cuarteto británico se desplaza, perseguido frenéticamente por un numeroso grupo de fans, hasta unos estudios televisivos en los que interpretan «Tell Me Why», «If I Fell» y «She Loves You», enlazadas a modo de popurrí. La cámara nos muestra los detalles previos al concierto y vemos incluso cómo se cambian de ropa entre bambalinas. Nada más comenzar la actuación las fans les ovacionan, abren la boca asombradas, elevan los brazos agitando pañuelos y gritan levantadas de sus asientos, impidiendo incluso escuchar la música con claridad (Imagen 9). Algunas chicas se llevan las manos a la cabeza, unas pocas saltan, otras enfervorizadas parecen sufrir espasmos. Solo algunas de ellas, muy pocas, escuchan atentas sobrepasadas por la emoción, a punto de desmayarse, siguiendo el ritmo de la música con la cabeza. La música resulta tan contagiosa que hasta el realizador televisivo es incapaz de permanecer inmóvil en su cabina y reacciona corporalmente a la interpretación, mientras realiza su trabajo (Imagen 10). La edición audiovisual potencia un discurso pop, alejado del lenguaje *mainstream* cinematográfico, mediante cortes, zooms y panorámicas muy

rápidas, pero también mostrando a los músicos en frecuentes primeros planos, algo más propio de la televisión que de una sala de conciertos.



Imagen 9. Las espectadoras de The Beatles.

Fuente: Lester, 1964.



Imagen 10. El realizador se mueve con la música.

Fuente: Lester, 1964.

La cuestión decisiva respecto a esta secuencia es si el público femenino que interactúa con la interpretación musical lo hace de una forma espontánea (performativa) o si, por el contrario, reacciona según las indicaciones realizadas por el director de la película (performática). Aunque lo más probable es que en este caso se combinen las dos circunstancias, lo cierto es que en *The Beatles: Eight Days a Week. The Touring Years*, el documental de Ron Howard estrenado en 2016 sobre los primeros años del cuarteto británico, el público femenino se comporta de una forma similar a la película de Richard Lester. En los conciertos filmados en directo, como por ejemplo los que tuvieron lugar en el ABC Cinema de Manchester (20 de noviembre de 1963) o en el programa de televisión de Ed Sullivan (CBS) (9 de febrero de 1964), seguido por 70 millones de norteamericanos en sus hogares, encontramos los mismos gritos, ovaciones, saltos y espasmos, aunque en este último caso estas manifestaciones fervorosas se producen al final de «All My Loving». Estas actitudes nos llevan a considerar que las espectadoras que presencian las actuaciones de The Beatles dentro de *A Hard Day's Night* son performativas.

Los propios intérpretes propiciaban la escucha activa del público. En el concierto ofrecido en el Coliseum de Washington (11 de febrero de 1964) Paul McCartney anima a los espectadores a participar: «Nos encantaría que os unierais a nosotros dando palmas y marcando el ritmo con los pies» (Howard, 2016: 23.49”-24.16”). En este mismo documental, un periodista les pregunta por qué todo el mundo grita enloquecido durante sus conciertos, a lo que John Lennon responde, utilizando un símil deportivo: «No lo sé, no tengo ni la menor idea. Cuando marcan un gol, la grada se pone a gritar. Cuando nosotros movemos la cabeza, es como si marcáramos un gol. Ahí es cuando más gritan, ¿me entiendes?» (Howard, 2016: 8.58”-9.21”). Sin embargo, lo más significativo es la respuesta que

ofrecen cuando les preguntan: «¿Qué lugar ocuparán The Beatles en la historia de la cultura occidental?» (22.40”). Paul McCartney responde: «Será una broma, ¿no? Esto no es cultura. Es pasar un buen rato» (22.52”). McCartney asume de forma tácita que la fractura entre lo culto y lo popular sigue vigente: la música clásica se considera como algo serio, de gente adulta, que hay que escuchar de forma concentrada y en silencio, mientras que sus canciones no persiguen otro propósito que divertir a los más jóvenes, tal vez de una forma deportiva, y todo está permitido mientras suena su música.

En ocasiones, una película mostraba esta fractura entre lo culto y lo popular mediante la confrontación dialéctica entre dos paradigmas receptivos. En *Ball of Fire* (Howard Hawks, 1941) la cantante Sugarpuss O’Shea (Barbara Stanwyck) invita al profesor Bertram Potts (Gary Cooper) a una actuación en la que interpreta un *boogie boogie* en un cabaret. Potts, que pretende escribir junto con otros colaboradores una enciclopedia del saber, entra en la sala vestido de una forma impecable y se muestra en todo momento fuera de lugar. Mientras que el público bebe alcohol de una forma despreocupada y se levanta de sus mesas para bailar e interactuar corporalmente con la música, el profesor permanece inmóvil sentado junto a un vaso de leche y tomando notas sobre la actuación. En un determinado momento Potts tiene que esforzarse para reprimir un movimiento involuntario de su mano izquierda que había comenzado a moverse al ritmo de la música. Esta situación es análoga a la que habíamos encontrado en *Moonlight Sonata* cuando la chica que acompaña a un espectador invidente tiene que sujetar su mano porque él se había dejado llevar por la música y no podía percatarse de que todos los demás espectadores permanecían concentrados e inmóviles (Sanjuán Mínguez, 2022).

Si en la película de Lothar Mendes se reprime el movimiento corporal, o «corporización» como lo denomina López Cano (2008), en función del tipo de repertorio musical interpretado y de sus rituales de escucha, en *Ball of Fire* la represión del movimiento se hace para evitar dejarse llevar por la cultura popular, por el ritmo contagioso del *boogie boogie*, y así mantenerse fiel a unos principios sociales y culturales. Se trata, pues, de un problema de identidad en función de los rituales asimilados de escucha musical.

7. LA CUESTIÓN ÉTNICA

Los espectadores también pueden participar de una forma activa en la interpretación musical acompañando con palmadas o con movimientos corporales que implican levantarse del asiento, e incluso cantando o tarareando tal y como sucede en *Bessie* (Dee Rees, 2013), un biopic sobre la cantante Bessie Smith. En los números musicales de esta película la separación entre artista y espectadores es algo difusa por cuanto todos los presentes participan de la performance musical

y disfrutaran con ella (Imágenes 11 y 12). No encontramos «espectadores» que permanezcan inmóviles en sus localidades y que solo se dediquen a observar en silencio y con atención la música. Tampoco hay ningún espectador que contemple la interpretación a través de unos binoculares. Sería algo insólito en este contexto por cuanto la música se entiende como un acontecimiento participativo, mientras que la contemplación es algo que asociamos, ritual y etnocéntricamente, a otro repertorio, a otra situación geográfica, a otras salas y a un estrato social diferente. Al margen de la consideración performática de los espectadores, los numerosos insertos con planos de los oyentes durante toda la secuencia inciden en la importancia de las reacciones del público durante la interpretación musical. Esta participación ofrece un fuerte sentido de comunidad a nivel social, identitario y cultural.



Imagen 11. Los espectadores participan.

Fuente: Rees, 2013.

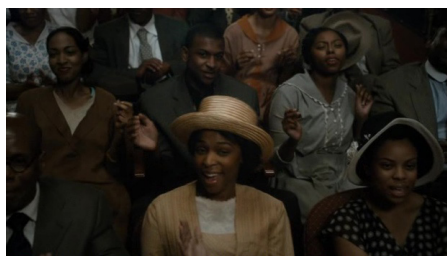


Imagen 12. Palmadas y movimientos corporales.

Fuente: Rees, 2013.

Sin embargo, el caso más controvertido, en lo relativo a los espectadores performáticos que se presentan en un film, lo encontramos en *Green Book* (Peter Farrelly, 2018), una película que narra la gira realizada por el pianista jamai-coamericano Don Shirley (Mahershala Ali) en 1962 por el sur de los Estados Unidos, atravesando la llamada línea Mason-Dixon que separaba la libertad de la esclavitud. El título de la película alude a una guía de carreteras que indicaba a la población negra que viajaba por Estados Unidos en qué establecimientos o lugares de esparcimiento iba a ser bien recibida para evitar así conflictos con los residentes blancos. A pesar de sus incuestionables cualidades musicales como pianista y compositor –Stravinsky dijo de él que «su virtuosismo es digno de los dioses» (Riaño, 2019)–, Shirley no consiguió abrirse camino en el mundo de la música clásica debido al color de su piel, de forma análoga a Nina Simone. Esta circunstancia nos revela también lo compartimentadas que están a nivel étnico y socioeconómico las diferentes prácticas musicales.

La música que interpreta Shirley en la película, escrita por Kris Bowers, se encuentra más cercana al *jazz* que al repertorio clásico, aunque combina recursos

compositivos y una instrumentación más propia de la música centroeuropea: piano, violonchelo y contrabajo. Aunque este eclecticismo sonoro, junto con el hecho de que los otros dos músicos sean caucasianos (Imagen 13), nos puede llevar a pensar que el film apuesta por una utópica integración étnica y cultural, lo cierto es que la presencia de los espectadores en las diferentes interpretaciones musicales a lo largo del film cuestiona esta aspiración. La primera actuación de Don Shirley tiene lugar en Pittsburg, en una residencia aristocrática en la que espectadores caucasianos escuchan inmóviles en silencio y con gran atención (Imagen 14). Solo una mujer joven situada de pie detrás del violonchelista mueve su cabeza de una forma discreta hasta que reprime este movimiento en función del comportamiento de los demás. Al final de la interpretación los espectadores performáticos aplauden, mostrando su satisfacción y ofreciendo al pianista jamaicoamericano su reconocimiento y aprobación. De hecho, la utilización del paradigma de escucha de la música clásica en un contexto en el que encontramos a un pianista de color interpretando música que no es clásica para un público aristocrático implica un reconocimiento social y cultural mucho mayor que los aplausos producidos al final de la pieza.

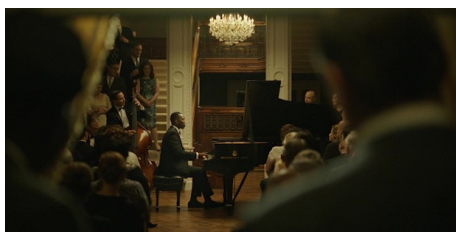


Imagen 13. Shirley y sus músicos.

Fuente: Farrely, 2018.



Imagen 14. Espectadores blancos, concentrados.

Fuente: Farrely, 2018.

Shirley continúa su gira ofreciendo conciertos en Hanover (Indiana), Kentucky, Raleigh (Carolina del Norte), así como en otras ciudades del sur de Norteamérica como Baton Rouge, Jackson o Birmingham (Alabama). La realización cinematográfica se centra en los intérpretes y mantiene a los espectadores en una penumbra difuminada, sin reconocer su importancia en la performance musical. La ausencia de ruidos, movimientos o exclamaciones nos lleva a suponer que estos espectadores escuchan también en silencio, concentrados en la interpretación musical, aunque no podamos precisar en ningún momento su condición social, étnica o económica. A pesar de las diferencias geográficas, étnicas y culturales propias de los diversos escenarios en los que transcurre la película, *Green Book* se limita a mostrarnos a unos espectadores sin personalidad que comparten un único

paradigma de escucha que no parece corresponderse con la música interpretada ni tampoco con la condición social o étnica de las localizaciones o escenarios en los que discurre el film. La película de Peter Farrelly refleja el cambio de paradigma desde una cultura musical participativa a otra basada en la asistencia a conciertos, tal y como describe Nicholas Cook (2013: 349). En este sentido, *Green Book* reutiliza unos rituales de escucha etnocéntricos y clasistas a través de la presencia de los espectadores performativos. Y lo hace de forma contraria a su aparente aspiración integradora de los contenidos narrativos a nivel étnico y social. Tal y como afirma Laura Mulvey, «el aparato cinemático no es ideológicamente neutro, sino que reproduce unas predisposiciones ideológicas determinadas: códigos de movimiento, de representación icónica y perspectiva» (2011: 22).

De hecho, la familia del pianista ha criticado que la película es solo un homenaje a Tony Lip (Viggo Mortensen), el chófer y guardaespaldas de Shirley de origen italoamericano que había trabajado como guardia de seguridad en la sala Copacabana de Nueva York. Edwin Shirley afirma que su tío está descrito en el film como alguien «desconectado de la comunidad negra», mientras que su sobrina Maureen asegura que la película «no es más que la versión de un hombre blanco de lo que es la vida de un hombre negro» (Danielle, 2020). Tal vez no haya una mejor definición para referirse a la consideración de los espectadores performativos en *Green Book*.

8. LA UTOPIA DE UN PÚBLICO HETEROGÉNEO

En 1975 se estrenó *Trollflöjten*, la adaptación cinematográfica dirigida por Ingmar Bergman de *Die Zauberflöte*, la ópera escrita por Wolfgang Amadeus Mozart en 1791. El director sueco realizó la filmación a partir de un registro sonoro previo, priorizando el contenido narrativo de la obra mediante la inclusión de subtítulos en sueco del texto cantado. Al comienzo de la película, mientras suena la obertura escrita por el compositor austríaco, Bergman decide mostrarnos unos primeros planos de unos espectadores que, supuestamente, están presenciando la representación. Lo que en un principio se podría considerar como una simple estrategia para evitar mostrar la pantalla vacía, ante la ausencia de músicos en el foso orquestal, se convierte en un significativo hallazgo en lo referente a los paradigmas de escucha.

El director sueco pretende trasladarnos con estas imágenes la fascinación que produce la música de Mozart en quienes la escuchan. Los primeros planos de cada espectador permiten contemplar con detalle sus expresiones faciales y empatizar con ellos de una forma mucho más precisa que cuando se nos muestran como una colectividad desde un plano de conjunto. Todos los espectadores, entre los que se encuentran el propio Bergman y Sven Nykvist, su director de fotografía, escuchan la obertura concentrados y en silencio, tal y como se espera del paradigma de

escucha de la música clásica. Sin embargo, el planteamiento de Bergman resulta innovador y acaba subvirtiendo este paradigma desde diversas perspectivas. En primer lugar, los planos cortos nos permiten también reconocer y diferenciar a cada uno de los asistentes e individualizar así el proceso de escucha. Podemos observar que, en realidad, cada espectador está experimentando la música de Mozart de una forma diferente, desde la fascinación, el asombro, la melancolía o la sorpresa hasta incluso un cierto distanciamiento.

Cabe preguntarse si las expresiones de los espectadores performáticos son fingidas, según el guion de la película o a partir de las indicaciones del realizador sueco, o si, por el contrario, responden a una emoción verdadera surgida a partir de un registro fonográfico. Tal vez la cercana presencia de las cámaras y la redistribución de los espectadores en las butacas durante la filmación para obtener esos primeros planos dificulte en gran medida la expresión espontánea, pero también parece difícil explicar con detalle a cada persona qué tipo de expresión deben adoptar cuando son filmados.

Por otra parte, y esto es lo más significativo, a través de estos primeros planos Bergman nos muestra a personas de edades muy diferentes, de diversa consideración social, étnica y económica, y de credos religiosos de diferentes partes del mundo. Encontramos un público mayoritariamente femenino entre quienes se encuentran niños, adultos, ancianos, pero también orientales, hindúes, afroamericanos y asiáticos, en una gama cromática que parece contemplar todos los colores de piel y que, con toda probabilidad, es mucho más amplia y variada que la población que podíamos encontrar en Suecia en esos mismos años (Imágenes 15, 16 y 17).



Imágenes 15, 16 y 17. Los heterogéneos espectadores que escuchan a Mozart en *Trollflöjten*.

Fuente: Bergman, 1975.

Al contrario de lo que sucede en *Bessie* o en *The Age of Innocence*, los espectadores de *Trollflöjten* presentan una heterogeneidad alejada de los estereotipos de escucha y de los prejuicios culturales, sociales o étnicos. Bergman defiende que la música de Mozart es un valor universal que puede ser apreciado y disfrutado por cualquier persona, contradiciendo así los paradigmas socioculturales de escucha que el cine ha impulsado a lo largo del siglo XX. Al mismo tiempo, y

esto es lo más significativo, el director sueco desplaza el centro de interés desde la obra musical hasta sus oyentes, propiciando una reflexión sobre los prejuicios de escucha musical y ofreciéndonos una hermosa utopía en la que devuelve la música a la gente, sea cual sea su nacionalidad, etnia, credo o nivel socioeconómico. Para Bergman, lo más importante no es tanto el arte, la música o sus intérpretes, sino la emoción que provocan en quienes la escuchan.

9. CONCLUSIONES

Los espectadores performáticos que contemplan una interpretación musical en el cine no solo asumen una función narrativa dentro del film, sino que participan en mayor o menor medida de la performance musical al tiempo que desvelan mediante su actitud y comportamiento una determinada consideración artística y sociocultural de la música interpretada. Los paradigmas y rituales de escucha estereotipados propios de los años centrales del siglo XX, condicionados por la fractura entre lo culto y lo popular, siguen presentes en gran medida en el cine contemporáneo, diferenciando los escenarios, espectadores y actitudes en función de los estilos y géneros musicales. La obra musical y los intérpretes suelen ocupar el primer plano de atención mientras que la función de los espectadores reside en mostrarnos cómo se debe escuchar esa música, cuál es el vestuario más apropiado y qué butaca nos corresponde en función de nuestra edad, etnia o posición socioeconómica.

En los ejemplos fílmicos propuestos hemos comprobado como en los últimos años el paradigma de escucha de la música clásica –basado en una visión etnocéntrica del hecho artístico, en la contemplación estática, reprimiendo cualquier movimiento corporal–, parece haberse trasladado a otros repertorios y escenarios como forma de aspirar a una veracidad artística documental y a un reconocimiento cultural de la música. Esta traslación contradice incluso los hábitos o comportamientos de escucha característicos de esos otros repertorios, pero también la propia consideración de cualquier música como un concepto que incluye un repertorio, una forma de interpretar, unos espacios donde escucharla, unos códigos de escucha y una escala de valores compartidos.

En este sentido, resultan muy necesarias propuestas como la de Ingmar Bergman con *Trollflöjten* por cuanto propician una verdadera reflexión sobre los estereotipos y prejuicios presentes en los paradigmas de escucha que el cine ha consolidado. Los espectadores de esta adaptación de la ópera de Mozart, mayoritariamente femeninos, experimentan la obra musical de forma individual, sin estar condicionados por la representación patriarcal, machista y etnocéntrica característica del cine de los años centrales del siglo XX, condicionado a su vez por la imposición del Código Hays. En *Trollflöjten* Bergman desplaza el centro de

interés desde la obra artística hacia la emoción de la recepción musical al tiempo que muestra de forma utópica una heterogeneidad cultural, étnica y socioeconómica de los espectadores que refleja los trascendentales cambios socioculturales a los que aspiraba la sociedad de su tiempo.

10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Auslander, P. (2006). Musical Personae. *Drama Review*, 50(1), 100-119.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y construcción del género. *Debate Feminista*, 18, 296-314.
- Butler, J. (2000). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Paidós.
- Carlson, M. (1996). *Performance: A Critical Introduction*. Routledge.
- Chiantore, L. (2021). *Malditas palabras*. Musikeon Books.
- Cook, N. (2013). *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford University Press.
- Danielle, B. (2020). Dr. Donald Shirley's Brother Calls «Green Book» Portrayal «A Symphony of Lies». *Essence*. <https://bit.ly/3fkUxUE>
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Paidós. Versión electrónica.
- Labov, W. (1972). *Sociolinguistic Patterns*. University of Pennsylvania Press.
- López Cano, R. (2018). Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timbal Regetón y Sonideros. In *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. SIBE-Fundación Caja Duero. <https://bit.ly/3fgIvMh>
- Monsaigeron, B. (2014). *Grigory Sokolov. Live at the Berlin Philharmonie*. Deutsche Grammophon (DVD). Notas al programa.
- Mulvey, L. (2001). *Placer visual y cine narrativo. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal.
- Mulvey, L. (2011). Cine, feminismo y vanguardia. *Youkali. Revista Crítica de las Artes y del Pensamiento*, 11, 15-25. <https://bit.ly/3dAigA4>
- Nattiez, J.-J. (1987). *Musicología y semiología general*. Christian Bourgois.
- Riaño, P. H. (2019). Don, Shirley, demasiado negro para ser dios. *El País*. <https://bit.ly/3xPSP3>
- San Cristóbal Opazo, Ú. (2018). ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(1), 207-231. <https://bit.ly/3r68bOi>
- Sanjuán Mínguez, R. (2020). Chronik der Anna Magdalena Bach: la filmación de la interpretación musical como compromiso social y artístico. In E. Encabo (ed.), *Bits, cámaras, música... ¡acción! Reflexiones en torno a la música como cultura audiovisual* (pp. 230-248). Elpoblet Edicions.

- Sanjuán Mínguez, R. (2022). La construcción del espectador de la filmación musical en la época de la reproductibilidad técnica (1902-1937). *Savoirs en prisme*, 15.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies. An Introduction*. Routledge.
- Singer, M. (1955). The Cultural Pattern of India. *The Far Eastern Quarterly*, 15, 23-36.
- Tagg, P. (2013). *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-musos*. The Mass Media Music Scholars' Press, Inc.
- Wharton, E. (2020). *La edad de la inocencia*. Alianza Editorial.

11. REFERENCIAS FÍLMICAS

- Attenborough, R. (1992). *Chaplin*. Estados Unidos. Cameo Media.
- Coen, E., & Coen, J. (2013). *Inside Llewyn Davis*. Estados Unidos. Paramount Spain.
- Corneau, A. (1991). *Tous les matins du monde*. Francia. Studiocanal.
- Farrelly, P. (2018). *Green Book*. Estados Unidos. Aurum Producciones.
- Hawks, H. (1941). *Ball of Fire*. Estados Unidos. Warner.
- Howard, R. (2016). *The Beatles: Eight Days a Week. The Touring Years*. Reino Unido. Image Entertainment.
- Lester, R. (1964). *A Hard Day's Night*. Reino Unido. A Contracorriente Films.
- Mendes, L. (1937). *Moonlight Sonata*. Reino Unido. Bel Canto Society.
- Pawlikowski, P. (2018). *Cold War*. Polonia, Reino Unido y Francia. Cameo Media.
- Rees, D. (2013). *Bessie*. Estados Unidos. HBO Entertainment.
- Rohmer, E. (1969). *Ma nuit chez Maud*. Francia. A Contracorriente Films.
- Scorsese, M. (1993). *The Age of Innocence*. Estados Unidos. Sony Pictures Entertainment Iberia.
- Sirk, D. (1957). *Interlude*. Estados Unidos. Feel Films.
- Straub, J.-M., & Huillet, D. (1968). *Chronik der Anna Magdalena Bach*. Alemania del Oeste (RFA). Éditions Ombres. Belva Film.
- Ulmer, E. G. (1947). *Carnegie Hall*. Estados Unidos. Bel Canto Society.
- Vanloo, L.-M. (1707-1771). *Sextet*, The State Hermitage Museum. Url: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/37615>
- Vidor, K. (1945). *Canción inolvidable (A song to Remember)*. Estados Unidos. Columbia Pictures.

LA BÚSQUEDA DE LO BELLO EN LA COMPILATION SCORE DE *LA GRAN BELLEZA* DE PAOLO SORRENTINO

The Search of the Beautiful in the Compilation Score of The Great Beauty by Paolo Sorrentino

José SÁNCHEZ SANZ 

Universidad Europea de Madrid

joseantonio.sanchez@universidadeuropea.es

RESUMEN. La *compilation soundtrack*, es decir, la música de una película compuesta por medio de temas preexistentes sincronizados, es una forma de entender la música para cine que comenzó a utilizarse en la producción cinematográfica durante la segunda mitad del siglo pasado. Diferentes directores han utilizado desde entonces esta forma de acompañamiento musical con intenciones muy diversas. Si existe un rasgo de estilo característico en el trabajo del director Paolo Sorrentino es el del uso de esta forma de aplicación de la música al relato audiovisual. Los temas que componen las *compilation soundtracks* que este director teje en sus películas configuran una forma especial de apoyo narrativo por parte de la música a la acción que se presenta en la pantalla. Una combinación de temas que van desde la música más popular y comercial a temas que se encuadran dentro de la denominada música clásica contemporánea y que definen un acompañamiento que llega a ser característica esencial en todos los relatos audiovisuales de los que es responsable el cineasta italiano. Su gran cultura de escucha queda patente en la eficiencia que muestra en la recopilación de los temas utilizados. En la película *La Gran Belleza*, Sorrentino configura una selección musical en la que combina músicas de una gran delicadeza y refinamiento con el sonido más estridente y discotequero. Por medio de esta selección de músicas se refleja la búsqueda de la belleza y la autenticidad del personaje protagonista, Jep Gambardella, perdido en un mundo dominado por la apariencia y el hedonismo. El *collage* de temas musicales

que Sorrentino utiliza en esta película puede resultar disperso y falto de sentido, pero define un propósito claro de aportar contemporaneidad al relato y una intención expresiva que genera, en muchos de los casos desde la apelación al espectador, un sentido narrativo transparente y directo.

Palabras clave: música; cine; *Compilation Soundtrack*; Sorrentino; sincronización de músicas.

ABSTRACT. The compilation soundtrack, or accompany a film using synchronized pre-existing themes, is a way of understanding film music that began to be used in film production during the second half of the last century. Since then, different filmmakers have used this kind of musical accompaniment with very different intentions. If there is a characteristic feature of style in the work of Paolo Sorrentino, it is the use of this form of application of music to the filmic narrative. The themes that make up the compilation soundtracks that this director weaves into his films configure a special form of using the music as narrative support for the action that is presented on the screen. A combination of themes that range from the most popular and commercial music to themes that fall within the so-called contemporary classical music, define an accompaniment that becomes an essential characteristic in all the audio-visual stories made by the Italian filmmaker. His great listening culture is evident in the efficiency he shows in compiling the songs used. In the film *The Great Beauty*, Sorrentino configures a musical selection working with the combination of music of great delicacy and refinement with the most strident and disco sound. Through this selection of music, the search for beauty and authenticity of the main character, Jep Gambardella, is reflected, lost in a world dominated by appearance and hedonism. The collage of musical themes that Sorrentino uses in this film may be scattered and meaningless, but it defines a clear purpose of bringing contemporaneity to the story, and an expressive intention that generates, in many ways from the viewer point of view, a sense transparent and direct narrative.

Keywords: Music; film; *Compilation Soundtrack*; Sorrentino; music synchronization.

El acompañamiento musical de una película, o producto audiovisual, por medio de una compilación de músicas de diferentes personas autoras o de distintas fuentes, ya sean estas músicas preexistentes o no, es lo que se denomina en inglés

compilation score o *compilation soundtrack* y es una práctica habitual en el cine contemporáneo. Los inicios de este uso se remontan a los años 60 en los que la industria discográfica estaba cobrando un gran protagonismo y su expansión hacia el ámbito cinematográfico resultaba una importante posibilidad de desarrollo comercial. Como indican Kalinak (2010) y Hubbert (2015) los usos de la música popular aplicada a las películas volvían a ser como en el cine mudo, en los tiempos de las *cue sheet* y los *fake books*, en los que los temas populares se mezclaban con la música de concierto de diferentes épocas creando lo que Michel Chion (1997) denominaba utilizando el concepto inglés *melting pot*, es decir, se mezclaban para acompañar el mismo relato audiovisual. Maurizio Corbella (2020) comenta que el concepto italiano *compilazione musicale*, cuya traducción al castellano es compilación musical, está referido directamente a este uso de músicas diferentes en el cine mudo, por lo que prefiere en su artículo utilizar el término anglosajón *compilation soundtrack* para referirse a las colecciones de temas sincronizados utilizadas en el audiovisual contemporáneo. En el presente texto se utilizará el término compilación musical como traducción directa, así como el utilizado por Kalinak (2010) *compilation score* que resulta más ajustado a la idea que se trata de definir. El término inglés *score* se refiere a la partitura musical, lo que implica un mayor compromiso estético a la hora de elaborar un planteamiento musical aplicado a un relato audiovisual.

Kalinak (2010) destaca una de las características esenciales de las *compilation scores* al compararlas con la música compuesta específicamente para la película, que aquellas utilizan unos temas que al ser preexistentes, en su mayor parte, refieren a significados que son ajenos a la narración, lo que, como bien dice Hubbert (2015), genera unas asociaciones extrafílmicas que pueden aportar un gran poder de expresión a la narrativa audiovisual. Los directores y directoras que hacen uso de la *compilation score* se involucran en el proceso de creación de la película de una forma holística. Corbella (2020) define esta labor como una composición de segundo grado, una selección de fragmentos musicales que se articulan en la película y que el investigador italiano compara con la técnica del *found footage*. Estos fragmentos musicales han sido manejados con gran pericia por diferentes directores a lo largo de la reciente práctica cinematográfica. Gorbman (2007) los califica de melómanos, ya que esta selección de músicas se convierte en una parte importante de su autoría. Justamente, la época en la que arrancan estas prácticas es en la que se inicia la posmodernidad (Corbella, 2020) con uno de sus principales elementos, la reutilización o el reciclaje de elementos previos. Como bien indica Hubbert (2015), la llegada de las cintas magnetofónicas regrabables aportaba a la cultura la idea de la *mixtape*, que se ha actualizado al concepto digital de la *playlist*. Es interesante el caso de uno de los directores postmodernos por excelencia, Quentin Tarantino, especialista en crear la música de sus películas por medio de la compilación, que ha realizado una *playlist* para Spotify con los

temas de sus películas para disfrute de sus fans, dando autonomía sonora a temas que eran preexistentes a las películas (Valentini, 2020). El caso de Tarantino es paradigmático en este ámbito, ya que su forma de trabajar la música de sus películas queda completamente acorde a la forma en la que elabora sus relatos, por medio del reciclaje, la reinención y la reinterpretación. El uso de la *compilation soundtrack* se ha convertido en la actualidad en símbolo de una nueva forma de autor (*new authorism* como lo denomina Corbella [2020]).

1. LA *PLAYLIST* DE SORRENTINO

En 2017, Warner lanzó un pack de 5 discos que llevaba por título *Paolo Sorrentino. Music for films* en el que se combinaban tanto los temas sincronizados en sus películas como los que fueron compuestos para ellas por autores como Pasquale Catalano, Theo Theardo o Lele Marchitelli. El nombre de Paolo Sorrentino aparece en el disco de la música de su cine como si de un compositor se tratara, y es que el uso que hace de la música en sus películas es especial. En su infancia y juventud, el director italiano estuvo tan interesado por la música como por el cine. Tuvo que abandonar, con gran pesar, su carrera como batería (Mendieta, 2022), pero nunca abandonó su melomanía. Si se tiene en cuenta que uno de los temas a los que más recurre el director napolitano en sus relatos es el de la nostalgia (Kilbourn, 2020), esta selección musical tiene mucho del sentido lúdico que puede tener este sentimiento tal y como lo señala Simon Reynolds (2012). Los temas musicales que aparecen en esta colección pueden encuadrarse en las siguientes categorías: músicas que refieren a la infancia y adolescencia del director, propuestas del *indie pop* y *rock* finisecular, temas de electrónica de ambiente, música clásica, planteamientos integrados en lo que se llamaría la clásica contemporánea, temas comerciales de baile y, por último, la canción italiana. Esta clasificación definiría lo que Michel Chion (1997) llama *melting pot*, y que caracteriza las selecciones musicales que Paolo Sorrentino realiza para acompañar musicalmente a sus películas y que ha mantenido fielmente a lo largo de toda su producción. Esta combinación de músicas es comparada por Valentini (2020) con un *set* de DJ en el que el director ameniza las fiestas en las que se convierten sus películas. De la cinta de *cassette* a la actual *playlist* (o como se verá más adelante, el *mash-up*) ha pasado toda una época en la que los aficionados a la música han podido recopilar aquella música que les gusta en colecciones individualizadas. La *playlist* de Sorrentino recopila aquellas que definen su mundo personal que es el que le impulsa a contar sus relatos. Los temas sincronizados dejan de ser un mero acompañamiento o una mera ilustración para convertirse en el fundamento de una narrativa. Por medio de un *collage* de elementos encontrados, a lo *found footage*, como se ha comentado anteriormente, Sorrentino elabora unos planteamientos musicales para sus relatos audiovisuales

de una manera muy personal y que definen un estilo propio que hace que cada película tenga su entidad y que a la vez formen un conjunto coherente.

La práctica de la compilación musical, según Valentini (2020), permite una estrecha cohesión entre la práctica cinematográfica y musical que lleva a disolver las fronteras entre ambos medios. Mendieta (2022), al referirse al cine de Sorrentino, recurre al término intertextualidad, que Genette (1989) en su clasificación de literatura en segundo grado refería a la obra de Julia Kristeva (1981). La intertextualidad, como bien señala Barthes (1993), se encuentra en la comunicación entre las obras, que produce una textualidad infinita y eso es algo con lo que Sorrentino disfruta. Sus películas tienen mucho de la recopilación de elementos anteriores tanto del cine, como de la literatura, como de la música, del arte y la cultura en general, uno de los grandes rasgos de la postmodernidad, aunque, como defiende Cangiano (2020), a pesar de utilizar herramientas postmodernas en su cine, el director napolitano plantea cuestiones, como la búsqueda de la propia identidad, muy alejadas de los presupuestos de esta corriente de pensamiento. Las músicas que selecciona Sorrentino son intertextos que al ser aplicados a su narrativa configuran nuevos significados y nuevos sentidos. Como indica Hubbert (2015), estas músicas han ganado un nuevo valor de sentido en el relato.

2. *LA GRAN BELLEZA*, CASO DE ESTUDIO

La Gran Belleza (*La Grande Bellezza*, 2013) es la película que más popular se ha hecho dentro de la filmografía del director napolitano. La consecución del Óscar a la mejor película en lengua extranjera favoreció su repercusión. Mendieta (2022) la denomina película-evento, utilizando el término acuñado por la autora Nancy Berthier (2013) en su artículo sobre la película *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) y que se refiere al impacto que la película ha tenido en relación a su recepción en la época que le corresponde y a su trascendencia como relato para generaciones futuras. La monumentalidad de *La Gran Belleza* radica en una combinación de elementos que llama la atención del público. Mendieta se pregunta si es por el magnetismo de su personaje protagonista, Jep Gambardella, interpretado de forma magnífica por un habitual en el cine de Sorrentino, Toni Servillo, o por la originalidad a la hora de reinterpretar todas las referencias que el director utiliza para homenajear a cineastas (y músicos) que han influido en su vida y en su carrera, o porque ha sido una de las películas que más impacto ha causado entre la crítica y la investigación sobre cine y medios audiovisuales. También podría referirse al concepto de evento trabajado por Badiou (1999); una ruptura, un cambio de reglas que provoca una situación nueva, en este caso, un cambio en nuestra concepción de la narración cinematográfica. Valentini (2020) asimila la idea de evento a la fiesta que crea Sorrentino por medio de su *set* de

DJ que dialoga con su audiencia, construyendo una continuidad ininterrumpida capaz de sondear los estados de ánimo y las respuestas de los oyentes, siguiendo sus inclinaciones, pero también arrastrándolos a su propio mundo musical; así las recopilaciones que realiza en sus películas apoyan el movimiento emocional del espectador y entran en comunicación con él dentro y fuera de la sala.

En los títulos de crédito finales de la película aparece un autor de lo que sería la música original, Lelle Marchitelli, uno de los colaboradores habituales de Sorrentino en las películas *Silvio y los otros* (*Loro*, 2018) y *Fue la mano de Dios* (*È stata la mano di Dio*, 2021) o las series *The Young Pope* (2016) y *The New Pope* (2019). Los temas originales de este autor en *La Gran Belleza*, en un estilo que mezcla la música electrónica con los instrumentos acústicos, pasan completamente desapercibidos ante el poder que tienen los temas sincronizados. Estos cobran un protagonismo muy alto que hace que la partitura de Marchitelli, a pesar de ser una composición destacable, tenga un valor prácticamente accesorio en la película. Esa es la razón por la que, en este caso, es más interesante analizar el uso de la *compilation score* y descubrir la forma en la que los temas seleccionados interactúan con la historia. Para ello hay que encontrar su relación con las claves de la narración. Si se tiene en cuenta la gran cantidad de temas sincronizados en la película, una labor analítica exhaustiva merecería el espacio de un trabajo de mayores dimensiones. Por ello se procede a analizar la función de las músicas con respecto a la idea principal del relato, la búsqueda de la belleza, en tres aplicaciones: la presentación de la ciudad de Roma como modelo de belleza lleno de contrastes, la construcción musical del personaje de Ramona como bello contraste al protagonista y el uso del tema «Les Beatitudes» como acompañamiento a la búsqueda de la belleza por parte del personaje. Una característica muy importante en la aplicación de la compilación de músicas en *La Gran Belleza* es que Sorrentino edita los temas para que abran y cierren de forma natural sin proceder al habitual fundido. Esta técnica produce la impresión al espectador de que los temas están compuestos para la película, que son exclusivos, y aporta un valor añadido a su importancia en el metraje.

3. LA BELLEZA

La belleza o, como reza el título de la película *La Gran Belleza*, es uno de los temas que definen el relato. En el clímax de la historia, sor María pregunta al protagonista, Jep Gambardella, por la razón de su bloqueo creativo, a lo que este responde que la búsqueda de esa Gran Belleza es lo que ha provocado que no volviese a escribir una novela desde *El aparato humano*, su gran éxito de juventud.

Sorrentino trabaja a lo largo de su filmografía y de su obra literaria sobre los temas que le preocupan y que aparecen regularmente en sus relatos. Mendieta (2022) realiza una buena síntesis de ellos: la crisis del sujeto contemporáneo; el

paso del tiempo y la memoria, y la reflexión sobre el acto creativo y la obra de arte. Es tal la claridad con la que Sorrentino muestra estas preocupaciones que otros autores como Kilbourn (2021), Neerenberg (2021), Cangiano (2021) o Valentini (2020) llegan a la misma conclusión. Estas ideas forman una unidad temática a lo largo de su filmografía (Mariani, 2021). En el caso de *La Gran Belleza* la búsqueda de esta quimera en su trabajo creativo hace que el protagonista sufra una crisis de identidad en la que el paso del tiempo tiene un papel capital. Una crisis que le conduce a una pérdida de relevancia y es ahí donde Gambardella encuentra el verdadero peligro; no tener nada que aportar después de su novela de juventud (Mariani, 2021). El protagonista sufre la misma crisis que sufría el personaje de Cheyenne en la película anterior de Sorrentino, *Un lugar donde quedarse* (*This must be the place*, 2011). Ambos personajes son artistas con una crisis creativa debido al agotamiento del paso del tiempo y el alejamiento de su propia realidad. El caso de Gambardella no es un músico como Cheyenne. Es un escritor que se desarrolla en la crítica de arte, lo que aporta una capacidad más poliédrica al personaje a la hora de evaluar la belleza en otras propuestas ajenas a la suya.

Los temas musicales sincronizados en la película acompañan esa búsqueda de la belleza, así como la pérdida del rumbo y la crisis. La belleza es mostrada en la película como una suma de contrastes a caballo entre una idealidad y de una mundanidad siempre en pugna, aunque acordes en cuanto descripción de la vida en su más puro realismo. En lo concerniente a la música es el enfrentamiento entre música popular y música que podría llamarse culta. La música popular ha sido una herramienta para acercar el cine a la realidad. Sorrentino enfrenta esta realidad al ideal de belleza que representa la música clásica contemporánea o la electrónica más experimental en una labor de captar todos los matices de la actualidad.

3.1. *Roma, modelo de belleza*

La existencia de Jep se diluye entre, como dice el propio personaje, el «bla, bla, bla» y las congas que no van a ningún sitio. Son esas fiestas, plagadas de música de baile popular y comercial, en las que el protagonista se sumerge y se deja llevar mientras el tiempo pasa. Estas fiestas se contrastan con la tranquilidad y monumentalidad de la ciudad de Roma, la llamada *Città Eterna*, y que es utilizada en la película como modelo de belleza. Sorrentino aporta a la ciudad una voz propia (Gammon, 2021) que se nos muestra plagada de contrastes, una constante en el cine del napolitano (Barisonzi, 2021; Mendieta, 2022), lo que le da la posibilidad de dar una visión más compleja y a la vez elaborada del universo que pretende retratar. Es por ello que recurre a esta táctica en las dos secuencias que abren la película y que muestran, por medio de la imagen, del sonido y de la música, la voz de una ciudad que se presenta bella en sus propias contradicciones. En el arranque, en el

parque de la colina Janículo, mientras un coro femenino canta el tema «I Lie» que David Lang compuso expresamente para ese momento (Mendieta, 2022; Valentini, 2020; Kilbourn, 2021), las imágenes contrastan la belleza de la arquitectura y de los bustos del pasado, contra la cotidianidad contemporánea que realiza acciones que interfieren con ese ambiente envuelto en un halo de belleza mística. El ambiente sonoro creado por el coro y el correr del agua es roto por los gritos y los ruidos de los personajes que pueblan el espacio. Finalmente, los turistas, algo habitual en cualquier ciudad actual, cierran este pequeño mosaico de contradicciones. A partir del desfallecimiento que sufre el turista al mirar la ciudad, y de las últimas notas de las voces del tema de Lang acompañado por el fluir del agua mientras la cámara se desliza para revelar esa ciudad letal en su magnificencia (Gammon, 2021), se escucha un grito que nos lleva a la otra parte de Roma, la perdición de Gambardella. Ya no es de día, es de noche y el tema «A Far l'Amore Comincia tú» cantado por Raffaella Carrà y remezclado por Bob Sinclair suena de forma estridente. Ya no hay tranquilidad, el movimiento frenético de los personajes que pueblan una fiesta en una azotea romana sigue el ritmo de la música. La secuencia completa podría haberse limitado a mostrar la fiesta con temas diegéticos sincronizados, pero Sorrentino va a desarrollar un juego en el que imagen, sonido y música se combinan para elaborar una narrativa en diferentes niveles. En relación con la música, el director realiza lo que Simon Reynolds (2010) denomina un *mash-up*, una combinación de diferentes músicas que se superponen y con las que juega con su rítmica y su temporalidad. Como muestra de ello está el uso que hace del tema de Carrà y Sinclair, editado para que encaje con las acciones y los planos de los personajes y aguante el tiempo necesario. Unos mariachis que pululan por la fiesta superponen su música alegre a este tema en varias ocasiones creando una cacofonía que perturba el desarrollo de la fiesta (Tuan, 2021). Cuando la música se focaliza en el personaje de la *stripper* que está en un espacio interior y que actúa mientras observa a la gente divertirse fuera, la música se interrumpe y suena el tema «More than Scarlet» del grupo Decoder Ring. Las *strippers* miran desde su espacio apartado la fiesta mientras realizan su performance y esta música aporta a esa acción un aura tranquila y mágica, al contrario de lo que se está viviendo fuera. Tras esta interrupción la fiesta continúa en el exterior y las *strippers* son mostradas desde el punto de vista de la fiesta como su contrapunto visual. El tema de Decoder Ring es recuperado en el momento en el que Dadina, la jefa de Jep, al despertarse tras quedar dormida en la azotea durante la fiesta, entra en el espacio de las *strippers*. La música aporta a ese lugar un halo de tranquilidad y de paz que contrasta con la fiesta y que es lo que Dadina descubre tras amanecer perdida en la azotea. Hay otra aparición de este tema más adelante, cuando Jep y Romano observan besarse a los compañeros de piso de este último. Es el amor de juventud que les aísla en su inocencia, la misma que tenía la mirada de las *strippers*. En la secuencia de la fiesta inicial, el tema de Carrà y Sinclair finaliza y arranca el tema

«Mueve la Colita» de El Gato DJ. Este tema produce que los asistentes se pongan en posición de realizar una coreografía. Las filas de bailarines y bailarinas encuadran al fondo el espacio en el que las *strippers* realizan su performance. Mientras la coreografía se desarrolla llega el cierre del *mash-up*; la canción y la imagen se ralentizan y Jep se coloca frente a la cámara completamente ajeno del resto de la fiesta para que su voz *over* recite el monólogo de presentación del personaje. Ese monólogo en el que define a su personaje como alguien destinado a la sensibilidad. Tras el paréntesis, la música vuelve a su ritmo y la cámara se aleja enfocando la azotea desde la lejanía, la música apenas se escucha. En la noche romana se dibuja el título de la película.

La trama de contrastes de este inicio muestra un *collage* de sensaciones que definen con claridad a una ciudad como Roma, bella en todas sus capas. Barisonzi (2021) considera que esta secuencia muestra aquello que es bello y lo que no lo es, o en realidad muestra las diferentes caras de la belleza. Es la voz de la ciudad. Como indica la misma autora, es la combinación entre la apariencia y la sustancia. Kilbourn (2020) destaca la inscripción de la fuente de la colina Janículo sobre la que se fija uno de los planos: «Roma o muerte», es el juego entre los dos extremos. El tema sereno y místico de David Lang se confronta con la versión de Rafaella Carrà, así como el día a la noche y la colina Janículo a la azotea bulliciosa. El tranquilo tema de Decoder Ring contrasta con la fiesta exterior y aleja a las *strippers* del caos exterior aportándoles un aura de tranquilidad y una mirada sencilla que cuestiona aquello que ve fuera de su espacio aislado. La ralentización de la fiesta y su algarabía nos abre la puerta a un personaje que se sincera ante la cámara dejando un poso de confusión acerca de esa idea de belleza que marca su existencia. Los cambios musicales se convierten en paréntesis y notas a pie de página que van complementando el sentido de la acción en un continuo juego de idas y venidas. Este prólogo demuestra cómo la música es clave a la hora de definir un universo narrativo complejo y cargado de matices. La gran belleza, como indica Facchini (2021), es un gran espectáculo circense en el que cabe todo tipo de actuaciones. Los temas rápidos que identifican la fiesta, la noche, acompañan a las imágenes ágiles y los planos cortos. Los temas lentos de electrónica de ambiente, o de clásica contemporánea, acompañan los momentos tranquilos y reflexivos (Tuan, 2021).

3.2. *Ramona, el amor por el contraste*

Uno de los personajes más interesantes para analizar desde el punto de vista del uso de la música es el de Ramona, la mujer que se convierte en el punto de apoyo de Jep. Como bien indica Kilbourn (2020), los dos personajes más importantes en el universo del protagonista de *La Gran Belleza* son su amigo Romano y la que será su novia Ramona. Cada uno de los nombres es un anagrama del otro y ambos

llevan a la ciudad de Roma dentro de sus letras, este hecho produce que destaquen sobre el resto y sean un reflejo de lo que es Roma para el protagonista. Romano es la otra cara de Jep, un perdedor extraviado en una ciudad que le supera, pero que es capaz de crear una apuesta artística que Jep admira.

Ramona está muy alejada de Elisa, su amor de juventud, y cautiva a Jep simplemente por ser lo completamente opuesto a él en todos los sentidos. Ramona es una completa extraña al universo superficial que rodea al escritor. Jep trata, a modo de Pigmalión, de enseñarle un mundo del que va desconfiando poco a poco, según realiza esta labor educativa. Ramona se nos presenta en un local de *striptease*, regentado por Egidio, su propio padre, como un personaje terrenal. Dentro del juego de contrastes de la película, la tranquila música de cuerda y voz femenina del tercer movimiento de la *Tercera Sinfonía* del compositor polaco Henryk Górecki (1976), y que acompaña el paseo de Jep hasta el local, es sustituida en cuanto entra en el local por el tema «Moody» de la banda de *postpunk* de los años 70 y 80 del siglo pasado ESG. Tras un diálogo con Egidio ella aparece en escena realizando su actuación con una música de baile con aire de los años 90. Cuando termina, se acerca a la mesa en la que se encuentran los personajes masculinos y entabla la primera conversación que tiene con Jep mientras suena el tema «Take my Breath away» del DJ brasileño Guy Boratto, que desarrolló su carrera a finales de los 90 y principios del siglo XXI hasta la actualidad. La presentación de Ramona se realiza en un local cargado de claroscuros y que es ambientado diegéticamente por música popular de baile que abarca casi tres décadas de este género. Ramona, con su fuerte acento romano, su sinceridad brutal y su forma de vestir ordinaria (Facchini, 2021), le confiesa a Jep que no está hecha para las cosas bonitas, está muy lejos de ese universo y más aún de su búsqueda de la belleza. Por eso atrae al protagonista.

Tras rechazar su turno en esa clínica de estética mezcla entre santuario religioso y supermercado, Jep decide volver a encontrarse con Ramona. El tema «Forever» del cantautor italiano Antonello Venditti empieza a sonar sobre el plano del médico, que vestido casi de autoridad religiosa inyecta bótox a sus clientes frenéticamente. Un plano de Jep tras escuchar su turno nos muestra la duda mientras la imagen se funde con el agua de la piscina en la que Ramona se está bañando subida a un flotador porque no sabe nadar. En el siguiente plano la cámara se acerca a Ramona que mira a alguien que está detrás del plano. En el momento que la voz de Ramona se dirige a ese alguien, que es Jep escondido tras los barrotes de la puerta, la canción de Venditti pasa a sonar de forma diegética proveniente de una radio que se encuentra en ese espacio. Toda la secuencia suena la canción en segundo plano, que vuelve a pasar fuera de la diégesis en el último encuadre sobre Jep. La canción acompaña la elipsis al restaurante en el que la cámara se acerca a un personaje en una mesa. La música se cierra cuando esta persona saluda a

Jep que se encuentra comiendo con Ramona. El tema de Venditti, aparte de ser utilizado para aportar continuidad al discurso según los criterios básicos de la música de cine fijados por Claudia Gorbman (1987), sirve para definir al personaje de Ramona. Un tema romántico cantado por un cantautor popular acompaña a una mujer sencilla, que reconoce que no está acostumbrada a que los hombres quieran conocerla. Valentini (2020) señala la relación que hay entre el uso de la canción en esta película y el videoclip que se hizo para ella protagonizado por Venditti. En él, el cantante camina por lugares característicos de Roma siguiendo a una joven, que curiosamente es Olivia Magnani, actriz que interpretaba a la mujer por la que el personaje Titta di Girolamo (Toni Servillo) perdía la cabeza en la segunda película de Sorrentino, *Las consecuencias del amor* (*Le conseguenze dell'amore*, 2004). Por lo tanto, se produce un efecto intertextual al comparar a Jep con Venditti y a su vez con Titta di Girolamo. Personajes persiguiendo un amor, que resulta ser imposible para los tres.

Facchini (2021) destaca la importancia que toma la muerte en la trama de la película. El monólogo final de Jep arranca diciendo que todo empieza con la muerte, como la película, que pasaba de la cita inicial de Céline al desvanecimiento del turista. Dos muertes, la de su amor de juventud, Elisa, y la de su amor en la película, Ramona, marcan el arco dramático. La de Ramona no es mostrada, es evocada de una forma en la que la música y el sonido le imponen una gran carga de significado. Jep le ha enseñado las formas básicas para comportarse en un funeral, más concretamente el de Andrea, el joven suicida hijo de su amiga Viola. Tras esa secuencia, los dos personajes comparten un espacio de intimidad en la casa de Jep. Este invita a Ramona a ver el mar en el techo de su habitación, ella lo mira y responde que también lo ve. Sobre un plano de la ventana abierta y los curtidors pies de ella a contraluz, se comienza a escuchar el tema de Damien Jurado «Everything Trying», aparentemente desde un aparato de radio que es el del bar de la secuencia siguiente. Un grupo de jóvenes ríe, uno de ellos se separa del grupo y se cruza con Jep. Con una mirada desafiante ese joven le indica que ese no es su lugar. El protagonista entiende el desafío y se dirige hacia la parte de atrás del establecimiento, un lugar lleno de cajas de botellas, paredes sin adornos y ancianos de ambos sexos que beben y le saludan. Esa parte del bar se convierte en una máquina del tiempo que lleva a Jep a su realidad. Su tiempo ya pasó. Cuando va a dirigirse al servicio, una anciana, maquillada y vestida con colores vivos, como si quisiera parar el tiempo, toma la mano del protagonista y le detiene. Este comienza a llorar mientras observa a una pareja formada por un hombre mayor y una mujer joven que bromean entre ellos. Jep suelta la mano de la mujer para salir de allí y se detiene cuando esta le dice «Y ahora, quién va a cuidar de ti». Jep se gira y sobre un primer plano de su rostro la música cambia de diegética a extradiegética y enlaza con secuencias que muestran la soledad de Viola tras perder a su hijo y la soledad de Egidio al perder a su hija. La canción se cierra mostrando

la soledad de Jep mientras contempla el Costa Concordia naufragado frente a la isla de Giglio. La metáfora del crucero naufragado se complementa con la letra de la canción de Jurado, que habla sobre una pérdida y la recuperación por medio de un viaje por el agua («sail back to you»).

Dentro de la estructura narrativa, esta secuencia cierra el segundo acto de la película, en el que el protagonista ha entablado una sólida relación con el personaje de Ramona a pesar de ser completamente lo opuesto a lo que significa Jep y su mundo. Otros temas ilustran esta relación, pero los analizados son una muestra de la imaginación de Sorrentino a la hora de seleccionar músicas con un significado que hace que las diferentes canciones se complementen en una *playlist* con su propio sentido.

3.3. «*Les Beatitudes*»

Si hay un tema musical sincronizado que caracteriza esta película es «*Les Beatitudes*» del compositor ruso Vladimir Martynov e interpretado por el Kronos Quartet. Este tema es el que más veces aparece, en concreto cuatro. Al ser el tema que cierra la película, queda en el público la sensación de que es el tema principal. Su recurrencia a lo largo facilita el sentido que el director quiere dar a esta sencilla pieza para cuarteto basada en una misma fórmula armónica que, en estilo minimalista, se repite con diferentes arreglos.

La primera aparición se produce en un momento importante desde la narrativa, ya que es el final del primer acto. Se han presentado todos los personajes y se ha establecido el principal conflicto, la muerte de Elisa, el amor de juventud de Jep. Tras el primer encuentro con Ramona, este sale a la noche romana en su rol de *flaneur* (Mendieta, 2020; Kilbourn, 2020). En su paseo se cruza con una mujer a la que identifica como la actriz Fanny Ardant, musa y pareja sentimental, por un tiempo, del director François Truffaut y «mito viviente del cine francés» (Belinchón, 2018). Desde el momento en el que el protagonista identifica a Ardant se gira y ya se escuchan las primeras notas del tema de Martynov. Jep llama la atención de la actriz («*Madame Ardant*»), a lo que ella responde con un *oui* en francés. Se produce entonces un cruce de miradas entre ella y él. Jep sonríe y a su vez hace sonreír a la actriz francesa mientras la música sigue sonando. El breve encuentro finaliza con un sencillo buenas noches que inicia ella y responde él. Ella se gira y parte. Jep mantiene su sonrisa mientras la mira marchar por las calles de la noche romana. La música continúa acompañando la elipsis a la siguiente secuencia; Jep, desde la terraza de su casa, hace un simpático brindis al enigmático vecino que le observa fumando hierático desde el balcón. La música se cierra sobre un *travelling* que avanza contra la dirección de una mujer que, en un escenario lleno de lujo, porta un espejo antiguo sobre el que en el último momento vemos reflejada la

figura de Jep borrosa por el embalaje. La aparición de Fanny Ardant, aparte de la idea del cameo, es uno de los momentos que consigue hacer que Jep se detenga a observar algo que le provoca cierto placer. Un placer que refleja dos elementos importantes dentro del universo de Sorrentino, la belleza y el paso del tiempo. Fanny Ardant es la muestra de que el paso del tiempo no es algo negativo y que la belleza es algo más que visiones del pasado. Ardant se presenta espléndida ante los ojos de Jep, lo que le hace sonreír y aparte compartir ese momento con su vecino, aunque este mantenga su postura enigmática. La imagen con la que cierra el tema es una vuelta a la rutina de Jep, su figura distorsionada en el espejo le devuelve a su realidad. De ahí que el tema termine para dar paso a la secuencia de esa clínica de cirugía estética a la que va el protagonista para poder solucionar la imagen distorsionada del espejo.

El tema de Martynov vuelve a aparecer en el momento en el que Jep asiste a la exposición del fotógrafo Ron Sweet. Como bien indica Mendieta (2022), esta exposición conmueve a Gambardella, así como otras manifestaciones artísticas que encuentra en su camino no lo hacen. Sweet expone en las paredes de Villa Giulia el resultado de un experimento que empezó su padre y que él continuó; fotografías sacadas de su rostro cada día de su vida, desde la infancia. Es un encuentro del artista con su pasado y con la otredad de su yo sin ningún artificio (Mendieta, 2022). En este momento el protagonista se da cuenta de lo importante que es la memoria para reencontrarse (Mendieta, 2022). Según Barthes (1990), la fotografía es la mejor forma de obtener rasgos del pasado, ya que su detalle sobre la realidad es prácticamente absoluto. Ron Sweet dispone de una información sobre su pasado que Jep nunca podría tener, y eso es lo que maravilla al protagonista de la película. Es, como comenta Cangiano (2021), el mecanismo de la memoria. La música arranca sobre un primer plano de Jep en contrapicado que observa con interés las fotografías para continuar en un plano general que muestra al protagonista de espaldas observando una pequeña parte de la gran exposición de pequeñas imágenes con la evolución del rostro de Ron Sweet. La cámara se acerca haciendo una panorámica a la exposición como si fuese un plano subjetivo del protagonista que observa y comparte con el espectador. A partir de ahí, el montaje se va a alternar entre los primeros planos de Jep, la panorámica sobre las fotos y la panorámica en plano general del protagonista observador, hasta que la cámara se detiene y se acerca al rostro de Gambardella emocionado con esa exhibición que muestra el paso del tiempo de una forma tan cruda. La secuencia se cierra con la cámara aproximándose a Ron Sweet y un plano general de espaldas del protagonista mirando el final de la exposición. La música se cierra, aunque prácticamente es interrumpida por la ágil música de piano de la siguiente secuencia, la de la boda. La música de Martynov vuelve a acompañar un momento en el que Jep se detiene a observar algo que le llama la atención y que le genera un sentimiento ajeno a

todos aquellos que se suceden en su vida cotidiana. En este caso es una exhibición de una de las cosas que más preocupan a Jep, el paso del tiempo.

La siguiente aparición del tema es en un momento que cambia con respecto a los dos previamente mencionados, ya que Jep es secundario en la acción y solamente aparece al final. Los condes di Colonna di Reggio han pasado una horrible noche al tenerse que hacer pasar por sus rivales históricos, los condes de Odescalchi, que no estaban en Roma, solo para contentar a sor María. Llegan a su palacio después de la velada y la condesa decide no ir a la vivienda y subir a la parte superior de su palacio, la del museo. La cámara sigue en un largo *travelling* el avance de la condesa por las estancias. Las sillas se acumulan esperando a los asistentes del día siguiente y la mujer camina rápidamente, con ansia, hasta llegar a la atracción de una de las salas. Introduce una moneda en un dispensador mientras la cámara gira alrededor de una vitrina mostrando su interior, una cuna que se ilumina en la oscuridad. La condesa escucha por un auricular la narración guía, en la que se cuenta su nacimiento y su infancia en ese palacio que su padre, por culpa de las deudas, tuvo que vender. La voz de la narradora cierra la secuencia contando cómo la pequeña Elisabetta Colonna di Reggio vivió en esas habitaciones una infancia feliz y sin preocupaciones. La música continúa mientras el montaje nos conduce a una panorámica vertical sobre el rostro de sor María bebiendo de una taza. El ruido que hace la taza con el pulso tembloroso de la monja se funde con el de Jep dando vueltas a su café al salir al exterior. La música se cierra al mismo tiempo que el asistente de sor María pide a Jep que no haga ruido, ya que han parado los flamencos en la terraza a descansar. A pesar de no ser Jep el protagonista de la acción, el bloque de música está situado justamente antes del diálogo más importante de toda la película; el momento en el que sor María le pregunta a Jep por qué no ha escrito otro libro y ante la respuesta de su búsqueda de la Gran Belleza, ella le habla de las raíces que come; son importantes. El juego de Sorrentino aquí es muy claro y da otra pista más del significado del tema de Martynov. Sor María, con su consejo, invita a Jep a hacer como la condesa, a buscar esas raíces que son importantes, esa ancla que necesita para sentirse vivo y poder buscar el consuelo que nunca ha encontrado en su búsqueda.

La última vez que se escucha «Les Beatitudes» es en el final de la película, a partir de que arranca el trayecto en barca sobre el río Tíber y los créditos. Mientras que en todas las apariciones anteriores el tema ha sido interrumpido por medio de una exquisita edición que no permite percibir los cortes, en este momento aparece completo. Según Cangiano (2021), el trayecto que toma la barca sobre la que se sitúa la cámara en este plano final conduce a ese mar en el que se encuentra Gambardella en la anterior secuencia, el mar napolitano en el que se encuentran sus raíces.

El título del tema es «Les Beatitudes», las bienaventuranzas, aquello que nos purifica el corazón para llegar hasta Dios, hasta lo supremo. Ese supremo es la

Gran Belleza, y Gambardella lucha buscando esa autenticidad que le libere de ese paso del tiempo sepultado por el «bla, bla, bla» y que le ha dejado con la sensación de no haber encontrado su lugar en el mundo. Cangiano (2021) compara el trayecto del protagonista de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, el que se acostaba temprano, con el de Jep Gambardella que, como reconoce en uno de los momentos de la película, se acostaba demasiado tarde. El paso del tiempo ha estado asociado en las tres apariciones previas del tema, ya sea en la espléndida figura de Fanny Ardant, en el mecanismo de la memoria de Ron Sweet o en el ancla vital de la cuna de la condesa. El tema de Martynov cierra la película con ese viaje ligero en barca y que le lleva fuera de Roma, a ese mar napolitano en el que el protagonista encuentra definitivamente ese punto de referencia al que agarrarse para encontrar su verdadero lugar y su motivación creativa. Esa magdalena proustiana que con solo probarla le conduce a sus raíces y le marca el camino a seguir.

4. CONCLUSIONES

Como Sorrentino comenta en una entrevista, una película produce un espectro de emociones demasiado grande como para ser interpretado por un solo compositor (citado en Kilbourn, 2020). Diversas compositoras y diversos compositores aportan su grano de arena a esta partitura que coordina Sorrentino y que está más cerca de la *playlist* o del *set* de DJ que comenta Valentini (2020) que de la tradicional partitura original para una película. Esta misma autora destaca la posibilidad heurística de esta aplicación de la música capaz de romper realmente la experiencia consolidada de la banda sonora para una redefinición completamente nueva del equilibrio entre lo sonoro y lo visual. Sobre todo, una exposición de sus mecanismos y la implicación del espectador en la escucha activa. Sorrentino disfruta y se divierte con la música buscando las relaciones intertextuales que se producen entre los temas y la narración. Es una labor mucho más creativa que la simple selección de músicas. El director napolitano abandonó la carrera musical, pero esto no fue razón para ver la música desde otro punto de vista, el de utilizar la obra de otras y de otros para aportar sentido a su narrativa. Atento a las formas actuales, elabora sus *mixtapes* con los temas que le gustan, que escucha habitualmente, y que posiblemente le ayuden a configurar las historias en su mente. Luego las aplica y juega con ellas aprovechando todas sus posibilidades. En el resto de películas de su filmografía la música está presente de la misma forma convirtiéndose en artífice de la resignificación. Sorrentino abre una nueva dimensión a canciones que tuvieron su tiempo y su lugar y que ahora pertenecen a su narrativa.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Badiou, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Manantial.
- Barisonzi, M. (2021). The Great Beauty: A Journey Through Art and Relations in Search for Beauty. In A. Mariani (Ed.), *Paolo Sorrentino's cinema and television* (pp. 109-120). Intellect.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Barthes, R. (1993). *El placer del texto. Seguido por Lección Inaugural de la Cátedra de Semiología Lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. Siglo XXI.
- Belinchón, G. (2018). Fanny Ardant: «Por experiencia sé que quien escoge ser libre lo pagará caro». *El País*. <https://cutt.ly/TCAYFU5>
- Berthier, N. (2013). Viridiana, una «película-evento». In A. Martínez Herránz (Ed.), *La España de Viridiana* (pp. 341-355). Prensas universitarias de Zaragoza.
- Cangiano, M. (2021). Against Postmodernism. Paolo Sorrentino and the search of authenticity. In A. Mariani (Ed.), *Paolo Sorrentino's cinema and television* (pp. 24-36). Intellect.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós.
- Corbella, M. (2020). Introduzione. La Compilation Soundtrack come ipotesi di lavoro sulla storia della musica nel cinema italiano. *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, 4(7), 7-28. <https://bit.ly/3WcnJx6>
- Facchini, M. (2021). A Journey from Death to Life: Spectacular Realism and the 'Unamenability' of Reality in Paolo Sorrentino's The Great Beauty. In A. Mariani (Ed.), *Paolo Sorrentino's cinema and television* (pp. 37-56). Intellect.
- Gammon, A. (2021). Interpolating the 'blah, blah, blah': The Great Beauty's Vocal Rome. In A. Mariani (Ed.), *Paolo Sorrentino's cinema and television* (pp. 93-108). Intellect.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Indiana University Press.
- Gorbman, C. (2007). Auteur Music. In E. Goldmark, L. Kramer, & R. Leppert (Eds.), *Beyond the Soundtrack* (pp. 149-162).
- Hubbert, J. (2015). The Compilation Soundtrack from the 1960 to the present. In D. Neumeyer (Ed.), *The Oxford Handbook of film music studies* (pp. 291-318). Oxford University press.
- Kalinak, K. M. (2010). *Film music: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Kilbourn, R. J. A. (2020). *The cinema of Paolo Sorrentino. Commitment to style*. Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I. Fundamentos*.
- Mariani, A. (2021). Introduction: The creative and artistic trajectory of Paolo Sorrentino. In A. Mariani (Ed.), *Paolo Sorrentino's cinema and television* (pp. xvii-xxx). Intellect.
- Mendieta, E. (2022). *Paolo Sorrentino*. Ediciones Cátedra.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Caja Negra.
- Sorrentino, P. (Dir.) (2013). *La gran belleza* [Film]. Indigo Film, Medusa Film, Babe Film.

- Tuan, L. (2021). Paolo Sorrentino's Cinematic Excess. In A. Mariani (Ed.), *Paolo Sorrentino's cinema and television* (pp. 37-56). Intellect.
- Valentini, P. (2020). Un DJ set d'autore. Pratiche compilative nel cinema di Paolo Sorrentino. *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, 4(7), 137-153. <https://bit.ly/3khmnDP>

APROXIMACIÓN A LA INVESTIGACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES EN LOS VIDEOJUEGOS. ESTUDIO Y ANÁLISIS DEL SITĀR ARPEGGIO EN KINGDOM HEARTS 2

Approach to the Research of Video Game Musical Instruments. Study and Analysis of the Sitār Arpeggio from Kingdom Hearts 2

Francisco JIMÉNEZ BUENO 

Universidad Autónoma de Barcelona
fran-cic@hotmail.com

RESUMEN. La música en los medios audiovisuales siempre ha tenido gran importancia, y por ello en los videojuegos esto no es un hecho que difiera. Los videojuegos cuentan con una gran cantidad de contenido musical, lo que ha suscitado la aparición de la ludomusicología (Summers, 2016), pero en esta no se han tenido en cuenta los instrumentos musicales en los videojuegos. En este artículo se mostrará la importancia de los instrumentos musicales presentes en los videojuegos, la metodología a aplicar para la investigación de esta fuente, a través del análisis y del estudio del sitār «Arpeggio» y qué utilidad tiene la investigación de estos instrumentos.

Para ello se usará una metodología iconográfica en la que comprendamos en contexto el instrumento en cuestión y realizaremos planos del mismo para poder comprender qué aciertos y fallos tiene el instrumento. Tras esto se llevarán a cabo dos propuestas opcionales a este instrumento que cumplirán la misma función y mantendrán la estética del mismo. Con todo esto podremos comprender cómo trabajan estos instrumentos en los videojuegos, qué motivos hay para la elección de usar instrumentos como este sitār en los videojuegos y la necesidad de más estudios y presencia de especialistas en torno a este patrimonio musical.

Palabras clave: Ludomusicología; Videojuegos; Iconografía; Organología; Sitār.

ABSTRACT. Music in audio-visual media always has had great importance, as it does in video games. Videogames have a great variety of musical content, which has caused the appearance of ludomusicology (Summers, 2016). However, this new area of research has not considered musical instruments in video games. This article will show the importance of the musical instruments presents in video games, a methodology to study this source, using a case study base on the sitār «Arpeggio» and which is the utility of the research base in these instruments.

For that, the iconographic methodology will be used to understand the context of the instrument and to make blueprints to comprehend which ups and downs has this instrument. After that, two structural propositions that will fulfil the same function, will be proposed and they will conserve the aesthetic of the original one. Considering all the above, we will be able to comprehend how musical instruments work in video games, what motives are behind the election of using instruments like the sitār in a video game and remark the need to create more studies and enlarge the presence of specialists in this musical heritage.

Keywords: Ludmusicology; Video games; Iconography; Organology; Sitār.

1. INTRODUCCIÓN

En los medios audiovisuales el papel de la música es vital para transmitir la historia que se quiere contar, ya sea preparando al espectador con música ambiental, usando *leitmotive* que nos hace simpatizar con los personajes o adelantándonos acontecimientos futuros dentro de la propia historia, por mencionar algunos ejemplos. Con los videojuegos no es diferente, su importancia es similar a la que encontramos en otros medios audiovisuales. Las principales diferencias se encuentran en dos hechos, el primero y más evidente es el elemento interactivo, la música tiene en cuenta al jugador y busca que este se sumerja en la partida, porque el jugador ya no es solo un espectador, es parte activa en ella. Por el otro lado, la extensión del videojuego, ya que estos pueden durarte entre 8 a 50 horas, contando solo la historia principal, puesto que en la mayoría de los videojuegos podemos encontrar misiones secundarias, desafíos o múltiples finales opcionales; todas y cada una de estas variantes con la posibilidad de tener música propia. Por mencionar algunos ejemplos recientes, el videojuego *Ratchet & Clank: Una Dimensión Aparte* (Smith,

2021) puede durar unas 15 horas en su totalidad, es decir, completar el videojuego al 100 %. Mientras que videojuegos como *Death Stranding* (Kojima, 2019) pueden tomar unas 40 horas para completar solo su historia principal.

El hecho de que en los videojuegos haya esta gran cantidad de contenido nos asegura mucho material musical con diferentes características asociadas tanto a elementos interactivos como contextuales, en comparación a las vistas en otros medios audiovisuales. Este hecho ha suscitado la aparición de la ludomusicología, como nueva rama dentro de la musicología que investiga y estudia lo musical en los videojuegos.

En el capítulo «Analysing Video Game Music Sources, Methods and a Case Study» en *Ludomusicology: Approach to video game music* (Summers, 2016), uno de los principales manuales sobre la ludomusicología, podemos ver que las fuentes para el estudio y la investigación de lo musical se encuentran dentro tanto del videojuego como en torno a los mismos. Resumiendo lo expuesto en este libro, las fuentes para estudiar los videojuegos serían las siguientes: el producto audiovisual, el informático, el material musical y las fuentes externas. Esto implica que se haga uso de diferentes metodologías dentro de esta rama, ya sea a través del estudio y análisis de la música durante la propia partida; estudiando el código del videojuego para conocer los fragmentos y qué acciones desencadena la música; el análisis del propio material musical a través de una partitura, o todo lo que hay escrito en torno a la música de los videojuegos, ya sean reseñas, críticas, entrevistas, etc. Pero, aparte, existe una fuente que todavía no tiene un papel destacado en la investigación ludomusicológica, estas serían las fuentes iconográficas. Dentro de la propia partida se pueden encontrar representaciones de partituras o instrumentos musicales, las cuales son objeto de investigación y estudio que nos permite comprender lo musical a través del componente visual de los videojuegos.

2. INSTRUMENTOS PRESENTES EN LOS VIDEOJUEGOS

En este artículo nos acercaremos a la investigación y estudio de los instrumentos musicales dentro de los videojuegos. En los videojuegos podemos apreciar que a lo largo del tiempo han aparecido gran variedad de instrumentos musicales, como son los casos de la ocarina en *The Legend of Zelda Ocarina of Time* (Miyamoto *et al.*, 1998); el cuerno de caza, que tiene una función de apoyo y arma ofensiva, en *Monster Hunter* (Tsumimoto, 2004), o casos más recientes como las campanas de resonancias en *Bloodborne* (Miyazaki, 2015), cuya función principal es el «uso» del modo en línea de dicho juego. Hasta el momento, la representación visual más antigua de un instrumento musical dentro de un videojuego se encuentra en *The Legend of Zelda* (Miyamoto & Tezuka, 1986) (Carlos4, s. f.). Se trata un aerófono tipo flauta de sople directo de tubo abierto con 5 agujeros dactilares según la imagen dentro del juego. Este instrumento apareció en una época en la

cual las consolas volvían a cobrar importancia en los hogares tras el gran desastre de los años 80 (Donovan, 2018). El videojuego en las consolas había resurgido.

El desarrollo y la investigación en nuevas tecnologías computacionales ayudaron a mejorar el arte del videojuego, permitiendo cada vez mayor procesamiento de datos, mayor almacenamiento y mejor definición gráfica. Este es un proceso que continúa a día de hoy, cada vez ordenadores más potentes y consolas con mayor capacidad de procesamiento. Todo esto permite que los desarrolladores de videojuegos puedan dar rienda suelta a sus creaciones y llenarlas de detalles, información y objetos que ver y usar. Y dentro de estos objetos encontramos los instrumentos musicales, los cuales cada vez son más detallados y aparecen en mayor cantidad, pero no por ello son más verosímiles.

Observando la gran variedad de instrumentos musicales dentro de los videojuegos, se puede apreciar que estos tienen gran cantidad de características, funcionalidades, usos y tipologías dentro del videojuego (activos, pasivos, objeto de colección, objeto de misión). Para este artículo nos vamos a centrar en su morfología, lo que nos permite dividirlos en tres variedades diferentes.

1. Instrumentos reales: Se trata de aquellos instrumentos que tienen una gran verosimilitud con sus homónimos reales. Es decir, no difieren ni en lo estructural ni en lo ornamental de los instrumentos que podemos encontrar en la realidad; estos pueden ser de todo tipo y tener cualquier función. Un ejemplo lo podemos encontrar en el videojuego Super Smash Bros Ultimate (Sakurai, 2018), concretamente un cordófono perteneciente al personaje Banjo (Figura 1). Junto con su nombre, la forma del instrumento y sus proporciones, se podría considerar que el instrumento se trata de un banjo, el cual es representado con cierto estilo de dibujos animados debido a la estética del personaje Banjo (GameSpot Trailers, 2019).



Figura 1. *Banjo*. Extraída de GameSpot Trailers (2019).

2. Instrumentos ornamentados: Estos instrumentos se caracterizan por tener una ornamentación que suele estar estrechamente ligada al contexto del videojuego en el que se encuentran, ya sea en lo que se refiere a la historia principal y a sus personajes o a elementos más secundarios de la trama del videojuego. Esta ornamentación puede ser desde un dibujo en el instrumento hasta una ornamentación compleja que llegue a provocar modificaciones estructurales. Como ejemplo podemos ver la campana de mano usada en *Dark Souls 2* (Shibuya & Tanimura, 2014) (Figura 2), esta «Campana del Dragón» tiene una ornamentación en el mango que la hace parecer un dragón, y la campana en sí toma la forma de un huevo roto.



Figura 2. *Campana Dragón*. Extraída de Dark300 (s. f.).

3. Instrumentos ficticios: Estos instrumentos musicales difieren en gran medida de sus homónimos reales. Pueden ser amalgamas de instrumentos o no tener ningún antecedente directo en la realidad. Esto provoca que la gran mayoría de este tipo de instrumentos no tengan una sonoridad concreta definida o que su morfología tenga la posibilidad de impedir la interpretación de los mismos.

3. LA NUEVA METODOLOGÍA

Para el estudio de este tipo de instrumentos musicales hace falta aplicar una metodología nueva, que haga uso de la tecnología para poder tomar las imágenes directamente del juego y trabajar en torno a las mismas. Para poder mostrar todos los aspectos posibles de esta metodología se utilizará como caso de estudio el instrumento *Arpeggio* de Kh2riku (s. f.) (Figura 3) perteneciente a la categoría de instrumentos ficticios. Este instrumento consiste en un Sitār, que se aleja en gran medida de la estructura y ornamentación de su homónimo real. Se tomará como

referencia el modelo de ficha catalográfica propuesto por la doctoranda Cristina Guzmán (futura publicación), estudiando así los siguientes apartados: localización y contexto, sus usos intra- y extralúdicos y la morfología del mismo mediante la realización de planos bidimensionales del instrumento. Esto nos dará una metodología de estudio y trabajo en torno a estos instrumentos musicales. Tras esto se propondrán algunos ajustes y correcciones estructurales del instrumento que mantendrán su función estética y musical.



Figura 3. *Aperggio*. Extraída de Kh2riku (s. f.).

Para emplear esta metodología será necesario disponer de ciertos medios informáticos. Estos medios se tratarán de un ordenador, ya que desde este podremos manejar las imágenes del instrumento musical, y el videojuego en sí o un video online en el cual podamos apreciar la partida de otro jugador. Alternativamente, se puede hacer uso de modelados 3D, tanto oficiales como los realizados por artistas ajenos a los estudios de los videojuegos, que contrastados con las artes conceptuales y las imágenes del juego nos pueden dar una idea de la concepción estructural y ornamental del instrumento. Además, será necesario tener fuentes organológicas en torno al instrumento real en el cual podría estar basado, ya que esto nos permitirá conocer qué elementos han sido modificados y cuáles son estructuralmente u ornamentalmente correctos. Y, finalmente, se debe emplear un programa estilo *Photoshop*, que funcione a modo de lienzo en el que poder plasmar los planos del instrumento para estudiar la morfología del mismo. Se recomienda el uso de una tableta de dibujo gráfico.

Opcionalmente, se puede hacer uso de una videoconsola, como sería una *PlayStation*, una *Xbox* o una *Nintendo* (siendo estas las marcas de videoconsolas más reconocidas en el mundo), con una grabadora de video, que nos permitirá exportar la imagen en directo del videojuego que estemos analizando al ordenador, mediante el uso de programas de grabación de video; en este caso se recomienda usar *OBS*, de acceso totalmente gratuito.

3.1. Localización y contexto del instrumento

El instrumento *Arpeggio* tuvo su primera aparición en 2005 dentro del videojuego *Kingdom Hearts II*. Este videojuego fue desarrollado por la compañía *Square Enix*, la cual es conocida por su saga de videojuegos de rol por turnos/acción *Final Fantasy*, cuyo primer videojuego salió en 1987 (Donovan, 2018: 442), y dirigido por Tetsuyo Nomura. Su distribución se llevaría a cabo por la empresa *Sony* y la propia desarrolladora. Este videojuego está caracterizado por ser un *ARPG* (Juego de rol de acción) y ser un producto que mezcla las I. P. (propiedades intelectuales) de su desarrolladora y *Disney*, teniendo así una historia muy similar a las tramas argumentales de los videojuegos dentro de la saga *Final Fantasy*, así como la aparición de personajes de la misma, con la aparición de mundos y personajes pertenecientes a la compañía *Disney*, como sería el caso de los acompañantes del protagonista, siendo estos el Pato Donald y Goofy. Esta no sería su única aparición, ya que podemos encontrar más versiones del mismo dentro del videojuego *Kingdom Hearts 358/2 Days* (Nomura, 2009) para la *Nintendo DS*, teniendo hasta 24 sitāres diferentes, incluyendo *Arpeggio*.

La historia del videojuego nos pone en la piel de Sora, un valiente joven portador de la llave espada, quien despierta tras un año de letargo e inmediatamente vuelve a por su misión, encontrar al Rey Mickey y a Riku, su amiga de la infancia. En esta misión no estará solo, ya que le acompañarán Donald y Goofy. Durante toda la aventura, el protagonista tendrá un objeto importante, el «Diario de Pepito Grillo», cuya función es darnos información sobre el mundo y el contexto del videojuego. Tras la segunda mitad del videojuego, durante la segunda vez que el personaje se encuentra en el «Bastión Hueco» aparece el personaje conocido como *Demyx*, el cual ya se pudo ver con anterioridad en el videojuego. Este pertenece al grupo de los antagonistas, conocido como «Organización XIII» y su principal objetivo es detener a Sora y enfrentarse a este. En el «Diario de Pepito Grillo» podemos leer información sobre nuestro oponente, del cual dice lo siguiente:

El n.º IX de la Organización XIII. Utiliza una especie de instrumento musical llamado «Sitar» para controlar el agua. Sin embargo, no luchaba demasiado bien. *Demyx* había recibido órdenes de «liberar la verdadera naturaleza de Sora» mientras encontraba el Coliseo del Olimpo. (Nomura, 2005)

Gracias a este extracto se puede identificar que el personaje *Demyx* porta un Sitār, y también nos revela la relación entre este instrumento y el control del agua.

3.2. Funciones intra- y extralúdicas

Este instrumento musical no tiene ninguna función fuera de su aparición dentro del combate que se lleva a cabo. Una vez inicia la pelea, el intérprete

Demyx invoca el instrumento en su mano derecha, tras lo cual pasa a sostenerlo como si fuera una guitarra o bajo, en una posición diagonal. Tras esto, el intérprete sostiene el instrumento en una posición horizontal para pulsar las cuerdas a la altura de los trastes, usando una técnica similar al *Tapping* (Figura 4). El intérprete no utiliza ningún tipo de púa. Al inicio de esta secuencia previa al combate podremos escuchar de fondo una melodía rápida modal de un cordófono. Esta probablemente fue puesta por los diseñadores de sonido con la intención de dar a entender que el instrumento que se presenta ante ellos es un sitār, aunque por timbre claramente no se trata de este instrumento. Una vez acabada la secuencia, la música que acompañará el combate no tendrá ninguna nueva mención a este instrumento ni podremos escuchar cómo el instrumento es interpretado, a pesar de que está siendo usado.



Figura 4. *Demyx* haciendo *Tapping*. Extraída de Boss Fight Database (2016).

En la primera fase del combate, el portador se mantendrá de manera estática interpretando el instrumento mediante *Tapping*, mientras que una serie de figuras atacan al personaje que controlamos; estas figuras parecen estar compuestas por agua y tener una forma similar al instrumento en cuestión. Tras eliminar a estas figuras se da paso a la segunda fase del combate, en la que hay que hacer frente al propio *Demyx*. Este usará su instrumento para invocar más figuras y hechizos ofensivos que hacen un uso claro del agua. Todos los hechizos parecen ser activados mediante la interpretación de este sitār, ya que podemos ver en secuencias cómo este rasga las cuerdas para crear un impulso de agua, géiseres o burbujas que golpean al jugador. Además, el instrumento también es empleado como arma cuerpo a cuerpo, dando estocadas con las púas posicionadas en su cabeza. Pero definitivamente el instrumento no llega a tener ninguna otra función musical que difiera de lo mostrado en el combate.

Además, podemos comprobar que el jugador no puede interactuar en ningún momento con el instrumento musical, y este solo pertenece al NPC («Non Playable Character») antagonista. Así mismo, este sitār no tiene ningún tipo de sonoridad directa asociada, teniendo solo una breve mención sonora extradiegetica. Este instrumento aparece durante el combate contra *Demyx* y posteriormente se podrá ver en la segunda entrada de *Demyx* dentro del «Diario de Pepito Grillo». Esto nos muestra que, dentro de las horas que dedica el jugador a pasarse este videojuego, puede apreciar, durante unos 10 minutos aproximadamente, un instrumento musical de un modo video interactivo indirecto. Todo esto posiciona a este sitār como un instrumento musical pasivo sin uso extralúdico.

3.3. Morfología

Una vez tenemos las imágenes del instrumento y su contexto en el videojuego podemos realizar los planos, describir el mismo y conocer su morfología. Desde la primera aparición del instrumento queda claro que nos encontramos ante un cordófono. Para hacer planos bidimensionales del instrumento se usaron las imágenes dentro del juego a través del video *Kingdom Hearts 2: Demyx Boss Fight (PS3 1080p)*, presente en la plataforma de *YouTube* (Boss Fight Database, 2016); las imágenes que podemos encontrar en «Arpeggio» en *Kingdome Hearts Wiki* (Kh2riku, s. f.), y el modelo 3D de este mismo instrumento publicado por FabStarbolt. Este modelo difiere solo en la distancia entre trastes. Una vez obtenidas las imágenes se empleó *Photoshop* para llevar a cabo el plano bidimensional y analizar la estructura del instrumento. Tomando de referencia a su portador, podemos hacer una estimación de las medidas del instrumento, todas las medidas que se darán a continuación son aproximaciones hipotéticas siguiendo lo reflejado en el videojuego y en los bocetos artísticos.

En su plano frontal (Figura 5), su altura ronda en torno a unos 160 cm en total; su caja abarcaría hasta casi la mitad del instrumento, midiendo 75 cm de alto por 47 cm de ancho y una profundidad de 20,8 cm. Esta caja se estrecha cerca de la mitad del instrumento, midiendo 10,5 cm de ancho y 8 cm de profundidad. Se vuelve ligeramente más ancha antes de conectar con el puente, llegando a 18,5 cm.

Se puede apreciar que el punto de conexión entre caja y mástil es el más estrecho, midiendo un ancho de 3 cm y una profundidad de otros 3 cm. El mástil tiene una longitud de 52 cm. En el diapasón se aprecia que en cada extremo tiene diferentes medidas, teniendo en el punto más cercano a la caja un ancho de 13 cm y en el extremo más cercano a la cabeza un ancho de 10,5 cm, cada uno con una profundidad de 7 cm. En el punto central del diapasón se puede ver que este mide 5,6 cm de ancho por 2,6 de profundo.

La cabeza abarcaría los 33 cm restantes del instrumento. Cada púa de la cabeza mide 18 cm de largo, por 10,5 cm de ancho y 7,5 cm de profundidad. El clavijero podemos apreciar que mide unos 13 cm de largo por 7,5 cm de ancho. Sumando el ancho del clavijero con la longitud de las púas nos daría el ancho total de la cabeza, siendo de 52 cm.

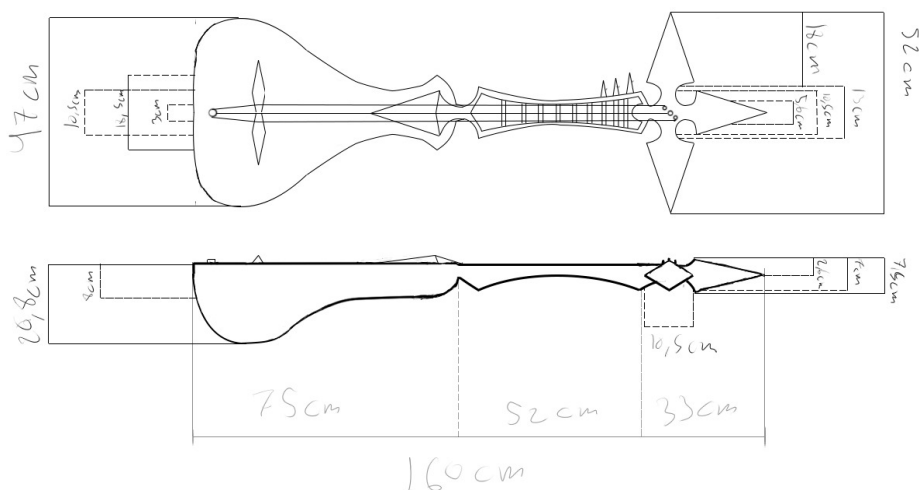


Figura 5. Plano Sitar Arpeggio Original.

El material del cual se compone este instrumento no viene reflejado en ningún momento del videojuego, ni siquiera en el «Diario de Pepito Grillo», lo cual nos lleva a considerar dos posibilidades según lo visto durante la presentación del instrumento en la cinemática previa al combate. La primera opción, siguiendo la fantasía dentro del videojuego, nos da a entender que este instrumento está compuesto en su totalidad por agua. Mientras que la segunda opción es más realista, siendo un instrumento compuesto principalmente por madera, con elementos metálicos, como son el puente, las clavijas, los trastes, las cuerdas y las púas de la cabeza.

Como hemos comentado anteriormente, queda claro que el instrumento es un cordófono con tres órdenes simples, de coloración azul, cuyo puente, trastes y clavijas se encuentran en un tono dorado. Hasta el momento, y siguiendo todas las características morfológicas que se nos han mostrado, nos llevan a pensar que el instrumento que tenemos representado en esta secuencia se trata de un cordófono tipo laúd, con un resonador de forma abombada, según el sistema de clasificación de instrumentos musicales de Hornbostel y Sachs (Juan i Nebot, 1998: 379), lo que nos acerca a la conclusión de que podría ser un sitār.

La caja se extiende hasta la mitad del instrumento, teniendo en su parte frontal un relieve similar a la parte inferior del símbolo de la «Organización XIII»; en esta ornamentación frontal podemos apreciar un puente de color dorado en la zona inferior y un relieve en la parte superior de la caja en forma de rombo de 23,5 cm de largo por 11 cm de ancho, el cual tiene un relieve de 2 cm. En la parte posterior podemos apreciar un patrón geométrico que imita a las púas en la cabeza. Este ornamento imita al «patri» que tienen los sitāres en la misma posición. Por otro lado, el mástil tiene una forma rectangular que se estrecha en la zona central, con tres pinchos dorados en la parte superior derecha, que parecen imitar las clavijas laterales de los sitāres. Se puede apreciar un diapasón plano con trastes dorados. Por último, la cabeza tiene forma de cruz, compuesta por tres púas de gran tamaño. En el centro de estas se encuentra el clavijero, el cual consta de tres clavijas cilíndricas a diferente altura. Se aprecia que la forma del instrumento y su ornamentación están estrechamente ligadas al símbolo de la «Organización XIII».

Tras observar y estudiar la estructura del instrumento, podemos ver que este tiene diferentes elementos que dificultarían su uso e integridad, empezando por la caja. En sí, la caja no tiene ningún tipo de problema, pero en su ornamentación podemos apreciar que el relieve del rombo que se encuentra en la parte superior de esta podría llegar a tocar la cuerda central. Esto provocaría que la cuerda en sí no sonara como se esperaría. Por otro lado, en el punto de unión entre la caja y el mástil, podemos comprobar que este se estrecha en su totalidad, lo cual podría comprometer este punto de unión.

En su mástil, la forma de este y las púas laterales, que parecen no tener ninguna función más allá de la estética y quizás imitar las clavijas laterales de un sitār, dificultarían en gran medida la movilidad de la mano del intérprete y la comodidad en la mano, haciendo casi imposible interpretar correctamente las notas más agudas. Además, y debido a la anchura del mástil, las cuerdas externas no caerían sobre el diapasón al ser pulsadas, alterando su sonoridad. Si centramos nuestra atención en el clavijero, podemos también comprobar que este tiene dos fallos principales: el primero consiste en el espacio para las clavijas, siendo realmente estrecho y sin dar una base firme para las clavijas, lo que puede alterar su afinación fácilmente; lo segundo es la forma de las clavijas, que al ser cilíndricas harían casi imposible poder girarlas para afinar el instrumento.

Teniendo en cuenta todo lo mencionado anteriormente, podemos ver que se plantean diferentes incógnitas en lo referente a este instrumento, siendo la más destacable de ellas el porqué de un sitār. Como hemos mencionado anteriormente, «Arpeggio» se describe como dicho instrumento dentro del videojuego, pero si nos vamos a la descripción de los sitāres que encontramos en *Atlas ilustrado de la música y de los instrumentos musicales* (Siddiqi, 2014), podemos apreciar que este instrumento se diferencia en el número de cuerdas, teniendo entre 17 a 25

cuerdas frente a las 3 que nos encontramos en «*Arpeggio*». Además, si tomamos como referencia el sitār «tarafadar» podemos ver que la longitud de este es de 122 cm, bastante más pequeño que «*Arpeggio*», de los cuales 90 cm son el mástil del instrumento con un ancho regular de 9 cm, algo que dista en gran medida de las medidas mencionadas anteriormente. Quizás el dato que más se acerca a «*Arpeggio*» viene en su origen (c. 1253-1325), ya que el nombre original sihtar significa tres cuerdas en urdu, lo cual encaja más con la representación dentro del videojuego.

Por otro lado, si comparamos con la descripción dada en *Musical Instruments of the East* (Miller, 1978) vemos que aquí el número de cuerdas pasa a ser de 18, pero en esta fuente podemos ver que se menciona que, de estas 18 cuerdas, solo 3 se usan para la interpretación, hecho que se acerca más a este peculiar sitār.

Una gran ventaja de investigar y estudiar el videojuego es que este componente visual no es una imagen estática, sino que podemos ver el modo de interpretación del instrumento, lo que nos permite comparar esta representación de una interpretación de sitār con la descripción del modo de interpretación dada en las fuentes citadas arriba (Siddiqi, 2014; Miller, 1978). Según estas, el sitār se toca sentado, con las piernas cruzadas, apoyando el instrumento en la pierna derecha; para la interpretación se emplea una púa metálica que se coloca en el dedo índice de la mano derecha. En la India, se suele utilizar el dedo anular izquierdo para ornamentar. Si volvemos a la descripción del combate, podemos apreciar que *Demyx* en ningún momento hace nada de lo descrito en estas dos fuentes, es más, lo interpreta como si fuera una guitarra/bajo sujeto con un arnés a su cuello.

Como podemos apreciar por esta comparación, dentro del videojuego *Kingdom Hearts II* (Nomura, 2005) *Arpeggio* solo hay una fuente textual que nos menciona que este instrumento es un sitār. El resto de elementos, como el visual, estructural, sonoro o interpretativo, nos da a pensar que es una especie de laúd de gran tamaño.

4. PROPUESTAS

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se han realizado dos propuestas estructurales, una que mantendría la estética principal del instrumento, facilitaría su interpretación, pero perdería la relación con un sitār, y otra que convertiría el instrumento en un sitār y aplicarle la ornamentación propuesta en el videojuego.

Si observamos la primera propuesta (Figura 6), podemos apreciar que mantiene la longitud del instrumento, es decir, 160 cm. Su figura es más parecida a un laúd de grandes dimensiones. Esto da como resultado un instrumento más esbelto. La caja es más pequeña, con 57,2 cm de largo por un ancho máximo en la caja de 39 cm y 17,8 cm de profundidad, estrechándose en la parte superior de la caja a 9,1 cm de ancho por 8,4 cm de profundidad, ampliando su ancho a 15,6 cm antes de pasar al mástil.

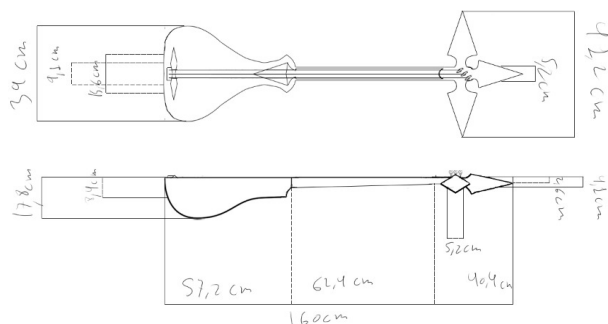


Figura 6. Primera propuesta de modificación de Arpeggio.

Por otro lado, el puente se ha reubicado en la parte baja de la caja, para ejercer la función de selleta, con lo que se ha añadido un punto en el que enganchar las cuerdas. Estas modificaciones en la caja se han realizado para que el mástil tenga las medidas que suelen tener las guitarras/bajos eléctricos, por ello, el mástil tiene una longitud de 62,4 cm, siendo esta la longitud de su diapasón. Por otro lado, el ancho del mástil y la profundidad también son similares a los que podemos encontrar en las guitarras/bajos eléctricos, lo que nos da 5,2 cm de ancho por 4,1 cm de profundidad en la unión con la caja, hasta 2,6 cm cerca de la cabeza del instrumento. Estas modificaciones ya acercan el instrumento más a una guitarra eléctrica que a un sitār, pero para conservar la estética del instrumento con la mostrada en el videojuego se han mantenido las medidas de las púas de la cabeza, dándole una forma cuadrada al clavijero, quedando en 5,2 cm de largo por 5,2 cm de ancho. Lo que nos deja unas medidas en la cabeza de 40,4 cm de largo por 41,2 cm de ancho.

En lo referente a la ornamentación del instrumento, mantiene todos los elementos y las formas que tiene el instrumento mostrado en el videojuego, pero el rombo en la parte superior de la caja es plano y las púas laterales del mástil se han suprimido. Además, se han rediseñado las clavijas (Figura 7) para hacerlas más fácil de manejar y así poder afinar el instrumento, manteniendo a su vez la esencia del instrumento; para ello, las clavijas tienen una forma similar al símbolo de la «Organización XIII», la cual, al tener una forma de corazón, proporciona un buen punto de apoyo para poder girar la pieza. Por otro lado, y gracias a la forma de este corazón, se pone un tope a la clavija a la hora de colocar la cuerda en esta.

En esta primera propuesta podemos comprobar que no alteran en gran medida la apariencia del instrumento; su mayor cambio se aprecia en la zona del mástil, quedando así un diapasón más cómodo para la interpretación tal y como la hemos visto reflejada en el videojuego. Al eliminar las púas laterales del mástil, la mano puede moverse por el diapasón libremente y, gracias a haber aplanado el rombo de la caja, la sonoridad de la

cuerda central no se verá afectada. Además, al haber mantenido las púas de la cabeza, este instrumento mantendría la función ofensiva cuerpo a cuerpo que hemos podido ver reflejada en el videojuego. El principal punto en contra de esta propuesta sería la pérdida de la base real, es decir, el sitār, pero teniendo en cuenta todo lo mencionado en cuanto a las referencias a este instrumento dentro del videojuego, no había nada más allá de una referencia textual, una breve referencia sonora al principio del combate y su forma abombada en la caja.



Ilustración 7. Clavija.

La segunda propuesta (Figura 8) que hacemos es más similar a un sitār, tomando como referencia toda la información sobre la construcción de un sitār en *Making The Sitar* (Courtney, s. f.). El primer cambio a destacar es su longitud total, pasando a ser de 137,8 cm en su totalidad, es decir, contando con las púas de la cabeza, pero sin tener en cuenta estas el instrumento mide 121 cm, semejante a la longitud de los sitares.

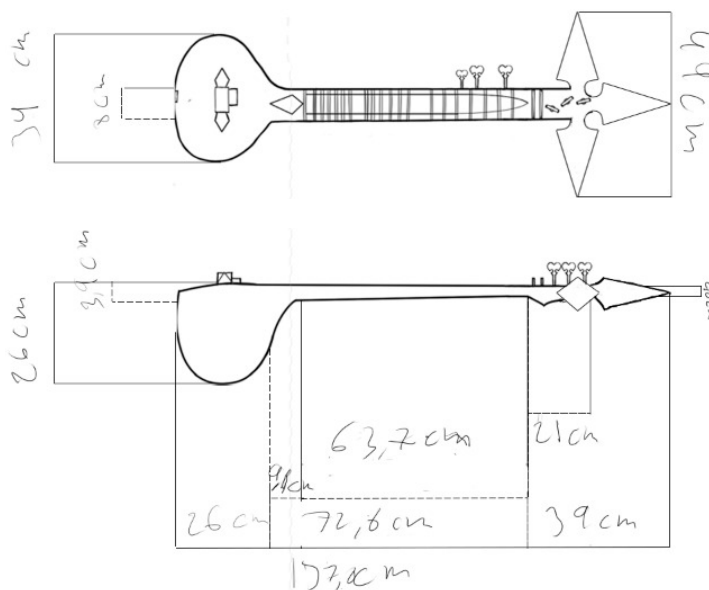


Figura 8. Segunda propuesta de modificación de *Arpeggio*.

La caja tiene forma de calabaza, siendo más circular, midiendo 26 cm de largo por 33,8 cm de ancho y 26 cm de profundidad. El puente se ha modificado para

hacerlo similar a los que se pueden apreciar en los sitares, teniendo dos niveles diferentes para las cuerdas ornamentales y las interpretativas. El mástil mide un total de 72,8 cm, de los cuales 63,7 son para la interpretación, por 8 cm de ancho y 3,9 cm de profundidad cerca de la caja, que disminuye a 2,8 cm cerca de la cabeza. En los 9,1 cm que quedan libres del mástil justo después de la caja se encuentra el rombo, que, como en la primera propuesta, no tiene relieve. Las clavijas laterales que se podían apreciar en el *Arpeggio* aquí pasan de ser pinchos a ser clavijas como la expuesta anteriormente, con una disposición similar a la que podemos encontrar en un sitār, pudiendo colocar en ellas 3 cuerdas ornamentales. Además, en este diapasón encontramos una hendidura central de entre 1 cm y 1,5 cm de profundidad.

En la cabeza del instrumento, el clavijero mide 21 cm de largo por 8 cm de ancho. Se han añadido dos puentes, teniendo la función de puentes del cuello. Las clavijas se han sustituido por las propuestas anteriormente, con la misma disposición que podemos apreciar en los sitares, es decir, dos clavijas alineadas en la zona central, con una última colocada más a la izquierda. Estas tres clavijas corresponden a las cuerdas interpretativas que podemos encontrar en los sitares. Por último, al clavijero se añaden las púas que tenemos en *Arpeggio*, teniendo esto en cuenta la cabeza mide 39 cm de largo por 44 cm de ancho.

Esta propuesta (Figura 7) es una versión del sitār que mantiene la ornamentación de *Arpeggio* y la verosimilitud a su homónimo real, pero esto conlleva ciertos cambios a la hora de mostrarlo en el videojuego. El cambio principal necesario para llevar esta propuesta al videojuego es encajar este instrumento dentro del combate, mostrando el modo de interpretar un sitār. Por ejemplo, durante la primera fase del combate, en vez de ver a *Demyx* de pie haciendo *Tapping*, este debería encontrarse sentado en la pose común de los intérpretes del sitār, cosa que no afecta en nada a la jugabilidad de esta sección y transmitiría la esencia de los sitares. Durante la segunda fase, quizás la propuesta se vuelve algo más complicada, ya que, debido a la morfología del instrumento y su interpretación, no es posible crear un combate activo y con gran cantidad de movimientos sin irrupir en gran medida en el modo de interpretación.

5. CONCLUSIONES

Tras todo lo expuesto se ha podido constatar que, en efecto, hay instrumentos musicales presentes en los videojuegos y hay gran cantidad de personas realizando desde planos, modelos 3D y bocetos de estos instrumentos musicales, ya que se ha hecho uso de este material para realizar este estudio. Por otro lado, se ha mostrado una nueva metodología de trabajo para estudiar este patrimonio musical, recopilando toda la información sobre el contexto del instrumento en el propio videojuego y las funciones del mismo dentro del videojuego. Esta metodología

ayuda a constatar la verosimilitud del instrumento musical a nivel morfológico, interpretativo y sonoro, aprovechando el formato audiovisual interactivo que nos proporciona la fuente de estudio, los videojuegos. También, se han mostrado todas las fuentes disponibles para la investigación en este ámbito, desde *gameplays* hasta páginas hechas por los seguidores y fanáticos de los videojuegos que contienen gran cantidad de información útil.

Además, se ha expuesto la necesidad del uso de fuentes organológicas, para comparar y contrastar estos instrumentos musicales con sus posibles homónimos reales, percatándonos de qué elementos se mantienen y cuáles se modifican, y hasta permitiendo efectuar propuestas y mostrar la necesidad de un especialista a la hora de reflejar estos instrumentos musicales de un modo que sea veraz, uniendo así la iconografía y la organología musical a la ludomusicología. Con el desarrollo de esta metodología y la unión de estas ramas de la musicología, en un futuro cabe la posibilidad de la creación de instrumentos musicales de videojuegos en la realidad, teniendo en cuenta que ya tenemos instrumentos de este tipo como el whistler, aunque este no sea funcional (Weaselhammer, 2014), o la guitarra de *Doom Eternal* (CraftStation, 2020).

Finalmente, en lo referente al sitār *Arpeggio* se ha demostrado que la metodología aplicada a su estudio ha sido útil, pudiendo comprender el contexto y las funciones ludonarrativas del instrumento, pudiendo comprender su morfología y resaltando sus inconveniencias estructurales que imposibilitarían su interpretación. Al mismo tiempo se han resaltado las similitudes y diferencias del instrumento con respecto a su homólogo en la realidad, apreciando que las únicas dos fuentes que nos muestran dentro el videojuego *Kingdom Hearts II* (Nomura, 2005) que este instrumento es un sitār son una entrada en el «Diario de Pepito Grillo» y un breve motivo musical modal extradieгético al comienzo del combate, a pesar de que esta melodía no tendría ninguna relación ni en timbre ni en estética con el sitār, lo cual nos deja el porqué de un sitār sin responder. Esto apoyaría el uso de la versión expuesta en la primera propuesta de este artículo (Figura 6), siendo un laúd de tres cuerdas de gran tamaño, encaja más dentro del videojuego, manteniendo la estética de medio oriente, y encajando mejor en los movimientos vistos en el combate y que muchas veces falta una visión de un experto en música a la hora de incluir instrumentos musicales en videojuegos.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boss Fight Database. (2016). *Kingdom Hearts 2: Demyx Boss Fight (PS3 1080p)*. [Archivo de Video] <https://www.youtube.com/watch?v=6pyJCLJba3w&t=192s>
- Carlos4. (s. f.). *Flauta (The Legend of Zelda)*. The Legend of Zelda Wiki. [https://zelda.fandom.com/es/wiki/Flauta_\(The_Legend_of_Zelda\)](https://zelda.fandom.com/es/wiki/Flauta_(The_Legend_of_Zelda))

- Courtney, D. (s. f.). *Making The Sitar*. chandrakntha. https://chandrakantha.com/articles/indian_music/sitar/sitar_making.html [Consultado el 19/05/2022].
- CraftStation. (2020). *Haciendo Guitarra De DOOM ETERNAL* [Captura de pantalla]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=iybG7N_vFDk&t=450s
- Dark300. (s. f.). *Campana del Dragón*. Wiki Dark Souls. https://darksouls.fandom.com/es/wiki/Campana_del_drag%C3%B3n
- Donovan, T. (2022). Inventos del Diablo. In *Replay la historia de los videojuegos* (Trad. Concha Fernández Álvarez) (pp. 121-137). Héroes del Papel.
- FabStarbolt. (2017). *Organisation XIII Series - No. 9 – Arpeggio*. Sketchfab. <https://sketchfab.com/3d-models/organisation-xiii-series-no-9-arpeggio-90b16af63e-9646b5b91d2eccd3adfe04>
- Fuyur. (s. f.). *Organización XIII* en Kingdome Hearts Wiki. https://kingdomhearts.fandom.com/es/wiki/Organizaci%C3%B3n_XIII
- GameSpot Trailers. (2019). *Super Smash Bros. Ultimate – Banjo-Kazooie Reveal Trailer | E3 2019* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=I-67pPXS96UI>
- Grove Music Online. (2001). *Sitār (Bengali setār; Marathi satār)*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25900>
- Guzmán Anaya, C. (Futura publicación). *It's dangerous to go alone! Hear this. Uso y evolución de la música en los videojuegos a través de la saga The Legend of Zelda (Nintendo, 1986-2017)* (pp. 198-201). (2022) [Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música].
- Juan i Nebot, M. A. (1998). Versión Castellana de la Clasificación de Instrumentos Musicales según Erich von Honrbostel y Curt Sachs (Galpin Society Journal XIV, 1961). *Revista Aragonesa de Musicología, XIV*(1), 379. NASARRE.
- Kh2riku. (s. f.). *Arpeggio* en Kingdome Hearts Wiki. <https://kingdomhearts.fandom.com/es/wiki/Arpeggio>
- Kojima, H. (Dir.). (2019). *Death Stranding* (Versión PS4) [Videojuego]. Kojima Productions.
- Miller, L. (1978). Indian instrument. In *Musical Instruments of the East* (pp. 83-84). The Society for Preservation and Propagation of Eastern Arts.
- Miyamoto, S. et al. (Dirs.). (1997). *The Legend of Zelda Orcarina of Time* (Versión Nintendo 64) [Videojuego]. Nintendo.
- Miyamoto, S., & Tezuka, T. (Dirs.). (1986). *The Legend of Zelda* (Versión NES) [Videojuego]. Nintendo.
- Miyasaki, H. (Dir.). (2015). *Bloodborne* (Versión PS4) [Videojuego]. From Software.
- Nomura, T. (Dir.). (2005). *Kingdom Hearts II*. (Versión PS2) [Videojuego]. Square Enix.
- Nomura, T. (Dir.). (2009). *Kingdom Hearts 358/2 Days* (Versión Nintendo DS) [Videojuego]. Square Enix.
- Sakurai, M. (Dir.). (2018). *Super Smash Bros Ultimate* [Versión Nintendo Switch]. Nintendo.
- Shibuya, T., & Tanimura, Y. (Dirs.). (2014). *Dark Souls 2* (Versión PS3) [Videojuego]. From Software.

- Siddiqi, J. (2014). El sitar. In J. Lorenz (Ed.), *Atlas ilustrado de la música y de los instrumentos musicales* (pp. 138-139). Susaeta Ediciones, S. A.
- Smith, M. (2021). *Rachet & Clank: Rift Apart*. (Versión PS5) [Videojuego]. Insomniac Games.
- Summers, T. (2016). Analysing Video Game Music: Sources, Methods and a Case Study. In M. Kamp et al., *Ludomusicology, Approach to Video Game Music* (pp. 8-19). Equinox Publishing.
- Weaselhammer. (2014). *Whistler* [Fotografía]. Weaslerhammer Props. <http://weaselhammer.blogspot.com/2014/05/booker-catch-bioshock-infinite-whistler.html>

PRODUCCIÓN DE MÚSICA ELECTRÓNICA
Y AUDIOVISUALES EN LA METAMODERNIDAD:
*(RE)PRODUCCIÓN DIGITAL, IDENTIDADES DIGITALES,
«RETROTECNIA» Y «TECHNOSTALGIA»*

*Production of Electronic Music and Audiovisual in the
Metamodernity: Digital (Re)Production, Digital Identities,
«Retrotechnics» and «Technostalgia»*

Alberto JIMÉNEZ ARÉVALO 

Universidad Complutense de Madrid
alberto.jimenez.arevalo@gmail.com

RESUMEN. La utilización de la música electrónica en los audiovisuales ha recorrido un largo camino hasta la actualidad. En este sentido, aunque la música electrónica sigue asociándose en la imagen con los clichés de los géneros de la ciencia ficción, el terror o la tecnología, ha pasado a formar parte de productos audiovisuales de otros géneros, y sus múltiples hibridaciones, además de construir nuevas capas de significación y diferentes formas de identificación con el público en el apogeo de la era digital o metamodernidad.

Las nuevas herramientas para la producción musical –DAW (*Digital Audio Workstation*) y VST *Plug-ins* (*Virtual Studio Technology*)– han posibilitado la creación de nuevas sonoridades y paisajes audiovisuales. De manera paralela, este *software* ha mediado en la construcción de un imaginario colectivo que pone sus ojos en los productos audiovisuales de los años ochenta del siglo pasado, y en especial en los videojuegos y su música de 8 y 16 bits, como periodo canónico de la cultura popular. La creación de nuevos instrumentos virtuales, inspirados en las sonoridades de aquella década, y la reutilización mediante «sampleo» de cajas de ritmos, *bass lines* y sintetizadores de los ochenta, como «retrotecnia» y «technostalgia», han

experimentado un continuo crecimiento en las más recientes producciones audiovisuales y han posibilitado narrativas transmedia. La mirada nostálgica a los productos canónicos de aquella época se ha ampliado progresivamente a la década de los noventa y a momentos más recientes.

En este artículo nos centraremos en diferentes productos audiovisuales (películas y series de plataformas en *streaming*) de la última década. Analizaremos algunas de estas producciones con el objetivo de conocer la manera en que las herramientas digitales de producción musical, y en concreto ciertos instrumentos virtuales vinculados a la cultura de baile y la música *rave*, median en la construcción de significados, la creación de identidades digitales y la gestión de las emociones de los espectadores.

Palabras clave: música electrónica; audiovisuales; metamodernidad; retrotecnia, technostalgia.

ABSTRACT. The use of electronic music in audiovisuals has come a long way to the present day. In this sense, although electronic music continues to be associated in the image with the clichés of the genres of science fiction, terror or technology, it has become part of audiovisual products of other genres, and their multiple hybridizations, in addition to building new layers of meaning and different forms of identification with the public at the height of the digital age or metamodernity.

The new tools for music production –DAWs (Digital Audio Workstation) and VST *Plug-ins* (Virtual Studio Technology)– have enabled the creation of new sounds and audiovisual landscapes. In a parallel way, this software has mediated the construction of a collective imaginary that sets its sights on the audiovisual products of the eighties of the last century, and especially on video games and their 8 and 16-bit music, as a canonical period of popular culture. The creation of new virtual instruments, inspired by the sounds of that decade, and the reuse through «sampling» of eighties rhythm machines, bass lines and synthesizers, as «retrotechnics» and «technostalgia» have experienced continuous growth in the most recent audiovisual productions and have enabled transmedia narratives. The nostalgic look at the canonical products of that time has been progressively extended to the nineties and more recent times.

In this article we will focus on different audiovisual products (movies and series on streaming platforms) from the last decade. We will analyze some of these productions with the aim of knowing how digital music production tools, and specifically certain virtual instruments linked to dance culture and rave music, mediate the construction of meanings, the creation of digital identities and the management of the emotions of the spectators.

Keywords: Electronic music; audiovisuals; metamodernity; retrotechnology; technostalgia.

1. INTRODUCCIÓN

En primer lugar, para poder analizar el papel que desempeña la producción de música electrónica en los audiovisuales de la metamodernidad debemos delimitar el concepto de música electrónica. Según *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: «Música electrónica es la música producida o modificada por medio de equipos electrónicos, de tal forma que algún equipamiento electrónico es necesario para que se pueda escuchar». No nos detendremos aquí a reflexionar sobre la complejidad y el debate que suscita esta definición, solo señalaremos que en este artículo focalizaremos nuestra atención en la producción de música electrónica popular y su relación con los audiovisuales.

Otro concepto clave que aplicaremos es el de metamodernismo. En la última década aparece con fuerza este término. Durante décadas, los académicos han cuestionado la universalidad de los objetos y categorías disciplinarios. La coherencia de categorías autónomas definidas, como ciencia y arte, se ha derrumbado bajo el peso de las críticas posmodernas, poniendo en duda la posibilidad de progreso e incluso el valor del conocimiento. Sin embargo, la sensibilidad metamoderna «puede ser concebida como una especie de ingenuidad informada, un idealismo pragmático» (Vermeulen & Akker, 2010: 5), característica de las respuestas culturales a los recientes acontecimientos globales como la crisis financiera global, la inestabilidad política y la revolución digital. En este sentido, Robin Van den Akker, Alison Gibbons y Timotheus Vermeulen afirman que la cultura posmoderna del relativismo, la ironía y el pastiche se acabó, siendo reemplazada por una condición postideológica que enfatiza el compromiso, el afecto y la narración. En sus propias palabras: «*In the face of postmodern culture, transcending irony's limitations becomes an urgent artistic, philosophical and political project*» (Van den Akker, Gibbons & Vermeulen, 2017: 140).

Por su parte, Jason Ananda y Josephson Storm, en su obra *Metamodernism: The Future of Theory* (2021), plantean un nuevo modelo de teoría cuyo objetivo es radicalizar e ir más allá de los proyectos deconstructivos propios de la posmodernidad para ofrecer un camino a seguir para las humanidades y las ciencias sociales. El metamodernismo es un manifiesto revolucionario para la investigación en las ciencias humanas que ofrece una nueva forma, a través del escepticismo posmoderno, para visualizar un futuro más inclusivo de la teoría en el que se pueden realizar nuevas formas tanto de progreso como de conocimiento derivadas de la modernidad. Esta idea se expresa del siguiente modo en su obra: «*I therefore*

proposed as a goal for the human sciences negating the negative ethics of postmodern criticism, and in so doing, unearthing a critical virtue ethics directed toward human and multispecies flourishing» (Ananda & Storm, 2010: 281).

Además, consideramos indispensable aplicar el concepto de (re)producción digital. Sobre el tema específico de la reproducción y el reciclaje digital, Rubén López-Cano (2018), en su obra *Música dispersa. Apropiaciones, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*, aborda la música electrónica Dj, refiriéndose a sus músicos como productores inmersos en las culturas del muestreo sonoro o el *remix* de estilos o acciones específicas dentro de estas culturas como el *mashup*, el *breakbeat* o la cultura *loop*. Nos presenta el mundo del desarrollo musical como un proceso continuo de apropiaciones y reutilizaciones de material sonoro, mientras que, por otro lado, declara que «esta práctica común parece contradecir algunos de los imaginarios que público y profesionales comparten en torno a la creación» (López-Cano, 2018: 24). Si bien la idea central no es nueva, expresa la condición de bipolaridad por la que saltamos, con naturalidad, de la aceptación del *copy and paste* como un elemento básico de la construcción musical, a la adoración del canon y el genio artístico único, excepcional, innovador.

Por último, aplicaremos a nuestro estudio los conceptos de «retrotecnia» y «technostalgia». Como advierten Marco Antonio Juan de Dios Cuartas y Jordi Roquer González (2020), en el estudio de las técnicas de producción y la tecnología empleada en su contexto histórico, adquiere importancia el fenómeno de visitar sonoridades pasadas, un aspecto que, aunque a priori parezca contradictorio, sucede con asiduidad en la producción de música electrónica. La emulación de sonoridades y tecnologías del pasado juega un papel determinante en el concepto de «Technostalgia» (Pinch & Reineke, 2009; Van de Heijden, 2015), término que en su propia naturaleza nos recuerda el carácter circular de las tendencias musicales a lo largo de la historia al referir, por un lado, a la técnica y, por otro, al concepto de nostalgia y estética retro ya planteadas por Jameson (1984) en la década de los ochenta. Una circularidad que, en las músicas del siglo XXI, queda especialmente ligada a cómo nuestra memoria –individual y colectiva– categoriza los sonidos y procedimientos del pasado. Utilizamos esta «memoria sonora» para construir nuestra propia historia de la producción o para buscar una resignificación en otros géneros empleando unos indicadores sonoros determinados. Las cualidades tímbricas de los sonidos sirven para construir un *zeitgeist* («espíritu del tiempo») sonoro, es decir, una conciencia del sonido de la época. De este modo, adquiere el mismo interés dentro de la musicología el impacto de una nueva tecnología en su contexto histórico original, teniendo en cuenta el «efecto inicial de shock» al que hace referencia Askerøi (2013: 2) como la forma en la que revisitamos esas sonoridades o las comparamos con sonoridades posteriores.

La transformación que presenta el impacto inicial de una nueva tecnología, la intencionalidad presupuesta por sus desarrolladores, la resignificación que sufre

en su aplicación artística coetánea y las relecturas de sus aplicaciones posteriores explican algunos de los procesos más relevantes de la producción musical. Como veremos en el caso que nos ocupa, el de la música electrónica popular, el uso del *vocoder* aplicado a la voz o del arpegiador aplicado a distintos VST son sonoridades que se asocian a la identidad de la música popular electrónica.

Finalmente, resulta interesante advertir que, como señalan Marco Antonio Juan de Dios Cuartas y Jordi Roquer (2020), encontraremos una serie de conceptos a los que vale la pena prestar atención; conceptos como «hiperrealidad sonora», «colectivo creativo», «tecnostalgia» o «marcador sonoro» parecen estar asentándose en la «musicología de la producción musical». Prueba de ello es que, de manera natural, aparecen en distintos artículos, orientados desde planteamientos dispares, pero con la virtud de no solo augurar nuevas perspectivas, sino también insinuar que la producción musical representa ya una fuente de nuevos objetos de estudio y paradigmas teóricos para la musicología.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este artículo es entender cómo, en la música para el medio audiovisual, las actuales herramientas digitales de producción musical, y en concreto ciertos instrumentos virtuales, inspirados en las sonoridades de los productos audiovisuales de los años ochenta del siglo pasado, median en la construcción de significados, la creación de identidades y la gestión de las emociones de los espectadores.

En primer lugar, nos proponemos entender cómo la música en el audiovisual de la era metamoderna puede ser entendida como punto de reencuentro de la historia, una tierra franca definida por la continua reutilización de músicas preexistentes, así como la alusión a los gestos, sonoridades y convencionalismos musicales sobre los que se construyeron. Los procesos de descontextualización y «recontextualización» de músicas y sonoridades son propios de una cultura de la nostalgia y la evocación en la que los estilos «retro» reciclan antiguos géneros y estilos en nuevos contextos (Jameson, 1984). Es preciso determinar si la música, en este caso electrónica, tiene un papel fundamental a la hora de conectar al espectador, mediante la nostalgia, con el pasado audiovisual.

En segundo lugar, trataremos de entender la manera en que la creación de nuevos instrumentos virtuales, inspirados en las sonoridades de la década de los ochenta, y la reutilización mediante «sampleo» de cajas de ritmos, *bass lines* y sintetizadores de los ochenta, como «retrotecnia» y «tecnostalgia», han experimentado un continuo crecimiento en las más recientes producciones audiovisuales y han posibilitado narrativas transmedia.

El tercer y último de nuestros objetivos será analizar cómo la mirada nostálgica a los productos canónicos de aquella época dialoga de manera continuada con la función paródica. En este sentido, trataremos de entender cómo las funciones

3.2. Música electrónica en los audiovisuales: cine y series de plataformas en streaming (2010-2021)

La utilización de la música electrónica en los audiovisuales ha recorrido un largo camino hasta la actualidad. Centrándonos en la periodización que hemos delimitado, a comienzos de la segunda década de este siglo aparecen numerosos filmes cuya música evoca las sonoridades de los productos musicales de la década de los ochenta. Un ejemplo paradigmático es *Tron Legacy* (Joseph Kosinkib, Thomas Bangalter, Guy-Manuel De Homem-Christo y Daft Punk, 2010), *remake* del film de Disney de 1982, que podemos clasificar dentro del género de la ciencia ficción y el *cyberpunk*. En él se reflexiona sobre la posibilidad de construir un futuro utópico en Internet, réplica ideal del mundo real, que pronto se convertirá en futuro distópico. La película emula el mundo virtual en 3D del videojuego como meta ficción que reflexiona sobre el propio medio digital [Figuras 2 y 3].

En una de las secuencias centrales de la película se muestra una especie humanoide digital perfecta, virtuosa, los «Isos», que es aniquilada. En ese preciso momento, la música producida por Daft Punk alude al gesto del adagio barroco, un periodo frecuentemente revisitado por los compositores de música electrónica desde sus inicios¹, empleando una sonoridad orquestal en la que los instrumentos virtuales son difícilmente reconocibles como sonidos electrónicos.



Figura 2. Imagen promocional de *Tron Legacy*.

Fuente: <https://bit.ly/3wg430E>

1 Un caso paradigmático es la producción musical electrónica a partir de música barroca de la compositora estadounidense Wendy Carlos desde finales de la década de los sesenta que se inició con el álbum *Switched-On Bach* (1968).

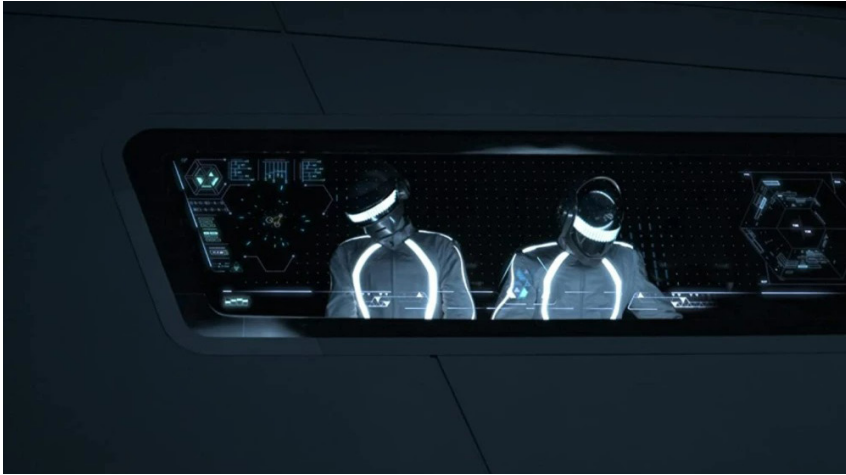


Figura 3. Dúo de música electrónica Daft Punk.
Fuente: <https://bit.ly/3iJ0FIM>

Un año después, en 2011, la ecléctica formación TeddyBears produjo un *cover* como *remix*, bajo el título *Adagio for Tron (R3configur3d)*, en el que se utilizan instrumentos virtuales que evocaban explícitamente la música de 8 y 16 bits de los videojuegos (Whalen, 2004; Munday, 2007) [Figura 4]. Además, el empleo profuso del plug-in del arpegiador subraya con mayor intensidad la conexión con la música de los años ochenta y los procesos transmedia (Jenkins, 2003).



Figura 4. Portada del álbum *Tron Legacy (R3configur3d)*.
Fuente: <https://bit.ly/3WXIGNT>

En ese mismo año de 2011, en el film *Drive* (Nicolas Winding Refn y Cliff Martinez, 2011), se incluye en los créditos iniciales el tema «Nightcall» del compositor electrónico francés Kavinsky [Figura 5]. La estética del inicio del filme, un conductor que recorre en la noche las calles de la ciudad, emplea una tipografía de letra en tonos rosas y morados con la fuente Mistral, una tipografía muy representativa de los años ochenta. En lo musical la voz robótica distorsionada se consigue a través de uno de los *plug-in* más empleados para evocar la parte vocal de la música de esa década: el *vocoder*.



Figura 5. Fotograma del film *Drive*.
Fuente: <https://bit.ly/3A6Ab9t>

El *vocoder* emplea la voz humana como señal de análisis y un sonido de sintetizador como señal de síntesis, creando una sonoridad robótica peculiar muy popular en numerosas producciones musicales de finales de la década de los setenta y principios de los ochenta. En canciones como «O Superman», de Laurie Anderson; «Funkytown», de Lipps Inc., o numerosas piezas de Kraftwerk, desde «Autobahn» y «Europe Endless» hasta «The Robots» y «Computer World», se utiliza esta herramienta de síntesis vocal. En las más recientes producciones musicales la emulación del *vocoder* a través de *software*, cuyo caso más representativo es la herramienta *Auto-tune* [Figura 6], se ha convertido en una tendencia consolidada que no solo permite la evocación de sonoridades de los ochenta desde la actualidad (por ejemplo, las producciones del músico sueco Owe Emfestav y su proyecto A Blue Ocean Dream), sino que, además, consigue dos objetivos aparentemente contradictorios: el anonimato de los intérpretes (como es el caso del grupo francés

Daft Punk) o, por el contrario, crear el sello de identidad propio de un artista (por ejemplo, la española Rosalía). Además, la utilización del *vocoder* permite que el público identifique un tema musical y lo relacione con ciertos géneros musicales como el reguetón o la música electrónica.



Figura 6. Auto-tune Pro X.
Fuente: <https://bit.ly/3TzC2u6>

En el año 2018 el film *Verano del 84* (*Summer of 84*, Anouk Whissell, François Simard, Yoann-Karl Whissell - Jean-Nicolas Leupi, Jean-Philippe Bernier, Le Matos, 2018) aúna la historia de un grupo de jóvenes y adolescencia con las aventuras, el *thriller* y el terror. En este caso la formación canadiense Le Matos crea una banda sonora en la que el empleo recurrente del *plug-in* del arpegiador unido a ciertos VST evocan la música de la década que se recrea en el película [Figura 7].



Figura 7. Fotograma del film *Verano del 84*.
Fuente: <https://bit.ly/3UOUBFq>

En 2018 de nuevo una cinta, en este caso de Steven Spielberg, *Ready Player One* (Steven Spielberg y Alan Silvestri, 2018), que mira al universo de los videojuegos para inspirarse y originar una producción sobre un futuro distópico altamente tecnificado y virtual [Figura 8]. Se trata de un pastiche (Jameson, 1984) que aglutina elementos variados de la cultura pop de los ochenta que van desde referencias cinematográficas hasta la música, desde el canónico «Jump», de Van Hallen, y su característico timbre del sintetizador Oberheim OB-Xa [Figura 9], a temas de los grupos canónicos del *Synthpop* A-ha, Twisted Sister y Depeche Mode.



Figura 8. Fotograma del film *Ready Player One*. Fuente: <https://bit.ly/3O3ncLh>



Figura 9. Sintetizador Oberheim OB-Xa. Fuente: <https://bit.ly/3EsvRDS>

A mediados de la década de 2010, en 2016, se lanza la primera temporada de la serie *Stranger Things* (The Duffer Brothers - Kyle Dixon y Michael Stein) que cuenta con una celeberrima cabecera en la que Kyle Dixon y Michael Stein emplean un obstinado arpeggiador y una tímbrica característica que predisponen al espectador al comienzo de una narración propia del *thriller*, el terror, lo fantástico y desapariciones que la contextualizan en los años ochenta [Figura 10].



Figura 10. Fotograma de la cabecera de la serie *Stranger Things*. Fuente: <https://bit.ly/3WVgFqa>

En 2021, con un formato muy similar a *Stranger Things* y los elementos comunes: adolescentes, nostalgia y género fantástico, se estrena en la plataforma Movistar la serie española *Paraíso* (Fernando González Molina, Ruth García, David Oliva - Lucas Vidal) que adapta el argumento al contexto español y traslada la historia al levante a comienzos de la década de los noventa, al año 1992 [Figura 11]. En la serie se recurre a citas al cine de Spielberg, Joe Dante, Chicho Ibáñez Serrador, videojuegos como la Game Boy, los vídeos VHS, y a temas y a agrupaciones musicales nacionales como OBK y Mecano. En este audiovisual la banda sonora de Lucas Vidal mezcla elementos *techno* de los ochenta y noventa con elementos orquestales. Además, cuenta con la canción homónima al título de la serie interpretada por Ana Torroja, icono de las voces españolas de la música popular electrónica de aquella época.



Figura 11. Cartel promocional de la serie *Paraíso*.
Fuente: <https://bit.ly/3trymjG>

3.3. *Software musical retro y audiovisuales*

Desde la década de los noventa se ha producido un enorme desarrollo de los sintetizadores de *software* y un renacimiento de los sintetizadores analógicos. En la actualidad, los sintetizadores se pueden incrustar en microchips en cualquier dispositivo electrónico y emularlos con precisión mediante *software*. Aunque parte de la música de los ochenta se producía ya en aquel entonces mediante *software*, como por ejemplo, a través del icónico Pro-24, de Steinberg, nacido en 1986 para el ordenador Atari ST, y poco después Commodore y Amiga, la mayor parte de la música de aquella década se reproducía y secuenciaba mediante *hardware*. Fue

en 1997 cuando se produjo el lanzamiento de ReBirth, de Propellerhead Software, y Reality, de Seer Systems, los primeros sintetizadores de software que podían reproducirse en tiempo real a través de MIDI. En 1999, una actualización del *software* musical Cubase permitió a los usuarios ejecutar instrumentos de software (incluidos los sintetizadores) como complementos, lo que desencadenó una ola de nuevos instrumentos virtuales. Reason, de Propellerhead, lanzado en 2000, ofrecía una variedad de reconocibles equipos de estudio virtual. El mercado de sintetizadores modulares y parcheables se recuperó a finales de la década de los noventa. En la primera década del nuevo milenio, los sintetizadores analógicos más antiguos recuperaron popularidad, revalorizándose su precio de compraventa. En la década de 2010, empresas como Moog, Korg, Arturia y Dave Smith Instruments introdujeron nuevos y asequibles sintetizadores analógicos. El renovado interés se atribuye al atractivo de los sonidos «orgánicos» imperfectos, las interfaces más simples, y la nueva tecnología de montaje en superficie que hace que los sintetizadores analógicos sean más baratos y más rápidos de fabricar.

En la actualidad, las dos herramientas fundamentales en la producción de música electrónica son: *Virtual Studio Technology* (VSTs) y *Digital Audio Workstation* (DAWs). El *Virtual Studio Technology* (Tecnología de Estudio Virtual) o VST es una interfaz estándar desarrollada por Steinberg para conectar sintetizadores de audio y *plug-ins* de efectos a *software* de edición de audio, secuenciación, y diversos sistemas de grabación. Permite reemplazar el *hardware* tradicional de grabación por un estudio virtual mediante el empleo de herramientas de *software*. En otras palabras, un *plug-in* VST puede simular un instrumento musical (piano, guitarra, violín, sintetizador, etc.) y suplanta hasta cierto punto el empleo del instrumento físico sobre el que se inspira; pero el VST también permite la creación de instrumentos y procesadores de efectos sólo posibles mediante *software*, y por tanto, inexistentes en el mundo analógico. Los VSTs tienen la capacidad de procesar (VST), generar sonidos (VSTi - *VST Instrument*) y también interactuar con interfaces MIDI.

Un *plug-in* VST debe ser ejecutado mediante una aplicación que soporte dicha tecnología. A esta aplicación se la conoce como estación de trabajo de audio digital, DAW (*Digital Audio Workstation*) por sus siglas en inglés. Se trata de un sistema electrónico que permite la grabación y edición de audio digital por medio de un *software* de edición de audio; y del *hardware* compuesto por un ordenador y una interfaz de audio digital, encargada de realizar la conversión analógica-digital y digital-analógica dentro de la estación. Las DAWs son utilizadas actualmente en casi toda la producción musical a nivel mundial y en la creación de música y sonido para los audiovisuales (cine, televisión, videojuegos, etc.). Debido a su relativa facilidad de adquisición, están presentes tanto a nivel profesional como a nivel aficionado, dando origen a los famosos Home Studios o estudios caseros

de sonido. Por otro lado, el término DAW es utilizado frecuentemente para referirse en exclusiva al tipo de software utilizado dentro de la estación de trabajo. Diferentes ejemplos de DAWs son Cubase, FL Studio, Ableton Live, Logic Pro, Protools, Garage Band, etc. [Figura 12]. Se han venido manifestado dos tendencias en cuanto a la funcionalidad de las DAWs: los sistemas de tratamiento de archivos de audio, que permiten crear, tratar y reproducir archivos individuales de audio que están orientados al tratamiento estático del archivo (ganancia, normalización, aplicación, etc.) y, por otro lado, los sistemas multipista, que permiten tratar múltiples archivos de audio, individualmente o de forma síncrona.

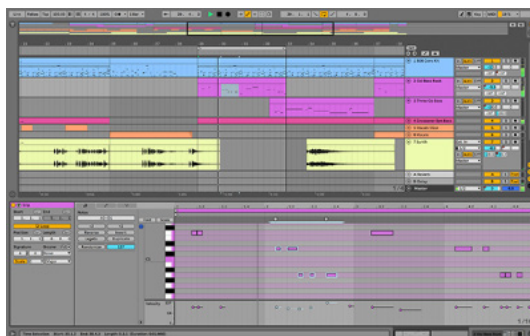


Figura 12: Ableton Live 11.
Fuente: <https://bit.ly/3UzLSxp>

Volviendo a los VST, hay varios instrumentos virtuales que emulan instrumentos originales cuyo empleo se ha ido fijando como canónico (Corrado, 2004-2005) en la música popular electrónica. Comenzaremos con la caja de ritmos Roland TR-808, *rhythm composer* o caja de ritmos que apareció en 1980 [Figura 13]. Dispone de 16 sonidos y potenciómetros para controlar el volumen de cada sonido, así como el tono de algunos sonidos. Puede almacenar 32 patrones distintos, que se pueden encadenar para generar canciones (guardando hasta 12 en memoria). Una fila de 16 botones permite secuenciar por pasos de forma intuitiva. La TR-909 es la evolución de la anterior [Figura 14].



Figura 15. Roland TB-303.
Fuente: <https://bit.ly/3tp4C6X>

Hoy en día se utilizan emuladores de estos instrumentos electrónicos como VST, es decir, simuladores del dispositivo electrónico en forma de *software* [Figura 16]. También existen emuladores de sintetizadores *on-line* [Figura 17].



Figura 16. VST Roland TB-303.
Fuente: <https://bit.ly/3tp4C6X>

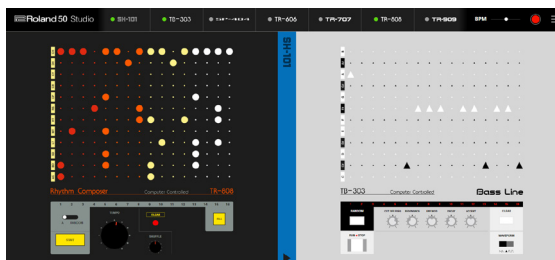


Figura 17. Roland50.studio.
Fuente: <https://bit.ly/3ttr5zY>

Como hemos señalado, en la música de numerosos audiovisuales se recurre al arpegiador, un recurso que apareció con el objetivo de suplir una limitación armónica, algo similar a lo que ocurrió con el *basso* Alberti en el clasicismo musical. La utilización del arpegiador se ha convertido en una seña de identidad en las producciones contemporáneas que evocan los sonidos de las décadas de los ochenta y noventa, unas músicas que ponen su mirada en ciertos sintetizadores como el Roland Juno 60 y su característico arpeggiator [Figura: 18].



Figura 18. Roland Juno 60.
Fuente: <https://bit.ly/3EpHoUD>

El arpegiador (*arp/arpeggiator*) es una función disponible en gran parte de los sintetizadores que recorre automáticamente una secuencia de notas basada en un acorde de entrada, creando así un arpegio. Las notas a menudo se pueden transmitir a un secuenciador MIDI para grabar y editar. Un arpegiador puede tener controles de tempo, rango y orden de notas. Estas últimas se pueden ejecutar en orden ascendente, descendente, combinado o aleatorio. Los arpegiadores más avanzados permiten al usuario recorrer una secuencia compleja de notas preprogramada o reproducir varios arpegios simultáneamente. Algunos permiten un patrón sostenido después de dejar de presionar las teclas: de esta manera, se puede construir una secuencia de patrones de arpegio con el tiempo presionando varias teclas una tras otra [Figura 19]. Los arpegiadores también se encuentran comúnmente en secuenciadores de *software* [Figura 20]. Algunos arpegiadores/secuenciadores amplían las funciones en un secuenciador de frases completo, lo que permite al usuario activar bloques complejos de múltiples pistas de datos secuenciados desde un teclado o dispositivo de entrada (se ha venido extendiendo el empleo de Pads), normalmente sincronizados con el tempo del reloj maestro. Los arpegiadores parecen haber crecido desde el sistema de acompañamiento utilizado en los órganos electrónicos a mediados de la década de 1960 hasta nuestros días.

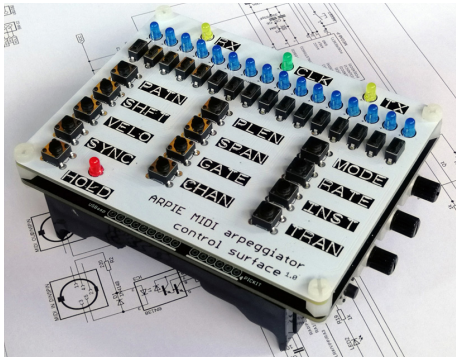


Figura 19. AZSMZ ARPIC MIDI Arpeggiator PLUS. Fuente: <https://bit.ly/3WWZncc>



Figura 20. Arpeggiador de Logic Pro X. Fuente: <https://apple.co/3Es5YEb>

En la actualidad, numerosas producciones de música popular electrónica recurren al arpeggiador a la hora de evocar ese pasado actualizado. Su profuso empleo es síntoma de la posición canónica que ostenta hoy en día esta herramienta. Ejemplo de ello son las canciones «Storms in Africa», de Enya, o «Giorgio by Moroder», de Daft Punk. En ocasiones la evocación contemporánea de ese pasado recurre al arpeggiador, aun cuando, como es el caso de algunos *covers*, el tema original no lo incluía. Este es el caso del *cover* de la canción «Historias de Amor», de OBK, realizado por el grupo Fangoria, entre otras muchas.

En la música de los audiovisuales la herramienta del arpeggiador se emplea también cada día con mayor frecuencia. Como hemos señalando, estos son los casos de las bandas sonoras de las películas *Drive* o *Verano del 84* y de series como *Stranger Things*.

Por otro lado, ciertos VST, como Analog Dreams, que forma parte de Kontakt 6 de Native Instruments, se han diseñado como evocaciones de las sonoridades propias de los sintetizadores de los años ochenta. Estos instrumentos virtuales se utilizan en multitud de audiovisuales contemporáneos [Figura 21].



Figura 21. Analog Dreams de Kontakt 6 de Native Instruments.
Fuente: <https://bit.ly/3TzriMz>

3.4. Canon y parodia en la música electrónica de los audiovisuales

Para finalizar, como mencionábamos al comienzo de este artículo, aunque la música electrónica sigue asociándose en la imagen con los clichés de los géneros de la ciencia ficción, el terror o la tecnología, ha pasado a formar parte de productos audiovisuales de otros géneros, y sus múltiples hibridaciones. Este es el caso del film *Ted Bundy: En la mente del asesino* (Amber Sealey, 2021), una película que podríamos inscribir en el género del drama que se entremezcla con el *thriller* psicológico y policíaco, en el que las nuevas relecturas de las sonoridades retro se han asimilado a los nuevos códigos del lenguaje audiovisual [Figura 22].

Sin embargo, las reescrituras paródicas (Jameson, 1984) siguen cuestionando la calidad de la música electrónica bajo la premisa de que cuanto más supuestamente alejado de lo humano, de lo acústico, se presupone peor calidad del producto



Figura 22. Imagen promocional del film *Ted Bundy: En la mente del asesino*. Fuente: <https://bit.ly/3EsCfLz>

musical. Ejemplo de ello son las películas *Tú la letra, yo la música* (Marc Lawrence - Adam Schlesinger, 2007), donde se ironiza con las viejas glorias del *tecnopop* [Figura 23], y *La ciudad de las estrellas (La La Land)* (Damien Chazelle - Justin Hurwitz, 2016) en la que se reutilizan de manera paródica las canciones «Take on me», de A-ha; «I Ran», de A Flock of Seagulls; y «Tainted Love», de Shoft Cell; frente a la posición canónica que adoptan en el film las canciones del musical hollywoodiense y el *jazz* [Figura 24].



Figura 23. Fotograma del film *Tú la letra, yo la música*. Fuente: <https://bit.ly/3tsky8E>

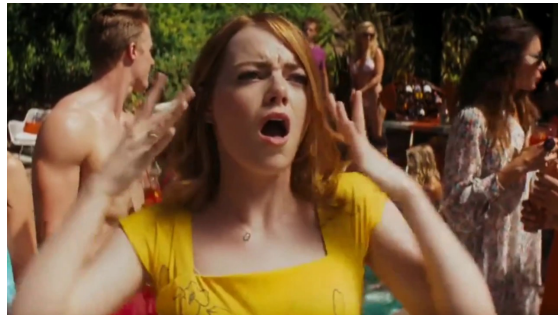


Figura 24. Fotograma del film *La ciudad de las estrellas (La La Land)*. Fuente: <https://bit.ly/3GcErYU>

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En la música para el medio audiovisual las actuales herramientas digitales de producción musical, y en concreto ciertos instrumentos virtuales, inspirados en las sonoridades de los productos audiovisuales de los años ochenta del siglo pasado y su música electrónica, median en la construcción de significados, la creación de identidades y la gestión de las emociones de los espectadores.

Las nuevas herramientas para la producción musical –DAW (*Digital Audio Workstation*) y VST *Plugi-ns (Virtual Studio Technology)*– han posibilitado la creación de nuevas sonoridades y paisajes audiovisuales. Este *software* ha mediado en la construcción de un imaginario colectivo que pone sus ojos en los productos audiovisuales de los años ochenta del siglo pasado, y en especial en los videojuegos y su música de 8 y 16 bits, como periodo canónico de la cultura popular.

La creación de nuevos instrumentos virtuales, inspirados en las sonoridades de aquella década, y la reutilización mediante «sampleo» de cajas de ritmos, *bass lines* y sintetizadores de los ochenta, como «retrotecnia» y «technostalgia», han experimentado un continuo crecimiento en las más recientes producciones audiovisuales y posibilitado narrativas transmedia. La mirada nostálgica a los productos

canónicos de aquella época se ha ampliado progresivamente a la década de los noventa y a momentos más recientes.

La música en el audiovisual de la era metamoderna puede ser entendida como punto de reencuentro de la historia, una tierra franca definida por la continua reutilización de músicas preexistentes, así como la alusión a los gestos, sonoridades y convencionalismos musicales sobre los que se construyeron. Los procesos de descontextualización y «recontextualización» de músicas y sonoridades son propios de una cultura de la nostalgia y la evocación en la que los estilos «retro» reciclan antiguos géneros y estilos en nuevos contextos. Podemos afirmar que la música, en este caso electrónica, tiene un papel fundamental a la hora de conectar al espectador, mediante la nostalgia, con el pasado audiovisual.

La mirada nostálgica a los productos audiovisuales canónicos de aquella época dialoga de manera continuada con la función paródica. En este sentido, las funciones paródicas de la música electrónica se utilizan con el objeto de resignificar los discursos audiovisuales.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Askerøi, E. (2013). *Reading Pop Production. Sonic Markers and Musical Identity*. Universidad de Adger.
- Corrado, O. (2004-2005). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología*, 5 y 6, 16-44. <https://bit.ly/3EmMABX>
- Jameson, F. (1984). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. New Left Review Ltd.
- Jenkins, H. (2003). Transmedia storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. *Technology Review*. <https://bit.ly/3UrmN82>
- Juan de Dios, M. A., & Roquer, J. (2020). La producción musical: un reto para la musicología del siglo XXI. *Cuadernos de Etnomusicología*, 15(2). <https://bit.ly/3tGVeJB>
- López-Cano, R. (2018). *Música dispersa. Apropiaciones, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon Books.
- Munday, R. (2007). Music In Video Games. In J. Sexton (ed.), *Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual* (pp. 51-67). Edinburgh University Press.
- Pinch, T.; & Reinecke, D. (2009). Technostalgia: How old gear lives on in new music. In *Sound souvenirs: Audio technologies, memory and cultural practices 2* (pp. 152-166). <https://bit.ly/3UHVJAV>
- Reynolds, S. (1998). *Energy Flash. A Journey Through Rave Music an Dance Culture*. Picador.
- Van der Heijden, T. (2015). Technostalgia of the present: From technologies of memory to a memory of technologies. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 4(2), 103-121. <https://bit.ly/3WUahzE>

ALBERTO JIMÉNEZ ARÉVALO
PRODUCCIÓN DE MÚSICA ELECTRÓNICA Y AUDIOVISUALES EN LA METAMODERNIDAD:
(RE)PRODUCCIÓN DIGITAL, IDENTIDADES DIGITALES, «RETROTECNIA» Y «TECHNOSTALGIA»

- Vermeulen, T., & Van den Akker, R. (2010). Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture* 2.0, 1-14. <https://bit.ly/3fZKzc5>
- Wahlen, Z. (2004). Play along. An Approach to Videogame Music. *Game Studies. The International Journal of Computer Game Research*, 4, issue 1, November. <https://bit.ly/3DST2WB>

LISTA PRELIMINAR PARA LA PREPARACIÓN DE ENVÍOS

Como parte del proceso de envíos en <<http://revistas.usal.es/index.php/pmrt/about/submissions#onlineSubmissions>> los autores/as están obligados a comprobar que su envío cumpla todos los elementos que se muestran a continuación. Se devolverán a los autores/as aquellos envíos que no cumplan estas directrices.

El envío no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista (o se ha proporcionado una explicación al respecto en los Comentarios al editor/a).

El archivo de envío está en formato OpenOffice, Microsoft Word, RTF o WordPerfect.

Siempre que sea posible, se proporcionan direcciones URL para las referencias.

NORMAS BÁSICAS DE PRESENTACIÓN DE TRABAJOS:

- Tipo de letra: garamond.
- Cuerpo del texto: tamaño 11, interlineado 1,5.
- Título del artículo: tamaño 22, negrita.
- Nombre del autor: debajo del título, alineación derecha, tamaño 14.
- Subtítulo: tamaño 16, negrita y cursiva.
- Título 1: tamaño 16, negrita.
- Título 2: tamaño 14, negrita y cursiva.
- Notas a pie de página: tamaño 9, interlineado 1,1.
- Citas fuera del texto: tamaño 10, interlineado 1,1 y sangría.
- Citas dentro del texto: con comillas y sin cursiva.
- Si la cita dentro del texto es en otro idioma, comillas y cursiva.
- Títulos de obras: libros, óperas, películas, discos, etc., en cursiva.
... Wagner escribió *Parsifal*, su última ópera...
- Títulos de canciones: comillas, sustantivos y verbos en mayúscula; sin cursiva.
... la canción "I Am the Walrus" contiene unos sofisticados arreglos...
- Entrevistas personales: después del párrafo citado, se pone entre paréntesis el nombre de la persona entrevistada, después "comunicación personal" (sin comillas, claro) y la fecha de la entrevista.
- Cita de una serie dentro del cuerpo de texto: título en cursiva y años de realización: *Breaking Bad* (2008-2013).
- Cita de un episodio de una serie de televisión en el cuerpo del texto: título con comillas (temporada y número de episodio) (año de la temporada): por ejemplo,

si estamos hablando de *Breaking Bad* y citamos un episodio, lo haremos así: “Negro y Azul” (2x07) (2009).

- Cita bíblica: “texto” (Libro, capítulo: versículo versión): “Los que vivían en tierra de sombras, una luz brilló sobre ellos” (Isaías, 9:2 Biblia de Jerusalén).
- Los nombres de grupos musicales van sin cursiva:
... la importancia del liderazgo de Syd Barrett en los orígenes de Pink Floyd...

LAS CITAS BIBLIOGRÁFICAS SE REALIZARÁN DE LA SIGUIENTE FORMA:

- Monografías: Apellidos, Inicial. (año de publicación). Título [en cursiva]. Ciudad de edición: Editorial:
Montoya Rubio, J. C. (2016). *Amanece, que no es poco, en el aula de música. Actividades didácticas contingentes y necesarias*. Murcia: Diego Marín.
- Artículo en revista: Apellidos, Inicial. (año de publicación). Título. Título de la revista [en cursiva], volumen(número), páginas:
García Martín, J. H. (2017). Organeros, músicos y empresarios: la familia De-Bernardi en Salamanca entre 1903 y 1932. *Anuario Musical*, 72(1), 259-276.
- Referencias en línea: Igual que en las citas anteriores, pero se añade la dirección de la página web y [fecha de consulta]:
Olarte Martínez, M. (2011). La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo pioneros españoles sobre el ciclo vital. *Trans: Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 15(1). Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_09_Olarte.pdf> [Última consulta: 22 de enero de 2013].
- Cita de CD: Autor (año de composición o copyright). Título en cursiva [medio de grabación]. Lugar: compañía discográfica (año de grabación). Por ejemplo:
Gershwin, George & Ira (1927). *Strike up the Band* [CD]. New York: Nonesuch Records (1991).
- Cita de películas: Nombre del productor, Nombre del director. (año de realización). Título en cursiva [Formato]. País: Estudio:
Berman, Pandro S. (productor), Sandrich, Mark (director). (1935). *Top Hat* [DVD]. Estados Unidos: RKO Pictures.
- Series de TV: Nombre del creador. (año o años de realización). Título en cursiva [Serie de televisión]. País: Productora:
Gilligan, Vince. (2008-2013). *Breaking Bad* [Serie de televisión]. Estados Unidos: AMC.

En el caso de enviar el texto a la sección de evaluación por pares, se siguen las instrucciones incluidas en Asegurar una evaluación anónima <

>.

PRELIMINARY LIST FOR PREPARING PAPERS

As part of the submission process, authors are required to verify that their submission meets all the elements shown below. Manuscripts who do not comply with these guidelines will be returned to the authors.

The submission have not been previously published nor has it been submitted for consideration by any other journal (or an explanation has been provided in the Editor's Comments at this respect).

The format file for the submission must be OpenOffice, Microsoft Word, RTF or WordPerfect format.

Whenever possible, URLs should be provided for references.

BASIC RULES FOR SUBMITTING PAPERS:

- Type of letter: garamond.
- Text body: size 11, line spacing 1.5.
- Title of the article: size 22, bold.
- Author's name: below the title, right alignment, size 14.
- Subtitle: size 16, bold and italic.
- Title 1: size 16, bold.
- Title 2: size 14, bold and italic.
- Footnotes: size 9, line spacing 1.1.
- Appointments outside the text: size 10, line spacing 1,1 and indentation.
- Quotations within the text: with quotation marks and without italics.
- If the quote within the text is in another language, quotation marks and italics.
- Titles of works: books, operas, films, discs, etc., on italic.
... Wagner wrote *Parsifal*, his last opera ...
- Song titles: quotation marks, nouns and uppercase verbs; without italics
... the song "I Am the Walrus" contains some sophisticated arrangements...
- Personal interviews: after the aforementioned paragraph, the name of the person interviewed should be placed in parentheses, then "personal communication" (without quotes, of course) and finally the date of the interview.
- Citation of a series within the text body: title in italics and years of completion: *Breaking Bad* (2008-2013).

– Citation from an episode of a television series in the body of the text: title with quotes (season and episode number) (year of the season): For example, if we are talking about *Breaking Bad* and we cite an episode, the format is the following: “Black and Blue” (2x07) (2009).

– Biblical citations: “text” (Book, chapter: verse version): “Those who lived in the land of shadows, a light shone on them” (Isaiah, 9:2 Jerusalem Bible).

– The names of musical groups must be written without italics:

... the importance of Syd Barrett’s leadership in the origins of Pink Floyd...

THE BIBLIOGRAPHIC CITATIONS WILL BE MADE IN THE FOLLOWING WAY:

– Monographs: Surname, Initial name. (year of publication). Title [italics]. City of edition: Editorial.

Montoya Rubio, J. C. (2016). *Amanece, que no es poco, en el aula de música. Actividades didácticas contingentes y necesarias*. Murcia: Diego Marín.

– Journal article: Surname, Initial name. (year of publication). Title. Journal Title [italics], volume(number), pages:

García Martín, J. H. (2017). Organeros, músicos y empresarios: la familia De-Bernardi en Salamanca entre 1903 y 1932. *Anuario Musical*, 72(1), 259-276.

– Online references: The same instructions are followed, adding the web address, and [consultation date]:

Olarte Martínez, M. (2011). La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo pioneros españoles sobre el ciclo vital. *Trans: Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 15(1). Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_09_Olarte.pdf> [Última consulta: 22 de enero de 2013].

– CD quote: Author (year of composition or copyright). Title in italics [recording medium]. Place: Record company (year of recording). For instance:

Gershwin, George & Ira (1927). *Strike up the Band* [CD]. New York: Nonesuch Records (1991).

– Movie quote: Productor name, Director name. (year). Title in italics [Format]. Country: Studio:

Berman, Pandro S. (productor), Sandrich, Mark (director). (1935). *Top Hat* [DVD]. Estados Unidos: RKO Pictures.

– TV Serie: Name of creator. (year or years). Title in italics [TV Serie]. Country: producer:

Gilligan, Vince. (2008-2013). *Breaking Bad* [Serie de televisión]. Estados Unidos: AMC.

In the case of sending the text to the peer evaluation section, the authors must follow the instructions included in “Ensuring an anonymous evaluation”.

POPULAR MUSIC RESEARCH TODAY

Revista Online de Divulgación Musicológica

eISSN: 2659-6482 – DOI: <https://doi.org/10.14201/pmr.202242>

CDU: 78 – IBC: Música folclórica y tradicional (AVGH); Teoría de la música y musicología (AVA) –
BIC: Folk & traditional music (AVGH); Theory of music & musicology (AVA) –
BISAC: Music / Folk & Traditional (MUS017000)

VOL. 4, n. 2 (2022)

ÍNDICE / CONTENTS

Music, Documentaries and Globalization: <i>From World Music to World Cinema / Música, Documentales y Globalización: De la música del mundo al cine del mundo</i> Nick POULAKIS y Christina STAMATATOU	7-21
Música y publicidad: un enfoque didáctico para el cambio social desde la elección creativa / <i>Music and Advertising: A Didactic Approach for Social Change from Creative Choice</i> Pablo CONTRERAS SEQUEIRA y Iciar NADAL GARCÍA	23-39
La música en el dibujo animado cubano / <i>The Music in the Cuban Cartoon</i> Rafael GUZMÁN BARRIOS	41-56
«Bella Ciao», de símbolo antifascista a icono pop. <i>Nuevos significados a través de la serie La Casa de Papel / «Bella Ciao», from Anti-Fascist Symbol to Pop Icon. New Meanings through the Series La Casa de Papel</i> Irene MATAS.....	57-68
La trilogía Mozart-Da Ponte como antecedente histórico de la banda sonora cinematográfica / <i>The Mozart-Da Ponte Trilogy as Historical Precedent of the Film Soundtrack</i> David MONRABAL.....	69-85
De Villarino a <i>Don Quijote</i> y de Mayalde a <i>Zaniki</i> : itinerarios musicales y cinematográficos / <i>From Villarino to Don Quixote and from Mayalde to Zaniki: Musical and Cinematographic Itineraries</i> Antonio NOTARIO RUIZ.....	87-96
El maestro Suñé, un caso paradigmático como músico y director en el acompañamiento musical cinematográfico de la tercera década del s. XX en Barcelona / <i>Master Suñé, a Paradigmatic Case as a Musician and Conductor in the Cinematographic Musical Accompaniment of the Third Decade of the 20th Century in Barcelona</i> Jorge GIL ZULUETA.....	97-113
<i>El Tiempo entre Costuras</i> : música de entretelas / <i>The Time in Between: Interlining Music</i> Marta ÁLVAREZ GARCÍA	115-137
La música de acompañamiento. <i>Diégesis de la música en el film de danza / Accompanying Music. Music Diegesis in Dance Films</i> Blas PAYRI.....	139-159
La consideración artística y sociocultural de los paradigmas receptivos musicales dentro del cine contemporáneo (1975-2018) / <i>The Artistic and Sociocultural Consideration of Musical Receptive Paradigms within Contemporary Cinema (1975-2018)</i> Ramón SANJUÁN MÍNGUEZ.....	161-184
La búsqueda de lo bello en la compilation score de <i>La Gran Belleza</i> de Paolo Sorrentino / <i>The Search of the Beautiful in the Compilation Score of The Great Beauty by Paolo Sorrentino</i> José SÁNCHEZ SANZ.....	185-201
Aproximación a la investigación de instrumentos musicales en los videojuegos. <i>Estudio y análisis del Sitār Arpeggio en Kingdom Hearts 2 / Approach to the Research of Video Game Musical Instruments. Study and Analysis of the Sitār Arpeggio from Kingdom Hearts 2</i> Francisco JIMÉNEZ BUENO	203-220
Producción de música electrónica y audiovisuales en la metamodernidad: (re)producción digital, identidades digitales, «retrotecnia» y «technostalgia» / <i>Production of Electronic Music and Audiovisual in the Metamodernity: Digital (Re)Production, Digital Identities, «Retrotechnics» and «Technostalgia»</i> Alberto JIMÉNEZ ARÉVALO	221-242

Fecha de publicación de
este volumen: diciembre 2022



VNIVERSIDAD
DSALAMANCA



SEAM
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGIA