

# Una apología sinfónica del horror: música, sonido y narración en ‘¿Quién puede matar a un niño?’ (1976)

**Marcos Sapró Babiloni**

Klasické a Španělské Gymnázium Brno-Bystrc

marcos.sapro@gyby.cz

---

Data de recepció: 10-01-2018

Data d'acceptació: 31-03-2018

---

**PALABRAS CLAVE:** CINE DE TERROR | BANDA SONORA MUSICAL | BANDA SONORA

| ¿QUIÉN PUEDE MATAR A UN NIÑO? | WALDO DE LOS RÍOS | NARCISO IBÁÑEZ SERRADOR

**KEY WORDS:** HORROR FILMS | MUSICAL SOUNDTRACK | SOUNDTRACK | *WHO CAN KILL A CHILD?*

| WALDO DE LOS RÍOS | NARCISO IBÁÑEZ SERRADOR

#### RESUMEN

*¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) ha ocupado un lugar destacado dentro del terror cinematográfico en España debido en gran medida al diálogo con el contexto de realización y a su continua reevaluación comparativa respecto a la producción contemporánea del género. La atención crítica que se le ha concedido a la película ha tratado cuestiones históricas e interpretativas, pero ha eludido como instrumento de análisis su componente musical y sonoro. El presente artículo ofrece una lectura del film desde la perspectiva de la banda sonora, realizando un recorrido inicial por sus características generales para incidir finalmente en el detalle particular de los dos principales temas musicales. El análisis realizado permite incorporar nuevos datos estéticos e historiográficos, así como subrayar aspectos esenciales de coordinación narrativa y de caracterización de las facciones protagonistas del film, los niños y los adultos.

#### ABSTRACT

*Who can kill a child?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) has long held a prominent position among Spanish horror films in large part due to the dialogue it established with the context of the time it was made and an ongoing comparative reassessment between it and contemporary productions of the genre. Critical attention bestowed on the film has dealt with historical and interpretative issues but has excluded its music and sound as a tool for analysis. This article takes a look at the film through its soundtrack, beginning with its general characteristics and finally examining the specific details of the two main musical themes. The analysis in this paper allows new aesthetic and historiographical information to be incorporated, in addition to emphasising the essential elements of the narrative coordination and the characterisation of the central factions in the film, the children and the adults.

### **¿Quién puede matar a un niño? en su contexto de recepción**

La comparación de la segunda película de Narciso Ibáñez Serrador, *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), con elementos dentro y fuera de la breve filmografía de su director es inevitable. La película comparte con su primer trabajo cinematográfico, *La residencia* (1969), el deseo expresado de conformar a nivel de producción una obra fácilmente comerciable en el exterior, con actores extranjeros en los papeles principales y rodaje en inglés. Se persiste, además, en la preferencia por adaptar una obra literaria —en este caso, la novela de Juan José Plans *El juego de los niños* (1976)— y de situar en el centro de la tragedia la autoría de un niño, aspecto que se ha señalado como un elemento recurrente en la obra de Ibáñez Serrador (Mendíbil, 2001).

En las correspondientes revisiones en torno al film, se han identificado diversos precedentes tanto del aparente pesimismo trágico del argumento y su resolución (Torres, 1999; Sala, 2010) como del protagonismo infantil que lo encabeza (García, 2002a; Cordero, 2007; Lázaro-Reboll, 2012). No obstante, a pesar de estas conexiones previas, el tema de la violencia contra los niños y las cuestiones que planteaba la realización ya desde su título fueron, de acuerdo con la reacción contemporánea a la película, un elemento nuevo y llamativo en la filmografía española de la época. La nueva incursión de Ibáñez Serrador en el cine provocaba, como ya había sucedido con su ópera prima, cierta controversia. En un momento en el que el país se encontraba en plena transición hacia la democracia, los planteamientos intelectuales y morales sobre el presente y el futuro que se estaban construyendo para los más jóvenes parecían totalmente pertinentes, desde todas las perspectivas. Sin embargo, el único carácter intencional del film se situaba expresamente en la estricta denuncia de la violencia que los grandes conflictos armados provocan en los niños —los adultos como sus verdugos— (Torres, 1999). Aunque expresada en la película de una forma simple, el paradigma atemporal de esta idea concedería al argumento una permanente actualización que posiblemente contribuiría a su posterior transición hacia una película de culto. La reedición en 2012 de la novela de Plans y la coincidencia ese mismo año con una nueva adaptación cinematográfica —la producción mexicana *Juego de niños* (*Come out and play*, Makinov, 2012)— parece confirmar la resistente validez de las cuestiones planteadas en estas obras.

*¿Quién puede matar a un niño?* fue estrenada el 21 de abril de 1976 en el cine *Proyecciones* de Madrid. Los registros de recaudación durante su periodo de exhibición proporcionan una cifra total de 868.396 espectadores y una suma correspondiente de 63.319.411 pesetas (380.557,32 euros), convirtiendo esta nueva incursión de Ibáñez Serrador en el cine de nuevo en una de las películas más vistas del cine fantástico español (García, 2002). No obstante, los datos conseguidos por *¿Quién puede matar a un niño?* representan menos de una tercera parte de los obtenidos por *La residencia* y una similar respuesta indiferente de la industria a cualquier posible novedad en su propuesta, aspectos que permiten expresar cierta sensación de oportunidad perdida de renovar el género en España. Tal como indica Sala: “La película de Ibáñez Serrador produjo un impacto tremendo para el género terrorífico que, desgraciadamente, no fue seguido por los creadores de la época” (Sala, 2010,

p.163). La crítica contemporánea recibió la nueva propuesta con algo menos de hostilidad que la otorgada a *La residencia*, aunque continuaron abundando las referencias negativas. Este relativo fracaso se ha atribuido al hecho de que la película apareciera al final de un periodo de saturación y agotamiento del género en España, con la crítica y las audiencias a la espera de un nuevo cine (Agudo, 2009; Cordero, 2007). Lázaro-Reboll apunta las palabras del crítico Diego Galán, para quien en retrospectiva la ausencia de éxito se debió a su alejamiento respecto a las tensiones políticas de la época y su falta de pertinencia estética en el tratamiento de la infancia (Lázaro-Reboll, 2012). Para el crítico e historiador Miguel Ángel Barroso, lejos de cualquier interpretación externa al film, resulta claro que la película no triunfó porque “fue mutilada durante el rodaje por culpa de la incomprensión de un productor ajeno al arte cinematográfico”, señalando directamente este aspecto como la causa última que alejó a Ibáñez Serrador del cine (Barroso, 2009, p. 12).

Independientemente de las circunstancias sugeridas para explicar el limitado reconocimiento que se concedió a *¿Quién puede matar a un niño?* en el momento de su estreno, la creciente atención posterior deja claro que la película conseguiría reelaborar a lo largo del tiempo su diálogo con las audiencias y su posición comparativa dentro del paradigma de la producción contemporánea de terror. Hoy es admitida como película de culto dentro y fuera de España, alabada como una de las singulares joyas del género y reconocida como uno de tantos títulos del cine español al que se debe todavía una extensa atención crítica.

### **La banda sonora musical de Waldo de los Ríos**

Al igual que en su anterior largometraje, para la creación de la banda sonora musical de *¿Quién puede matar a un niño?* Ibáñez Serrador confió de nuevo en el compositor argentino y habitual colaborador Waldo de los Ríos. La labor de De los Ríos en *La residencia*, a pesar de quedar completamente oscurecida por el ataque de la crítica especializada hacia las pretensiones de la película, había estado sin duda a la altura del afán innovador que el director había deseado transmitir a su primer trabajo dentro del marco del Nuevo Cine Español (Sapró, 2013). Se ajustaba a la perfección al carácter opresivo de su ambientación y conseguía enriquecer la trama con la creación de identidades sonoras inusualmente trabajadas dentro del cine de terror en España, acercando la película a las vanguardias europeas de la época. El resultado de la música en *¿Quién puede matar a un niño?* mantiene la correspondencia con estas virtudes y vuelve a constituir una referencia comparativamente destacable —que la crítica contemporánea se tomaría de nuevo la libertad de ignorar—. Se evidencia el rigor con el que el componente musical se integra con las imágenes y trabaja junto a ellas hacia el objetivo común de la narración, y aunque en esta ocasión quizá no se alcanza el intenso nivel de caracterización anterior ni se ejerce una influencia tan substancial en la conformación de la unidad filmica, la calidad y complejidad de la construcción musical posiblemente supera a la escuchada en *La residencia*.

A diferencia de lo sucedido con *La residencia*, la banda sonora musical de *¿Quién puede matar a un niño?* conoció en su momento una edición discográfica —bajo el sello Hispavox, para el cual De los Ríos tenía un contrato en exclusiva—. La edición, no obstante, fue en gran medida una iniciativa del compositor, quien aprovecharía el trabajo realizado en la película para dar forma a un disco que, pese a estar íntimamente ligado al film, pudiera ser escuchado de manera independiente (Benítez, 2009). Así, el disco presenta cierto carácter narrativo en el desarrollo de los temas e incluso se intercala el sonido de la recurrente risa de los niños para conceder mayor sentido dramático a la escucha. La banda sonora musical presenta fragmentos orquestales alrededor de una tonalidad reconocible que se intercalan con extensos pasajes atonales, así como música concreta y recursos electrónicos que declaran el enorme interés del compositor en esta área y reflejan su paso por el reconocido *Studio für elektronische Musik* de Köln. Esta edición contendría, además, una versión vocal de uno de los temas centrales del film, con letra de Raúl Rafecas e interpretada por él mismo, que no aparecería en el montaje final. Tal como se ha recogido oportunamente, esta práctica era entonces habitual dentro de la industria discográfica directamente relacionada con el cine, y su finalidad, lejos de responder a criterios dramáticos o narrativos, se situaba a menudo en el simple rendimiento comercial del disco (Benítez, 2009; Larson, 1996).

El disco fue comercializado bajo el subtítulo de *Apología sinfónica del horror*, lo cual resulta indicativo del propósito independiente del trabajo a la vez que resalta la intencionalidad del compositor en ofrecer una grabación personal, que demostrara su comprensión de la música de terror y le permitiera utilizar sus amplios recursos de composición. Esta particular subtitulación no puede evitar recordar de manera significativa a la propia elección original de F. W. Murnau para su *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922). De la misma manera que el complemento al título central, “eine Symphonie des Grauens” [una sinfonía del horror], parecía aludir al propósito reconocido por el director de realizar con la película una demostración de las posibilidades de caracterización del terror en el cine (Praver, 1988), la composición de De los Ríos podía interpretarse desde una perspectiva similar en la musicalización de este afecto cinematográfico. Tal como se ha señalado, *¿Quién puede matar a un niño?* aparece al final de un periodo en el que el terror español, tras su auténtica explosión entre 1971 y 1973, ha saturado el mercado (Aguiar, 1999); una época donde el público espera una renovación de las propuestas y, consecuentemente, los realizadores que desean conservar su prestigio o continuar triunfando en estas circunstancias deben ofrecer algo distinto, innovador (Sala, 2010). Es posible que este paradigma tuviera también algo que ver con la decisión de Ibáñez Serrador de regresar a la creación cinematográfica adaptando la singular historia de Plans, pero lo importante es al mismo tiempo la oportunidad que se le ofrece a De los Ríos para establecer su propio hito en la composición musical del terror. Si atendemos a la valoración que se realiza hoy en día del resultado, el posible objetivo de De los Ríos se habría cumplido. La banda sonora musical de *¿Quién puede matar a un niño?* se convertiría en “una de las indiscutibles obras maestras de la música cinematográfica española” (García, 2002b, p. 149).

### La dimensión sonora en *¿Quién puede matar a un niño?*

Uno de los aspectos más notables en la escucha de *¿Quién puede matar a un niño?* es la distribución que se realiza de su banda sonora. Finalizado el bloque musical de entrada, la primera parte del film presenta una notable sobriedad en el uso de música incidental. Parece reservarse así un espacio privilegiado para el sonido ambiente, lleno del bullicio de las fiestas locales en la población ficticia de Benavís, conservando el estruendo de los cohetes, los fuegos artificiales, el sonido original de la música popular y, lo que resultará más significativo una vez avanzada la trama, los juegos y gritos de júbilo de los niños. Este exceso diegético será clave en el contraste posterior con el silencio admonitorio que los protagonistas encuentran a su llegada a la isla de Almanzora, y que ellos mismos se encargarán de hacer notar a través del diálogo. De igual modo, dado el tangente sentido antibelicista del film, el grado de agitación que se alcanza consigue resaltar paradójicamente cómo las celebraciones populares en España consisten a menudo en la recreación de los ambientes y sonidos de una batalla, incluyendo en el conjunto la imagen de niños correteando con armas figuradas.

En contrapartida a esta sonorización, los paisajes sonoros de Almanzora son dominados inicialmente por un silencio acorde al sentido de soledad y aislamiento que se desea transmitir. La combinación de esta expresiva ausencia con la elogiada fotografía de José Luís Alcaine y la elección de desarrollar la acción permanentemente a la luz del sol, junto al calor patente que soportan los protagonistas, no hace sino intensificar su exposición, su premeditada vulnerabilidad ante los elementos naturales y humanos que se ciernen sobre ellos. Durante este trayecto inicial, les acompañan ruidos ominosos, aunque todavía cotidianos: el ruido blanco de un televisor desintonizado, el lento chirriar del espeto de un horno o el leve sonido de una persiana que se cierra súbitamente. Sólo a partir de este último episodio y la consiguiente sospecha que se despierta en el protagonista masculino —Tom— la música incidental comienza a dar pistas sobre la amenaza en la isla. Inmediatamente aparecerá el tema principal del film, relacionado con los niños y sus 'inocentes' juegos homicidas, y las intervenciones de la banda sonora musical empezarán a distribuirse según un uso habitual en el género de terror.

Puede decirse que la música tardará tanto en participar activamente del horror como los propios personajes en aceptar la amenaza real que representan los niños, demostrando así su especial coordinación con el componente narrativo. El silencio, no obstante, no terminará nunca de abandonar los escenarios del film. Podrá escucharse planeando insistente sobre el cadáver que pasa desapercibido a Tom en la tienda de alimentos, o culminando un incipiente crescendo musical al aproximarse este personaje al confesionario de la iglesia y descubrir en él lo que al fin y al cabo no es más que un niño sonriente, planteando al espectador la negativa a mostrar a estos como una amenaza y añadiendo argumentos al dilema moral que articula la película. El silencio acompañará también al padre superviviente y su hija en el lento camino hacia lo que todos a ciencia cierta saben que es la inevitable muer-

te del adulto, apagará de raíz el asalto de los niños al centro de aduanas cuando el primero de ellos sea asesinado y sonorizará de igual modo la muerte de Tom tras su última y desesperada huida. Mediante esta eliminación de la guía sensible que la música proporciona al espectador, se consigue un efecto inmediato de suspensión afectiva que alarga la sensación de angustia dominante hasta que es resuelta por el criterio del espectador o por los propios elementos del film.

La banda sonora musical de *De los Ríos* abunda también en componentes electrónicos combinados con pasajes orquestales, aunque ocasionalmente individualizados para dar un sentido específico a algunas construcciones sonoras clave. Tal como se ha observado a menudo, existe una tendencia natural a asociar la intersticialidad con la percepción de lo monstruoso, también en la música, lo cual ha favorecido tradicionalmente el uso de recursos como la disonancia, la atonalidad o la electrónica en la musicalización del horror (Link, 2010). La inclusión de este tipo de elementos permite a *De los Ríos* realizar una referencia sencilla a la interpretación de la angustia y lo siniestro en el momento en el que aparecen integrados en los paisajes orquestales. Pero su alusión paralela a lo sobrenatural —entendido como externo o extraño a la naturaleza— es útil también para introducir puntualmente a través del sonido elementos significativos de la narración. Así, por ejemplo, la comunicación extrasensorial, rayana en lo puramente telepático, que se produce entre los infantes es construida sonoramente mediante un conjunto de frecuencias electrónicas y la imitación del latido de un corazón humano, evocando con ello un sistema íntegro de emisión-recepción. Este sistema será clave para comprender y dar credibilidad a las circunstancias que producen la muerte de la protagonista femenina —Evelyn—, al mismo tiempo que su persistencia en algunas de las acciones conjuntas de los niños hará evidente su unidad, su determinación y su sentido de voluntad única, contraponiéndose a la actitud dubitativa, descoordinada e individualista retratada en los adultos.

### **El tema de los niños. Descomponer la inocencia**

La construcción del bloque musical de entrada y su combinación con las imágenes que acompañan a la presentación de créditos es, aunque simple, un elemento cautivador del diseño de producción. Sobre fondo negro, la voz de un niño tararea los primeros compases del tema principal de la película. Al finalizar, las notas se funden con risas infantiles mientras se da forma a una antigua fotografía en blanco y negro de un niño con los brazos en alto, adoptando la postura de un prisionero de guerra en un contexto talmente bélico. Le sigue, en idénticos términos, la segunda parte del tema musical, con los primeros créditos anunciando sobre la fotografía el título de la película. A partir de ahí, comienzan a sucederse fragmentos narrados en estilo documental, en un formato que, tal como se ha argumentado, recuerda a los antiguos noticiarios del *No-Do* español (Steinberg, 2006). Estos fragmentos muestran sucesivamente algunas atrocidades recientes, como los horrores hallados en la liberación del campo de concentración de Auschwitz, las guerras en India y Pakistán,

Vietnam, Corea, Nigeria, siempre incidiendo especialmente en las víctimas infantiles de estos conflictos. Con cada nuevo fragmento, se inserta una pausa que devuelve con la voz y las risas de los niños nuevas repeticiones del tema principal sobre imágenes congeladas de estos horrores. Para este tema, De los Ríos compone una melodía similar a una canción de cuna (Figura 1), de métrica sencilla y ritmo ternario de vals, tal como ya había conformado en *La residencia*, cuya sonoridad evoca fácilmente la inocencia, sencillez y despreocupación propias de la infancia.



Figura 1. ¿Quién puede matar a un niño? Tema de los niños.

El resultado inmediato de este diseño audiovisual para el bloque de entrada es un contraste manifiesto entre horror e inocencia, entre las atrocidades derivadas del salvaje comportamiento de los adultos y las consecuencias para los niños atrapados en estos terribles 'juegos'. Con ello, se establecen los principios esenciales del argumento y se subraya la sugerencia del motivo que lleva a los niños a rebelarse e idear sus propios 'juegos'. Aunque Ibáñez Serrador calificaría posteriormente esta introducción como "un error" (Torres, 1999, p. 252) —y se convertiría, de hecho, en el centro de muchas de las críticas contemporáneas—, lo cierto es que consigue realizar una caracterización singular y eficaz de los niños, corroborada más tarde a lo largo del metraje. Les sitúa coherentemente en el contexto del mundo adulto que los protagonistas, como el resto de personajes que viven aún ajenos a los sucesos en la isla de Almanzora, dan por sentado e incluso contribuyen a reforzar decidiendo ignorar sus horrores. Una muestra palpable de esta actitud se revela algo más tarde, en una tienda de fotografía, cuando la grave conversación que los protagonistas mantienen con el encargado sobre las penalidades a las que son sometidos los niños finaliza con un despreocupado "¡buen día para fotos, eh!" del dependiente. Para reforzar esta identificación durante la introducción, la alternancia de las terribles imágenes con las voces de los niños, tarareando impasibles sus inocentes canciones mientras los adultos les convierten en víctimas de sus disputas, introduce un llamativo efecto anempático que coincide con su actitud indiferente en el film, exenta de cualquier expresión de venganza o signo de maldad, aún mientras cometen los crímenes más violentos. De este modo, tal como señalaba Chion, se refuerza la emoción sugerida en el espectador, acentuando así el horror del que está siendo testigo (Chion, 1993).

De los Ríos compondría también una interesante e inquietante pieza para su utilización junto a las imágenes de los fragmentos documentales, donde elaboraba el recurso antes mencionado de combinar música orquestal y sonidos electrónicos. Sin embargo, en el montaje final se optó por sustituir ésta por música preexistente de Beethoven y Wagner, sin que hayan trascendido los motivos. Quizá, si confiamos en el diseño intencional del bloque, la música del compositor argentino hubiera suprimido el sentido realista de las imágenes, introduciendo una pátina de ficción que habría eliminado parte de su impacto. La música preexistente, habitual en los recuentos documentales del *No-Do*, supone así un elemento diferenciador respecto a las imágenes de ficción, separando la inventiva de terror de lo que en definitiva son sucesos reales. O, tal vez, como aventura Benítez, “a Chicho [Ibáñez Serrador] le pareció demasiado atrevido este híbrido de sonido orquestal y fascinante música electrónica” (Benítez, 2009, p. 8). En cualquier caso, la versión de De los Ríos sobreviviría eventualmente en las ediciones íntegras de la banda sonora musical del film realizadas en España, en un raro ejemplo de recuperación del patrimonio musical cinematográfico. El tema de los niños se convierte en el núcleo alrededor del cual se articula la mayor parte de la banda sonora musical de la película. Su simplicidad le otorga la maleabilidad idónea para la composición cinematográfica, mientras que sus características métricas y tímbricas son inequívocamente reminiscentes de la mixtura de candor y sospecha de la infancia. Así se había evidenciado ya en la similar y efectiva nana de *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968). A partir de estas propiedades, desde su aparición dentro de la trama y a lo largo del film se obtienen registros que transitan entre los extremos de la inocencia inicial y, a través de diversos recursos de alteración armónica, de la desfiguración de esta idea, introduciendo un reflejo de lo siniestro y demostrando una valiosa versatilidad. Exceptuando su presentación en el bloque musical de entrada, el tema se mantiene ausente durante la primera parte del argumento, siendo coherentes con la ausencia de los personajes con quienes va asociado. Sólo cuando los niños son intuitos como una unidad que comparte una determinación perversa —ocultos en el armario de una estancia en primer término, estableciendo la fatal comunicación con la hija no nata de Evelyn a continuación—, se da salida al tema principal para establecer esta inequívoca relación permanente. La siguiente aparición del tema, ya en la musicalización del primer asesinato, sirve para ilustrar exactamente esta maleabilidad, la versatilidad de De los Ríos en su tratamiento y la cuidada coordinación con la imagen y la narración, tal como se intentará demostrar a continuación.

La aparición de una niña correteando por las calles del pueblo con aire juguetón, mirando en diversas direcciones como si participara en un juego del escondite, es acompañada por las notas antes referidas en un tono carnavalesco, festivo, que corrobora la impresión de la imagen. El descubrimiento de un anciano escondido, el forcejeo que ambos mantienen y, finalmente, los golpes homicidas que la niña le asesta con su propio bastón hacen que la armonización de la melodía abandone su centro, provocando la aparición y progresiva acen-

tuación de disonancias que marcan la partida del equilibrio inocente y la consiguiente entrada en lo perturbador. La culminación de esta progresión coincide con la intervención de Tom arrebatando el bastón a la niña, quien le mira divertida sin comprender el enfado del adulto antes de huir entre risas. La visión del anciano ensangrentado devuelve el tema de los niños, esta vez conservando cierto lirismo afligido que parece reflejar la incompreensión de Tom ante el horror originado por el juego de un niño. De este modo, la música comunica la dualidad moral del personaje, que se debate por primera vez entre el horror del hecho y la punibilidad de una niña que juega, y justifica hasta cierto punto tanto su acción siguiente como su decisión de ocultar el episodio a Evelyn. Inmediatamente, tras abandonar el cadáver en un granero próximo, Tom es testigo de cómo los niños lo alzan con una cuerda para jugar con él como si fuera una piñata humana. El tema reaparece en su tono carnavalesco desnaturalizado, repitiendo incesante los cuatro primeros compases, después reducidos a dos en *ostinato*. Incapaz de contemplar el desenlace, Tom trata de alejarse del escenario, pero no puede dejar de escuchar las risas y gritos de los niños, y el espectador la repetición frenética y en *crescendo* del tema musical, hasta la explosión de júbilo de los niños que marca el final de su juego y del macabro episodio. La banda sonora consigue aquí un doble efecto. Por un lado, la musicalización minimalista y repetitiva potencia la percepción de la imagen acercándola a la estructural mental del trauma, ya que, como ha señalado King, al igual que en la estructura mental de un conflicto no resuelto, el espectador se ve inmovilizado por la repetición constante del mismo evento, generando un estado potencial de ansiedad que puede alargarse mientras dure su presencia sonora (King, 2010, p. 120). Por otro lado, la progresión vocal de los niños actúa como una elipsis que permite imaginar el desenlace gráfico de la escena, a pesar de que éste no se ofrece visualmente. Minutos antes, tanto los personajes como los espectadores han podido observar en el pueblo de Benavís en qué consiste el juego de la piñata, asimilando la explosión de júbilo de los niños con el momento en que ésta se rompe, esparce su contenido por el suelo y los participantes se arrojan a recoger su trofeo. La sonorización exacta de este mismo episodio en el granero de Almanzora permite a Tom y al espectador conjeturar cualquier terrible imagen similar de su desenlace.

El tema reaparece en otros momentos del metraje para representar la identidad de los niños y realizar ocasionalmente, al igual que en la escena descrita, diversas variaciones que suman significados específicos a la narración. Está presente en la historia del nativo superviviente mientras ofrece detalles sobre la rebelión de los niños, con el mismo emotivo lirismo que flotaba al mostrar el cadáver del viejo. No en vano, el personaje todavía continúa repitiéndose que los niños “parecía que jugasen”, de igual modo que Tom mentirá a Evelyn cuando ésta le pregunte qué ha sucedido antes: “la niña estaba jugando con el viejo”, dirá él. En esta situación, con la condición infantil de los agresores todavía aferrándose a los hechos, el último intervalo del tema completo (Sol → Do) transmite un brillo inocente y luminoso a la melodía, mientras que en contextos más graves el intervalo se reduce sensible-

mente (Fa → Do) para ofrecer una resolución más sombría. Junto a la variación melódica, es posible encontrar también variaciones de registro instrumental. Una vez Tom ha decidido que está dispuesto a dañar a los niños para garantizar la huida, mientras atraviesa junto a Evelyn la isla en coche de regreso al pueblo, el inmediato encuentro con éstos en la carretera obtiene una versión del tema en un registro extremadamente grave de los metales, único en toda la banda sonora musical, para certificar esta feroz determinación. Finalmente, al igual que inauguraba la película, cabe destacar el modo en que el tema de los niños cierra el metraje, con una participación orquestal plena y un carácter abiertamente optimista, totalmente distinto al mantenido a lo largo del drama, coherente con el triunfo de los infantes, su alegría inocente y la promesa de un futuro nuevo. La musicalización de las imágenes, con los niños despidiendo alegremente entre vítores y manos oscilantes al barco de sus compañeros en dirección al continente para proseguir su campaña, escapa completamente a lo esperado según las convenciones del género, ofreciendo como culminación de la película y de su banda sonora musical un elemento original y estimable.

### El tema de los adultos. Interrumpir la esperanza

Junto al tema musical de los niños, existe su contrapartida asociada a los adultos protagonistas de la cinta, segundo de los temas centrales de la película y utilizado, igual que el anterior, para crear una identidad reconocible que permita sumar a través de ella elementos significativos a la narración. El tema de Tom y Evelyn (Figura 2) se desarrolla en compás cuaternario y gana cierta complejidad respecto al precedente. Cabe pensar que esta mayor elaboración fuera una forma intencional de reflejar la también mayor complejidad del mundo adulto, aunque también admite una simple cuestión práctica: al no estar ideado para experimentar tantas variaciones como el tema de los niños, habría permitido aplicar con libertad una mayor riqueza métrica. En cualquier caso, con un carácter más abiertamente romántico, conserva la misma dulzura que su predecesor y permite albergar la aparente sencillez de la pareja protagonista.



Figura 2. ¿Quién puede matar a un niño? Tema de los adultos.

El tema de los adultos no se presenta inmediatamente junto a los personajes, sino que reserva su modesta inauguración hasta el primer momento de privacidad de los protagonistas, en la habitación de la pensión de Benavís donde han conseguido alojamiento. Se desarrolla de forma tímida, apenas audible, cuando el mundo interno de la pareja se va revelando paralelamente, con sus miedos y culpas —se manifiesta el temor a que los niños sufran el mundo de los adultos y se desvela la intención inicial de Tom de hacer abortar a Evelyn—. Con el mismo reparo con el que se van exponiendo estas turbaciones, el tema musical se debate en un plano sonoro secundario y sucumbe eventualmente al entorno sonoro de normalidad y abstracción que ofrecen los sonidos de la fiesta popular, del mismo modo que los protagonistas deciden zanjar la conversación bromeando sobre Fellini y la idiosincrasia italiana. La espera en la presentación del tema musical permite subrayar de manera precisa estas íntimas confidencias y ofrece con ello una lectura del motivo que lleva a la pareja a buscar la soledad en su viaje, posiblemente la superación del conflicto ocasionado por la divergencia de reacciones ante el próximo nacimiento del que ya es su tercer hijo. Esta interpretación permitiría a su vez introducir una riqueza adicional en el argumento, ya que además de completar la caracterización psicológica de los personajes y sus motivaciones en la película, añade un grado anexo de macabra ironía cuando comiencen los terribles episodios en Almanzora y seamos testigos de lo que el destino reserva finalmente a ese hijo no nacido. El motivo musical reaparece unos minutos más tarde, cuando Tom y Evelyn parten hacia la isla en un bote alquilado. El desarrollo es entonces completo, audible en primer plano y plenamente orquestal, el cual, junto a la conversación ligera y animada de ambos personajes, invita a entender el comienzo de la plena liberación de las aprensiones expresadas en la habitación de la pensión y los primeros pasos hacia la recuperación de la normalidad en sus vidas.

Comparativamente, este tema musical es mucho menos frecuente que el de los niños. Actúa en las dos intervenciones recién descritas y posteriormente cede el protagonismo a quienes al fin y al cabo ocupan el título de la película y la mayor parte de las posibles cuestiones morales que se plantean. Desaparece de la escena del mismo modo que se han desvanecido las preocupaciones iniciales de Tom y Evelyn a las que aludía, convertidas ahora en triviales y sustituidas por nuevos y más inmediatos temores respecto a los habitantes de la isla. No volverá a aparecer hasta la última secuencia del film. Acompañará a Tom desde el momento en el que se arrodille para besar el cadáver de su esposa y durante su afligido caminar hasta confrontar de nuevo la imagen de los niños reunidos en las calles del pueblo. El personaje alzará resignado su fusil, dispuesto a dar respuesta a la cuestión central planteada por el film mientras la cámara recorre los rostros sonrientes de los niños, todavía con expresión inocente. El sonido de los disparos terminará súbitamente con el tema y marcará el inicio de la frenética musicalización de la huida final. El tono lánguido y melancólico en esta última aparición ofrece un fuerte contraste con su materialización durante el viaje en barca, tanto en la percepción del espectador como en los ojos del personaje, len-

tamente fluyendo con lágrimas. La música permite así aventurar los pensamientos que recorren la mente del protagonista, su recuerdo de Evelyn, las lejanas esperanzas de recuperar su vida juntos y el todavía difícil enfrentamiento de sus principios con la angelical imagen de los responsables de su muerte. El título que recibe este momento en las ediciones discográficas de la banda sonora musical —“Amanecer sin Evelyn”— parece confirmar este diseño intencional.

## Conclusión

*¿Quién puede matar a un niño?* es sin duda una muestra fílmica que sobresale dentro de la producción contemporánea de terror en España. Distintas fuentes de la historiografía cinematográfica se han encargado de resaltar esta posición, tratando de situarla adecuadamente en relación a su papel en el desarrollo del género, e incluso algunas han decidido finalmente profundizar de manera crítica en su infrecuente contenido. El estatus que ha alcanzado la película, dentro y fuera de España, y la reciente atención académica que ha suscitado se han visto justificados desde cuestiones visuales, argumentales e históricas, que verifican sus singulares características y permiten poco a poco desentrañar los detalles que explican el motivo último tras esta particular recepción. Tal como se ha intentado demostrar a lo largo de los apartados anteriores, la banda sonora de *¿Quién puede matar a un niño?* puede ofrecer un inestimable complemento a estas lecturas. Puede hacerla escapar de la simple y predominante percepción aural, atmosférica, para incurrir en construcciones significativas difícilmente alcanzables por otros medios, incrementando con ello la riqueza textual del film y de las propias indagaciones realizadas a su alrededor.

Considerando la estimable construcción audiovisual que ayuda a mantener, la música ha sido incapaz de transitar totalmente desapercibida en los diversos recuentos críticos, aunque no ha conseguido sobrepasar la breve mención admirada hacia el trabajo realizado por Waldo de los Ríos, quizá un signo sintomático del prejuicio hacia la composición musical del terror en España. Siendo ésta una de las últimas contribuciones cinematográficas del compositor, es justo reconocer su evidente participación en la valoración actual que ostenta el film y reclamar al dominio de lo visual su porción de responsabilidad. Si, como Lázaro-Reboll (2012), identificamos el preciso inicio del metraje de *¿Quién puede matar a un niño?* con la instantánea visual del niño prisionero, se pierde tristemente desapercibida la presencia de los primeros compases del tema principal y, con ella, el extraordinario contraste que se produce entre el posible imaginario particular de la audiencia en la sola escucha de la dulce melodía infantil y la posterior crudeza de la imagen. Si se supera cualquiera de estos prejuicios, será posible reconocer la música de De los Ríos como un valioso compendio de recursos compositivos para la musicalización de lo perturbador, tan destacable respecto a la producción contemporánea en España como la propia posición del film, quizá constituyendo en sus compases una auténtica apología sinfónica del horror.

### Bibliografía

- Agudo Vázquez, Á. (2009). Ibáñez Serrador, dos películas para hacer historia. En J. M, Benítez, *Who can kill a child? / The house that screamed* [CD] (p. 9-11). Madrid: Singular Soundtrack.
- Aguilar, C. (1999). Fantasía española: negra sangre caliente. En C, Aguilar (Coord.). *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983* (p. 11-47). San Sebastián: Donostia Kultura / Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- Barroso, M. A (2009). Sadismo refinado en un internado de señoritas. En J. M, Benítez, *Who can kill a child? / The house that screamed* [CD] (p. 12-15). Madrid: Singular Soundtrack.
- Benítez, J. M. (2009). 40 años en el armario. En J. M, Benítez, *Who can kill a child? / The house that screamed* [CD] (p. 4-8). Madrid: Singular Soundtrack.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un estudio conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Cordero Domínguez, A. (2010). El fantástico de Narciso Ibáñez Serrador. Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria, 17. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0707230004A/4154>.
- García Romero, Á. (2002a). ¿Quién puede matar a un niño? (1975). *Quatermass*, 4-5, 101-102.
- García Romero, Á. (2002b). Clásicos de ultratumba: ¿Quién puede matar a un niño? *Quatermass*, 4-5, 149.
- García Romero, J. (2002). El cine fantástico español en cifras. *Quatermass*, 4-5, 135-136.
- King, C. S. (2010). Ramblin' men and piano men: crises of music and masculinity in *The Exorcist*. En N, Lerner (Ed.). *Music in the horror film: listening to fear* (p. 114-132). New York: Routledge.
- Larson, R. D. (1996). *Music from the house of Hammer: music in the Hammer horror films, 1950-1980*. Lanham (Maryland): The Scarecrow Press.
- Lázaro-Reboll, A. (2012). *Spanish horror film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Link, S. (2010). The monster and the music box: children and the soundtrack of horror. N, Lerner (Ed.). *Music in the horror film: listening to fear* (p. 38-54). New York: Routledge.
- Mendíbil, Á. (2001). *Narciso Ibáñez Serrador presenta...* Valencia: Fundació Municipal de Cine / Mostra de València.
- Prawer, S. S. (1988). *Caligari's children: the film as tale of terror*. New York: Da Capo Press, 1988.
- Sala, Á. (2010). *Profanando el sueño de los muertos. La historia jamás contada del cine fantástico español*. Pontevedra: Scifiworld.
- Sapró Babiloni, M. (2013). El sonido como disciplina del orden: fenomenología e identidades sonoras en *La residencia* (1969). *Cuadernos de Etnomusicología*, 3, 67-85.
- Steinberg, S. (2006). Franco's kids: geopolitics and postdictatorship in ¿Quién puede matar a un niño? *Journal of Spanish Cultural Studies*, 7(1), 23-36.
- Torres, A. (1999). Interview: Narciso Ibáñez Serrador. En C, Aguilar (Coord.). *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983* (p. 223-256). San Sebastián: Donostia Kultura / Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.