

J o s s i t

Journal of Sound, Silence, Image and Technology

Desembre 2018 | Número 1 | Editat pel grup de recerca So, Silenci, Imatge i Tecnologia

Trànsits sonors

*Processos de
transformació i canvi
a l'audiovisual*

P7

**Charlot, una
ópera de cine**

P17

**Herramientas
'software' para la
interpretación
musical**

P27

**Los primeros
sistemas
cinematográficos
sonoros**

P43

Hits de plástico

P53

**El ingeniero
de sonido en el
origen del cine
español**

P65

**¿Quién
puede matar
a un niño?**



La revista científica Journal of Sound, Silence, Image and Technology (JoSSIT) neix en el si del grup de recerca homònim (SSIT) vinculat a la universitat TecnoCampus - UPF. La vocació d'aquesta publicació és recollir el debat acadèmic i la investigació científica sobre la relació del so com a concepte ample amb un context audiovisual.

Número 1 | Desembre 2018
ISSN 2604-451X

Coordinació del número 1 “Trànsits sonors”:

Dr. Daniel Torras i Segura
Dr. Jordi Roquer González

Consell Editorial

Editor: Dr. Daniel Torras i Segura
Director: Dr. Jordi Roquer González
Secretària Editorial: Anna Gabriel i Rovira

Consell de Redacció

Dr. Jordi Soler i Alomà
MBA. Mauricio Rey
MBA. Santos Martínez Trabal
MBA. Anna Tarragó

Comitè Científic

PhD. Philip Tagg, University of Salford
PhD. Michel Chion, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle
PhD. Nicholas Cook, Cambridge University
PhD. Nessa Johnston, EdgeHill University
Dra. Teresa Fraile, Universidad Complutense de Madrid
Dr. Josep Lluís i Falcó, Universitat de Barcelona
Dr. Manuel Garín, Universitat Pompeu Fabra
Dra. Matilde Olarte, Universidad de Salamanca
Dra. Lúdia López, Universitat Autònoma de Barcelona
Dra. Encarnació Soler i Alomà, Cinema Rescat
Dr. Jaume Radigales, Universitat Ramon Llull
Dr. Robert Bartí, ESUPT TecnoCampus
Dr. Francesc Cortés, Universitat Autònoma de Barcelona
Dr. Àngel Rodríguez, Universitat Autònoma de Barcelona
Dra. Emma Roderó, Universitat Pompeu Fabra
Dra. Isabel Ferrer, Universitat Autònoma de Barcelona
Dr. Enrique Encabo, Universidad de Murcia

Disseny i maquetació

Manuel Cuyàs

Traducció

Kirsty Morgan

SsIT

Sound, Silence, Image and Technology
Grup de recerca

 **TecnoCampus**

Centres universitaris adscrits a la

 **Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona**

Presentació

La revista científica Journal of Sound, Silence, Image and Technology (JoSSIT) neix en el si del grup de recerca homònim (SSIT) vinculat a la universitat TecnoCampus - UPF.

La vocació d'aquesta publicació és recollir el debat acadèmic i la recerca científica sobre el paper del so en l'audiovisual. L'interès de JoSSIT focalitza, per tant, en les relacions entre el so, el silenci, la música i les seves característiques ontològiques en relació a un fenomen comunicatiu i la seva inserció tècnica, narrativa, comunicativa i social en un producte audiovisual.

La revista JoSSIT accepta treballs amb un plantejament pluridisciplinari d'enfocaments ben diversos —musicologia, sociologia, psicologia, comunicació, estètica i altres— sempre que l'epicentre sigui la relació del so amb la imatge o el missatge audiovisual.

JoSSIT és una publicació científica electrònica en obert a Internet que s'interessa especialment per:

- La narrativa del so, el silenci i la música en els audiovisuals
- L'aplicació pràctica de la tecnologia vinculada al so, el silenci i la música
- L'evolució de l'escolta i la interpretació del so, el silenci i la música
- Les característiques del consum i la recepció del so i la música al segle XXI
- Teories sobre so, silenci, música i la seva interrelació amb la imatge
- Música, so, silenci i persuasió · Música, so, silenci i Internet

El Consell Editorial

Sumari

| | |
|---|-----------|
| “...un film de Charlot se proyectará en la primera escena...” Una ópera de cine M^a Ángeles Ferrer Forés Juan Francisco de Dios Hernández | 7 |
| Herramientas ‘software’ para la interpretación musical. Un método de análisis para descubrir la micro-agógica Igor Saenz Abarzuza | 17 |
| La llegada de los primeros sistemas cinematográficos sonoros a España (1895 - 1929) Lidia López Gómez | 27 |
| Hits de plástico Los hábitos de consumo musical tween y sus relaciones con la producción musical Mauricio Rey Garegnani | 43 |
| La figura del ingeniero de sonido en la industria cinematográfica: referentes técnicos en el origen del cine sonoro español Marco Antonio Juan de Dios Cuartas | 53 |
| Una apología sinfónica del horror: música, sonido y narración en ‘¿Quién puede matar a un niño?’ (1976) Marcos Sapró Babiloni | 65 |

“...un film de Charlot se projectará
en la primera escena...”

Una ópera de cine

M^a Ángeles Ferrer Forés
Investigadora independiente
info@maferrerfores.com

Juan Francisco de Dios Hernández
Universidad Autónoma de Madrid
juan.dedios@uam.es

Data de recepció: 10-01-2018
Data d'acceptació: 31-03-2018

PALABRAS CLAVE: ESTÉTICA | ÓPERA | DRAMATURGIA | VANGUARDIA | CHAPLIN
KEY WORDS: AESTHETICS | OPERA | DRAMATURGY | AVANT-GARDE | CHAPLIN

RESUMEN

El siglo XX ha asistido a un proceso sociológico y estético en el que un nuevo invento como el cine se convirtió en una firme propuesta de arte absoluto. No fue hasta la irrupción creativa de la segunda oleada de vanguardias en la década de 1920 cuando se comenzó a generar una revisión de la importancia y trascendencia estética del cine. Pocos géneros creativos fueron impermeables a su influencia. La ópera fue y es uno de ellos.

Esta investigación reflexiona sobre cómo una ópera, *Charlot* de Bacarisse y Gómez de la Serna, consideró por primera vez el material cinematográfico como un objeto estéticamente válido permitiendo con ello considerar al cine como un evento trascendente dentro de los parámetros de la gran cultura europea. En 1932, fruto de la comunión estética entre Ramón Gómez de la Serna y Salvador Bacarisse, surgió una ópera en la que no solo su aspecto argumental era cinematográfico, sino que incluso su dramaturgia implicaba proyecciones de escenas como factor esencial. Enmarcada en el tránsito del cine mudo al sonoro, la ópera *Charlot* es una obra de una importancia esencial si pretendemos trazar una línea de investigación completa entre la interacción estética entre cine y música. La ópera de Bacarisse se desenvuelve con gran oficio en un lenguaje neoclásico y politonal moderno y arriesgado. Gómez de la Serna centró su línea argumental en un conflicto de calado estético que implicaba al Charles Chaplin cineasta, de la mano de su personaje, y el problema de la desaparición del cine silente. Analizar en profundidad las vertientes estéticas de *Charlot* y su intensa relación con el cine supone un hecho fundamental para la musicología cinematográfica puesto que sitúan ambos géneros en un espacio común tan importante como inusitado y por ello de obligada visita.

ABSTRACT

The twentieth century was the backdrop to a sociological and aesthetic process in which the invention of film firmly established itself as an art form. It was not until the second wave of the avant-garde burst onto the creative scene during the 1920s that the aesthetic importance and transcendence of film began to be reconsidered. Few creative genres were impervious to its influence, but opera was and is one of them. This research reflects on how an opera, *Charlot*, by Bacarisse and Gómez de la Serna, used film as a valid aesthetic element for the first time; an action which enabled film to be seen as a transcendent event within the bounds of high European culture. In 1932, the aesthetic communion between Ramón Gómez de la Serna and Salvador Bacarisse resulted in an opera with not only a filmic plot line, but whose dramaturgy even dictated that projected scenes had to be employed. As part of the transition from silent to talking films, the opera *Charlot* is a work of vital importance when attempting to follow an unbroken line of research on the aesthetic interaction between film and music. The opera by Bacarisse expertly unfolds using a bold and contemporary neoclassical and polytonal language. Gómez de la Serna focused his plot on a conflict of aesthetic weight involving Charlie Chaplin the filmmaker, his character, and the issue of the disappearance of silent film. Analysing the aesthetic aspects of *Charlot* and its intense relationship with film in depth is essential for film musicology as the two genres exist in a shared space that is as important as it is rare, and which therefore must be broached.

Introducción

“Muebles rústicos y tendida de una cuerda, medio transversal a la escena, una sábana, sobre la que se ha de ver el retazo de film Charlot que se proyectará en la primera escena y algunas prendas interiores de mujer (...)”

Esta acotación escrita por Ramón Gómez de la Serna en el libreto de la ópera *Charlot* es probablemente la primera indicación, con peso dramático real que existe de una proyección de cine dentro de una obra musical, concretamente de una ópera. Este hecho singular arrastra una serie de factores estéticos que elevan a la ópera de Bacarisse y Gómez de la Serna a la categoría de hito historiográfico tanto en el universo musical, como en el cinematográfico. La consideración del cine como un Arte estaba lejos de ser una realidad en las primeras décadas del siglo XX, de modo que su inclusión, superando el componente colorista o moderno, dentro de un espectáculo del eco y la trascendencia estética de una ópera va más allá de un simple efecto de atrezzo. La modernidad audiovisual que esta acotación implicaba, situaba a sus creadores en la vanguardia no ya solo del género operístico, sino igualmente teatral. A esto cabe unir la aspiración universal que toma el proyecto desde el momento en el que se presenta como principal a un personaje mediático y reconocido en todo el mundo. El cine entreverado en un género tan paradigmático y crecientemente envarado como la ópera¹ suponía en sí mismo un ejercicio de vanguardia de unas dimensiones colosales. En el espíritu de los miembros de la Generación de la República estuvo siempre la aspiración y la inercia hacia el exterior por encima de los localismos que se convirtieron en norma estilística del nacionalismo tardío español. Es por ello que el malogrado episodio de *Charlot* representa un capítulo paradigmático del que no se puede prescindir.

Ramón Gómez de la Serna. Cine, literatura y vanguardia

Tal como el propio compositor dejó escrito en sus memorias², en las que dedicó un capítulo completo a *Charlot*, la idea y el desarrollo surgen enteramente del escritor. El escritor madrileño no era un advenedizo en cuestiones de cine, aunque sí que lo era en cuestiones de dramaturgia musical, ya que éste fue su primer y último libreto.

La relación de Ramón Gómez de la Serna con la música no es diferente a la habitual en el gremio de literatos españoles, siendo esta mala, o en el mejor de los casos, anodina. Ramón Gómez de la Serna apenas escribió con detenimiento sobre música o músicos, aunque sí encontramos en su obra referencias preferentemente al Jazz. En su ensayo *Ismos* (1931), Gómez de la Serna incluyó su *Jazzbandismo*, que en realidad era un texto cuya ligazón con el cine era evidente. Con motivo del estreno en España de la película *El Cantor de*

1 El mismo cine relegará ya en el siglo XX a la ópera como género popular por excelencia. Se produce, por tanto, un relevo en los usos culturales que sitúan a la ópera en un extremo del imaginario colectivo.

2 *Nuevas páginas de mi vida*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

Jazz (1927)³, que paradójicamente se estrenó en versión muda debido a la ausencia de medios técnicos para reproducir dicha cinta, Ramón Gómez de la Serna tuvo que subir al escenario para elaborar un discurso más centrado en el jazz que en el cine. Ese discurso se convirtió en el artículo *Jazzbandismo*, incluido poco después en el libro anteriormente citado. Gómez de la Serna se convirtió pronto en un defensor del cine sonoro, tal como un escandalizado Juan Piqueras dejó por escrito en la revista *Popular Film*⁴. Esta defensa se había producido en la famosa tertulia del Café Pombo y tras la cual podemos encontrar el germen del argumento de *Charlot*. Ya en *Cinelandia* (1923), Gómez de la Serna presentaba un panorama del mundo del celuloide bastante descreído y falso.

También encontramos numerosas referencias al cine en la obra de Gómez de la Serna, tanto en sus *Greguerías*, como diseminadas a lo largo de toda su obra, si bien no tantas a la música. Cualquier evento tecnológico solía contar con la presencia y colaboración de Gómez de la Serna. La consolidación de Unión Radio, contó con la presencia y colaboración del escritor tanto en forma de tertuliano, como escribiendo en la revista subsidiaria *Ondas*. En dicha revista encontramos *Greguerías* escritas sobre la radio y los medios de comunicación que pujaban por un sitio en el nuevo organigrama social. Probablemente allí, entre los pasillos de Unión Radio, se comenzó a fraguar la relación profesional entre Salvador Bacarisse y Ramón Gómez de la Serna.

De la buena relación entre ambos queda un documento aparecido en el diario *El Sol*, fundado por Nicolás Urgoiti en el que Ramón Gómez de la Serna se hace eco literario y periódico de la presentación como grupo estético del Grupo de los Ocho de Madrid en su artículo *Los Ocho en pie y en fila*:

La persistencia del espíritu artístico es uno de los milagros de la vida moderna... Todo parecía cerrado a una nueva generación española de músicos; pero en reserva, como recibiendo un mandato hereditario inalienable, la nueva generación estaba próxima a su eclosión como tal generación compacta, formada en número suficiente, el 8 por casualidad.(...)

Tenía que suceder, necesitaban hacerse partícipes del nuevo encargo, y ya en todos los programas tendrán que aparecer sus nombres para justificar la legitimidad del tiempo, que sin ellos sería tiempo pocho y baldío. ¡Ya tenemos hermanos declarados en el otro arte!⁵

3 En el texto *La traumática transición del cine español del mudo al sonoro*, Romà Gubern, presenta el relato de las dificultades que experimentó el primer cine sonoro o parcialmente sonoro norteamericano en la España de finales de la década de 1920. No existen datos que recojan un estreno de la película *Don Juan* (1926) de Alan Crosland, donde aparecieron los primeros efectos de sonido insertos dentro de los fotogramas. Tras los estrenos frustrados de *The Jazz singer* (1927) de Alan Crosland en 1929 en el Cine Club Español de Madrid y estrenada finalmente con el título *El ídolo de Broadway* en 1931, y de *Love Parade* (1929) de Ernest Lubitsch estrenada con sonido sólo en los números musicales, pero con los diálogos (en inglés y francés según el rodaje multilingüe del momento) silentes. La primera cinta sonora completa estrenada en España fue *Innocents of Paris* (*La canción de París*, 1928) de Richard Wallace estrenada el 29 de septiembre de 1929 en el Teatro Coliseum de Barcelona. Fuente: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-traumatica-transicion-del-cine-espanol-del-mudo-al-sonoro--o/html/ff8a9d5e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

4 Piqueras, J., *Popular Film* nº 168, 17 de octubre de 1929.

5 Ramón Gómez de la Serna en el artículo “Los Ocho en pie y en fila” en diario *El Sol*, año XIV, nº 4156 del 7 de diciembre de 1930, pág. 3.

Pese a que las referencias de Gómez de la Serna a Charles Chaplin aparecen de forma anárquica en su obra, siempre existe una clara diferenciación entre el personaje, sus particularidades y la trascendencia estética que este tiene sobre su tiempo. Encontramos una referencia al personaje en la novela *Cinelandia* (1923)⁶:

— A mí, cocktail Charlot

(Con el cocktail Charlot se salen imitando a Charlot involuntariamente, dominado el que lo bebe por un fatal baile de San Vito de Charlot y cogiendo con un bastoncito de cayada por el cuello o por una pierna o por un brazo al transeúnte distraído.)

Posiblemente uno de los momentos más certeros en el terreno estético es el que Gómez de la Serna dedica a Chaplin en su publicación *Ismos* (1931, pp. 256-263) habilitando el concepto de *Charlotismo*. La primera redacción del término *Charlotismo* apareció publicado en la revista *Le Disque Vert*⁷ en 1924 y observamos en el texto la valoración estética que Gómez de la Serna tiene de Chaplin y de la revolución que provoca su propuesta artística.

Pero probablemente es en *Charlot* donde Gómez de la Serna se preocupa por desentrañar de forma más seria la esencia del personaje de Chaplin dotándole de un amplio abanico de posibilidades y miradas. Muñoz-Alonso en su libro *Ramón y el Teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)* sostiene esta tesis: “Ramón se acerca a Charlot con la intención de desvelar las múltiples facetas que se entremezclan en esa figura en la que se borraban los límites entre el hombre y el artista” (Muñoz-Alonso López, 1993, p.222).

Bacarisse, un músico de estado

El periplo de Salvador Bacarisse hasta llegar a *Charlot* había tenido menos relación con el cine aunque no con los nuevos medios de comunicación que comenzaban a cambiar la sociedad de los años 20. Salvador Bacarisse (1898-1963) forma parte de la llamada Generación de la República, joven generación de creadores con una preparación intelectual mucho más elevada que sus maestros, que les llevó a implicarse en cuestiones más allá del oficio musical como la política. Compositor de formación sólida, pero de aspiraciones claramente vanguardistas, Bacarisse era un creador respetado incluso desde su juventud. Conrado del Campo en el semanario *Tararí* respondía: “... Salvador Bacarisse uno de los músicos más modernos en su estilo de vanguardia, *pero indique usted que, de vanguardia de verdad, no camelo, pues tiene un gran sabor de fondo...*”⁸

6 Gómez de la Serna, R., *Cinelandia*, Valdemar, Madrid, 1995. Nos referimos concretamente al capítulo XII: “Los cocktails absurdos”, p. 81.

7 El texto original, “Le Charlotisme”, tuvo como pretexto un homenaje a Charles Chaplin promovido por la revista belga *Le Disque Vert* nº 4-5 publicada en 1924. Nosotros hemos trabajado con la contenida en el texto: Arconada, C.M, 3 cómicos del cine. Biografías de sombras. Editorial Renacimiento, Sevilla 2007

8 Semanario *Tararí*, nº 3, pág. 17 del 1 de noviembre de 1930, entrevista a Conrado del Campo realizada por Prudencio Muñoz Delgado en la sección *La Música y los músicos*. Este semanario, editado en Madrid los sábados aparecía como revista de espectáculos y deportes semanal.

En la revista *Ondas*⁹ en el artículo *Nuestro concierto del martes*, Gustavo Pittaluga presentaba a sus compañeros generacionales desde un punto de vista cercano e incluso cómico refiriéndose a Bacarisse en estos términos:

Salvador Bacarisse constituye físicamente, con Rodolfo Halffter, la pareja Stan Laurel-Oliver Hardy. Todo lo que hay de alegre, de al parecer despreocupación, de sinceridad, de hacer el capricho por el placer de hacerlo, es en Bacarisse más patente que en nadie... Si en Bacarisse esta música joven es más agria, es porque en este correo de chicos que se divierten, Bacarisse es el que grita con más descaro.¹⁰ (*Ondas*, 1931).

Casi desde la inauguración de Unión Radio, bajo los auspicios de Ricardo Urgoiti en 1924, se perfiló un tipo de emisión en la que la música jugaba un papel esencial en su programación. Salvador Bacarisse participará de forma activa en la programación de Unión Radio en la sección de Música desde 1926 a 1936. Allí se encontrará de forma usual con Ramón Gómez de la Serna, que actuó como corresponsal y tertuliano (incluso desde su casa) de dicha radio en el tránsito de la década de 1920 y 1930.

La II República emitió un decreto por el que se creaba la Junta Nacional de la Música y los Teatros Líricos el 21 de julio de 1931. Las funciones de esta junta tuvieron sin duda una importancia fundamental en la creación inmediata, pues el respaldo estatal suponía una seguridad que no había tenido igual en la historia del país desde el mecenazgo real. No obstante, la acritud política y las acusaciones partidistas no tardaron en aflorar. Esas dudas se acrecentaron con las primeras concesiones de ayudas, auspicios, becas o premios. Bacarisse consiguió que su *Charlot* fuese priorizado por una junta a la que él mismo pertenecía. Este hecho¹¹ se fundamenta en la concesión de varias ayudas de 385.000 pesetas con el fin de subvencionar nuevas propuestas de ópera cómica para la promoción del género y de los autores desconocidos. Parte de la acusación de corruptela proviene precisamente del hecho de que los receptores de dicha ayuda no eran precisamente desconocidos, sino incluso viejas glorias del escenario musical y además todos ellos miembros de la junta que concedía las ayudas. Además del *Charlot* de Bacarisse y Gómez de la Serna se subvencionó *El Talismán* de Amadeo Vives y los hermanos Fernández Shaw, *La bella durmiente* de Oscar Esplá y Alfonso Hernández Cata, *La montaraza* de Facundo de la Viña y Espresati y Pérez Dola y el *Fígaro* de Conrado del Campo y Tomás Borrás. Todas ellas, como señala Heine¹²,

9 Subsidiaria, como revista de programación, de Unión Radio.

10 Este texto es un resumen del escrito por el propio Pittaluga y publicado en dos partes por la revista *Ritmo* en los números 27 y 28, correspondientes con segunda quincena de diciembre de 1930 y primera de marzo de 1931, páginas 2-3 y 5-6 respectivamente con el título *Música moderna y jóvenes músicos españoles*.

11 Este tema es tratado por la doctora Christiane Heine en su artículo: Heine, C., ‘Charlot’ de Ramón Gómez de la Serna con música de Salvador Bacarisse: El nuevo género de la ‘ópera cómica’ española, *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, vol. XXI, 1998 n 1, pp. 37-63, citando un artículo de Oscar Esplá, a la sazón presidente de aquella primera Junta, publicado en *El Sol*, 16 de octubre de 1932, habla de la concesión de esas ayudas.

12 Ibid.

tuvieron un recorrido complicado, partiendo de la suspensión de la obra de Vives por su fallecimiento y las restantes no fueron terminadas, excepto *Charlot*.

Ese inicio errático lastró el recorrido siguiente de la partitura, provocando su silencio al menos durante el período inmediatamente posterior. En 1935 se produjo la rehabilitación de la junta ya dentro del gobierno de coalición de las derechas, CEDA. No debe extrañarnos que *Charlot* no tuviese opción de estreno más allá de la noticia publicada pero frustrada de 1933 en el Teatro Calderón.

Chaplin-Charlot

Teniendo en cuenta que sin duda uno de los personajes centrales en esta aventura operística es Charles Chaplin, tanto en su faceta de actor, como en su faceta de defensor del gesto frente a la palabra, no podemos zanjar la aproximación histórica sin acercarnos a esta cuestión. Charles Chaplin fue sin duda alguna el primer ídolo mundial de un siglo muy dado a crear mitos como el XX. La grandeza y universalidad del gesto sólo había estado al alcance de la música hasta entonces, pero el cine silente permitió que un pequeño vagabundo de bombín y grandes zapatos uniese en torno suyo a toda la humanidad. La puesta en acción de una película parcialmente sonora como *The Jazz Singer*, no auguraba un buen final para el cine sonoro, pero la realidad es que el intento logró un fulgurante éxito. En enero de 1929 los principales estudios de Hollywood ya trabajaban al 100% en sonoro.

No cabe duda que sólo un genio como Chaplin podía permanecer firme en su propuesta estética. Su personaje, el vagabundo Charlot, no necesitaba hablar para expresar su propio lenguaje. Chaplin tras el éxito de *Luces de la Ciudad* en Estados Unidos, inició un particular baño de masas en Europa. Nadie resultaba ajeno en aquel 1931 a Charlot, que constituía la imagen del vagabundo que de manera accidental podía ser el reflejo de la clase media mundial que con los efectos de la crisis de 1929 había pasado de los felices años veinte a los oscuros treinta sin tiempo para modificar sus prioridades.

El 1 de abril de 1931, los diarios españoles se hacían eco de la gran noticia “Charlot en Europa”. Con motivo del estreno de *Luces de la Ciudad*, Charles Chaplin disfrutó del cariño del público europeo, motivando un crecimiento exponencial de su figura. Se generalizó en la prensa la confusión e incluso la decepción de algunos periodistas al comprobar las naturales diferencias entre Charlot y Charles Chaplin (*ABC*, 1931, 1 de Abril). La presencia de Chaplin fue portada y el seguimiento de los medios en cada una de sus intervenciones fue acorde con la fama del personaje. La mejor muestra del impacto producido por la lucha de Chaplin por la validez del cine mudo fue sin duda la ópera, una ópera en la que el protagonista no emitía sonido alguno.

Crónica de estrenos frustrados

En *Nuevas Páginas de mi vida*¹³, Ramón Gómez de la Serna, en su capítulo titulado “Una ópera malograda” nos cuenta la génesis de *Charlot*:

¹³ Esta suerte de obra maestra y piedra clave para entender la personalidad de Gómez de la Serna, se autocalifica como segunda parte de su *Automoribundía*, autobiografía peculiar. La parte que nos interesa apareció en las colecciones de Alianza Editorial, Madrid, 1970.

En 1932 en insinuó Salvador Bacarisse que hiciese una ópera en tres actos, a la que él pondría la música. Entonces en versos de Ópera Libre, inventé la ópera *Charlot*, en la que me propuse que el gran cómico de la pantalla, que a la sazón no quería hablar ni cantar en las películas, apareciese con un sosias o personaje cantor que, siempre detrás de él —como su sombra—, cantase como si fuese el propio Carlitos. (...)

El trabajo creativo fue muy rápido a juzgar por las fechas que aparecen escritas en la *particella* original de Bacarisse. Allí ubica su composición en Madrid desde septiembre de 1932 a junio de 1933, sus fechas parciales fueron para el primer acto hasta el 15 de enero de 1933, para el segundo hasta el 2 de mayo de 1933 y su finalización el 15 de junio de 1933¹⁴. A esto debemos añadir la finalización de la orquestación, fechada por el propio Bacarisse en la partitura completa el 10 de julio del mismo año. La *particella* está dedicada a la mujer de Bacarisse.

Después vino el primer intento de estreno en el Teatro Calderón en 1933, contemplado en las programaciones y la prensa del momento, pero curiosamente no reseñado por Gómez de la Serna en sus memorias. El segundo intento tiene que ver directamente con Gómez de la Serna, pues el escritor aprovechó un viaje a Buenos Aires para la inauguración del *Libro Español* en 1935 y llevó la joven ópera bajo el brazo. La amistad del libretista con Victoria Ocampo, por entonces directora del teatro bonaerense por excelencia el Teatro Colón, auspició una lectura en casa de la escritora argentina a la que asistió el músico Juan José Castro en la que se ‘tararearon’ los tres actos de *Charlot*. La cuestión de esta posible lectura en Buenos Aires no aparece respaldada por ningún documento, ni en los archivos del Colón ni en las memorias ni testimonios de los allí presentes salvo el de Gómez de la Serna, que además apuntaba que en la reunión se barajó incluso la posibilidad de que fuese el propio Chaplin quien se encarnase a sí mismo en el posible estreno de la obra. Lo cierto es que la obra no se estrenó.

La Guerra Civil se abalanzó sobre los españoles y también sobre *Charlot*. El tercer intento de estreno se produce en plena contienda y directamente ligado al papel de Bacarisse como activo en la ciudad condal, desde donde publica la revista *Música*. La programación del estreno de *Charlot* se barajó para la temporada 1938-1939 en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Según Gómez de la Serna, el ofrecimiento llegó por una carta de su hermano José en la cual se le instaba al escritor a firmar:

(...) no sé qué cosa, y se estrenaría en el Liceo de Barcelona. Yo le contesté que no firmaba y la ópera Charlot se perdió en la noche de los tiempos nocturnizados que vinieron y no sé si la tendrá Bacarisse en Méjico. Fue una ensoñación con gran marco de oro, una esperanza más. (Gómez de la Serna, 1970).

14 Estos datos aparecen escritos a tinta al comienzo de la ópera, en su primera versión de *particella* (versión pianística o para cuarteto de cuerda), en la fecha de inicio y los parciales del mismo modo al fin de cada doble barra de final en la partitura. En el original orquestado no aparecen estos parciales de composición.

Sin duda el papel que había que firmar era el respaldo al gobierno legítimo de la República por parte de un escritor exiliado. La realidad es que Gómez de la Serna se guardó y se blindó de cara a un posible regreso que quedaría condicionado por ese respaldo explícito. El hasta hoy último capítulo de *Charlot* se produjo en 1988 cuando coincidiendo con el centenario de Gómez de la Serna, el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March, rescató de los papeles legados por Salvador Bacarisse (hijo) esta ópera publicando la *particella* en edición facsimilar del compositor y con motivo de su salida a la luz pública se realizó una primera lectura pública de la ópera de manera parcial. Allí se puede comprobar la naturaleza estética de *Charlot* que reclama desde entonces la oportunidad de significarse como lo que es, una obra para la escena, una ópera.

Cine en la ópera

Charlot presenta un texto y una partitura de una calidad incuestionable, si bien su viabilidad sobre un escenario es una quimera sin haber tenido la ocasión de ser representada. Pero no es menos cierto que es imprescindible apuntillar una serie de cuestiones estéticas ineludibles y que deben ser conocidas. La presencia de una proyección cinematográfica en el inicio de la ópera es un hecho inusitado en los teatros musicales del siglo XX.

El carácter comercial del cine había llevado desde sus inicios a recurrir a los argumentos operísticos como soporte dramático de los primeros escauceos del séptimo arte. Pero la reversión de ese hecho lógico es un elemento completamente nuevo. Aunque se pueden constatar presencias de proyecciones como fondo en algunas óperas como *Christophe Colomb* (1931) op. 102 de Darius Milhaud y Paul Claudel, en las que se describe el vuelo de una paloma o la visión de la Cruz, la presencia dramática real no es tan declaradamente significativa como en *Charlot*. Además cabe añadir que las proyecciones fueron grabadas *ad hoc* para la ópera, de modo que no se configuran como una proyección de material comercial autónomo, sino como un efecto escénico.

La decoración representa una especie de gran cabaña negra, destartalado bungalow en el que solo clarean los marcos blancos de las ventanas y de las puertas, dos laterales y una al fondo. Muebles rústicos y tendida de una cuerda, medio transversal a la escena, una sábana, sobre la que se ha de ver el retazo de film Charlot que se proyectará en la primera escena y algunas prendas interiores de mujer (...)¹⁵

La proyección condiciona directamente el universo estético contemporáneo de forma más que significativa. Tanto el texto como la música abundan en estas claves de modernidad a las que cabe añadir el componente directamente relacionado con la realidad argumental del momento. Se trata por tanto de una serie de factores inusuales en el teatro musical del siglo XX y que en raras ocasiones se ha vuelto a repetir.

¹⁵ Acotación del texto original de la ópera *Charlot* en Obras completas XIII, Novelas V - Teatro de vanguardia. Galaxia Gutenberg, 2002.

Bibliografía

ABC ediciones de 1923 a 1935.

Álvarez, J. (1988). Salvador Bacarisse y su ópera Charlot. *Alfoz*, 52, 123.

Álvarez, J. (1989). Recóndito Ramón. *Alfoz*, 60, 5-10.

Barce, R. (1998). Luz y sombra de Salvador Bacarisse. *Scherzo*, 122, 132-133.

Chaplin, C., y Robinson, D. (2012). *My autobiography*. Brooklyn, NY: Melville House Publishing.

Chaplin, C. (2012). *Mis andanzas por Europa*. Madrid: Ediciones Evohé.

Casares, E. (1986). *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Ferrer Forés, M.A., y De Dios Hernández, J.F. (2010). Charlot. Una ópera en tránsito. En A, Colorado (Coord.). *Actas del Congreso Internacional Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*. (pp. 423-432). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

García Delgado, J.L. (ed.) (1993). *IX Coloquio de Historia Contemporánea de España. Los orígenes culturales de la II República*. Madrid: Editorial Siglo XXI.

Gómez De La Serna, R. (1930, Diciembre 7). Los ocho en pie y en fila. *El sol*, p.3.

Gómez De La Serna, R. (1931). *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Gómez De La Serna, R. (1970). *Automoribundia*. Madrid: Alianza Editorial.

Gómez De La Serna, R. (1970). *Nuevas páginas de mi vida*. Madrid: Alianza editorial.

Gómez De La Serna, R. (1995). *Cinelandia*. Madrid: Valdemar.

Gómez De La Serna, R. (1998). *Obras completas XX. Escritos Autobiográficos I*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

Gómez De La Serna, R. (2002). *Obras completas XIII. Novelas V y Teatro de Vanguardia*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

Gubern, R. (1982). *Historia del Cine*. Barcelona: Editorial Lumen.

Gubern, R. (2017, June 23). *La traumática transición del cine español al mundo sonoro*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-traumatica-transicion-del-cine-espanol-del-mudo-al-sonoro--0/html/ff8a9d5e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_0_.

Heine, C. (1998). ‘Charlot’ de Ramón Gómez de la Serna con música de Salvador Bacarisse: El nuevo género de la ‘ópera cómica’ española. *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, 21 (1), 37-63.

Iglesias De Souza, L. (1992). *Teatro Lírico Español*, vol. 1. A Coruña: Editorial Diputación Provincial.

La Generación del 27 y el Cine. (1993). Córdoba: Filmoteca de Andalucía.

Leprohon, P. (1961). *Charles Chaplin*, Madrid: Ediciones Rialp.

Marco, T. (1988). *Historia de la música española*, vol. 6. Madrid: Alianza Música.

Morgan, R.P. (Ed.) (1993). *Modern Times. Man and Music series*, vol. 8. London: Macmillan Press Limited.

Morgan, R.P. (1994). *La Música del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.

Muñoz-Alonso López, A. (1993). *Ramón y el Teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla la Mancha.

Myers, R. H. (1943). *Music in the modern world* (3d ed.). London: Edward Arnold & Co.

Palacio, M., y Santos, P. (coord.) (1988). *Historia General del Cine. Vol. VI. La transición del mudo al sonoro*. Barcelona: Tusquets Editores.

Ondas magazine (1931), 292, pp. 16-17.

Piqueras, J. (1929). Ramon habla en Pombo del film sonoro. *Popular Film*, 168, pp.1-2.

Tararí (1930), 3, p. 17.

Herramientas 'software' para la interpretación musical

Un método de análisis para descubrir la micro-agógica

Igor Saenz Abarzuza

Universidad Pública de Navarra

igor.saenz@unavarra.es

Data de recepció: 10-01-2018

Data d'acceptació: 31-03-2018

PALABRAS CLAVE: ANÁLISIS PERFORMATIVO | CASALS | BACH | SONIC VISUALISER | VIOLONCELLO | AGÓGICA

KEY WORDS: PERFORMANCE ANALYSIS | CASALS | SONIC VISUALISER | CELLO | AGOGICS

RESUMEN

El presente texto expone un método de análisis para estudiar la flexibilidad rítmica en la interpretación musical, donde se pone especial énfasis en el estudio de la micro-agógica. Con la ayuda del *software* libre *Sonic Visualiser*, se presenta un ejemplo práctico analizando a un intérprete de renombre mundial como Pau Casals, y una de sus grabaciones sonoras más importantes: las Suites para violoncello solo de J.S. Bach. En las siguientes líneas se presentan puntos clave del análisis performativo de la micro-agógica en la interpretación del *Prélude* BWV 1007, una obra idónea para un estudio de estas características por tener una escritura donde impera la repetición de las semicorcheas en 651 de las 654 notas. Se analizan cinco niveles teniendo en cuenta la estructura compositiva del *Prélude*, niveles que van desde la duración de cada una de las notas hasta la duración del compás. Las pequeñas diferencias de tiempo que se producen entre las notas del mismo valor rítmico, son el pilar de una estructura de *rubato* a diferentes niveles que conforman el resultado sonoro final de esta interpretación magistral. A tenor de los resultados, Casals respeta lo que está escrito al mismo tiempo que presenta una interpretación variada de la música de Bach.

ABSTRACT

This article sets out a method of analysis for studying rhythmic flexibility in musical performance, with particular emphasis on the study of micro-agogics. With the help of the open-access software *Sonic Visualiser*, a practical example analysing a world-renowned performer, Pau Casals, and one of his most important audio recordings, the Cello Suites by J.S. Bach, is presented. The following paper examines the key points of performance analysis of micro-agogics in the interpretation of *Prélude* BWV 1007; an ideal work for this type of study as the prevailing notation is the repetition of semiquavers in 651 of the 654 notes. Five levels were analysed taking into account the compositional structure of the *Prélude*, levels that go from the duration of each note up to the duration of the bar. The small differences in timing that are produced between the notes of the same rhythmic value are the cornerstone of a *rubato* structure at different levels that make up the final resulting sound of this masterful performance. According to the results, Casals respects the written notation at the same time as producing a varied interpretation of the music by Bach.

Introducción

Ha transcurrido más de un siglo desde la aparición, difusión y popularización de la grabación musical como formato que permite perpetuar un sonido en formato físico y duradero. Este importante avance tecnológico añade un nuevo material de estudio que se suma a la ya tradicional partitura musical y otros textos escritos. En las últimas décadas se han empezado a estudiar en profundidad, de una manera metódica y rigurosa, las grabaciones sonoras como fuente de conocimiento con un gran interés principalmente desde los países anglosajones, si bien en la última década se han sumado investigadores y equipos de todo el mundo, incluida España. Para ello, se han desarrollado diferentes técnicas analíticas dependientes del objetivo de la investigación, entre las que se encuentra toda un área de conocimiento denominada en inglés *music performance studies*, de gran interés tanto para musicólogos como para intérpretes. Si bien todavía no hay un consenso en la musicología sobre el término lingüísticamente más adecuado para denominar en castellano a los *performance studies*, se podría traducir como 'análisis performativo', que englobaría tanto el análisis de la interpretación como el análisis para la interpretación. Un análisis que cubra estas dos opciones, muestra cómo un ejecutante concreto ha tocado y grabado una obra, pudiendo dar un paso más y proyectar ese conocimiento en la interpretación por parte de otro músico que lo quiera emular. Incluso este último, dando un paso más, podría partir de esa interpretación para desarrollar la suya propia. Este tipo de prácticas se enmarcan dentro de los *Recording Informed Performance* o R.I.P. (Leech-Wilkinson, 2015), que se podría traducir como 'interpretación informada por grabación' o I.I.G., unas siglas algo más afortunadas en castellano que las inglesas. Este término es una variación de los ya conocidos estudios de interpretación histórica denominados *Historically Informed Performance* o H.I.P.

Estos análisis están sirviendo para entender, entre otros parámetros de la ejecución musical, cómo un ejecutante de prestigio ha abordado la interpretación de los matices agógicos. Si bien los rasgos más evidentes son claramente perceptibles en una grabación, hay una enorme cantidad de matices a pequeña escala que habitualmente pasan por alto para la mayoría de oyentes pero que marcan la diferencia en el resultado final, un aspecto del uso de las duraciones que se podría denominar micro-agógica. A esto cabría sumar la ya histórica dificultad de anotar en la partitura los matices agógicos de una manera mínimamente objetivable. Con un papel en la mayoría de casos determinante en el resultado sonoro, el análisis performativo de la micro-agógica pone sobre la mesa no solo los datos las duraciones partiendo del valor rítmico más corto de la obra, sino todo un comentario de esos datos donde el debate es igual de interesante que la conclusión del mismo.

En las siguientes líneas se resume un método de análisis para descubrir el tratamiento de la flexibilidad rítmica en la interpretación y proyectarla en otra posterior ejecución musical, que ha sido presentado de manera detallada en Saenz (2017b).

El método de análisis

A continuación se propone un sistema completo y detallado de análisis para ilustrar el comentario de los datos con el máximo conocimiento sobre la obra y todo lo que la rodea desde un punto de vista semiológico. Para un riguroso análisis performativo de la flexibilidad rítmica en la interpretación, se plantea la interacción de cuatro diferentes procedimientos analíticos. Un análisis de una interpretación debe tener como punto de partida las ideas del ejecutante acerca de la interpretación musical, lo que plantea el primero de los procedimientos: la investigación bibliográfica. Toda interpretación humana toma como base el estilo del ejecutante, imposible de separar de la trayectoria vital de la persona y como parte de una evolución a lo largo de su vida interpretativa. Si bien una aproximación holística es inabarcable, sí es posible acercarse para conocer al músico mediante la lectura y estudio de sus biografías y otras publicaciones que hablen tanto de lo musical como de la persona. Toda esta información ayuda al analista a entender al que interpreta la música, para así poder comprender lo que está escuchando y buscar el porqué. Es algo parecido a lo que se hace en las artes escénicas cuando un actor o actriz 'se mete en el papel'. Siempre que se estudia la interpretación de una persona, no hay que perder de vista que toda ejecución tiene la marca de su intérprete y de su tiempo, por lo que el acercamiento a su pensamiento de la manera más precisa posible es fundamental para entender al sujeto de estudio.

Una vez realizado este paso, los dos siguientes procedimientos analíticos se realizan sobre la composición musical: un análisis distribucional y otro armónico. Para la estructura, se propone el análisis distribucional o paradigmático como el idóneo para este tipo de estudio. Visualmente muy efectivo, el desglose que proporciona el uso de las células y su ubicación estructural facilita el entendimiento de la obra, sus elementos repetidos y diferenciales, así como la relación de todos ellos. Para el análisis armónico, se propone el análisis por grados y no el análisis funcional, por ser éste primero más objetivo y con menos carga interpretativa por parte del analista, si bien ambos pueden ser perfectamente complementarios. Estos dos análisis de la obra pueden ser contrastados posteriormente con las decisiones interpretativas tomadas por el uso del alargamiento de una nota o serie de notas por motivos expresivos, como destacar un cambio armónico, o un momento estructuralmente decisivo de la composición.

El tercer paso lleva a analizar el resultado de la interpretación musical registrada, es decir, la grabación sonora. Para realizar un concienzudo estudio de la agógica, se toma como herramienta el *software* libre, accesible y gratuito *Sonic Visualiser*, un programa de análisis que permite medir al milisegundo la duración de cada nota de una composición. *Sonic Visualiser* está diseñado para ver, escuchar y analizar al detalle un archivo de audio, y permite ralentizar una grabación hasta un 12,5% sin que por ello se altere ningún otro parámetro del sonido como la altura, el timbre o la intensidad. La escucha a una velocidad tan reducida da lugar a encontrar hallazgos analíticos que, si bien no son referentes a la agógica, no pueden ser obviados por su gran interés performativo, como las prolongaciones o proyecciones del sonido de cada nota en la interpretación musical (Saenz, 2017c).

Los equipos multidisciplinares de trabajo que están creando y compartiendo gratuitamente *plugins*, han desarrollado aplicaciones especialmente diseñadas para estudiar los matices de *tempo*, detectando el inicio de cada nota y colocando un *onset* o marca de sonido. En este sentido, la Universitat Pompeu Fabra es una de las dos universidades españolas junto con la Universidad de Alicante¹ que ha creado *plugins* para *Sonic Visualiser*. Concretamente, la Universitat Pompeu Fabra ha compartido en la web de descarga de *Vamp Plugins*² las siguientes aplicaciones por parte del *Music Technology Group* (MTG): *HPCP - Harmonic Pitch Class Profile vamp plug-in*³, *MELODIA - Melody Extraction vamp plug-in*⁴ y *MIR.EDU*⁵.

En el caso de los instrumentos de cuerda frotada, el uso exclusivo y automático de detección de inicios de nota por parte de un *plugin* está descartado por la falta de concreción que estos ofrecen actualmente. De momento, no hay otra alternativa que realizar una colocación de los *onsets* de forma semi-automática en algunos pocos casos como recomiendan Cook y Leech-Wilkinson (2009) y completamente manual en la mayoría. Se ha conseguido que los *plugins* detecten algunos puntos clave, lo que puede ayudar a colocar en un primer momento una gran cantidad de *onsets*. A partir de ahí, la corrección manual debe hacerse en todos los casos. También sucede que las aplicaciones detectan marcas falsas, mientras otras quedan sin marcar o su lugar se encuentra desplazado respecto al cambio real de nota. Por tanto, para poder acometer un análisis riguroso, todos los *onsets* deben ajustarse de manera manual. Las aplicaciones actuales son incapaces de detectar con precisión el inicio de algunas notas especialmente problemáticas, principalmente por no empezar la cuerda a vibrar con plenitud desde el inicio del frotamiento del arco. En el caso del *glissando*, es el analista quien debe decidir cuándo acaba una nota y empieza la siguiente, por lo que parece poco probable aspirar a una detección totalmente automática. Ahora bien, hacer previsiones sobre tecnología es una osadía viendo la velocidad a la que avanza la informática.

Dicho esto, se debe insertar un *onset* en cada inicio de nota. La colocación manual exige al analista mucho tiempo de trabajo y mucha atención para que la colocación sea precisa y justificada, realizada a la velocidad de 12,5% y con unos medios de audición óptimos. Una vez colocadas todas las marcas, se obtiene la duración de cada una de las notas acotada al milisegundo. Para ampliar esta información, este dato puede ser exportado a una hoja de datos para así realizar todos los sumatorios, promedios de duración por valor rítmico, diferencias entre repeticiones de un mismo material musical, etc. que se estimen oportunos. A modo de ejemplo, en el análisis del *Prélude BWV 1007* presentado en Saenz (2017b, pp. 163-310) y del que se van a poner varios ejemplos en las siguientes líneas, de los 654 datos

1 *Plugins* ofrecidos por la Universidad de Alicante [fecha de consulta 27 octubre 2017]. Disponible en: <http://grfia.dlsi.ua.es/cm/projects/drims/softwareVAMP.php>

2 [fecha de consulta 5 agosto 2017]. Disponible en: <http://www.vamp-plugins.org/download.html>

3 [fecha de consulta 5 agosto 2017]. Disponible en: <https://www.upf.edu/web/mtg/hpcp>

4 [fecha de consulta 5 agosto 2017]. Disponible en: <https://www.upf.edu/web/mtg/melodia>

5 [fecha de consulta 5 agosto 2017]. Disponible en: <https://github.com/MTG/miredu>

que se obtienen por la duración de cada una de las notas, se pasa a manejar un total de 14.648 casillas con datos que hay que interpretar, ya que lejos de ser estos datos por sí solos una conclusión de un análisis, son el punto de partida desde donde el analista empieza su trabajo de interpretación.

Ejemplo práctico: el *Prélude* BWV 1007 interpretado por Pau Casals

A continuación se muestra un ejemplo para ilustrar el método de análisis, con parte de los resultados obtenidos del análisis del *Prélude* BWV 1007 de la primera de las *Seis Suites* para violoncello solo de J.S. Bach registrada en el año 1938 por el violoncellista catalán Pau Casals. Esta grabación es especialmente relevante por tratarse de la primera vez que se grababa la integral de las suites. De Casals destacaba su especial uso del *rubato*, entre otras características de su sonido y de su manera de interpretar la música. En la interpretación de la flexibilidad rítmica, Casals insistía en la necesidad de buscar un equilibrio entre el “ritmo natural” y el “ritmo escrito”, para así encontrar “el sentido de medida del tiempo en espacio”. Con esto se refería a la capacidad del intérprete para aprehender la relación que guardan las pequeñas unidades de tiempo con las unidades temporales mayores —las agrupaciones de frases y los grandes rasgos estructurales— de los que se compone una obra (Blum, 2000).

Respecto al análisis bibliográfico, se han analizado con profundidad especialmente las publicaciones de Alavedra (1969 y 1975), Albet (1986), Baldock (1994), Ballester (2009), Blum (2000), Campbell (2004), Casals (1979), Corredor (1967 y 1975), García-Pérez (1983), Jean-Bernard (2009), Kahn (1977), Kaufman (2015), Kirk (1974), Lazo (2012), Llorens (2015), Mackie (2006), Reina (2009), Rubio (1979), Sibilin (2009), Tellez (2015), Vives (1966) y Zurita (2015) entre otras⁶. De ahí se han obtenido datos sobre dos de los aspectos que ofrecen indicaciones más relevantes sobre su estilo interpretativo: su educación musical y su faceta como docente (Saenz, 2017a). También se han buscado datos para conocer la relación de Casals con Bach, el re-descubrimiento de las suites y su difusión, el contexto histórico que rodeó la grabación de la obra, así como el pensamiento de Casals sobre cuestiones de interpretación musical y de manera específica sobre los matices agógicos en la interpretación.

En cuanto al análisis estructural de la obra, se trata de una estructura simple basada en una escritura basada en la repetición, de carácter arpegiado y a tres voces, como se puede ver tanto en el desarrollo de la propia composición como en el acorde final con tres notas. Solamente hay dos tipos de escritura a lo largo de toda la obra: una escritura arpegiada y otra de carácter más melódico y direccional. En la mayoría de casos, las células coinciden con los compases⁷. En el *Prélude* se usan únicamente tres valores rítmicos: la corchea en 2 ocasiones, la redonda al final del movimiento, y el recurrente valor de semicorchea que es el

6 La información recogida en cada una de ellas está recogida y comentada en Saenz, 2017b.

7 Se puede consultar el análisis distribucional completo y su comentario en Saenz, 2017b, pp.163-166.

valor rítmico utilizado en el resto del movimiento. De este modo, del total de 654 notas, 651 tienen el valor de semicorchea. Para realizar el análisis armónico, se ha tenido como base el realizado por Winold (2007a, pp.13-20 y 2007b, pp. 6-9).

Atendiendo a la estructura compositiva de la obra y teniendo en cuenta la recurrencia rítmica, se establecen 5 niveles: el nivel 1 nota por nota; el nivel 2, creado por el agrupamiento de dos semicorcheas; el nivel 3, organizado por pulsos; el nivel 4, que agrupa ocho semicorcheas; y el nivel 5, que corresponde al compás o a la célula. Para poder trasladar esta información de un análisis de la interpretación a un análisis para la interpretación, se usa la grafía de Cooper y Meyer (2007) aplicada exclusivamente a las duraciones, mediante el uso de una raya horizontal para referirse a las duraciones largas y el semicírculo para las duraciones cortas. Con el objetivo de trasladar los datos obtenidos con *Sonic Visualiser* a la partitura simplificada, se tienen en cuenta los apartados de análisis descritos anteriormente.

A continuación, se presenta un compás o célula del *Prélude* donde la flexibilidad rítmica tiene una gran presencia. Se trata del compás 7:

| NOTA | Nº NOTA COMPÁS | DURACIÓN | PULSO | SUMA 2 SCO. | SUMA PULSO | Nº NOTA GRUPO 8 | SUMA GRUPO 8 | SUMA COMPÁS |
|------|----------------|----------|-------|-------------|------------|-----------------|--------------|-------------|
| fa# | 1 | 0,213 | 1 | | | 1 | | |
| la | 2 | 0,203 | 1 | 0,416 | | 2 | | |
| re | 3 | 0,201 | 1 | | | 3 | | |
| do# | 4 | 0,178 | 1 | 0,379 | 0,795 | 4 | | |
| re | 5 | 0,240 | 2 | | | 5 | | |
| la | 6 | 0,186 | 2 | 0,426 | | 6 | | |
| sol | 7 | 0,191 | 2 | | | 7 | | |
| la | 8 | 0,209 | 2 | 0,4 | 0,826 | 8 | 1,621 | |
| fa# | 9 | 0,291 | 3 | | | 1 | | |
| la | 10 | 0,206 | 3 | 0,497 | | 2 | | |
| sol | 11 | 0,149 | 3 | | | 3 | | |
| la | 12 | 0,159 | 3 | 0,308 | 0,805 | 4 | | |
| re | 13 | 0,208 | 4 | | | 5 | | |
| fa# | 14 | 0,243 | 4 | 0,451 | | 6 | | |
| mi | 15 | 0,165 | 4 | | | 7 | | |
| re | 16 | 0,281 | 4 | 0,446 | 0,897 | 8 | 1,702 | 3,323 |

Tabla 1: datos relativos a las duraciones de las notas del compás 7.

En la tabla 1, se incluye la siguiente información: en la primera columna, el nombre de cada nota. En la columna 2, su ubicación dentro del compás. En la tercera, la duración de la nota en el nivel 1, un dato extraído directamente de *Sonic Visualiser*. La cuarta columna refleja en qué pulso se encuentra cada una de las notas. La columna 5 es un sumatorio por el agrupamiento de dos semicorcheas o nivel 2, y la columna 6 se refiere a la duración del pulso o nivel 3. La columna 7 ubica las notas en los dos grupos de ocho notas en las que está distri-

buido el compás, y la columna 8 refleja el dato del agrupamiento de estos grupos. La novena y última columna recoge, en la última casilla, la duración total del compás o nivel 5. La imagen 1 muestra la notación del mismo compás con los cinco niveles representados con la grafía simplificada:

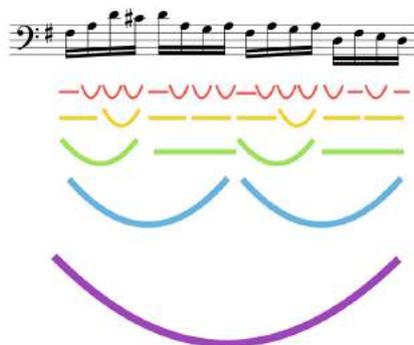


Imagen 1: compás 7 con la grafía simplificada.

Este compás es un ejemplo idóneo del uso de la micro-agógica en la interpretación, con una flexibilidad rítmica constante: en el caso de este compás 7, algunos de estos *ritardandi* y *accelerandi* están encadenados. Para ver esto, se debe observar al milisegundo las duraciones de la columna 3. Así, el nivel 1 tiene un carácter melódico propio de la célula B y muestra convergencia en los tres primeros pulsos. Como notas melódicamente importantes, destacan como largas las primeras notas de los tres primeros pulsos, mientras que en el cuarto destacan las notas Fa sostenido N°14 y Re N°16.

Puede verse un *accelerando* progresivo de cuatro notas en el primer pulso, aunque la diferencia en la escala de las cuatro notas no es significativamente grande. Entre el La N°6 y el Fa sostenido N°9, hay un *ritardando* progresivo de cuatro notas, donde en este caso la escala es de mayor rango y por tanto más evidente. Desde este Fa sostenido N°9 hasta el Sol N°11, Casals vuelve a realizar un *accelerando* donde recupera el tiempo perdido, en este caso con una duración de tres notas y con diferencias más significativas. Desde el Sol N°11, nuevamente realiza un *ritardando* de cuatro notas hasta el Fa sostenido N°14, escalonado con regularidad en su progresiva disminución gradual de la velocidad.

Estas fluctuaciones presentan diferentes patrones en el nivel 2, mientras que en los niveles 3 y 4 hay convergencias tanto en la interpretación de los pulsos como entre las dos mitades del compás. En el nivel 3, se puede ver el patrón breve-larga en dos ocasiones, patrón que no se repite en el otro motivo de la célula B. A pesar de la prevalencia de valores largos en el nivel 2, el compás es breve en su conjunto. Este compás muestra algo que es muy significativo en el control sobre la agógica de Casals: aún con todas estas fluctuaciones, hay patrones convergentes en los niveles 2, 3 y 4.

En la Tabla 2, correspondiente al compás 13, se puede ver otro ejemplo de micro-agógica magistral, donde prácticamente se concatenan cinco *accelerandi* con *ritardandi* de tres no-

tas de duración desde la primera hasta la última nota, sin que el total del compás tenga una duración significativamente diferente a otros:

| NOTA | Nº NOTA COMPÁS | DURACIÓN | PULSO | SUMA 2 SCO. | SUMA PULSO | Nº NOTA GRUPO 8 | SUMA GRUPO 8 | SUMA COMPÁS |
|------|----------------|----------|-------|-------------|------------|-----------------|--------------|-------------|
| re# | 1 | 0,365 | 1 | | | 1 | | |
| fa# | 2 | 0,188 | 1 | 0,553 | | 2 | | |
| re# | 3 | 0,165 | 1 | | | 3 | | |
| fa# | 4 | 0,166 | 1 | 0,331 | 0,884 | 4 | | |
| la | 5 | 0,200 | 2 | | | 5 | | |
| fa# | 6 | 0,178 | 2 | 0,378 | | 6 | | |
| la | 7 | 0,172 | 2 | | | 7 | | |
| fa# | 8 | 0,198 | 2 | 0,37 | 0,748 | 8 | 1,632 | |
| re# | 9 | 0,235 | 3 | | | 1 | | |
| fa# | 10 | 0,188 | 3 | 0,423 | | 2 | | |
| re# | 11 | 0,175 | 3 | | | 3 | | |
| fa# | 12 | 0,179 | 3 | 0,354 | 0,777 | 4 | | |
| la | 13 | 0,190 | 4 | | | 5 | | |
| fa# | 14 | 0,181 | 4 | 0,371 | | 6 | | |
| la | 15 | 0,182 | 4 | | | 7 | | |
| fa# | 16 | 0,188 | 4 | 0,37 | 0,741 | 8 | 1,518 | 3,15 |

Tabla 2: datos relativos a las duraciones de las notas del compás 13.

En este caso, hay patrones repetidos en este caso en los niveles 1, 2 y 4, como se puede observar en la Imagen 2:

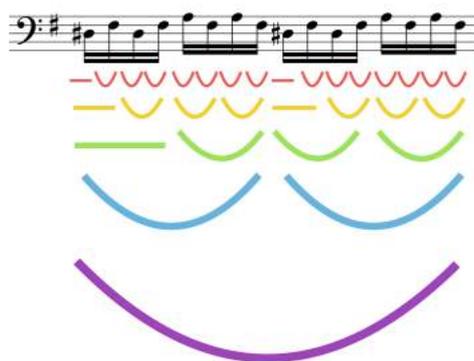


Imagen 2: compás 13 con la grafía simplificada.

En la grafía simplificada destaca la casi total simetría entre las dos mitades del compás en todos los niveles a excepción del nivel 3, donde la larga duración de la primera nota del compás condiciona a todo su entorno. En cambio, el pulso tercero en su conjunto no es significativamente más largo que el segundo o el cuarto, por lo que no es un pulso largo. Es de reseñar la igualdad entre las duraciones de las notas, especialmente aquellas que no son primera nota de su pulso.

Puede observarse en la Tabla 2 un *accelerando* a partir de la primera nota del compás, que es la más larga del compás. Este *accelerando* se prolonga hasta el Re sostenido N°3, con una duración inferior a la mitad de la que tiene la primera nota. A partir del Re sostenido N°3, Casals realiza un *ritardando* de tres notas hasta el La N°5, no tan significativo como el anterior aumento progresivo de la velocidad. Desde el La N°5, vuelve a hacer un *accelerando* de tres notas hasta el La N°7, y desde aquí un *ritardando* también de tres notas hasta el Re sostenido N°9. Desde esta nota, encadena nuevamente un *accelerando* de tres notas hasta el Re sostenido N°11, y desde este otro *ritardando* de tres notas hasta el La N°13. Desde su siguiente nota, el Fa sostenido N°13, realiza el último *ritardando* de tres notas hasta el Fa sostenido N°16, donde finaliza el compás.

Conclusiones

Un análisis como el descrito en este capítulo, saca a la luz información interesante sobre la manera de ejecutar la flexibilidad rítmica en la interpretación por parte de Casals, que puede ser proyectada en otra interpretación. En el *Prélude*, si algo es evidente, es que la regularidad en los valores rítmicos que utiliza J.S. Bach en la partitura es interpretada con libertad por parte de Casals, pero sin alterar en ningún momento lo escrito por el compositor. Los datos obtenidos con *Sonic Visualiser* y ampliados en una hoja de datos han mostrado información que pasa por alto a velocidad real, pero que contribuye de una manera decisiva a un resultado final que ha convertido en esta grabación en históricamente relevante. Este tipo de análisis es el que Casals realizaba con sus alumnos, decidiendo qué había que hacer con cada una de las notas (Blum, 2000, pp. 111-112), por lo que se puede suponer a tenor de lo que muestra el análisis que la duración de cada una de ellas es una decisión consciente. Cada uno de los cinco niveles funciona de forma independiente, si bien hay convergencias. La gran cantidad de diferentes patrones muestran las posibilidades de variedad que se pueden dar sin alterar los valores rítmicos propuestos en la partitura.

Bibliografía

- Blum, D. (2000). *Casals y el Arte de la Interpretación*. Barcelona: Idea Books.
- Cook, N., y Leech-Wilkinson, D. (2017, October 27). *A musicologist's guide to Sonic Visualiser*. Recuperado de http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html.
- Cooper, G., y Meyer, L. B. (2007). *Estructura rítmica de la música*. Madrid: Mundimúsica Ediciones S.L.
- Leech-Wilkinson, D. (2015). Cortot's Berceuse. *Music Analysis*, 34, 335-363.
- Saenz, I. (2017a). Pau Casals (1876-1973), el virtuoso autodidacta. *Artseduca*, 16, 110-129.
- Saenz, I. (2017b). *Pau Casals y el uso de la agógica. Un estudio analítico a partir del Prélude BWV 1007 y la Sarabande BWV 1011 de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://hdl.handle.net/2454/29036>.
- Saenz, I. (2017c). Nuevas herramientas computacionales para el análisis de la interpretación musical. Estudio de las prolongaciones de sonido en el Prélude BWV 1007 de Bach por Casals. *Sonograma Magazine*, 34, 1-29.
- Winold, A. (2007a). *Bach's cello Suites. Analyses and explorations. Volume I: Text*. Indiana: Indiana University Press.
- Winold, A. (2007b). *Bach's cello Suites. Analyses and explorations. Volume II: Musical examples*. Indiana: Indiana University Press.

La llegada de los primeros sistemas cinematográficos sonoros a España (1895 - 1929)

Lidia López Gómez

Universidad Autónoma de Barcelona

Lidia.Lopez@uab.cat

Data de recepció: 10-01-2018

Data d'acceptació: 31-03-2018

PALABRAS CLAVE: CINE MUDO | SONIDO | RECEPCIÓN | KINETÓFONO | CRONÓFONO | FONOFILM

KEY WORDS: SILENT FILM | SOUND | RECEPTION | KINETOPHONE | CHRONOPHONE | PHONOFILM

RESUMEN

Durante la última década del siglo XIX, inventores y creadores como Thomas A. Edison o los hermanos Lumière trabajaban arduamente con el fin de fijar y reproducir el sonido y las imágenes. Evidencia de ello son los numerosos inventos que se crearon durante esos años, y que actualmente se consideran los precursores del cine, como lo fueron el Kinetófono, el Vitascopio o el Cinematógrafo. La mayoría de estas novedades tecnológicas eran presentadas en exhibiciones que generaban una gran expectativa, y atraían a público de todas las clases sociales, que abarrotaba las salas, teatros u hoteles en las que se llevaban a cabo. Así, el presente trabajo realiza una revisión hemerográfica de las publicaciones surgidas en los periódicos y revistas de la España del cambio de siglo, para llevar a cabo un estudio de la recepción social que tuvieron los primeros equipos cinematográficos en el país, que permita, asimismo, entender las funciones que cumplía la música en relación con la imagen en estos eventos, así como los procedimientos de sonorización de los primeros equipos cinematográficos.

ABSTRACT

During the final decade of the 19th century, inventors such as Thomas A. Edison and the Lumière brothers worked assiduously to find a way to preserve and reproduce sound and images. The numerous inventions conceived in this period such as the Kinetophone, the Vitascope and the Cinematograph are testament to this and are nowadays considered the forerunners of cinema. Most of these new technologies were presented at public screenings which generated a high level of interest. They attracted people from all social classes, who packed out the halls, theatres and hotels where they were held. This paper presents a review of the newspaper and magazine articles published in Spain at the turn of the century in order to study the social reception of the first film equipment in the country, as well as to understand the role of music in relation to the images at these events and how the first film systems dealt with sound.

Los inventos y la importancia del sonido

Los inicios del cine son generalmente conocidos como la época muda del celuloide, pero no se puede afirmar que el cine, en su totalidad y complejidad, estuviera desprovisto de sonido durante sus primeros años. Es evidente que el 1927 marcó un antes y un después en lo que atañe al sonido dentro de la industria cinematográfica, ya que fue el momento en que se estrenó el que se considera el primer film sonoro, *The Jazz Singer*¹. Sin embargo, remontándonos a finales del siglo XIX, es posible constatar la creación de inventos y aparatos que buscaban, y conseguían, aunque precariamente, la sincronización de la imagen y el sonido. Los sistemas fílmicos en boga durante esta época fueron totalmente heterogéneos, y aunque la historiografía tradicional pueda hacer pensar que el cinematógrafo de los hermanos Lumière fue el medio imperante para la grabación y reproducción fílmica, se puede afirmar que durante los inicios del cine convivieron decenas de inventos que ofrecían diversos métodos de visionado (y escucha) de imágenes en movimiento. No obstante, la preeminencia del cine mudo durante estos años es un hecho, y que el cine sonoro no se hubiera impuesto anteriormente se puede justificar por “la mala calidad de la sincronización, inadecuada amplificación y falta de conocimiento comercial (y capital) por parte de sus inventores” (Altman, 2004, p.158).

La importancia que otorgaban al sonido los inventores de los primeros equipos cinematográficos se refleja en la preocupación de los mismos por conseguir crear aparatos que fueran capaces de sincronizar la imagen con el sonido. De esta forma, Edison afirmaba lo siguiente en una entrevista realizada al diario *Montreal Daily Star* en 1895²:

For myself, I have no doubt whatever of the outcome. Before many years we will have grand opera in every little village at 10 cents a head. And the very highest grand opera – you will see and hear Patti in your own parlor. She will be heard a hundred years after her death, and seen and will move and thrill her auditors in 3010. The president’s inauguration can be treated in the same way. Pope Leo and his cardinals may be seen and heard for unnumbered centuries to come.³

1 Este film fue dirigido por Alan Crosland e interpretado por la estrella de Broadway Al Jolson, y se trató del primer largometraje sonoro en el que se encuentra un *talking* (sincronización de la voz humana). Sin embargo, cabe remarcar que un año antes se estrenaron el cortometraje *A Plantation Act* (1926), y el largometraje *Don Juan* (1926), que fueron los primeros filmes en utilizar el sistema *Vitaphone*, el cual estandarizó el sonido en el cine de *Hollywood*.

2 Edison and the Kinetograph (1895) *Montreal Daily Star*, 20 de abril de 1895. En *Film History*. Malaysia, 1999, Volume 11, pp.404-408.

3 [Traducción del Autor] Personalmente, no tengo dudas del resultado. Antes de que pasen demasiados años tendremos grandes óperas en cada pequeño pueblo a 10 centavos por cabeza. Y la más grandiosa, la ópera: verás y escucharás a Patti en tu propio salón. Ella será escuchada cien años después de su muerte, y será vista y emocionará a sus oyentes en el 3010. La toma de posesión del presidente puede ser tratada de la misma manera. El Papa León y sus cardenales podrán ser vistos y escuchados durante los innumerables siglos venideros.

Recepción internacional e iniciativas propias en España

La recepción en España de las novedades cinematográficas internacionales fue bastante rápida, considerando los tiempos habituales de transmisión de noticias y novedades de la época. Las primeras referencias en prensa en nuestro país de muchos de los inventos, como el Kinetoscopio, el Cinematógrafo o el Animatógrafo se presentan con un margen de sólo algunos meses de diferencia con respecto a los estrenos en los países de producción⁴.

Los sistemas que se propusieron para crear un cine sonoro a lo largo de estos años son prácticamente incontables, aunque muchos de ellos fueron simplemente experimentos fallidos, o propuestas que, al no tener éxito en sus presentaciones, no pasaron de hacer una o dos exhibiciones públicas; o directamente, no superaron la fase de muestra privada⁵. Asimismo, se pueden constatar un gran número de solicitudes de patentes de dispositivos que combinaban imagen y sonido tanto a nivel nacional como internacional⁶.

El estudio pormenorizado de la totalidad de estos aparatos excedería las pretensiones del presente artículo, por lo que se centrará en los tres sistemas de sonido e imagen que más relevancia tuvieron en la prensa desde el año 1895 hasta 1929⁷: el Kinetófono, el Cronófono y el Fonofilm. De la misma manera, a pesar de que el presente trabajo se centra en los sistemas importados internacionalmente, cabe remarcar que en España existió una notable producción propia, que merecería un estudio exclusivo y detallado. Entre los protagonistas del panorama nacional, cabe mencionar al empresario Ramón del Río, quien presentó en 1896 el Monvógrafo (o Mouvógrafo, aparato pensado para funcionar en conjunción con el fonógrafo); y quien unos años más tarde, en 1900, comenzó a “rodar los primeros ‘musicales’ —de factura nacional denominados Cronofotogramas— acoplando hasta seis fonógrafos a sus proyecciones” (Martínez, 2001, p.29) que realizaba con el aparato denominado Fonocromoscop. Finalmente, y también a nivel nacional, se debe mencionar al Filmófono, sistema de sonorización creado por Ricardo Urgoiti en colaboración con el renombrado director Luis Buñuel (Gubern y Hammond, 2012, pp. 188-189). Al quedar obsoleto el sistema, sus creadores utilizaron el nombre para la denominación de una de las productoras españolas de más relevancia durante el período de la Segunda República hasta la Guerra Civil española, momento en que Urgoiti y Buñuel se exilian del país⁸.

4 La llegada del Animatógrafo se refleja en la edición del 12 de mayo de 1896 del periódico madrileño *La Época*, mismo año de su presentación en Gran Bretaña. Por otra parte, el estreno internacional del Cinematógrafo se recoge en prensa el mes de junio de 1895 (*El Correo Español*), y ya se encuentran referencias de su estreno en España un año más tarde (*La Época*, 14 de mayo de 1896). El caso del Kinetoscopio se tratará más ampliamente en su apartado correspondiente del artículo.

5 Este pudo ser el caso de aparatos como el Biofonógrafo, el Cronófono, el Cinematógrafo Parlante o el Orquestofón. (Pulido y Utrera, 2001, p.162).

6 Algunas de las patentes registradas en España se pueden consultar en la base de datos del fondo histórico del archivo de la OEPM (Oficina Española de Patentes y Marcas), y figuran, entre otras un “dispositivo transmisor del sonido para aparatos cinematográficos parlantes”, solicitada por Walter Glenn Hammack en 1913, o “una disposición perfeccionada para combinar la máquina parte u otra máquina de reproducción del sonido con el aparato de proyección de vistas animadas”, de Alfonso Cortella en 1920.

7 Fecha en la que se estrena el que se considera primer film sonoro español, *El misterio de la puerta del Sol*, dirigida por Francisco Elías y producida por Feliciano Manuel Vítóres.

8 El Filmófono, a pesar de su innegable importancia, no será considerado en el presente artículo, ya que se implanta en España en 1930, en fechas posteriores al marco temporal que delimita el presente artículo.

El Kinetófono

El Kinetófono fue uno de los primeros inventos surgidos a raíz de la búsqueda de la sincronización del sonido y las imágenes en movimiento. Fue presentado por el equipo de Edison en 1895, quienes, durante los últimos años del siglo XIX (como se ha podido constatar anteriormente) trabajaban para poder ofrecer un sonido combinado conjuntamente con las imágenes. Para crear el Kinetófono, Edison modificó su invención previa: el Kinetoscopio. Este sistema se había comenzado a comercializar en Nueva York durante el año 1894 (Arce, 2009, pág. 136), y consistía en un baúl de aproximadamente un metro de alto, dentro del cual giraba la cinta cinematográfica, y que estaba dotado de un sistema de visión individual mediante el que el espectador observaba las imágenes que pasaban a través de un agujero situado en la parte superior del aparato. Así, un año más tarde, a partir de este sistema, creó el Kinetófono, que se trató de un Kinetoscopio modificado “que incluía un fonógrafo en el lugar donde previamente se había localizado la batería” (Altman, 2004, pp.81-82).

Antes de exponer la recepción en España de este invento, cabe remarcar la confusión existente con el término Kinetófono, ya este mismo vocablo sirve para referir dos sistemas disímiles que aparecen con casi quince años de diferencia. El primer Kinetófono fue el creado por Edison en 1895, pero este aparato no tuvo especial relevancia en los mercados norteamericanos, por lo que el inventor dejó de lado el proyecto, retomándolo años más tarde, para presentarlo en 1913, y utilizando el mismo nombre para referirse a un concepto actualizado de la idea primaria: música sincronizada con imágenes, pero esta vez proyectadas sobre un lienzo. A la hora de buscar bibliografía sobre estos sistemas, se encuentra información que refiere de forma indeterminada a uno u otro aparato, y es preciso corroborar cuidadosamente las fechas para no confundir ambos.

En España, las primeras referencias hemerográficas al Kinetoscopio se encuentran en el año 1894, el mismo año de su presentación oficial en Estados Unidos, y se puede constatar que se mantuvo en exhibiciones, al menos, hasta finales del año siguiente (Arce, 2009, pág. 142). A pesar de que se trataba únicamente de un sistema que reproducía imágenes, la intención de complementar la parte iconográfica con el sonido fue expresada tempranamente por Edison en sus cartas manuscritas y diversas entrevistas⁹, y también se recoge tempranamente en la prensa española:

Hasta el presente el kinetoscopio (sic.) no es más que un juguete; pero Edison se propone perfeccionarlo de manera que pueda proyectar las fotografías animadas sobre una sábana con la linterna mágica y combinando el fonógrafo con el kinetoscopio cuenta con llegar a hacer hablar y moverse a las personas fotografiadas, de manera que el público reunido en una sala podrá oír, por ejemplo, el discurso de un Diputado de la Cámara, y ver al propio tiempo la mímica que emplea en su oratoria¹⁰.

9 La carta manuscrita más conocida en la que hace referencia a la música se encuentra reproducida de forma íntegra en Dickson, W.K. Laurie: Dickson, Antonia. *History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetophonograph*. New York: Crowell, 1895. También, al inicio del presente artículo, se encuentra transcrita en una entrevista realizada a Edison en 1895.

10 El Kinetoscopio, *La Unión Católica*, 30 de marzo de 1894

Las numerosas noticias en la prensa permiten certificar la llegada y explotación del Kinetoscopio en España¹¹, pero no sucede lo mismo con el Kinetófono, ya que las reseñas en la prensa sobre este aparato que se inventa y anuncia en Estados Unidos en 1895, son inexistentes, y no hay información sobre el mismo hasta 1910, década en el que se presenta el renovado Kinetófono proyector.

Hay varios motivos que pueden justificar el hecho de este sistema nunca llegara a España. El primero, es que, como se ha dicho antes, un Kinetófono consistía esencialmente en un Kinetoscopio con un Fonógrafo conectado, por lo que es posible que los empresarios no vieran la necesidad de adquirir nuevos y costosos aparatos, ya que en la mayoría de las ocasiones disponían ya de sus dos componentes previos en las salas de exposición. En varios periódicos españoles se puede observar cómo los espectáculos de *Kinetoscopio* (sic.), que se llevaban a cabo eran acompañados usualmente de un fonógrafo, aunque como puntualiza Julio Arce, “a pesar de la unión en un mismo espacio del Kinetoscopio y el Fonógrafo, es difícil establecer si se produjo alguna conjunción de ambos aparatos” (Arce, 2009, pág. 138).



Imagen 1. Recorte de Prensa en el que se anuncia en primera plana la exposición de Kinetoscopios y Fonógrafos de Edison. *La Correspondencia de España*. 11 de diciembre de 1895, n.º 13.823, p. 1¹².

Al igual que la práctica totalidad de las propuestas iniciales de cine sonoro o *talking movies* (como fueron denominadas estas primitivas películas sonoras en Estados Unidos), el Kinetófono tuvo una buena acogida por parte del público, pero únicamente de manera temporal, durante unas breves semanas, para posteriormente caer en desuso. A esto, hubo que sumarle la falta de precisión y calidad de la sincronización, que únicamente era aproximada a lo que sucedía en la imagen, lo que hizo que fuera un invento pronto olvidado. La caída de la demanda en Estados Unidos llevó a Edison a buscar mercado internacional, pero la *North American Phonograph Company* había interpuesto una querrela contra el inventor en los siguientes términos, según se describe en el periódico *New York Times* el 30 de junio de 1895:

The complaining Company holds an assignment from Edison of all foreign rights for the sale and use of the phonograph, with the exception when it is used in connection with toys, dolls, &c.

11 Entre muchas otras, se pueden consultar: *El liberal* (Madrid), 28 de mayo de 1895, p.4; *El País* (Madrid) 19 de Julio de 1894, p.2; o *El Correo Español*, 10 de abril de 1894, p.2.

12 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000409996>, extraído de la página web de la Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España [Fecha Consulta: 4 de enero de 2018].

They allege that Edison has infringed on the right by combining the phonograph and kinoscope under the name of kinetophone, and placing it in foreign market. The defense holds that the kinetophone is a toy (Wierzbicki, 2009, p.74).¹³

Así, Edison prefirió evitar problemas con las cortes, y dejó temporalmente apartada la idea de Kinetófono y su exportación, hasta retomarla en la década de los años 10, modernizando y mejorando sus características, y añadiendo el elemento de la proyección, que ya suponía un requisito indispensable para resultar competitivo en el mercado cinematográfico. El ‘nuevo’ Kinetófono se presentó en Estados Unidos en enero de 1913, y a pesar de corregir muchos de los problemas técnicos que padecían los sistemas previos, Edison “fracasó debido a una imperfecta estrategia de exhibición, y a una concepción desfasada del objeto y formato de los filmes” (Altman, 2005, pág. 358), al centrar exclusivamente su distribución en teatros de *vaudeville*. A pesar de lo limitadísimo de su comercialización final, los periódicos internacionales se hicieron eco del invento, redactando noticias desde tres años antes de su estreno; e incluso en España, se encuentran testimonios sobre las primeras pruebas del Kinetófono en el estudio de Edison.

Edisson (sic.) acaba de inventar un nuevo aparato, al que denomina “Kinetófono”, en el que al movimiento de las cintas cinematográficas se asocia el disco del gramófono, estableciendo una marca isócrona, gracias a la cual se consigue dotar de palabras a las figuras del cine. Este aparato no está completamente perfeccionado, pero el inventor confía conseguirlo en breve¹⁴

Esta breve referencia del diario *El Día de Madrid* no es especialmente fiable, ya que menciona que el Kinetófono se asocia con discos de gramófono, utilizando el término ‘gramófono’ de forma genérica para referirse a cualquier artilugio sonoro que, en este caso, con certeza, se trataría del fonógrafo. Otra de las referencias previas, en este caso técnicamente más acertada, es la que presenta en el año 1911 el periódico *La Hormiga de Oro*:

De tal manera, al mismo tiempo que el aparato proyector lanza las imágenes vivientes sobre la pantalla, el mecanismo fonográfico las dota de palabra, dando al espectador la ilusión acabada de que son seres de la realidad. [...] Los que han tenido la fortuna de asistir á (sic.) las primeras experiencias en el laboratorio de Edison, afirman que los labios de los personajes proyectados en la pantalla se mueven de absoluta conformidad con los sonidos que el fonógrafo emite.

En una escena que representaba una partida de cricket, cada golpe de maza era acompañada exactamente del ruido (sic.) seco peculiar suyo [...]¹⁵.

13 [Traducción del Autor]. “La empresa denunciante sigue un edicto de Edison sobre todos los derechos internacionales para la venta y el uso del fonógrafo, con la excepción cuando se usa en relación con juguetes, muñecas, etc. Alega que Edison ha infringido el derecho al combinar el Fonógrafo y el Kinetoscopio bajo el nombre de Kinetófono y colocarlo en el mercado extranjero. La defensa sostiene que el Kinetófono es un juguete”.

14 Por el mundo. Invento de Edisson. *El día de Madrid*, 12 de septiembre de 1910, p.12

15 Las maravillas del Kinetófono. *La Hormiga de oro*. 11 de febrero de 1911, p.96

A partir de esta noticia, se puede ver que el baremo de calidad y precisión de la sincronización venía dado por los sonidos que emitían los objetos o por la palabra hablada, pero no por la música. La música había sido utilizada en los primeros Kinetófonos como un recurso para disimular la desincronización, y “en lugar de ofrecer discursos o arias de ópera, el Kinetófono fue equipado con films que representaban bailarines o bandas” (Altman, 2004, p.81). Así, se deduce que uno de los fines codiciados de estos nuevos inventos fue el poder sincronizar la palabra, para que los sistemas resultaran útiles para transmitir discursos de personalidades políticas y, en el caso específico de los intereses de Edison, espectáculos teatrales y operísticos.

La llegada del Kinetófono a España se produce a finales de 1913, y uno de los primeros testimonios es la reseña que dedica *El Imparcial* a la exhibición privada que se llevó a cabo en Madrid, en la propiedad de los condes de Romanones:

En el salón de baile del hotel de los condes de Romanones, ante un público en que la hermosura y la elegancia descollaban, se exhibió anoche este nuevo y prodigioso invento del genial Edison, que está llamado a causar una revolución en el cinematógrafo. (...) Se ha logrado lo que parecía imposible de obtener: una completa simultaneidad del sonido y la imagen, que da la ilusión de que los personajes hablan y cantan por sí mismos. Una maravilla. (...) Cuando terminó la interesante sesión y la luz se hizo, sentimos un doble deslumbramiento, producido por los rayos eléctricos al esparcirse repentinamente en la sala, y por la incomparable hermosura de las jóvenes allí reunidas por la condesa de Romanones¹⁶.

A partir de este recorte de prensa se puede constatar que el Kinetófono que llega a España en la década de los años 10, se trata, efectivamente, del nuevo modelo de Edison, ya que era el que tenía un sistema de proyección, y el texto especifica que en la sala de la proyección “se hizo la luz”, tras, supuestamente, estar a oscuras para el espectáculo. Sin embargo, esta proyección se trató de un evento aislado, y las siguientes referencias que aparecen en la prensa española sobre el Kinetófono pertenecen a publicaciones efemérides que recuerdan los hitos del inventor¹⁷ en la fecha de su fallecimiento. Posiblemente, la falta de éxito de este invento en Estados Unidos repercutió desfavorablemente en la exportación del sistema, y la proyección en España se trató de un curioso entretenimiento científico que los condes de Romanones utilizaron como cortesía hacia sus invitados.

¹⁶ *El Imparcial*, 20 de diciembre de 1913

¹⁷ Algunos de los artículos son: “Una gran pérdida para la ciencia. Tomas Alva Edison ha muerto”, *La Energía eléctrica*. 25 de octubre de 1931, nº 20, p. 12., o “La Grandes Fechas de Edison”, *El Inventor*. Octubre de 1931, nº 7, p.11.

El Cronófono

El Cronófono fue desarrollado inicialmente por el inventor francés León Gaumont, quien registró su patente en Julio de 1901. Este primitivo sistema “consistía, esencialmente, en un simple aparejamiento —primero mecánico, posteriormente eléctrico— de reproductores independientes de imagen y sonido” (Wierzbicki, 2009, p.74). El sello distintivo que tuvo este aparato fue que no era un sistema de visión individual, sino que, a diferencia del Kinetófono, estuvo concebido desde sus inicios como un sistema proyectado. En este caso, los problemas del aparato fueron la insuficiente duración de los filmes que podía reproducir (unos doce minutos, aproximadamente), así como los comunes cortes de las conexiones entre ambos sistemas. Consciente de las limitaciones, Gaumont buscó perfeccionar su invento durante los años posteriores, creando diversos modelos como el Chronomegaphone, término que utilizó para designar al modelo de Chronophone utilizado para proyectar y sonorizar en grandes espacios (Herbert, 2000, pág. 4); o como el Chronophone Mixte, que presentó en 1908 y parecía solucionar el problema de la sincronización y la amplificación. Durante la década de los años diez, Gaumont intentó en varias ocasiones comercializar su sistema en Estados Unidos, pero la competencia feroz que existía en el país, y los errores y fallos técnicos en varias de sus presentaciones hicieron difícil su continuidad (McMahan, 2002, pág. 69-70). Asimismo, en Europa, durante los años de la primera Guerra Mundial, fueron pocas las inversiones que se realizaron en inventos fílmicos, lo que obligó a Gaumont a enfocar sus esfuerzos hacia otros horizontes.

Las primeras noticias de este aparato llegan a España en 1903¹⁸, aunque se tratan únicamente de reportajes o crónicas sobre inventos que aún estaban por llegar. Se habrá de esperar dos años para su estreno en el país, que vino de la mano del fotógrafo zaragozano Ignacio Coyne, quien compró los derechos para la utilización y distribución del Chronophone. Éste lo renombró *Cine Parlante Coyne* (González López, 2005, pág. 47), y se dedicó a realizar proyecciones de “fragmentos de óperas, zarzuelas, bailes, cantos populares, dúos, arias y asuntos cómicos” [véase imagen 2] en una sala situada en la calle San Miguel de su ciudad natal. La producción fílmica de estas películas no fue únicamente importada, y reconocidos directores españoles como Ricardo Baños, Antonio Tramullas o Fructuoso Gelabert crearon películas con este sistema (González López, 2001, pág. 67).

18 Crónica Científica. Inventos y Novedades. *lustración artística*. 12 de enero de 1903, p. 14-15



Imagen 2. Cartel publicitario del Cine Parlante Coyne, 1905. En la parte izquierda de la imagen se puede observar una representación del Chronophone¹⁹.

Las primeras referencias en prensa del Chronophone con su nombre comercial original se recogen tres años más tarde, en 1906, en el periódico *La Vanguardia*, que anuncia el estreno del sistema en un local de la Rambla del Centro de Barcelona²⁰:

Inauguración del Chronophono, último invento de Gaumont (sic.), admirable aparato cinematográfico que va al unísono la voz con los movimientos. Primero y único en Barcelona.

El Chronophone se mantuvo en cartelera durante cuatro meses, hasta mayo de ese mismo año, para volver a reaparecer en 1909, anunciado como “el aparato parlante perfeccionado”²¹. En Madrid, las noticias del estreno del último sistema Chronophone no llegan hasta mayo de 1912, y, aunque su llegada es tardía, varios periódicos reflejan el éxito en su estreno, remarcando que fue “la primera vez que una película [es] repetida”, y que “tuvo la Empresa que poner el cartel de *No hay billetes*”²². Entre los filmes proyectados en las sesiones madrileñas, destaca el de la película que reproduce los cuplés de la zarzuela *El perro chico*, interpretados por la famosa cupletista Consuelo Tamayo, “la Tortajada”. Como sucederá con el Phonofilm, el cuplé fue un recurso muy utilizado en este tipo de producciones filmicas, ya que tanto el estilo musical como las intérpretes resultaban un gran reclamo para el público. El éxito venía dado, especialmente, porque se utilizaban los mismos espacios para escuchar cuplés que para ver las películas, por lo que para el público habitual, los filmes suponían una forma económica de poder disfrutar ‘en directo’ de sus cantantes y cupletistas preferidas.

¹⁹ Imagen del Archivo DARA (Documentos y Archivos de Aragón), de la Diputación Provincial de Zaragoza, cedida por el proyecto GAZA (Gran Archivo Zaragoza Antigua) <http://adioszaragoza.blogspot.com/es/>

²⁰ *La Vanguardia*, Domingo, 15 de febrero de 1906, p.11

²¹ *La Vanguardia*. Lunes, 14 de julio de 1909, p.5

²² *El Heraldo de Madrid*, 23 de mayo de 1912, p. 4; *La Correspondencia de España*. 24 de mayo de 1912, p.4

El Fonofilm

El Fonofilm fue uno de los principales sistemas de cine sonoro en la década de los años veinte. El invento fue presentado en 1923 por Lee De Forest en los teatros neoyorquinos Rivoli y Rialto bajo el auspicio del director musical Hugo Riesenfeld; y como la mayoría de los inventos surgidos en esos años, tuvo un gran éxito en su estreno, pero pronto fue relegado al olvido (Altman, 2004 pág. 178). Sin embargo, la base tecnológica que utilizaba, que implicaba grabar el sonido en la misma cinta de video, sentó el precedente para la invención de los posteriores sistemas *sound on film*, que se mantienen vigentes en la actualidad (Chion, 1997, p. 67).

El Fonofilm llegó a España en 1927, cinco años más tarde de su presentación en Estados Unidos, coincidiendo con la presentación del ya mencionado film sonoro *The Jazz Singer* en las salas americanas²³. Aun así, la prensa española se hizo amplio eco de las actividades y presentaciones que se llevaron a cabo en todo el país mediante reseñas en las que se referían al Fonofilm como “el maravilloso invento [...] que resuelve el problema del cine hablado”²⁴, o “un invento interesantísimo”²⁵.

Aunque, en general, muchos de los periódicos mostraban palabras de asombro y alabanza hacia el nuevo sistema, se pueden encontrar referencias, como la que aparece en el periódico *El Heraldo de Madrid*, donde se remarca el valor científico del aparato, pero igualmente se señala que “aún no ha alcanzado el grado de perfeccionamiento necesario para revestir verdadero carácter artístico”, y de forma específica pone en relieve los siguientes defectos con relación a la calidad sonora:

Mas, aparte del defecto capital de las resonancias, que tanto perjudica toda audición por alto-voz, el mayor inconveniente del sistema es que al reunir todas las ondas simultáneas en una única resultante, que es la que se fotografía, no consigue luego volver a disgregarlas, sino que nos brinda esa resultante, siempre confusa, ya que en ella no se destacan los diversos timbres con la independencia debida²⁶.

De la misma manera, debido a las dificultades técnicas iniciales y a la breve duración de los filmes, inicialmente no se trató al Fonofilm como un posible sustituto del cine mudo, sino como un entretenimiento complementario en las sesiones de proyección o de las funciones teatrales, refiriéndose a él únicamente como “un bello espectáculo como fin de fiesta”²⁷. La duración de las películas no era comparable a la que ya tenían los filmes de cine mudo, y generalmente, una sesión de Fonofilm estaba configurada por varios cortometra-

23 Cabe remarcar la libertad con la que los periodistas denominaban a los sistemas recién llegados en sus columnas y reseñas. Así, el Phonofilm se puede encontrar referenciado en la prensa del momento tanto con su nombre en inglés, como con diversas traducciones al castellano, siendo la más literal ‘Fonofilm’, (sustituyendo la grafía *ph*, por la más castellana, y cercana a su pronunciación *f*), pero respondiendo también a términos con traducciones más libres como ‘Cinefón’ o ‘Cinefono’.

24 *El Sol* (Madrid), 9 de octubre de 1927, p.8

25 *El Imparcial* (Madrid) 5 de octubre de 1927, p.5

26 *El Heraldo de Madrid*, 2 de marzo de 1927, p.4

27 Pasa la cinta. El Fonofilm y su inventor Dr. Lee De Forest. *Popular Film*, 14 de julio de 1927, p.13

jes en los que se proyectaban “trozos de ópera y zarzuelas, canciones, conciertos, discursos, diálogos, [que eran] reproducidos, viéndose y oyéndose a los personajes y a la orquesta como si actuase en el escenario en el momento mismo de la proyección”²⁸.

Asimismo, algunos periodistas ponían en duda la viabilidad del invento, como se explica en la revista *Popular Film* en un amplio y crítico reportaje firmado por Antonio Suárez, cuyo título desvela las inquietudes sobre el invento: *Lee de Forest y su Fonofilm ¿Valdrá la pena este invento?*²⁹. Otra de las críticas que recibió este invento (y de forma generalizada, el cine sonoro), fue la cuestión de los problemas y limitaciones lingüísticas que implicaría, ya que según aparece en un reportaje dedicado al Cinéfono en 1927, en *La Revista de Oro*:

(...) no se podrán proyectar en España, por ejemplo, películas extranjeras, porque sólo una insignificante parte de los espectadores comprendería lo que hablan los actores, y habiendo sido suprimidos los actuales carteles, los programas deberán componerse exclusivamente de films españoles, únicos que serían comprendidos por todos; la traducción no cabe, porque si el actor que vemos en la pantalla se expresa en inglés o en alemán al impresionarse la escena y oímos la voz, a través de una traducción fonográfica, en español, nos sorprenderá desagradablemente ver que los movimientos de sus labios no corresponden a la palabra que llega a nuestros oídos, destruyendo todo el efecto de la acción.

Como se ha mencionado anteriormente, la presentación oficial de Fonofilm se hizo en España en 1927, pero ésta no fue la primera vez que hubo alguna mención a este sistema en la prensa española. El periódico *La Época*, en su edición del 15 de diciembre de 1923, realiza una amplia reseña que se hace eco del estreno del Phonofilm al otro lado del Atlántico:

Pensamos que el papel del Phonofilm no es otro sino el de completar el cine, enriqueciendo sus naturales recursos de expresión. Por ejemplo: todos hemos visto qué desairado, qué ininteligible, qué muerto resulta un baile en la pantalla. Sin el comentario sustancial de la música, los movimientos pierden toda su graciosa elocuencia. Ilustrad la proyección con un vals de Chopin o unas auténticas sevillanas, no en la orquesta, sino mediante un aparato que asegure el sincronismo, y el efecto será de completa belleza³⁰.

Esta noticia supone una referencia aislada en los periódicos de inicios de los años veinte, y cabe afirmar que el hecho de que no fuera un invento ampliamente recogido en la prensa española fue lo que hizo posible que se presentara años más tarde como una novedad.

El Phonofilm fue promocionado en 1927 España por su propio inventor, Lee De Forest, y sería razonable afirmar que la tardanza de la introducción en el país fue debida a que ya había pasado su momento de gloria en Estados Unidos, y tras infructuosas presentaciones en Cuba y México (Fernández Colorado, 1995), De Forest comenzó la búsqueda de nuevos mercados

28 *La Libertad* (Madrid) 12 octubre de 1927, p.6

29 Lee de Forest y su Fonofilm ¿Valdrá la pena este invento? *Popular Film*, 10 de noviembre de 1927, p.4

30 La Voz en el cinematógrafo. El Fonofilm. *La Época*, 15 de diciembre de 1923, p.5

al otro lado del Atlántico. Asimismo, el hecho de que el inventor considerara presentar su invento en España puede ser debido a que algunas de las películas ya rodadas en su sistema estaban protagonizadas por la cantante y actriz Concha Piquer, estrella que disfrutó de gran renombre en Estados Unidos durante los años veinte. Estos filmes, a pesar de haber sido producidos para el público norteamericano, estaban actuados en castellano y hacían referencias culturales a España, por lo que era esperable un buen recibimiento en la península.

Cabe remarcar que, aunque está confirmado que las películas de Concha Piquer datan de 1923 (Vernon y Peiró, 2012, pág. 295) tanto la cantante como De Forest, las datan de 1925 en las diversas entrevistas que dan a la prensa³¹. Así, es posible que hubieran acordado de alguna manera acercar en el tiempo la fecha de grabación original para dar más relevancia al invento: una tardanza de dos años en la presentación era aceptable, pero no lo era de cinco, ya que pondría en evidencia que no se trataba de una novedad.

Que llegase el propio inventor a España para promocionar su sistema no era algo habitual, y los conflictos entre diversas personalidades del mundo del espectáculo en busca de protagonismo no se hicieron esperar, como se constata en la noticia que publica *Heraldo de Madrid* cuyo amplio título reza:

‘Colisión de Estrellas’

Conchita Piquer dice que ella impresionó películas por el phonofilm antes que Raquel Meller.

Forest, inventor del phonofilm, asegura que Conchita Piquer tiene Razón

Raquel Meller declara que no conoce a míster Forest³²

A pesar de las dudas que generó este invento en la prensa, y tras varias presentaciones privadas del sistema Phonofilm, Lee De Forest consiguió convencer a un grupo de empresarios españoles para que comercializan su sistema en España, quienes compraron los derechos y crearon la compañía *Hispano de Forest Phonofilm* (Arce, 2009b, pág. 641, 642). A lo largo de dos años se encargaron de organizar exhibiciones en diversas ciudades del país, en las que se distribuían los cortometrajes rodados por De Forest en Estados Unidos, y otros de nueva producción nacional. Dos años más tarde, la *Hispano de Forest Phonofilm*, ya en crisis tras el poco éxito que acumulaban en las representaciones, realizó una última inversión para tratar de mantener a flote la empresa, rodando el primer largometraje sonoro español, el film *El misterio de la puerta del sol* (1929), que apenas tuvo representaciones, fue duramente criticado por la prensa, y a pesar de incluir algunas mejoras técnicas, supuso, a la vez, el amanecer y el ocaso del Phonofilm en España.

31 Valverde, Salvador. Conchita Piquer, estrella de la pantalla y de la escena frívola, nos habla del “cine”, de las “varietés” y del amor... *Crónica*, 11 de mayo de 1930, p.14; Colisión de Estrellas, *El Heraldo de Madrid*, 1 de marzo de 1927.

32 *Ibid.*

Conclusiones

A inicios del siglo XX llegaron a España numerosos inventos y nuevos sistemas cinematográficos que trataban de ofrecer revolucionarios espectáculos de cine sonoro. Inventores de fama internacional como Edison, Gaumont o De Forest comercializaron sus novedosos aparatos en el país, que llegaban precedidos por el entusiasmo, en ocasiones desmedido, de la prensa española. Sin embargo, la mayoría de los sistemas fueron rápidamente olvidados por el público tras pocas semanas de exhibición.

La decepción de la audiencia hacia estos dispositivos se debió a una suma de factores, habiendo de considerar la falta de precisión y de calidad en la sincronización sonora, los comunes errores durante la puesta en marcha de los aparatos, e incluso, la breve duración de los filmes. Asimismo, no ayudó la elevada expectativa del público, quien veía estas películas muy deslucidas en comparación con la calidad contemporánea del cine mudo, que durante esa época se encontraba en su denominada 'época dorada'. Las proyecciones de estos sistemas reproducían habitualmente fragmentos de zarzuelas, cuplés, escenas cómicas u otros entretenimientos como los que se programaban en los teatros de *vaudeville*, locales muy populares a principios de siglo. De esta manera, se observa que el primer cine sonoro buscó representar los espectáculos de moda en esos años, con el valor añadido de que, aunque la sala fuera de modestas dimensiones, podría ofrecer en pantalla a las estrellas del momento. No obstante, para tribulación de los inversores, este primitivo cine no pasó de ser un elemento anecdótico que complementaba las proyecciones de filmes clásicos, y que, además, resultaba ostensiblemente caro en comparación con los beneficios económicos que pudiera otorgar a los empresarios.

El presente artículo ha pretendido establecer un marco teórico sobre los primeros sistemas sonoros en España los a partir las noticias en prensa de finales de siglo XIX y principios del XX, con la intención de servir como punto de partida para futuras investigaciones que consideren las prácticas musicales en los espacios filmicos del período previo a la llegada del cine sonoro.

Referencias bibliográficas

- Abel, R. *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge, 2005
- Altman, R. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Arce, J. The Sound of Silent Film in Spain: Heterogeneity and homeopatía escénica. *Music, Sound, and the Moving Image*. Liverpool University Press, 2010, vol. 4 Issue 2, pp. 139-160.
- Arce, J. *La música de las primeras exhibiciones cinematográficas (1895-1896)*. En Olarte, M., Ed. *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca, 2009. pp.135-149
- Arce, J. (b) Del kinetófono a *El misterio de la puerta del sol*. Los comienzos del cine sonoro en España. *Revista de Musicología*, 2009, XXXII, vol. 2, pp.626-645
- Chion, M. *La música en el cine*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1997
- Dickson, W.K. Laurie: Dickson, A. *History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetophonograph*. New York: Crowell, 1895. Reprinted Facsimil in New York: Arno Press, 1970
- Fernández Colorado, L. *El "Phonofilm". Un sistema ambulante de cine sonoro*. Actas del V Congreso de la A.E.H.C., A Coruña: C.G.A.I (Centro Galego de Artes da Imaxe), 1995, pp. 107-115.
- González López, P. Los quince primeros años del cine en Cataluña. *Artígrama*, 2001, Núm. 16, p.39-74
- González López, P. *Los inicios del cine en España (1896-1909). La llegada del cine, su expansión y primeras producciones*. Ed. Liceus, Biblioteca de Recursos Electrónicos de Humanidades, E-excelence, 2005
- Gubern, R; Hammond, P. *Luis Buñuel. The Red Years, 1929-1939*. Wisconsin Film Studies, 2012, p. 188-189
- Herbert, S. *A History of Early Film, 2*. NY: Routledge, 2000
- Martínez, J. Cómo llegó el cine a Madrid. *Artígrama*, 2001, Núm. 16, pp.25-38
- McMahan, A. *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema*. Bloomsbury Academic, 2002
- Pulido, C, Utrera, R. Los orígenes del cinematógrafo en Andalucía y Extremadura. *Artígrama*, 2001, Núm. 16, p. 155-172.
- Singer, B. Early home cinema and the Edison home projecting Kinetoscope. *Film History*, Taylor and Francis, 1988, Volume 2, pp.37-69.
- Vernon, K.M.; Peiró, E.W. *The Construction of the Star System*. En Labanyi, J.; Pavlović, T., *A Companion to Spanish Cinema* Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2012., pp. 293-318.
- Wierzbicki, J. *Film Music: A History*. New York, NY: Routledge, 2009.

Hits de plástico

Los hábitos de consumo musical 'tween' y sus relaciones con la producción musical

Mauricio Rey Garegnani

Grup SSIT TecnoCampus - Universitat Autònoma de Barcelona

mauriciomrey@gmail.com

Data de recepció: 10-01-2018

Data d'acceptació: 31-03-2018

**PALABRAS CLAVE: TWEENS | NATIVOS DIGITALES | CONSUMO MUSICAL
| INFANTILIZACIÓN | OBSOLESCENCIA MUSICAL | PREADOLESCENCIA**

**KEY WORDS: TWEENS | DIGITAL NATIVES | MUSIC CONSUMPTION | INFANTILIZATION
| MUSICAL OBSOLESCENCE | PREADOLESCENCE**

RESUMEN

El dinamismo de la sociedad contemporánea revela la emergencia de colectivos que reclaman una mirada que trascienda el análisis evolutivo, educativo o folclórico. Hoy, gracias a la combinación de una perspectiva etnomusicológica amplia y a las nuevas miradas surgidas desde los estudios de género y las minorías, podemos observar los matices de complejidad contenidos dentro del colectivo infantil. Pero ¿Quiénes son las y los *tweens*? ¿Cómo son los productos musicales que consumen? Situados entre los 9 y 13 años los y las *tweens* poseen ciertas características evolutivas y psicológicas que configuran unos hábitos de consumo musical particulares diferentes a los del resto de nativas y nativos digitales*. Desde nuestra perspectiva, estos hábitos guardan estrecha relación con las características sonoras, de producción y de distribución de los objetos consumidos los cuales tienen una vida útil limitada por su funcionalidad. Enmarcado en un proyecto que aborda los hábitos de consumo del colectivo en nuestro territorio, el presente artículo propone un análisis inicial sobre las características de algunos productos de consumo musical *tween*. De esta manera busca complementar los estudios de Tyler Bickford (2008, 2012 y 2014) sobre la identidad y los hábitos de consumo musical de las y los *tweens* aportando una nueva perspectiva que contempla tanto el aspecto sonoro como el nuevo contexto de la web 3.0.

* Desde nuestra perspectiva entendemos el concepto de nativos digitales propuesto por Prensky (2001) en un sentido amplio. Aun así —y más allá de los matices introducidos por el autor en 2009— coincidimos con la crítica centrada en la sobrevaloración de las competencias tecnológicas de los sujetos nacidos en el contexto digital.

ABSTRACT

The dynamic nature of contemporary society has revealed the emergence of groups that need to be considered from a perspective that transcends evolutionary, formative or folkloric analysis. Today, thanks to the combination of a broad ethnomusical perspective and new observational perspectives on minors deriving from gender studies, we are able to observe the shades of complexity within children as a group. But who are tween girls and boys? What kind of music products do they consume? Aged between 9 and 13, tween girls and boys possess specific evolutionary and psychological characteristics that predispose them to specific habits of music consumption that differ from those of other digital natives*. From our perspective, these habits have a close relationship with the characteristics of the sound, production and distribution of the items consumed and whose useful life span is limited by their functionality. This article puts forward an initial analysis of the characteristics of some music products designed for tween girls and boys as part of a project looking at consumer habits of this group in the Barcelona metropolitan area. In doing so, it seeks to complement Tyler Bickford's research (2008, 2012 and 2014) on identity and music listening habits of tween girls and boys from a new angle that examines both the sound itself and the new context of Web 3.0.

* For our purposes we understand the concept of digital natives as defined by Prensky (2001) in a broad sense. Having said this, and going beyond the nuances the author added in 2009, we agree with the criticism focusing on overestimating the technological abilities of those born into the digital world.

Tweens: ni grandes ni pequeños

Autores como Natalie Coulter (2014) sostienen que la categoría *tween* surge como producto de la industria durante la década de los años 80. Otros como Tyler Bickford (2008) argumentan que no es sino hasta principios de los años 90 que la categoría se establece como identificador de un nicho de mercado. Más allá de la cronología de su visibilidad como colectivo cabe destacar que, ubicados en una etapa previa a la adolescencia, dichos sujetos poseen unas características biológicas, psicológicas y evolutivas particulares marcadas por los cambios a nivel hormonal, psicológico-cognitivo y social (Aberastury, 1970). Así, esta etapa se caracteriza por la convivencia de la perspectiva infantil con la incipiente pubertad y el despertar del interés sexual: Bob Esponja y La Patrulla Canina conviven con los cuerpos erotizados de *Felices los cuatro* de Maluma. En cuanto al aspecto cognitivo en esta etapa se produce una evolución desde las estructuras de pensamiento concreto hacia el abstracto, hipotético, multidimensional y relativo (Piaget, 1985). En lo referente al plano social comienzan a hacerse visibles las manifestaciones de una cultura diferenciada a la de sus progenitores (Benet y Pitman, 2001) que, de hecho, suele ser compartida por el grupo de pares (Silvestre y Sole, 1993). Como sostienen Stone y Church (1970), ésta voluntad de pertenencia se hace patente en las modas y tendencias que son legitimadas por el grupo de referencia. Situados entre la infancia y la adolescencia, la vivencia colectiva del fenómeno cultural sirve como puente entre el grupo familiar y la elección adolescente. La música, con su potencial epistémico (Martí, 2000), es fundamental en este proceso. Paulatinamente los sujetos abandonan el repertorio del grupo familiar —canciones infantiles y acervo cultural familiar— y se encaminan hacia la construcción de un repertorio conjunto que les ofrece elementos para construir su propia percepción de la realidad (Frith, 1987; Martí, 2000; Cook, 2001).

Metodología

Para nuestro trabajo hemos utilizado una metodología mixta. Por un lado hemos realizado dos encuestas complementarias distanciadas en cinco meses a una muestra de 170 estudiantes de escuelas primarias y secundarias de Santa Coloma de Gramenet y Cerdanyola del Vallès¹. En dicha muestra se incluyen participantes de ambos sexos de una franja de edad de entre los 10 y 13 años. Esta información se complementa con un breve trabajo de campo de 30 horas de observación y discusión con grupos-clase y con 10 entrevistas de respuesta abierta realizada a familiares y profesores. Obtenida la información inicial hemos interpretado los resultados siguiendo el modelo de análisis musicológico propuesto por Alan Merriam completando los aspectos musicales con el modelo de observación propuesto por Bruno Nettl.

1 Las encuestas y las observaciones fueron realizadas a los alumnos de quinto y sexto curso de primaria y primero de ESO de las escuelas Escaladei de Cerdanyola del Vallès y FEDAC de Santa Coloma de Gramenet. Todas las encuestas realizadas fueron siempre anónimas, con el consentimiento y autorización de los responsables académicos de los centros implicados.

Hábitos de audición musical *tween*

Dadas sus características psicológicas las y los tweens nativos digitales poseen unos hábitos de audición musical diferentes a los de infantes y adolescentes (Rey y Roquer, 2018). En nuestro estudio hemos clasificado dichos hábitos en cinco apartados relacionados entre sí:

| | |
|------------------|--|
| Temporalidad | Frecuencia, permanencia y vigencia |
| Actitud | Posicionamiento ante la escucha |
| Socialización | Formas de consumo e interacción |
| Soporte | Relación con los soportes, ámbitos y medios. |
| Aspectos sonoros | Características sonoras de los productos. |

Cuadro 1. Sistematización de los hábitos de audición musical *tween*

En cuanto a la temporalidad, cabe destacar que la audición musical es una actividad central para las y los *tweens*². Consultados sobre su importancia los sujetos manifiestan que posee una relevancia similar a los deportes y juegos reglados. En relación a la vigencia, tanto el análisis de los ránquines elaborados en base a las respuestas de los sujetos encuestados como la observación del flujo de visualizaciones en YouTube y de los *charts* de las cadenas preferidas³ revelan la alta rotación de los productos⁴. Interrogados sobre este aspecto, las y los *tweens* no dudan: sus músicas caducan. Estos datos, a priori impensables para otros colectivos donde la música es un elemento estructural de la identidad, nos llevan a pensar que los sujetos establecen con la música una relación de tipo funcional: consumen, utilizan los productos y transcurrido un período breve, los remplazan por otros de características similares. En lo que respecta a la actitud podemos determinar cuatro tipos de escucha: exclusiva —solo escuchar música—, inclusiva —como actividad paralela—, social —compartida— y participativa —cantar, bailar, jugar en plataformas, etc.—, siendo la inclusiva la modalidad preferida. Como revelan los trabajos de Bergh y De Nora (2014) y Bickford (2014) la socialización del consumo musical *tween* es un apartado extenso. Acorde a los intereses de este artículo nos limitaremos a resaltar dos aspectos: el consumo de conciertos y las vías de acceso al repertorio. En cuanto al primero, los sujetos manifiestan que no son consumi-

2 Consultados sobre la frecuencia de audición musical el 87% de los sujetos manifiestan que escucha música más de cuatro días a la semana. Si bien la franja de nuestro estudio está excluida de la *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España* realizada por el Instituto Nacional de Estadística, los valores obtenidos concuerdan con la curva de resultados de dicho estudio donde los valores de mayor frecuencia de audición se corresponden con los sujetos de menor edad.

3 Los datos sobre visualizaciones en YouTube y reproducciones en Spotify fueron obtenidos de www.kworb.net. Los datos sobre los *charts* de las cadenas nacionales fueron obtenidos de www.promusicae.es.

4 Transcurridos cinco meses, solo el 6% de los productos sonoros de consumo *tween* se mantienen en los ránquines. Esta permanencia parece estar vinculada a dos elementos: o bien son músicas que forman parte del acervo sonoro familiar —y por lo tanto, relativamente solidificadas en la identidad de los sujetos— o bien han tenido una penetración muy alta desde el mercado y persisten en los *charts* de manera residual.

dores frecuentes de conciertos en directo⁵. Además, remarcan que aquellos a los que asisten no suelen concordar con sus gustos musicales. Entendemos que esta situación es fundamental para comprender la relación que los sujetos establecen con los productos de su preferencia, la cual se construye desde lo virtual. Así, al regirse por el imaginario de verosimilitud que brinda el medio y su madurez psicológica y al no vincularse a una experiencia vivencial directa, podemos entender que la virtualidad se impone sobre la realidad. En lo relativo al repertorio, los sujetos manifiestan que principalmente acceden a los productos por medio de las sugerencias del grupo de referencia y por su extensión virtual en las redes sociales. Mayoritariamente exentos del control parental por la libertad de acceso a Internet y por la penetración de dispositivos en la franja del colectivo⁶, los sujetos moldean un repertorio que les permite transgredir las normas y les ofrece información sobre el contexto a la par que fortalece los lazos dentro del grupo. En referencia al soporte, la radio del coche familiar y la audición *on-line* en los dispositivos móviles se imponen en las preferencias. Los *smartphones* y ordenadores desplazan a los reproductores de Mp3/Mp4⁷ y YouTube⁸ se establece como el motor de búsqueda principal para los contenidos. En relación a la radio, si bien el altísimo grado de penetración en el segmento demuestra su vigencia, la comparativa entre el flujo de visualizaciones y el acceso a los *charts* parece reflejar que la web es la vía de entrada del repertorio mientras que la radio se establece como el espacio para la legitimación de buena parte de los productos, así como para su intercambio con sujetos de otras franjas de edad. Otro dato a tener en cuenta es que los CD han pasado a ser un soporte limitado a la música filtrada por el control de los progenitores, resultando en una ‘fossilización’ del repertorio contenido en dicho soporte.

‘I’ve got a pen, I’ve got an apple’: infancia, preadolescencia y música comercial

Al referirse a la evolución histórica de la música dirigida al público infantil en los EE.UU. de post-guerra, Bickford refiere dos corrientes: la educativa y la comercial (2012). Según el autor, a partir de la primera década de este siglo la música comercial dirigida a los preadolescentes comienza a ganar espacio dentro del *mainstream*. Esto sucede gracias a la proyección de productos como *Hannah Montana* o *High School Musical* —impulsados por Disney Channel— y al volumen de ventas obtenido por la adaptación al público infantil de

5 Si bien un 67,7% de los sujetos manifiesta haber asistido alguna vez a un concierto, apenas un 2% afirma haberlo hecho el último año.

6 Según los datos de la *Encuesta sobre Equipamiento y Uso de Tecnologías de Información y Comunicación en los Hogares de 2017* del Instituto Nacional de Estadística la utilización de dispositivos móviles —*smartphones* y *tablets*— entre menores muestra un incremento con respecto a muestras anteriores.

7 Si bien el 95% de los sujetos manifiestan que poseen un reproductor de Mp3/Mp4, solo el 2% manifiesta su preferencia por este tipo de dispositivos.

8 Por más que a priori pueda parecer que los *tweens* consumen música desde lo visual, la predominancia de YouTube como soporte de reproducción no radica tanto en su funcionalidad como reproductor de vídeo sino —dadas las competencias tecnológicas superficiales de los sujetos— en la simplicidad y el manejo intuitivo de su buscador.

productos pop del *Kidz Bop*⁹. Salvando algunos productos y matices culturales esta división es extrapolable a nuestro contexto, al menos, hasta la generalización del acceso a Internet. A partir de este momento, la proliferación de los dispositivos móviles entre el segmento *tween* y la consolidación de la web 3.0 —construida en base a las búsquedas de los usuarios— abre la puerta a un tipo de productos accesibles a los sujetos de manera autónoma, quienes, en muchos casos, sortean el control de los progenitores y amplían los límites impuestos por la oferta de las grandes compañías. Impulsados desde la propia red¹⁰, algunos productos invierten los procesos de producción tradicionales, aunque acaban siendo absorbidos por el modelo planteado por la industria.

En el análisis de esta evolución podemos observar cómo —desde las primeras compañías discográficas y las editoriales hasta los grandes distribuidores de contenidos en Internet— la industria ha estado atenta a legitimar a niños y niñas como consumidores. Desde la perspectiva adultocéntrica de los productos educativos hasta la hipersexualización, la infancia ha sido objetivo del mercado. En el transcurso de este proceso, la industria ha descubierto que el potencial de las y los menores como consumidores no radica exclusivamente en su capacidad de absorción de productos diseñados para el segmento sino que —también conocedores de sus hábitos de consumo en el nuevo contexto marcado por la red— puede ofrecerle un modelo extrapolable al público adulto (Barber, 2008). Como comentamos en el apartado anterior, en lo relativo al consumo musical, las y los *tweens* se rigen por la virtualidad, la velocidad y —dada su relación funcional con los productos— no manifiestan conflictos de autenticidad ante la homogeneidad de los mismos. Estos elementos son el material idóneo para un modelo de consumo basado en la obsolescencia de los productos. Ampliando el mercado hacia ambos extremos¹¹, la industria musical y del entretenimiento no solo legitima a las y los *tweens* como nicho de consumo sino que proyecta su modelo —rápido, homogéneo y obsolecente— hacia buena parte del público adulto, al cual en cierta manera infantiliza¹².

9 Definido por el propio Bickford como un “pop filtrado por el control parental” el *Kidz Bop* no posee un equivalente directo en nuestro territorio. Para encontrar ejemplos similares de adaptaciones del repertorio para el público infantil debemos remontarnos a canciones como *See you later alligator* de Bobby Charles registrada en 1982 como *Hasta luego cocodrilo* por el grupo Parchís.

10 En esta nueva etapa marcada por el auge del reggaeton y la música latina conviven artistas impulsados por las grandes compañías como Maluma o J. Balvin con productos surgidos del mundo independiente y de la propia red como Bad Bunny u Ozuna.

11 *Trolls* (Walt Dorhn, 2016): Una lluvia de colores y cantantes pop *mainstream* para atraer al cine a padres y público infantil; *Swalla* (Jason Derullo, 2017) *Lollipops*, ritmos repetidos, clichés y la misma lluvia de colores, esta vez salpicando a cuerpos erotizados. Ambos ejemplos responden al modelo de ampliar el alcance de los productos.

12 Al referirnos al proceso de infantilización no buscamos menospreciar la cultura infantil —la cual entendemos que ha de ser observada con atención y respeto por la musicología—. Por el contrario, la utilización del término otorga valor a la infancia como cultura y, a la par, busca describir un proceso por el cual personas adultas o con un desarrollo cognitivo superior asumen conductas de etapas cognitivas previas.

| Etapa | Descripción | Ejemplo |
|-----------|--|--|
| '70 - '90 | Grupos infantiles y juveniles | <i>Jackson 5, Parchís, Menudo, NKOB...</i> |
| '90 - '05 | <i>Boy Bands</i> y adaptaciones del <i>mainstream</i> al repertorio infantil | <i>Backstreet Boys, Take That, Kidz Bop...</i> |
| '05 - '10 | Disney Channel: Emergencia del mercado <i>tween</i> | <i>Hannah Montana, HSM, Violetta...</i> |
| '10 - ... | Proyección de artistas <i>tweens</i> en el <i>Mainstream</i> - YouTube | Justin Bieber Miley Cyrus, PSY... |

Cuadro 2. Evolución histórica de los grupos comerciales orientados a jóvenes y tweens

'Tweens' y música: aspectos sonoros

Para el análisis de los aspectos sonoros hemos tomado como referente inicial el modelo planteado por Bruno Nettl¹³ (1973). A partir de allí hemos complementado los apartados acorde a nuestro contexto y objeto de estudio definiendo las siguientes categorías: ritmo, forma, armonía y modalidad, instrumentación, tímbrica, letra y textura.

Por delante de la letra y la melodía para las y los *tweens* el ritmo es el aspecto más relevante a la hora de escoger una canción. En el análisis comparativo de los productos preferidos por los sujetos se observa un monopolio del compás 4/4, así como la predominancia de los patrones de Reggaeton, Hip-Hop y Trap. A su vez, prepondera el tempo cercano al moderato. Consultados sobre su percepción del ritmo, las respuestas de los sujetos nos orientan a que la idea de “canción rítmica” no se vincula a un número elevado de BPM¹⁴ —elemento que se hace evidente en las canciones de Trap— sino a la repetición de un patrón. En lo que respecta a la estructura, predomina el formato de canción pop estándar de textura e intensidad creciente: introducción —generalmente instrumental y colorista dedicada a ubicar a la canción en un carácter, temporalidad o geografía—, estrofa, pre-estribillo, estribillo(s), post-estribillo y puente. Dentro de este apartado cabe destacar la frecuente utilización de los puentes de rap como espacio de mayor tensión y contraste, no solo desde la narrativa del texto —donde suele utilizarse un lenguaje más explícito—, sino también desde la tímbrica vocal¹⁵. La armonía está marcada por la utilización de ruedas simples de no más de cuatro acordes y clichés armónicos. El más destacable es el de la secuencia Im / bVI / bIII / bVII presente en un elevado número de canciones de los *charts*¹⁶. Este elemento nos lleva a reflexionar sobre el concepto de autenticidad. Como comentamos anteriormente, consideramos que la relación de las y los *tweens* con sus productos de consumo es funcional por lo que la repetición de elementos, más que actuar como un factor disruptivo, permite suplantar fácilmente los productos sin la necesidad de asimilar grandes cambios. Esta funcionalidad se hace

13 En su propuesta metodológica para el estudio etnográfico de las músicas folclóricas occidentales, Nettl enumera los siguientes parámetros de análisis: sonido y estilo de canto, forma, polifonía, ritmo y tempo, melodía y escalas.

14 *Beats per Minute* o pulsos por minuto.

15 *Swalla*, Jason Derullo ft. Nicki Minaj y Ty Dolla \$ign (2017); *Havana*, Camila Cabello ft. Young Thug (2017); *Despacito*, Luis Fonsi ft. Daddy Yankee (2017) o *Bailame Remix* de Nacho, Yandel y Bad Bunny (2017) son ejemplos de esto.

16 *Bailando*, Enrique Iglesias ft. Descemer Bueno y Gente de Zona (2014), *Hey Dj*, CNCO y Yandel (2017), *Súbeme la Radio*, Enrique Iglesias Ft. Zion, Lennox y Descemer Bueno (2017) o *Bailame remix* y *Despacito* son algunos de los ejemplos más destacables. Curioso es el caso de CNCO. La similitud de su canción emblema *Hey DJ* con *Súbeme la radio* de Enrique Iglesias no ha sido un impedimento para ser su grupo soporte durante la gira por EE.UU. en 2017.

evidente también en su relación con la idea de creación de los productos: para los sujetos no importa conocer el autor ni cuán original es el producto¹⁷. Tampoco otorgan demasiada relevancia al o la intérprete —elemento que se observa en la alta rotación y la breve permanencia en los *charts*—; para los sujetos basta que el producto los interpele por medio de referencias a elementos de su entorno inmediato como el fútbol, los personajes famosos, la estética de los videojuegos o las marcas¹⁸. Así, evolucionando el modelo de identificación del rock y del pop, parecería que los músicos que dirigen sus productos al público *tween* no se erigen como modelos sino que buscan, en cierta forma, asimilarse con su público. En cuanto a la modalidad, se observa la predominancia del modo menor. La instrumentación está marcada por la fuerte presencia de sonidos de librería y la escasa utilización de instrumentos acústicos. Estos se limitan, mayoritariamente, a una finalidad de marcador étnico o geográfico y suelen ubicarse en la introducción o la coda de la canción. En lo que respecta a la voz, podemos distinguir dos patrones: melismática y rota. Estos patrones suelen estar asociados a estereotipos de género y actitud. La extensión del uso del *autotune* como elemento orgánico vuelve sobre el tema de la autenticidad y virtualidad puesto que no socava el valor de los productos. En lo que respecta a la letra, abunda el contenido amoroso/sexual, la rima consonante y la repetición de fonemas. Estos elementos se vinculan con los intereses y el desarrollo psicológico de los sujetos. Sin embargo entendemos que también guardan relación con la escucha parcializada resultante del flujo de atención derivado de la no comprensión de la globalidad del texto y de la actitud multitarea en el momento de escucha. Por último, en cuanto a la textura, prevalece el modelo de melodía acompañada mostrando un crecimiento textural similar al de la música electrónica.

Conclusiones

Tras el análisis de los datos obtenidos, consideramos que las características evolutivas y del contexto conducen a los sujetos a establecer un vínculo funcional con buena parte de la música que consumen. Desde la perspectiva de las y los *tweens*, la mayoría de los objetos sonoros caducan y tienen una vida útil que se sitúa entre los 4 y los 5 meses. Esta duración está condicionada por la elevada oferta —accesible a bajo coste y sin control parental— posibilitada por el consumo vía web pero, sobre todo, por la relación de funcionalidad con el producto dentro del grupo de pares. La industria musical demuestra su comprensión de esta situación y pone a su disposición productos marcados por la homogeneidad, los cuales son producidos con velocidad para ser consumidos con voracidad. Paralelamente, la relación entre las características evolutivas del colectivo, el vínculo funcional y la obsolescencia de los productos, se traduce en una perspectiva particular en cuanto al concepto de creación. Por lo que podemos deducir, para las y los *tweens* no existen los conflictos de au-

17 El factor originalidad o novedad no es valorado positivamente por los sujetos quienes lo colocan por debajo de otros elementos como la coreografía, el vídeo o el humor.

18 El análisis de la imagen de los vídeos es un elemento que merece un tratamiento detallado el cual será abordado en futuros trabajos.

tenticidad que suelen estar presentes en otras franjas de edad y colectivos. Así, la industria preparada para el consumo veloz, no necesita innovar sino que recicla los contenidos. Conocedora de las conductas de consumo *tween* y productora de objetos obsoletos, la industria de la música y el entretenimiento busca extender este modelo de consumo a buena parte del público adulto al cual, como sostiene Barber (2008), infantiliza. Entender las relaciones del colectivo *tween* y la música es un desafío que trasciende al segmento y ofrece información sobre otros sectores de la sociedad. Cabe que la nueva musicología esté atenta y responda con dinamismo a los desafíos del siglo XXI.

Bibliografía

- Arberastury, A. (2004). *La adolescencia normal: un enfoque psicoanalítico*. Buenos Aires: Paidós.
- Barber, B.R. (2008). *Consumed: How Markets Corrupts Children, Infantilize Adults, Swallow Citizens Whole*. New York: Norton.
- Bennet, H., y Pitman, T. (2001). *Pasos y etapas: de 9 a 12 años - La preadolescencia*. Barcelona: Ediciones Medici.
- Bergh, A., y De Nora, T. (2014). Forever and Ever: Mobile Music in the Life of Young Teens. En S, Gopinath, y J, Stanyek (Eds.) *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies* (Vol. 1, p. 317-334). Oxford: Oxford University Press.
- Bickford, T. (2008). Kidz Bop, 'tweens', and childhood music consumption. *Consumer, commodities & consumption*, 10(1). Recuperado de <http://csrn.camden.rutgers.edu/newsletters/10-1/bickford.htm>
- Bickford, T. (2012). The New 'tween' music industry: The Disney Channel, Kidz Bop and emerging childhood counterpublic. *Popular Music*, 31(3), 417-436.
- Bickford, T. (2014). Earbuds are good for sharing: Children's headphones as social media at a Vermont school. En S, Gopinath, J, Stanyek (Eds.) *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies* (Vol. 1, p. 335-356). Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano: Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.
- Coulter, N. (2014). *Tweening the girl: The crystallization of the tween market*. New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music. En R, Leepert y S, McClary (Eds.). *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (pp.133-150). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gessel, A. (1956). *El adolescente de diez a dieciséis años*, Barcelona: Paidós.
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte, la música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): Deriva, 2000.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Evaston: Northwestern University Press.
- Nettl, B. (1973). *Folk and traditional music of the western continents*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Piaget, J. (1985). *De la lógica del niño a la lógica del adolescente*. Barcelona: Paidós.
- Prensky, M. (2001). Digital Natives, Digital Immigrants. Part 1. *On the Horizon*, 9(5), 1-6, Recuperado de <https://doi.org/10.1108/10748120110424816>
- Prensky, M. (2009). H. Sapiens Digital: From Digital Immigrants and Digital Natives to Digital Wisdom. *Innovate: Journal of Online Education*, 5(3), Recuperado de <http://nsuworks.nova.edu/innovate/vol5/iss3/1>
- Rey, M. y Roquer, J. (2018) Colectivos emergentes y nuevos hábitos de escucha. El caso de los 'tweens' en el área metropolitana de Barcelona. En A. Saludescu, y M.A. Juan de Dios (Eds.) *Los Nuevos Métodos de Producción y Difusión Musical de la Era Post-Digital* (pp. 13-32). Zaragoza: Egregius.
- Silvestre, N., y Sole, M. (1998). *Psicología evolutiva: Infancia - preadolescencia*. Barcelona: Ediciones Ceac.
- Stone, L., y Church, J. (1970). *El escolar de 6 a 12 años*. Buenos Aires: Horné.

Otras fuentes

- Ministerio de Educación y Formación Profesional. (2015). *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España*. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/dam/jcr:a185d7f5-0331-4f8c-90be-52b6d4991040/encuesta-de-habitos-y-practicas-culturales-2014-2015-sintesis-de-resultados.pdf>
- Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación. (2017). *Resumen general de medios 2017*. Recuperado de <http://www.aimc.es/egm/datos-egm-resumen-general/>
- Instituto Nacional de Estadística. (2017). *Encuesta sobre Equipamiento y Uso de TIC en los hogares 2016*. Recuperado de http://www.ine.es/jaxi/Datos.htm?path=/t25/p450/base_2011/a2016/10/&file=04057.px

La figura del ingeniero de sonido en la industria cinematográfica: referentes técnicos en el origen del cine sonoro español

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas
Universidad Complutense de Madrid
mjuanded@ucm.es

Data de recepció: 10-01-2018

Data d'acceptació: 31-03-2018

PALABRAS CLAVE: INGENIERO DE SONIDO | ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS
| CINE SONORO ESPAÑOL | DOBLAJE | GRABACIÓN
KEY WORDS: SOUND ENGINEER | FILM STUDIOS | SPANISH SOUND PICTURES
| DUBBING | RECORDING

RESUMEN

El origen de la figura del ingeniero de sonido no ha sido apenas abordado historiográficamente. La presente investigación pretende centrar el foco en los orígenes de este perfil profesional como agente protagonista dentro de un espacio de trabajo especializado que adopta diferentes formatos: estudio de rodaje, estudio de postproducción o doblaje. La inquietud por aportar un sonido sincronizado a la imagen se remonta a los propios orígenes del cine, y caracteriza la historia de muchos inventores cuyos proyectos se truncaron ante la dificultad que suponía su comercialización. La incursión definitiva del sonido dentro de la producción del film obliga a los estudios de rodaje a adaptarse acústica y tecnológicamente, y conlleva la aparición del departamento sonoro y los primeros referentes técnicos. Será durante este período cuando aparezcan los primeros nombres relacionados con el especialista técnico en sonido, como José María de Guillén-García, Ricardo María de Urgoiti, Adolfo de la Riva, Rosendo Piquer, Federico Gomis o León Lucas de la Peña. El ingeniero de sonido durante este primer período de cine paleosonoro se caracterizará por tener un perfil científico más que artístico y una gran versatilidad para cambiar de medio, principalmente del radiofónico al cinematográfico.

ABSTRACT

The origin of the figure of the sound engineer has scarcely been touched on from a historiographical perspective. This research aims to focus on the origins of this profession as a leading actor in a specialised work environment that can take different forms as a film studio, post-production studio or a dubbing studio. The desire to synchronise sound to picture goes back to the very origins of film itself and defines the story of many inventors whose projects were abandoned due to problems with their commercialisation. Sound's ultimate incursion into film production compelled film studios to adapt acoustically and technologically, and led to the creation of the sound department and the first prominent technicians. It was during this period that the names of specialised sound technicians first appeared, such as José María de Guillén-García, Ricardo María de Urgoiti, Adolfo de la Riva, Rosendo Piquer, Federico Gomis and León Lucas de la Peña. During the early years of sound pictures, sound engineers usually came from a scientific rather than an artistic background and were highly versatile, changing medium primarily from radio to film.

Los primeros estudios de rodaje y el largo camino hacia la sincronización del audio con la imagen

La estrecha relación del cine con la tecnología constituye desde sus orígenes una lucha constante entre la innovación tecnológica al servicio del discurso narrativo, los debates de autenticidad derivados de toda manifestación cultural en la que la tecnología forma una parte importante del proceso creativo, y la amenaza que cada novedad tecnológica supone para el *establishment* de la industria en ese momento. Como ya ha sido reflejado en diversas investigaciones anteriores a la que aquí se presenta (Gubern, 1977; Gorostiza, 1993; Falcó, 1995; Arce, 2009), el sonido ha constituido una preocupación en el cine desde sus orígenes. Debemos revisar, en este sentido, la lista de aquellos protagonistas que centraron sus investigaciones tratando de implementar un sistema válido que permitiera sincronizar el registro sonoro con la imagen. Los continuos intentos de integrar permanentemente junto a la imagen, las habituales interpretaciones musicales, los efectos o los doblajes que acompañaban en algunos casos a las proyecciones ‘mudas’¹, no solamente se encontraron con dificultades tecnológicas, sino también con el problema de la explotación comercial ante la falta de inversores, que en algunos casos supuso una barrera infranqueable determinando la implantación de uno u otro sistema y relegando al resto al anonimato.

Son muchos los intentos de sincronización que se suceden durante estos primeros años. Thomas Alva Edison desarrolla el Kinetófono al combinar el Kinetoscopio —sistema de imágenes en movimiento de visionado individual— con el fonógrafo de cilindros de cera. La estandarización del cinematógrafo de los hermanos Lumière a partir de 1895 conlleva otras numerosas tentativas de combinar este dispositivo con diferentes sistemas de reproducción sonora como el fonógrafo de Edison o el gramófono de Berliner: ejemplo de ello es el sistema de sincronización que León Gaumont presenta en la Exposición Universal de París en 1900, basado al igual que la propuesta de Edison en un fonógrafo de cilindro conectado a un proyector cinematográfico². El propio Gaumont presenta en 1910 el Cronofon, sistema en el que se sustituía el cilindro de cera por un dispositivo plano de ebonita.

Otro de esos dispositivos que aparecerán durante los primeros años del siglo XX será el Cinéfono, patentado en 1910 con el nº 49039 por el dibujante y pintor almeriense afincado en Barcelona, José Salvador Roperó. El Cinéfono de Roperó se basaba en la sincronización de un gramófono con el proyector, aunque no llegaría a tener ninguna aplicación comercial debido a su complejidad. La fijación tanto de la imagen como del sonido sobre un soporte permanente constituye por lo tanto un reto desde los propios orígenes del cine, aunque los problemas que genera la sincronía consolida comercialmente un formato ‘mudo’ que se asentará hasta la resolución técnica y la viabilidad comercial de los nuevos sistemas,

1 Siguiendo a Arce (2009) preferimos emplear el término ‘mudo’ en lugar de ‘silente’ para referirnos al cine anterior a la estandarización del sistema sonoro, teniendo en cuenta que el espectáculo cinematográfico siempre ha estado acompañado de diferentes sonidos.

2 En 1908, en el cine Coyne de Zaragoza, se había exhibido episódicamente el sistema sonoro de Gaumont.

que requerirán una renovación no solo de los estudios de rodaje sino también de las salas de exhibición.

Durante la etapa del cine mudo en España solamente podemos hablar de estudios de rodaje, destinando otros espacios como los gabinetes fonográficos o los estudios radiofónicos a la grabación sonora. La distinción entre estudios de rodaje y estudios de sonorización y doblaje adquiere una importancia trascendental teniendo en cuenta que en el primer caso debemos hablar de espacios creados ‘ex profeso’ para la producción cinematográfica desde su propio origen, y por lo tanto debemos establecer al menos una primera etapa ‘pre-sonora’ y una segunda etapa ‘sonora’ en la que los estudios de rodaje se deben adaptar a las necesidades de una captación no solamente de la imagen sino también de los ‘hechos sonoros’ que se producen y que se deben sincronizar con ella. Por el contrario, los estudios de sonorización y doblaje surgirán como un incipiente nuevo modelo de negocio que la industria cinematográfica demandará ante la incursión del sonoro. Delgado Cavilla (2011), en la entrada dedicada a los ‘estudios’ dentro del Diccionario del Cine Iberoamericano, aborda los orígenes y el auge preliminar de los estudios de rodaje en España entre 1895 y 1931. Estos edificios destinados al rodaje comienzan llamándose galerías y contienen decorados bastante rudimentarios con telones planos pintados sobre estructuras de madera:

En 1908 Fructuós Gelabert construye una de estas galerías en La Granja Vieja, una finca situada en Horta, Barcelona. Sus dimensiones eran nueve metros de largo por seis de ancho; [...] parece ser la primera construcción que se destina en España para servir como lugar de rodaje (Delgado Cavilla, 2011, p. 612).

Desde los inicios del cine, parece existir una inquietud por establecer unos espacios permanentes dedicados al rodaje, aparte de las localizaciones exteriores, que lleva también a algunas productoras madrileñas como Patria Films a buscar lugares cerrados de similares características: espacios reducidos y con una decoración sobria. Estos pequeños estudios aprovechan espacios dentro de edificios ya construidos y terminan siendo poco rentables económicamente. Algunos de ellos, incapaces de adaptarse a los nuevos tiempos, terminan quebrando ante el reto que suponía competir con otros estudios preparados acústica y técnicamente para rodar películas con la nueva tecnología sonora. La inquietud por el acondicionamiento acústico de los espacios destinados a la captación llega lógicamente antes a la industria relacionada con el fonógrafo o el gramófono, en una época en la que la investigación en el cine se centraba en el problema de la sincronización, mientras que la ‘gran industria’ se preocupaba por la explotación comercial de las películas ‘mudas’.

Lee De Forest —quien revolucionaría el terreno de la radiodifusión y sentaría las bases de la grabación eléctrica con su invención de la válvula termoiónica— presenta en 1923 su sistema de grabación óptica denominada Phonofilm afianzando las bases del sonido impreso en el propio celuloide (grabación óptica analógica), un recurso que minimizaba los errores de sincronización que caracterizaban los primeros sistemas del cine sonoro pero que

no conseguiría convencer a unas productoras cinematográficas reticentes a la incorporación del sonido en las imágenes en movimiento³. El Phonofilm es, en definitiva, uno de tantos sistemas de sonorización que periódicamente fueron apareciendo desde principios de siglo, aunque habrá que esperar a la aparición del Vitaphone de la Warner Brothers a partir de 1925 “para situar el pistoletazo de salida, no tanto del cine hablado, sino de la apuesta de las grandes productoras por los nuevos sistemas de sincronización del sonido” (Arce, 2012, p.17). El cine hablado, a pesar de las reticencias de algunos sectores que lo consideraban como una amenaza para la propia esencia del cine, termina inevitablemente siendo un éxito comercial. A partir de 1929 la apuesta de las productoras cinematográficas estadounidenses por el cine sonoro es ya total, con unas repercusiones evidentes en nuestra industria tanto en el terreno de la producción como de la importación fílmica.

Los nuevos espacios de trabajo en la era del sonoro: los primeros doblajes y estudios de sonorización

Los inicios del sonoro en España, como en el resto de países, conllevan la necesaria aparición de nuevos espacios de trabajo: los estudios de sonorización y doblaje. Los estudios de sonorización y doblaje permiten una descontextualización de la *performance* de su ubicación original. El estudio de doblaje desvincula por completo el discurso sonoro del discurso visual y lo desplaza a un espacio acústicamente neutro, aunque con unas condiciones acústicas controladas que favorecen entre otras cosas la inteligibilidad de los diálogos. Esta metodología de trabajo encuentra muchas similitudes con el posterior devenir del proceso de producción discográfica, algo que nos puede llevar a hablar de ‘prácticas heredadas’ y de trasvases profesionales entre diferentes medios.

Debemos vincular necesariamente el origen de los estudios de grabación en nuestro país con la aparición de los primeros estudios de sonorización y doblaje cinematográfico a partir de la década de los años 30 del siglo pasado. A pesar de los intentos pioneros a comienzos de siglo de los gabinetes fonográficos, la consolidación de espacios aislados y tratados acústicamente, dotados de una cabina de control con dispositivos permanentes de grabación parece haber llegado previamente al mundo radiofónico e inmediatamente después al cinematográfico antes que al discográfico. En las producciones discográficas, la práctica habitual durante las primeras décadas del siglo XX será desplazarse al lugar donde tenía lugar la actuación de la orquesta o del solista, y llevar a cabo la grabación *in situ* en audiciones realizadas durante los ensayos de las obras. El entorno radiofónico, por sus propias características como emisor que desde la intimidad de la cabina permite llegar a un amplio número de receptores, o la aparición del doblaje y las necesidades derivadas de la postproducción sonora en el cine, anticipan el camino hacia el desarrollo de pequeños espacios optimizados para la grabación.

3 Lee De Forest iniciaría en 1925 una gira por Europa en busca de apoyo financiero para comercializar su dispositivo que le llevaría a recalar en España. A finales de 1927 exhibió su dispositivo en el cine Callao de Madrid y, al año siguiente, en Barcelona en los exteriores del Parque Güell, pero sin conseguir interesar al capital madrileño ni catalán.

No es objetivo de esta investigación plantear el debate de los porqués del doblaje, o lo que éste supone posteriormente durante la dictadura franquista, sino centrarnos en las cuestiones tecnológicas que acompañan a este nuevo método de trabajo y su influencia en la aparición de los primeros profesionales del sonido. La industria del doblaje surge como una salida al problema con el que se encontraría la industria cinematográfica estadounidense ante la comercialización internacional de sus nuevos films sonoros: la traducción a otros idiomas. La estrategia de las productoras ante el nuevo reto de comercializar internacionalmente las películas habladas lleva inicialmente a la aparición de las versiones multilingües, ante la imposibilidad técnica de implementar un sistema que permitiese el doblaje al idioma respectivo de cada país. De este modo comienza a producirse en Hollywood cine en español, francés, alemán e italiano, una situación que pudo haber supuesto el despegue de una industria cinematográfica española que, carente de recursos técnicos y medios económicos, no supo reaccionar ante esta nueva circunstancia.

A pesar de ello, las versiones multilingües representan un breve período de transición ante la aparición de los primeros doblajes. Los primeros doblajes en castellano no se realizaron curiosamente en España sino en Francia —en los estudios Des Reservoirs en Joinville-Le Pont, un pueblo cercano a París— donde se ubicaba la sede europea de la Paramount⁴. Los inicios del doblaje en España no estuvieron exentos de polémica teniendo en cuenta que los primeros doblajes al castellano se realizan fuera de nuestras fronteras. El 1 de febrero de 1933 Mauricio Torres —redactor de la sección de cinematografía del diario *Heraldo de Madrid*— reclamaba a la clase política una ley de protección del doblaje denunciando “la invasión de un sinfín de películas ‘dobladas’ en español, la mayoría —el 98%— sincronizadas en estudios extranjeros”. Torres exigía una reglamentación inmediata, planteando el absurdo de que “existiendo en España varios estudios equipados para ‘doblar’ películas vengan estas ‘dobladas’ del extranjero”⁵.

Devil on the Deep de Marion Gering fue la primera película doblada en ‘castellano español’ en 1931 en los estudios ubicados en Joinville-Le Pont⁶, a la cual le seguirían un número importante de doblajes —*Remordimiento* (1931), *Cuánto vale el dinero* (1932), *Seis horas* (1932), entre otras muchas— hasta que, en julio de 1932, se inauguran en Barcelona los estudios TRECE (Trilla-La Riva Estudios Cinematográficos Españoles), pioneros en la exclusividad de doblajes, contando con la presencia del actor Félix de Pomés⁷.

4 Fueron precisamente los ingenieros de Paramount quienes consiguieron grabar en 1928, por primera vez, un diálogo sincronizado con los labios de los actores en la película *The Flyer*.

5 Publicado en el *Heraldo de Madrid* el Miércoles 1 de febrero de 1933. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001019719&search=&lang=es> (Consultado: 21/12/17).

6 El primer doblaje en castellano se realizó en 1929 con la película *Rio Rita de Luther Reed*, en el que participaron actores hispanoamericanos en lo que fue el primer intento de comercializar el doblaje en ‘español neutro’.

7 Heinink (1998) señala a Trilla-La Riva como el primer estudio de sonorización y doblaje estable del que se tiene noticia, remontándose su actividad a septiembre de 1931.

Tan solo un año más tarde, en 1933, el empresario italiano Ugo Donarelli inaugura en la calle Claudio Coello nº 124 de Madrid la Sociedad Fono España, que contaba en esta época con tres estudios de registro en los cuales, tal y como reza en una publicidad de la revista *Cinegramas* (nº 8 del 4 de noviembre de 1934), se podían encontrar a los “mejores artistas y asistencia técnica de España” con sonido Western Electric⁸. El establecimiento de una incipiente industria alrededor del doblaje y la rivalidad entre los estudios de grabación era ya un hecho.

Referentes técnicos en el origen del cine sonoro en España: la consolidación de la figura del ingeniero de sonido

Los orígenes de la figura del ingeniero de sonido en la industria cinematográfica no han sido apenas tratados historiográficamente. El aislamiento de la cámara conlleva la aparición de la figura del ‘técnico especialista’ responsable de la grabación del sonido durante el rodaje. El origen del especialista técnico en la captación y posterior postproducción del sonido que aporta un significado al discurso visual debe remontarse necesariamente a la aparición y posterior consolidación del cine sonoro durante la década de los años 30 del siglo XX, aunque debemos remontarnos al menos a una década anterior para establecer los nexos existentes entre otros medios como la radio, la producción discográfica y el propio cine. Pero no debemos considerar la figura del ingeniero como un agente aislado, sino como una pieza más del engranaje de una industria cinematográfica incipiente que demanda unas instalaciones especializadas, tanto para el desarrollo de la fase de rodaje como la postproducción posterior a la que debe someterse tanto la imagen como el audio. López Martín (2009) señala tres posibles procedencias del ‘especialista’ encargado de manejar los dispositivos que intervenían en el proceso de grabación sonora durante las fases de rodaje y postproducción cinematográfica: en primer lugar de la radio, donde algunos habían ejercido de operadores; en segundo lugar de la grabación fonográfica; y por último, de las compañías eléctricas, telefónicas o de las escuelas.

El vínculo entre el mundo radiofónico y el cinematográfico se pone de manifiesto con el caso de los estudios Orphea, creados en Barcelona en 1932. La actividad de los estudios Orphea debemos vincularla a la del ingeniero José María de Guillén-García, fundador de la primera emisora legal radiofónica en 1924 (Radio Barcelona EAJ1). Director técnico de Orphea Film en la nueva versión de *Carceleras* de 1932 —primera película rodada con sonido directo—, debemos considerar a de Guillén-García uno de los ingenieros pioneros de las producciones cinematográficas sonoras en España.

Del mundo radiofónico también procede Ricardo María de Urgoiti, director-ingeniero de Madrid Unión Radio, SA. A finales de 1929 Urgoiti abre un estudio para industrializar el sis-

8 Junto a los Laboratorios Bell, la compañía Western Electric está detrás de la aparición del cine sonoro (en colaboración con Warner Brothers Pictures, Inc.) y de algunos de los avances más relevantes dentro del campo de la grabación.

tema Filmófono⁹, mediante discos gramofónicos sincrónicos y utilizando dos platos giratorios¹⁰.

Pero, tal y como señala Romà Gubern, “la dependencia colonial de la tecnología sonora extranjera sería un rasgo típico del naciente cine parlante español” (Gubern, 1977, p.18). En el terreno de la exhibición la Western Electric había tomado en España la delantera a la Tobis Klang-Film alemana y formaba a ingenieros de sonido en cursillos intensivos. Añade Gubern: “el poder del ingeniero de sonido era tan grande en los días del cine paleosonoro español, que gozaba del derecho a rechazar las películas cuya calidad sonora no fuera a su juicio satisfactoria y cobraba su sueldo en dólares” (ibíd.). A pesar de que Fono España tenía en un principio la exclusividad en el uso del sistema sonoro Western Electric, su director técnico Ugo Donarelli termina impulsando un sistema de grabación propio, más económico aunque de peor calidad, conocido con el nombre de F.E. (las siglas de la empresa Fono España). El ingeniero de sonido Adolfo de la Riva —junto a sus hermanos Carlos y Enrique que como tantos otros procedían del campo de la radiofonía— también aportará un sistema propio, el Rivatón, que conlleva una mejora tecnológica de la grabación y que se comienza a utilizar en 1935 en los estudios TRECE. Algunos de los ingenieros de sonido relacionados con este estudio serán, a parte de los mencionados hermanos de la Riva, Rosendo Piquer (ingeniero responsable del estudio nº2) y los ayudantes Jaime Estela, Pedro Rovira, José Vallverdú y Enrique Llorca.

Otra figura relevante del cine ‘paleosonoro’ en España será Federico Gomis, director técnico e ingeniero de sonido de los estudios Ballesteros, situados en la calle García de Paredes nº53 de Madrid. El nº 30 de la revista *Cinegramas*, publicado el 7 de abril de 1935, dedica una entrevista a Gomis donde se indica que “cursó la carrera de ciencias y estudió en la escuela industrial”— señalando también su especialización, como el de otros tantos ingenieros de esta época, en el medio radiofónico y su ambición, también como en tantos otros casos, por aportar un sistema de grabación propio: “Se especializó en secretos de la radio, y acaba de construir un aparato de nuevo sistema para registro de sonido, que ha patentado en varios países extranjeros”¹¹.

Pero la mayor difusión internacional de un sistema de grabación creado durante estos años en España será el patentado en 1932 por el ingeniero, profesor de electricidad de la Escuela de Ingenieros, Canales y Puertos de Madrid, Alberto Laffón y el doctor en Ciencias Ezequiel Selgas, un nuevo sistema para la impresión fotoeléctrica del sonido, denominado ‘multitransversal’, que superaba abrumadoramente a los anteriores y que convertiría a España en el tercer país del mundo con sistema fotosonoro propio, tras Alemania y EE.UU.

9 Aunque el Filmófono sería inicialmente un sistema de sincronización de películas desarrollado por Ricardo María de Urgoiti en 1929, en 1935 se convierte en compañía cinematográfica.

10 Urgoiti emplea por primera vez su sistema para sonorizar con música y ruidos la comedia de Florián Rey *Fútbol, amor y toros* (1929).

11 “Ángulos nuevos: Los técnicos del cinema nacional”, *Cinegramas* (nº 30, 7 de abril de 1935, p.14). Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004941183&search=&lang=es> (Consultado: 14/12/2017).

Aunque el sistema denominado Laffón-Selgas llegaría a tener un gran impacto en medios especializados y el reconocimiento de los ingenieros de sonido internacionalmente más relevantes como Santini, director de los laboratorios Alex, o Certes, director técnico de Pathé-Cinema, no conseguiría desplazar a la tecnología norteamericana ya implantada hegemónicamente en la industria. A pesar de las dificultades para competir en el mercado internacional, el sistema creado por Laffón y Selgas no dejaría de desarrollarse, y en 1943 la revista *Primer Plano* publica una breve entrevista en la que los inventores destacan la ampliación del rango dinámico y su repercusión en la grabación de orquestas:

Primer Plano: ¿Quieren ustedes decirme en qué consiste este nuevo perfeccionamiento de su aparato?

Laffón y Selgas: Sencillamente, que permite recoger con fidelidad el sonido de una masa orquestal considerable.

Primer Plano: Usted sabe que el sonido musical no da nunca la sensación de grandes orquestas, porque los aparatos registradores ofrecen poca amplitud, es decir, que da igual registrar el concierto de una gran orquesta que el de solo quince o veinte músicos.

Laffón y Selgas: Exactamente, y por eso nosotros, teniendo esto en cuenta, hemos encauzado nuestro trabajo a perfeccionar esta dificultad.¹².

La ampliación del rango dinámico y del espectro frecuencial era uno de los retos a los que se enfrentaban los diferentes sistemas de grabación sonora, parámetros para los que el sistema Laffón-Selgas consigue un importante salto cualitativo. En la década de los años 50, y tras la definitiva incursión de la grabación magnetofónica en la industria discográfica y cinematográfica, aún sigue empleándose el sistema Laffón-Selgas en algunos films como *Parsifal* (1951)¹³.

Otros de los nombres referentes provienen de dos de los estudios cinematográficos más relevantes de la década de los años 30: ECESA y CEA. Los estudios ECESA de Aranjuez (Madrid) están relacionados con los ingenieros de sonido Miguel López Cabrera y Alfonso Carvajal. En los estudios CEA (Cinematografía Española Americana) de Madrid será León Lucas de la Peña el responsable máximo de los equipos de sonido. Luis Marquina representa el caso poco habitual de ingeniero de sonido que da el salto a la dirección cinematográfica. Ingeniero industrial formado como técnico de sonido en los estudios de la Tobis Klang en París y Berlín, Marquina vuelve a España en 1933 para trabajar como responsable técnico en los estudios CEA y debutará como director en 1935 con *Don Quintín el amargao*, bajo la supervisión de Luis Buñuel, quien dirigiría en 1951 este mismo film en México.

También es importante destacar la labor de ingenieros de sonido extranjeros afincados en España: con Orphea Films debemos relacionar —además del citado José María de Guillén-

12 Entrevista realizada a Alberto Laffón y Ezequiel Selgas por Pío García Viñolas para la revista *Primer Plano*, nº 162, 21/11/1943.

13 La grabación se llevó a cabo en el Palau de la Música Catalana donde se congregaron los ciento sesenta y dos ejecutantes que se requerían para la grabación de la música de Wagner.

García— el trabajo del ingeniero de sonido francés René Renault, que importará algunos dispositivos tecnológicos de Francia; el ingeniero alemán Luis Linnartz que crea en 1933 los estudios Linnartz en la plaza del conde de Barajas de Madrid, dotándolos de un equipo portátil de registro sonoro Lignoise; o el ingeniero de sonido de origen húngaro Foldbary —vinculado a los estudios de doblaje y sonorización que la Metro-Goldwyn-Mayer instala en 1933 en Barcelona— que diseña un sistema de grabación empleando micrófonos Telefunken ubicados a diferentes distancias de la fuente sonora, llevando a cabo de este modo un acercamiento pionero a las técnicas microfónicas *close* y *distant miking*¹⁴.

Conclusiones

Cada nueva tecnología relacionada con el mundo de la imagen o del sonido ha provocado, de manera recurrente, momentos de incertidumbre y una crisis del modelo de negocio existente. La incursión definitiva del registro sonoro en el cine permitió crear un nuevo producto de consumo para la industria del entretenimiento, pero también supuso una amenaza para el modelo de negocio, que necesariamente tuvo que adaptarse creando nuevos perfiles profesionales y espacios de trabajo. Podemos distinguir dos etapas relacionadas con la contribución de los ingenieros al mundo sonoro cinematográfico: una primera en la que el reto se centra en conseguir un sistema de sincronización viable técnica y comercialmente, y una segunda caracterizada por la rivalidad entre los estudios de sonorización y doblaje a través de sus ingenieros, que también compiten aportando sistemas sonoros de su propia creación. Aunque existe un vínculo constante entre el mundo cinematográfico y el discográfico, que terminará encontrando en el cine un importante medio de promoción, los primeros referentes técnicos especializados en la captación sonora al servicio de la imagen proceden en su gran mayoría del mundo radiofónico. El ingeniero de sonido relacionado con el trabajo cinematográfico se caracteriza en estos primeros momentos por un perfil más científico que artístico, compaginando en muchos casos los trabajos de registro sonoro con la investigación orientada a mejorar la calidad de las grabaciones. A pesar de tratarse de un período en el que surgen innovadores dispositivos, como el desarrollado por Laffón-Selgas, el potencial comercial de marcas como Western Electric convertirá de manera irreversible a España en un país tecnológicamente importador.

14 La captación microfónica basada en la combinación de diferentes planos sonoros en función de la distancia del micrófono a la fuente es una práctica habitual en los procesos de producción tanto discográfica como cinematográfica.

Bibliografía

- Arce, J. (2009). Del Kinetófono a El Misterio de la Puerta del Sol. Los comienzos del cine sonoro en España. *Revista de Musicología*, 32(2), 625-645.
- Arce, J. (2012). Singin' in Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929-1934). En T, Fraile, y E, Viñuela (Eds.). *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (p. 15-40). Sevilla: Arcibel.
- Delgado Cavilla, P.E. (2011). *Estudios. Diccionario del Cine Iberoamericano*. Madrid. Iberautor Promociones Culturales.
- Gorostiza, J. (1993). Los estudios cinematográficos en el tránsito del cine mudo al sonoro. En E. C, García Fernández (Coord.). *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* (p. 195-204). Madrid, Editorial Complutense.
- Gubern, R. (1977). *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen.
- Heinink, J. B. (1998). Estado de alarma: el cine español de la II República durante el mandato del Frente Popular. En J, Cerdan, y J, Pérez Perucha (Coords.). *VI Congreso de la A.E.H.C.* (p. 133-144). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Lluís i Falcó, J. (1995). Los materiales de sonido en el audiovisual. En *Acta Seminari de Patrimoni Cinematogràfic* (p. 77-99). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- López Martín, L. (2009). Aproximación a los oficios de cine en España (desde sus inicios hasta 1936). *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia Contemporánea*, 21, 77-100.

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 Alanzora, 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 carnalesco, 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.

Publicar a JoSSIT

La publicació de JoSSIT és anual, un número online a l'any sense comptar les possibles edicions especials. Els articles es publiquen sempre en anglès i, alternativament, en castellà o català, segons l'original tramés pels autors.

JoSSIT vol col·laborar i fomentar l'intercanvi de lliure d'informació científica i per aquest motiu tots els seus articles són en obert i d'accés lliure, immediat i gratuït. Els lectors tenen la possibilitat de demanar un exemplar imprès el qual sí que serà de pagament per sufragar el cost de la seva producció.

Amb l'objectiu d'aconseguir publicacions de qualitat i amb claredat de continguts, tots els articles de JoSSIT es seleccionen mitjançant el procediment de revisió cega d'experts (*blind peer review*) on experts acadèmics de l'àrea que tracta l'article revisen el seu contingut sense conèixer qui és l'autor del manuscrit, alhora que l'autor no sap qui és l'expert que revisa el seu text.

Més informació a www.jossit.cat