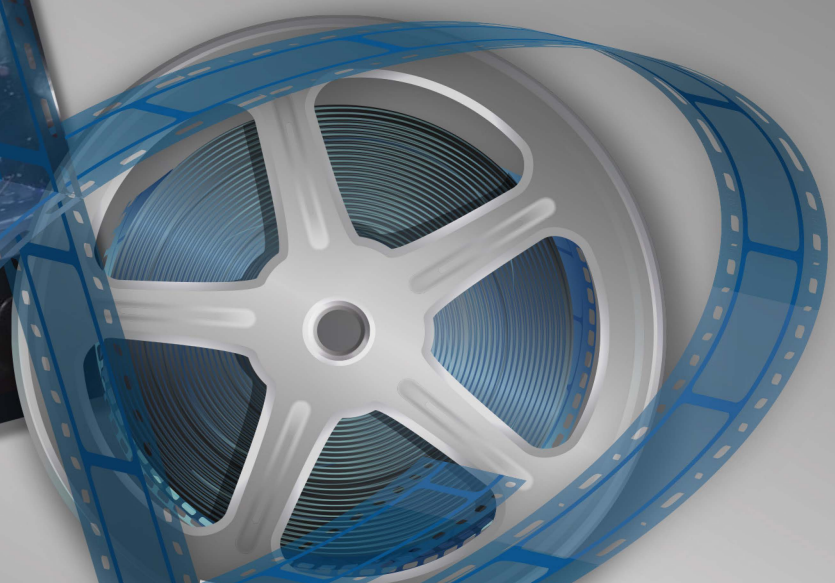
Quaderns de cine

n19
Any 2023



La música para el audiovisual

QUADERNS DE CINE

La música para el audiovisual
N. 19, any 2023

Vicente J. Ruiz Antón
(ed.)

VICERECTORAT DE CULTURA, ESPORT I LLENGÜES
UNIVERSITAT D'ALACANT

Rectora de la Universitat d'Alacant:
AMPARO NAVARRO

Vicerrectora de Cultura, Esport i Llengües de la Universitat d'Alacant:
CATALINA ILIESCU

Director: Juan A. Ríos Carratalá
Secretari: Israel Gil
Comité de Redacció:
Natalia Contreras de la Llave
Isabel Lifante Vidal
Emilio Soler Pascual

Consell Assesor:
María de los Ángeles Llorca Tonda
Mercedes Martínez-Abarca Oliver
Pedro Payá López
José Raventós Bonvehi
María Jesús Ortiz Díaz-Guerra
Jorge Moya Ballester
Francisco Javier Mora Contreras
Silvia García Ponzoda
John D. Sanderson
Dulcinea Tomás Cámara
Miguel Á. Lozano Ortega

"La música para el audiovisual"
Vicente J. Ruiz Antón (ed.)

Aula de Cine
Servei de Cultura
Vicerectorat de Cultura, Esport i Llengües
Universitat d'Alacant

Portada: *Collage* realizado a partir de las fotografías aportadas por el coordinador del número, Vicente J. Ruiz Antón

ISSN: 1888-4571
Dipòsit Legal: MU-2192-2007
Fotocomposició: Página Maestra, Murcia

Cap part d'aquesta publicació pot ser reproduïda, emmagatzemada o transmesa en cap manera o per cap mitjà, ja siga elèctric, químic, mecànic, òptic, d'enregistrament o fotocòpia, sense el permís previ de l'editor.

ÍNDICE

Una despedida 7
Juan A. Ríos Carratalá

Prólogo 9
Vicente J. Ruiz Antón

Compositores hispanoamericanos en el cine español durante el franquismo (1940-1975). Una visión de conjunto 17
Josep Lluís i Falcó

La figura del director de orquesta en *Mozart in the jungle*: Realidad o ficción 39
Norberto López Núñez y Alba M.ª López Melgarejo

El empaste entre música e imagen en el cine: Los paisajes sonoros como elementos estructurales y narrativos en *Arde Mississippi* (Parker, 1998) 47
Juan Carlos Montoya Rubio

Música y estructura narrativa. Un estudio de la estructura audiovisual desde el punto de vista de la música 55
José Nieto González

El sonido del silencio: Incertidumbre y anomia en la juventud a través de *El graduado* 69
Alejandro Romera Pérez

Jazz y cine hasta 1960: Contexto y paradigmas 81
Vicente J. Ruiz Antón y Francisco Sala Merchán

Una despedida

UNA DESPEDIDA

La trayectoria de *Quaderns de cine*, iniciada en 2007, llega a su fin con el presente número. A lo largo de estos diecisiete años hemos publicado monográficos sobre los más diversos temas y, sobre todo, hemos conseguido que cerca de doscientos autores escribieran sobre el cine, siempre examinado en relación con la música, la literatura, el teatro, la pedagogía, el feminismo, las realidades nacionales y un largo etcétera hasta culminar con el presente monográfico coordinado por Vicente J. Ruiz Antón.

El propósito inicial de la revista, auspiciada desde el principio por el Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Alicante, era que los miembros del claustro académico pudieran escribir acerca del cine, a pesar de no contar en su catálogo de grados o títulos con los más directamente vinculados a la cinematografía. El objetivo esbozado gracias a una iniciativa del por entonces vicerrector, el doctor Carles Cortés, partía de una constatación: la citada circunstancia académica coincidía con la pujanza de las actividades relacionadas con el cine, llevadas a cabo fundamentalmente por el Aula de cine a cargo de Israel Gil Pérez, y una manifiesta preocupación por esta materia en numerosos trabajos de investigación del profesorado alicantino.

La paradoja ha sido notable durante estos años. Nunca hemos contado con una enseñanza reglada de cine, pero el mismo siempre ha estado presente en nuestra actividad docente, investigadora y de programación cultural. La revista ha intentado ayudar a solucionar esa paradoja mediante una modesta plataforma para que fueran cuajando iniciativas capaces de reflejar el conjunto de perspectivas desde las que analizamos el fenómeno cinematográfico.

La tarea ha sido culminada con unas cifras respetables de números, autores y duración temporal. Nuestra revista ya es veterana, ha alcanzado el objetivo para el que fue creada y, en unos tiempos donde se imponen las publicaciones académicas ajustadas a las características que las hacen homologables desde el punto de vista de la evaluación, *Quaderns de cine* no puede competir por su propia idiosincrasia.

La continuidad debe pasar por una nueva revista apoyada por un grupo de investigación, con una temática especializada y que responda a las exigencias de los organismos destinados a la evaluación de las publicaciones periódicas. La tarea es compleja y exigente. Mientras cuaja esta nueva iniciativa, al menos nos queda el consuelo de haber culminado con éxito una etapa fructífera.

Aquí quedan los diecinueve números y, con ellos, muchas horas de trabajo compartidas con numerosos colegas, que han tenido a su disposición una plataforma tan modesta como fiel al objetivo para el que fue concebida: escribir sobre cine como punto de encuentro donde confluyen las más variadas perspectivas. El cine estaba presente en nuestra actividad docente e investigadora y, gracias a esta revista, también ha contado con un hueco donde volcar nuestras inquietudes acerca de tantas películas vistas con interés y deleite.

Juan A. Ríos Carratalá
Director de *Quaderns de cine* (2007-2023)

Prólogo

PRÓLOGO

1929 se considera el año en el que nace la banda sonora, es decir el momento en el que los elementos sonoros que intervienen en una película se adhieren de forma permanente a la imagen. La etapa anterior del cine se conoce como muda, silente o insonora, aunque este concepto resulta inexacto porque la música siempre ha estado presente, siendo la encargada de influir de manera "secreta", como subtitula José Nieto su obra *Música para la imagen: la influencia secreta* (1992), en el significado de las imágenes cinematográficas. Este poder de la música en relación a la imagen se traduce en la aportación de información sobre acontecimientos por suceder, sobre lugares y épocas; sobre la naturaleza y estados de ánimos de personajes; dinamizando situaciones; incluso, implicando emocionalmente a la audiencia.

En este sentido último, Radigales (2008: 11) en *La música en el cine* define la propia música como un lenguaje «comunica(c)tivo», ya que es capaz de alterar la psique humana, calmándola o alterándola positiva o negativamente. Definitivamente, un arte visual y sonoro al mismo tiempo, que requiere para su percepción de lo que Michael Chion (1993) denomina «audiovisión». Sin embargo, la «videosfera» ha establecido, de manera jerárquica, la supremacía de lo visual sobre el sonido. A este respecto, desde el criterio de la mera observación, echamos en falta entre la población, incluso cinéfila, la «escucha» del cine. Y no nos referimos precisamente a la palabra. La asistencia a las salas es sustituida por el visionado en televisión, situación que limita más, si cabe, la aprehensión de la banda sonora en toda su dimensión, de la que es fundamental la música.

La pandemia de 2020, trajo consigo una serie de prácticas que han acabado constituyendo un cambio de paradigma que, a su vez, ha abierto un amplio debate entre los distintos sectores del ámbito cinematográfico, respecto a la pervivencia de la producción de películas, su distribución y exhibición en las salas, tal y como las hemos conocido tradicionalmente. Bonilla-Ávila y Jaúregui-Caballero (2021: 99), en «La industria del cine vs Netflix. Un acercamiento a las nuevas dinámicas de distribución y producción cinematográfica», publicado en *La colmena*, 112, afirman que la incursión del *streaming* "ha demostrado que es posible establecer otras formas de producción y distribución más plurales, flexibles, menos costosas, capaces de llegar a un público que es posible leer y determinar de manera efectiva".

En los últimos tiempos se han producido algunos hechos significativos que confirman este cambio de tendencia, como son la adquisición de Metro Goldwyn Mayer por parte de la productora Amazon Prime o la oferta de Cinesa de una suscripción mensual o anual para la asistencia a sus salas.

No parece que lo todo lo apuntado suponga, al menos a corto-medio plazo, la desaparición de la proyección de películas en salas especializadas, sino que se impondrá la

coexistencia de ambos medios a través de la adaptación a la nueva situación de las empresas exhibidoras. La sensación de ver las imágenes en una gran pantalla y de envolverse en el excelente sonido que ofrecen los sistemas instalados en las salas constituye un aliciente muy difícil de igualar, sin olvidar la dimensión social y litúrgica que posee el hecho de acudir a una sala de cine.

En este número de *Quaderns de cine* se presentan un total de seis artículos, de los que realizaremos una aproximación.

Josep Lluís i Falcó nos habla sobre la gran cantidad de compositores hispanoamericanos, procedentes de Méjico, Chile, Cuba, o Argentina, que recalaron en la España de Franco por causas muy diversas. El propio autor señala: «Este no es un texto sobre las músicas que compusieron aquellos compositores […] sino sobre las circunstancias que los llevaron a componerlas». El trabajo que nos presenta "pretende abordar esas microhistorias, analizando parámetros como la procedencia, el género musical, o el arraigo en la industria, para dibujar finalmente el panorama general de esas participaciones".

Por otra parte, las líneas de investigación musicológica enfocadas en el cine y las músicas populares, hace tiempo que extendieron su ámbito de estudio más allá del cine, al hecho audiovisual en general, incluyendo más recientemente, el análisis y la producción de la banda sonora musical de los videojuegos. Esta circunstancia ha propiciado tanto el título de este número de *Quaderns de cine*, «Música para la imagen», como la inclusión del artículo de López Núñez y López Melgarejo «La figura del director de orquesta en *Mozart in the Jungle*: realidad o ficción», en el que sus autores presentan un estudio cualitativo que tiene como objetivo determinar el grado de realidad o ficción de las intervenciones del director de orquesta en esta serie televisiva que se desarrolla en el contexto de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, dirigida en la ficción por el maestro Rodrigo de Sousa (Gael García Bernal), inspirado en la realidad por el director venezolano Gustavo Dudamel.

A continuación, se muestran dos artículos que abordan cuestiones relacionadas con la música y la narrativa cinematográfica. En el primero de ellos, Juan Carlos Montoya trata el concepto de paisaje sonoro fílmico y lo focaliza en el filme *Arde Mississippi* (Parker, 1988), cuya banda sonora musical responde a una estructura basada en estas concepciones, de forma que el trabajo se marca como principal objetivo analizar las formas narrativas y estructurales de este largometraje.

Por su parte, el compositor José Nieto presenta un estudio comparado de las estructuras narrativas literarias (especialmente de sus derivados, el cine y el teatro) con las de la «narración» musical, lo que supone un acercamiento al mundo de la creación audiovisual nuevo y necesario, Uno de los mayores atractivos de este ensayo es la comparación entre estos conceptos, fundamentados en la experiencia, y lo que nos dice la neurociencia sobre la forma en la que nuestro cerebro percibe los estímulos de cualquier estructura narrativa y que están antes y «debajo» de los que son específicos de cada lenguaje, formando el sustrato sobre el que se asienta la solidez de las obras, sea cual sea su género o modalidad artística.

Alejandro Romera analiza en su artículo la película *El Graduado* (Nichols, 1967), con el fin de explorar las incertidumbres de la juventud en la década de 1960 y que pueden servir de reflejo en las actuales generaciones. La película aborda la vida de Benjamin Braddock, quien, después de graduarse, se encuentra en un estado anómico debido al incierto futuro que le espera. En este sentido, se pretende mostrar también un ejemplo concreto del papel decisivo que asumió la música popular de Simon & Garfunkel, en concreto el tema *The Sound of Silence*, en la subversión discursiva de *El Graduado*, al expresar las inquietudes

sociales de la juventud de la época a través de la sensación de aislamiento y la búsqueda de significado del protagonista.

Por último, Ruiz y Sala construyen un relato historicista en el que se detallan las relaciones entre el jazz y el cine, en un período que abarca desde la época del cine silente hasta el final de la década de 1950, ilustrado con numerosos ejemplos que constituyen el contexto. Al mismo tiempo, se comentan más pormenorizadamente dos películas emblemáticas, como son *Ascenseur pour l'échafaud* (Malle, 1957) y *Anatomy of a murder* (Preminger, 1959), consideradas dos paradigmas de esta relación.

Vicente J. Ruiz Antón

La música para el audiovisual

COMPOSITORES HISPANOAMERICANOS EN EL CINE ESPAÑOL DURANTE EL FRANQUISMO (1940-1975). UNA VISIÓN DE CONJUNTO[1]

Josep Lluís i Falcó
Universitat de Barcelona

RESUMEN

Un decreto del gobierno de Franco de 16 de abril de 1948, en su artículo 1° establecía que se «otorga a los ciudadanos argentinos que trabajen en España, a todos los efectos de carácter laboral […], idéntico trato que a los trabajadores españoles». Este decreto explica, solo en parte, el alud de profesionales argentinos que el cine español tuvo a partir de entonces, entre los cuales también se contaban algunos compositores. Sin embargo, ¿cuál sería la explicación (o explicaciones) de la presencia de otros compositores en nuestro cine, procedentes de países como México, Chile, Cuba...? Las casuísticas fueron variables: coproducciones, exilios, migraciones, giras… Este texto pretende abordar esas microhistorias, analizando parámetros como la procedencia, el género musical, o el arraigo en la industria, para dibujar finalmente el panorama general de esas participaciones.

Palabras clave: Música, cine, coproducción, compositor.

ABSTRACT

According to Article 1 of a Decree issued by Franco's government on 16 April 1948, «for all employment purposes […], Argentine citizens working in Spain are accorded identical treatment to that of Spanish workers». This decree partly explains the avalanche of professionals from Argentina who worked in Spanish cinema from that moment on, some of whom were composers. However, what would the explanation (or explanations) be for the presence in Spanish cinema of other composers from countries such as Mexico, Chile,

1 Este texto ha sido posible gracias al Proyecto MÚSICA Y MEDIOS AUDIOVISUALES EN ESPAÑA: CREACIÓN, MEDIACIÓN Y NEGOCIACIÓN DE SIGNIFICADOS (MusMAE) (Referencia: PID2019-106479GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI), 10.13039/501100011033.

Cuba...? There were a variety of different cases: co-productions, exiles, migrations, tours… This article aims to focus on these microhistories, analysing parameters such as origin, musical genre and deep-rootedness in the industry, with a view to providing an overall perspective of the participation of these composers.

Key words: Music, cinema, co-production, composer.

1. INTRODUCCIÓN

Las relaciones cinematográficas entre España e Hispanoamérica se remontan ya a los albores del cine sonoro. En octubre de 1931 se celebró en Madrid el I Congreso de la Cinematografía Hispanoamericana, que daría paso a un segundo congreso en 1948, ya en pleno franquismo, que condujo a un aumento notorio de coproducciones. Tras estos, celebrados en suelo español, se celebraría, ahora en Buenos Aires y en 1965, el primer Congreso de Cinematografía Hispano Americana. Los países participantes en las distintas ediciones fueron España, Argentina, México, Brasil, Chile y Cuba. De estos países, y de otros que no participaron en dichos encuentros, muchos profesionales formaron parte del equipo técnico-artístico de aquellas coproducciones surgidas de estas relaciones transcontinentales, así como de producciones 100% españolas. Y de estos, un número nada desdeñable de compositores[2].

Las circunstancias que condujeron a cada una de estas participaciones fueron diversas: la necesidad ante un exilio político, la fama adquirida en giras artísticas, los convenios de coproducción…[3] Algunos compositores participaron de soslayo en el cine español; otros —en los que se centrará este texto— se integraron en su industria y su sociedad, ya que migraron hacia España, un estado gobernado por una dictadura que, a priori, no parecía ser el mejor de los destinos.

Este no es un texto sobre las músicas que compusieron aquellos compositores[4] —tarea inabarcable en tan poco espacio, por lo ingente de la filmografía que debería manejarse—, sino sobre las circunstancias que los llevaron a componerlas. Cada país, cada compositor, tiene su pequeña historia y, como bien dice Julio Arce (2019: 55), «las individualidades ejemplares nos sirven para comprender las dinámicas de la producción o el funcionamiento del artista en la industria musical y audiovisual de un periodo».

2. LA HEGEMONÍA DE ARGENTINA

Los motivos de la mayoritaria presencia argentina, más allá de la obvia coincidencia idiomática que comparten con el resto de los países hispanoamericanos de los que tratará el texto, fueron diversos y variables. Y se remontan de hecho al periodo anterior al franquismo, en

2 Se tienen en cuenta solo aquellos que compusieron los fondos musicales, no las canciones. Estas no siempre fueron compuestas ex profeso para la película, y el uso de canciones preexistentes hispanoamericanas en el cine español, y mundial, merecería un capítulo aparte.

3 No se entrará en el detalle de los distintos tratados de coproducción con los distintos países, por cuestión de espacio, y porque es un tema recurrente ampliamente tratado por Alberto Elena (2005, 2009). Además, cuando no existía un convenio marco se firmaba uno para cada película, lo cual multiplica las casuísticas.

4 Sí lo hace Díaz (2005) aunque solo de ciertas películas y agrupándolas por temáticas y no por compositores.

los años treinta, cuando el tango estaba en estado de gracia y el trío Irusta-Fugazot-Demare rodaba en Barcelona. Pero superada la fiebre del tango en una primera oleada en las pantallas previas a la dictadura del general Franco, los compositores argentinos siguieron nutriendo de bandas sonoras el cine español.

2.1. Más allá del auge del tango: la segunda oleada

El 16 de abril de 1948 se publicaba un decreto que, en su artículo 1.º establecía que se «otorga a los ciudadanos argentinos que trabajen en España, a todos los efectos de carácter laboral […], idéntico trato que a los trabajadores españoles» (BOE, n.º 133, 12 de mayo de 1948: 1866). Este decreto explicaría, solo en parte, el alud de profesionales argentinos que el cine español tuvo a partir de entonces. Sin embargo, algunos llegaron con anterioridad a dicho decreto, que quizás fuese más consecuencia que causa de esta situación migratoria[5].

El primero fue Alberto Soifer, personaje que, a raíz de los indicios localizados sobre su profusa actividad cinematográfica en España, merecería una profunda investigación[6]. Alberto Soifer (Abraham Moisés Soifer. Coronel Suárez, 1905 – Buenos Aires, 1977), además de compositor, fue activo productor: intervino, aunque sin acreditar, en la producción de *Cómicos* (Juan Antonio Bardem, 1954) o *Escala en Tenerife* (León Klimowsky, 1964), representaba en España a Establecimientos Fílmicos Argentinos (Díez, 2015) y era un alto consejero de la productora LAIS, S.A. Había llegado a España en 1944 para unos meses, pero se quedó veintitrés años, con constantes viajes entre Argentina y España, teniendo residencia en ambos países.

En Madrid era personaje recurrente en los ambientes de alto *standing* de la Gran Vía, como el bar Chicote; jugaba al tenis profesionalmente y conducía bólidos de carreras. Curiosamente, fue mimado por la prensa oficialista, abundando noticias y entrevistas con él en la revista *Primer Plano*, revista oficial de cine del régimen franquista (por ejemplo, Fresno, 1945; Castán, 1947; Gómez, 1949; [Redacción], 1952), y parece que su primer trabajo como compositor, en España, fue —también curiosamente— en NO-DO, la productora encargada del *Noticiario Documental*, medio de propaganda de los ideales del franquismo, de obligada proyección en todos los cines del país. Y decimos «curiosamente», porque tanto el nombre de Soifer, como el del compositor que trataremos a continuación, Isidro Maiztegui, aparecen en un listado de artistas argentinos declarados *non gratos* publicado por el «gobierno» franquista en plena Guerra Civil[7]. Sorprende, en consecuencia, la rápida integración de Soifer en la industria cinematográfica española y su aparente influencia, pendiente de confirmar en futuras investigaciones. Sin embargo, aquí se cita solo por sus intervenciones como compositor en el cine español.

---

5 Se recomienda, sobre la situación política en Argentina a Rouquie (1983) y Novaro (2020), y sobre su incidencia en particular en el cine argentino, el texto escrito por García (2011a: 424-434), en concreto, las páginas 426-427 donde se habla de las idas y vueltas de distintos artistas, en función de que sus querencias políticas fueran a favor o en contra del peronismo, y de los sucesivos vaivenes de la política cinematográfica de los distintos gobiernos.

6 Sobre esta actividad, aunque centrado en su trayectoria en Argentina, puede consultarse Ochoa (2011b), que pasa de puntillas por la etapa española de Soifer, mencionando únicamente su labor como productor (o productor asociado) en algunas películas, de las que además compondría la música.

7 El documento, citado por Fouz (2019: 127), es: «El Gobierno de Burgos dio a la publicidad una lista de artistas y escritores argentinos non gratos». 1938. *Imparcial Film*, Año XXII (934), 15 de septiembre, 1.

Si en el argentino ya había hecho numerosas bandas sonoras musicales, en España solo cuenta con dos, vinculadas a su compatriota León Klimowsky, judío como él, y también emigrado a España. La primera fue *La guitarra de Gardel* (1949), compartiendo autoría con el andaluz Fernando Carrascosa en un intento, como tantos otros, de dar una imagen panhispana del producto resultante, como puede deducirse de los eslóganes que figuran en algunos de los programas troquelados de la época: «Tangos argentinos… Corridos mejicanos… Zambras españolas… ¡Y un divertidísimo argumento!» o «Ritmos modernos de España y América en el film más optimista y divertido» (figura 1). Las filigranas argumentales que ostenta el guion, a fin de poder encajar la mescolanza musical y cultural, son dignas del mejor orfebre[8]. La otra película con música de Soifer fue *Tres citas con el destino / Maleficio*[9] (1953) codirigida, de nuevo, por Klimowsky, junto a Florián Rey y Fernando de Fuentes. Aunque en realidad es una película en tres episodios, cada uno con un director y un compositor distintos, compartiendo la autoría musical con el español Regino Sáinz de la Maza y el mexicano Gustavo César Carrión. En ambas películas, Soifer ejerció también como productor.

De la misma oleada que Soifer, fueron Isidro Maiztegui (Isidro Buenaventura Maiztegui Ferreiro, Gualeguay, 1905 – Mar del Plata, 1996) y Francisco Lomuto (Francisco Juan Lomuto. Buenos Aires, 1893 – Tortuguitas, 1950).

Maiztegui, profusamente estudiado por María Fouz (2018, 2019, 2022), llegó a España en 1952 con el único objetivo de conocer la tierra de sus antepasados; pero el país (en concreto, Galicia) le cautivó. El encargo de la banda sonora de *Viento del norte* (Antonio Momplet, 1954), y muchas otras, retrasaron su vuelta a Argentina hasta 1969. Entre 1954 y 1966 compuso en España treinta y una bandas sonoras para largometrajes[10], totalmente

8 Para un análisis en profundidad de las canciones de esta película, léase (González Barroso, 2019).

9 Se indicarán los distintos títulos de estreno en los países coproductores, cuando proceda.

10 Existe controversia sobre la fecha del último largometraje de Maiztegui en suelo español, que se ve incluso reflejada en la rigurosa obra de María Fouz (2022); y resolver la controversia será útil no solo para la filmografía de Maiztegui, sino para futuras dataciones de películas españolas, un problema recurrente de nuestra historiografía, por los persistentes errores documentales, incluso en fuentes oficiales, fruto de lo intrincado de los trámites administrativos para rodar y exhibir películas en algunas épocas, así como de la excesiva confianza en determinadas bases de datos.

Fouz proporciona dos títulos que pudieran ser ese «último largometraje» de Maiztegui: *Yo he visto la muerte* y *Amor a la española*. En el catálogo cronológico de la obra completa del compositor, Fouz fecha ambas películas en 1967 (2022: 506-507) —por cierto, igual que la más que dudosa Imdb—, mientras que en la filmografía (2022: 317-319), mantiene la fecha de la primera, pero *Amor a la española* pasa a ser de 1966.

Además, en dicha filmografía se citan varios títulos, de producción presuntamente española, posteriores a estos largometrajes (*El libro del Buen Amor [del Arcipreste de Hita]*, de 1968, *La cuarta dimensión*, de 1969; *Monasterio de Osera*, *Pizarro. La conquista del Perú*, *Recuerdo de Rosalía de Castro*, *Un mundo sin luz*, *Una extraña ilusión* y *Viva Madrid que es mi pueblo*, fechadas en 1970, y *La tierra donde nacían los conquistadores* y *Un español en el Rin*, de 1972).

El propio compositor indicaba en un CV remitido a quien esto suscribe en mayo de 1993, que residió en España entre 1952 y 1969, cuando regresó a Buenos Aires para festejar los 90 años de su madre y se instaló definitivamente en Argentina, como también recoge Fouz (2022: 104). En consecuencia, si las fechas en el catálogo y la filmografía fuesen correctas, estaríamos ante una contradicción con los títulos de películas españolas fechadas con posterioridad, ya que en aquella época trabajar a distancia en la composición cinematográfica no era tan sencillo como ahora y solo dos son anteriores a la fecha de partida. Enviar archivos de audio y video digitales por la red todavía no era posible, y asumir los costes de enviar filmaciones, partituras y/o grabaciones sonoras analógicas, en soportes caros y pesados, por correo postal y el consiguiente pago aduanero, de un lado al otro del océano, parece poco probable, teniendo en cuenta además que los títulos en cuestión son cortometrajes. ¿Quizás los proyectos se iniciaron antes de 1969, y Maiztegui dejó compuesta y grabada la música

integrado en la industria fílmica local, trabajando para directores de la talla de José María Forqué, Francisco Rovira Beleta, sus compatriotas León Klimowsky y Tulio Demicheli y, por encima de todos ellos, Juan Antonio Bardem, para el cual compuso las bandas sonoras musicales de algunas de las películas más importantes del cine español de los cincuenta (*Cómicos*, 1954; *Muerte de un ciclista*, 1955; y *Calle Mayor*, 1956).[11]

En cuanto a Lomuto solo se encargó de la «música argentina» de *La cigarra* (Florián Rey, 1948) encargándose Manuel López Quiroga de la «música española», como reza en la

antes de partir hacia Argentina? Sería una posibilidad. Pero entonces se nos plantea una cuestión, que no se resolverá aquí: si la música fue compuesta antes de 1969, aunque la película se terminase definitivamente de 1972, por ejemplo, ¿cuál de las dos fechas debe figurar en una filmografía que toma como referencia la banda sonora? Sea como sea, lo que se busca aquí es la fecha del último "largometraje" y estos son cortos. Así que volveremos sobre *Yo he visto la muerte* y *Amor a la española*.

El caso de *Yo he visto la muerte* se resuelve de manera relativamente fácil: como ya se ha indicado, Fouz fecha esta película en 1967, en dos lugares distintos: la filmografía (2022: 318), y el catálogo de obra (2022: 507). Sin embargo, tanto la apertura del expediente de rodaje en 1965 (AGA, 36,04901), como el seguimiento hemerográfico de la película indica que estaba ya en rodaje en 1965 ([Redacción], 1965) y que, en enero de 1967, optaba a uno de los Premios del SNE para producciones de 1966 ([Redacción], 1967). Pero el dato definitivo es la constancia del estreno el 10 de abril de 1966, Domingo de Resurrección, en el cine Coliseo de Sevilla, ciudad en la cual se rodó la película (Anuncio, 1966, y L., 1966), mucho antes del estreno en Madrid en el Cine Imperial en junio de 1967 ([Redacción], 1967). La crítica del estreno andaluz, menciona «los entonados fondos de Maiztegui». En consecuencia, *Yo he visto la muerte* es de 1966.

En cuanto a *Amor a la española*, en la filmografía de Maiztegui (Fouz, 2022: 317-319) está fechada en 1966, y en el catálogo general de obras (2022: 507) en 1967. Según la Imdb —que, recordemos, no es una fuente documental ni administrativa ni académica fiable al 100%— el estreno de esta película se produjo simultáneamente en Madrid y Barcelona el 13 de febrero de 1967; sin embargo, la ficha oficial proporcionada por el ICAA (https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=14850. Consulta: 23 de mayo de 2020) —que tampoco es 100% fiable pero, al menos, es oficial— da como fecha de estreno el 27 de diciembre de 1966. Sí que, en *ABC* y *La Vanguardia española*, se han localizado los estrenos de 1967 (Palacio de la Prensa, Progreso, Bilbao y Velázquez, de Madrid; y Alcázar, de Barcelona); pero ni rastro del supuesto estreno de diciembre de 1966.

El último *Boletín Informativo del ICAA* (2021: 136) nos resuelve esta fecha «de estreno» de diciembre de 1966, aclarando, en el punto 7.3 (Largometrajes españoles y extranjeros con mayor número de espectadores desde su calificación) que «se considera como fecha de estreno el correspondiente a la de expedición del primer certificado de distribución [antes "de calificación" o "licencia de exhibición"], debido a que, de algunas películas (las anteriores a 1980) no se dispone de información de la fecha de estreno oficial». En el listado de películas de dicho *Boletín* aparece la susodicha fecha de 27 de diciembre de 1966 para el «estreno» de *Amor a la española*, que correspondería a la autorización para ser distribuida y exhibida, no al estreno.

La cercanía entre esta fecha, el cambio de año, y el estreno contrastado por la prensa en febrero de 1967 no acaba de resolver el año de finalización de la película ni, por supuesto, de la composición de su música: ¿1966 o 1967? Entender cuál era el funcionamiento administrativo que pesaba sobre ese certificado de distribución/calificación, expedido el 27 de diciembre, ayudará decantarnos hacia uno de los dos.

El organismo encargado de expedir ese certificado de distribución era, en 1966, la Junta de Apreciación y Censura de Películas (BOE, n.º 27, 1 de febrero de 1965: 1700), sucesora de la extinta Junta de Clasificación y Censura, creada en marzo de 1952. Su Reglamento —Sección 1ª, Artículo 27— indica con claridad (BOE, n.º 50: 27 de febrero de 1965: 3103) que se debía entregar una copia completa de la película para proceder a su evaluación por la Junta. En consecuencia, si en diciembre de 1966 se aprobó, se haría tras el visionado de una copia terminada. Añadamos que el Depósito Legal del film, tal y como figura en los créditos, es M-13235/66, aunque eso no garantice nada, ya que es importante saber que las películas españolas se han saltado siempre la legislación vigente y no entregan una copia en las oficinas de Depósito Legal (Oliván, 2000); pero la sobre impresión en créditos de este dato, reforzaría la fecha definitiva, 1966, compartida con *Yo he visto la muerte*.

11 No obstante, y como ya se indicó en una investigación anterior (Lluís i Falcó, 2006), lo que queda de la música de Maiztegui en *Calle Mayor* es casi testimonial, ya que la parte productora francesa decidió reemplazar su música por la de Joseph Kosma.

Figura 1. Recto y versos de folletos publicitarios de *La guitarra de Gardel*, con las frases alusivas a la mezcla hispano-americana de la música (Archivo del autor)

publicidad del filme. Esta episódica intervención pudiera hacer pensar en la intervención de compositores de dos países coproductores, cumpliendo la pertinente cuota de un acuerdo de coproducción o, incluso, en una composición «a distancia», sin moverse de Argentina. El mayor inconveniente para esta hipótesis es que la película no es una coproducción. También cabría la posibilidad del uso de alguna obra preexistente de Lomuto en el filme, sin su participación en el proceso de producción. Pero el seguimiento hemerográfico de los periódicos *ABC* (Madrid) y *La Vanguardia* (Barcelona) permite ubicar a Lomuto en España de mayo a diciembre de 1947, actuando primero en el Teatro Fontalba de Madrid (Marquerie, 1947: 23), luego en el Teatro Español de Barcelona, en Parque Florida (actual Florida Park) y la sala de fiestas J.Hay (ambos locales en Madrid), de lo cual es fácil especular sobre su colaboración *in situ*, solicitada al verlo en alguna actuación en nuestro país, y aprovechando tal coyuntura[12].

2.2. Tercera oleada, a ritmo de pop

El resto de los compositores argentinos que aterrizan en suelo español, lo hace ya a partir de la década de los sesenta, empujados posiblemente por la situación política del país, que encadenaba ya varios golpes de estado. Los más prolíficos fueron Adolfo Waitzman y Waldo de los Ríos.

12 De hecho, la presencia de Lomuto en suelo español no pasó desapercibida: la llegada de su compañía se anunciaba ya en enero en *La Vanguardia española* (Montsant, 1947), que no hacía sino ampliar una nota de la agencia EFE publicada días antes en *ABC* (EFE, 1947). Y su desembarco en Tenerife se reseñaba en otra nota de prensa (CIFRA, 1947). Pero lo más llamativo fue la campaña publicitaria que hizo de su compañía, en Barcelona, anunciando el 10 de junio de 1947: «Esta tarde, a las cinco, el avión de la COMPAÑÍA ARGENTINA LOMUTO arrojará sobre BARCELONA, CLOT, SAN ANDRÉS, SANTA COLOMA DE QUERALT [sic. i.e. de Gramanet], FERIA INTERNACIONAL DE MUESTRAS (Montjuich), y MOLLET, VICH, OLOT y GERONA, folletos sorpresa» (Anuncio, 1947) (figura 2), así como la retransmisión, el mismo día a las 22:30, de su espectáculo en distintas emisoras de radio catalanas. Lomuto fue (o se propuso ser) mediático durante su breve estancia en España en 1947. Sobre la actividad no cinematográfica se puede consultar García (2000), que solo menciona alguna de sus películas argentinas.

ESPAÑOL

El local de los Grandes Espectáculos Internacionales

Todos los días: Tarde a las 5'30 - Noche a las 10'30

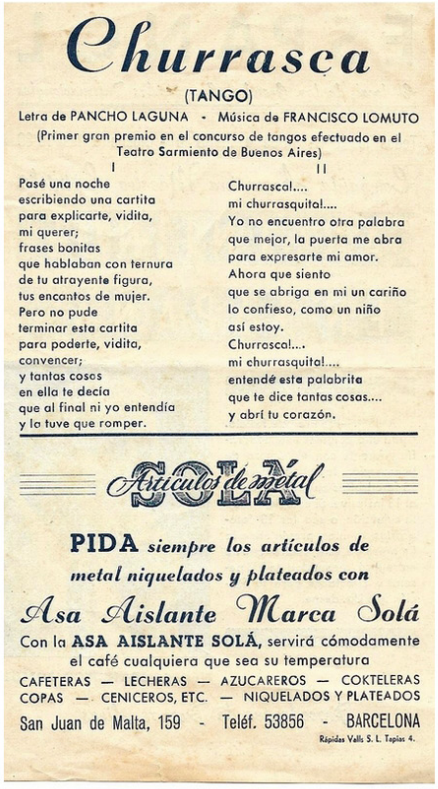
Compañía Argentina Maestro Lomuto

ARGENTINOS EN ESPAÑA

AVISO.—No tire este folleto. Cada uno, contiene una fotografía diferente con el número de la colección, la cual comprende 13 fotografías numeradas del 1 al 13 inclusive. Si completa toda la colección, o sea las 13 fotografías distintas, preséntese a la Empresa de este Teatro que le entregará la cantidad de 100 pesetas o 5 butacas para la función que Ud. desee.

Núm. 3.—FRANCISCO LOMUTO

Procedentes de Buenos Aires


Churrasca

(TANGO)

Letra de PANCHO LAGUNA - Música de FRANCISCO LOMUTO

(Primer gran premio en el concurso de tangos efectuado en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires)

I

Pasé una noche
escribiendo una cartita
para explicarte, vidita,
mi querer;
frases bonitas
que hablaban con ternura
de tu atrayente figura,
tus encantos de mujer.
Pero no pude
terminar esta cartita
para poderte, vidita,
convencer;
y tantas cosas
en ella te decía
que al final ni yo entendía
y la tuve que romper.

II

Churrasca!....
mi churrasquita!....
Yo no encuentro otra palabra
que mejor, la puerta me abra
para expresarte mi amor.
Ahora que siento
que se abriga en mi un cariño
lo confieso, como un niño
así estoy.
Churrasca!...
mi churrasquita!....
entendé esta palabrita
que te dice tantas cosas....
y abrí tu corazón.

SOLÁ Artículos de metal

PIDA siempre los artículos de metal niquelados y plateados con

Asa Aislante Marca Solá

Con la ASA AISLANTE SOLÁ, servirá cómodamente el café cualquiera que sea su temperatura

CAFETERAS — LECHERAS — AZUCAREROS — COKTELERAS
COPAS — CENICEROS, ETC. — NIQUELADOS Y PLATEADOS

San Juan de Malta, 159 - Teléf. 53856 - BARCELONA

Rápidas Valls S. L. Tapias 4.

Figura 2. Recto y verso de uno de los folletos que se lanzaron sobre distintos barrios de Barcelona, como promoción del espectáculo de Francisco Lomuto en el Teatro Español (Archivo del autor).

Todo indica que Waitzman (Adolfo Waitzman Goldstein. Buenos Aires, 1932 – Madrid, 1998) llegó a España con el bailarín y coreógrafo Alfredo Alaria, que debutó en España en 1953, y visitó el país de manera recurrente en sus giras por Europa. En 1961 Alaria gestó *Diferente* (Luis María Delgado), y Waitzman compuso la música, reproduciendo así el tándem creativo de sus ballets. *Diferente* fue un singular filme musical, que todavía sorprende, y más cuando se conocen las condiciones de férrea censura del franquismo. *Diferente* era, y sigue siendo, una película claramente gay (Arce, 2019), cuyo estreno se permitió seguramente por falta de perspicacia de los censores de turno. Es además una película eminentemente coreográfica, alejada del modelo del cine musical español de la época. Por su música ganó la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos de 1962. A partir de aquí, y salvo episódicas ausencias, Waitzman se afincará en España hasta la década de los ochenta, componiendo sesenta y cinco bandas sonoras[13]. Los directores con los que más trabajó fueron José María Forqué —aunque el director declaraba que «a partir de *Accidente 703*, compuso prácticamente la música de todas mis películas, hasta que se marchó de España» (Cebollada, 1993: 95) solo dieciocho de sus cincuenta largometrajes tienen música de Waitzman— y Luis María Delgado, para el cual compuso siete largometrajes. Compuso las bandas sonoras de algunos musicales emblemáticos del pop de los sesenta (Fraile, 2019), como *Escala en Tenerife* (1964, León Klimowsky), con el Dúo Dinámico; *Tengo 17 años* (1964, José María Forqué), con Rocío Dúrcal; *Los chicos con las chicas* (1967, Javier Aguirre), *Hamelín* (1967, Luis María Delgado), con Miguel Ríos, y *Dame un poco de amooor!* (1968, José María Forqué, Francisco Macián), con el grupo Los Bravos.

13 Que repasa de manera concisa Padrol (2011c)

No podemos tampoco olvidar su labor en televisión (TVE), en la traslación a la pequeña pantalla de obras de teatro como *El sombrero* (José María Forqué, 1969) o *Don Juan* (Antonio Mercero, 1974), o la dirección musical de programas de variedades como *Noche del sábado* (1965), *¡¡Señoras y señores!!* (Valerio Lazarov, 1974) y, más allá del periodo estudiado aquí, *300 Millones* (Gustavo Pérez Puig, 1977-1983) que parecía querer recuperar el sueño «panhispano» de los años treinta y cuarenta, ya que se retransmitía para todos los países miembros de la OTI (Organización de Telecomunicaciones Iberoamericanas) vía satélite, y en el cual Waitzman alternaba la dirección de la orquesta con Augusto Algueró.

Menos prolífico que Waitzman fue Waldo de los Ríos (Osvaldo Nicolás Ferrara. Buenos Aires, 1934 – Madrid, 1978)[14]. Como ya ocurriera con Maiztegui, había compuesto para el cine en Argentina, de donde vino en 1962 a España, que debía ser solo una escala hacia Colonia (Alemania), donde pretendía perfeccionar sus conocimientos autodidactas de música electrónica. Sin embargo, terminó por afincarse en Madrid, y fue el compositor estrella de la discográfica Hispavox, creador del llamado «sonido Torrelaguna» junto a Rafael Trabuchelli y el ingeniero de sonido chileno Mike Llewelyn-Jones. El primer encargo que recibió en España fue la composición de la sintonía del programa de TVE *Escala en Hi-Fi* (Fernando García de la Vega, 1963) que interpretaba Juan Erasmo Mochi, tras el paso de Pablo Sanz como primer presentador. A raíz del éxito del programa se pensó en realizar un largometraje homónimo (Isidoro M. Ferry, 1963) de cuyas músicas se encargó también el argentino.

A partir de este filme, ni él tuvo especial afinidad con ningún director de cine, ni ningún director de cine tuvo especial predilección por él, aunque a menudo se ha dicho que Narciso *Chicho* Ibáñez Serrador y él formaron tándem creativo. Es cierto que el director, también argentino, y amigo de De los Ríos desde su juventud, contó con él en algunas producciones emblemáticas que han devenido productos «de culto» con los años; pero en el grueso de la producción audiovisual de Waldo de los Ríos abunda la variedad de directores, como Pedro Lazaga, Hugo Fregonese, Vicente Escrivá, Antonio del Amo… sin que repitiese en demasiadas ocasiones. Para Chicho compuso, todavía en Argentina, las músicas de una serie de televisión emitida en el Canal 7, *Mañana puede ser verdad* (1962) que tuvo su equivalente español homónimo en 1964, en TVE, con un éxito notable. A raíz de este, Chicho planteó a TVE la realización de otra serie, ahora considerada mítica por muchos, *Historias para no dormir*. Quizás como natural continuidad de aquellas incursiones en el género fantástico y de terror, Chicho recurrió a De los Ríos en dos largometrajes que se sitúan entre lo más destacado del género en España: *La Residencia* (1969) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), aunque esta última entre ya en la etapa posterior a la dictadura de Franco, por muy poco.

Víctor Capblanguet (Víctor Ernesto Capblanguet Cupaiuoli. Buenos Aires, 1933 – Palma de Mallorca, 2020) estaba en Barcelona a finales de los sesenta, como pianista y arreglista del cantante Luis Aguilé, y compuso la banda sonora de varios cortometrajes de José Antonio Rivero para la productora Cine D'Or, estando también muy activo en el campo de la publicidad, con los estudios Moro (Madrid), llegando a ganar algunos premios internacionales por sus *jingles*[15]. Su único largometraje es la segunda película de Jaime Camino, *Mañana será otro día* (1967).

14 De cuya trayectoria en general puede consultarse un amplio relato en Pisano (1997), Padrol (2011a) y Fernández (2020).

15 Agradezco aquí la información y documentación facilitada por su hijo, Víctor Capblanguet Gray que, espero, sirva además para poder profundizar, en el futuro, en la obra de su padre.

Bebu Silvetti (Juan Fernando Silvetti Adorno. Quilmes, 1944 – Miami, 2003), que había llegado a España en 1955, solo tiene dos partituras en esta etapa en el cine español, aunque con un director tan emblemático del cine de vanguardia como José María Nunes: *Biotaxia* (1967) e *Iconockaut* (1975)[16]. Fueron películas realizadas en Barcelona, la misma ciudad cuyas cavas de jazz y clubs nocturnos frecuentaba Silvetti (Fabuel, 2011), bien como solista, bien como miembro del grupo Yerba Mate, actuando en locales como la boite Mario's, o el Pub 2'40, propiedad de Luis Sagnier, y nido de artistas sudamericanos que actuaban en directo, deleitando público tan selecto como Salvador Dalí, Joan Manuel Serrat, Tete Montoliu... y quien sabe si el propio Nunes.

De 1969 es la primera banda sonora en España de Ana Satrova (Ana Martha Satr Torres. Buenos Aires, 1935). Caso singular en el cine español: sus únicos diez largometrajes estuvieron siempre dirigidos por José María Zabalza, su esposo, abundando los westerns de serie B, como *Plomo sobre Dallas* (1970) o *Al oeste de Río Grande* (1983). Tras la muerte de su marido, no volvió a componer para el cine (Lluís i Falcó, 2011; Sánchez, 2015, 2016).

Carlos A. Vizziello (Carlos A. Vizziello Pilisi, Santa Fe, 1949) —que había llegado a España en 1971, con el Quinteto Vocal Santa Fe acompañando al cantante Alberto Cortez— tiene una contribución al cine español copiosa (veintitrés largometrajes), pero esta se inició en 1974, por lo que su vinculación a la etapa tratada en el presente texto es muy tangencial, con solo tres largometrajes durante la misma: *El mariscal del infierno / Los poseídos de Satán* (León Klimovsky, 1974), *Yo la vi primero* (Fernando Fernán Gómez, 1974) y *Ya soy mujer* (Manuel Summers, 1975)[17].

Caso similar es el del cantautor Eduardo Rodrigo (Luis Eduardo Rodrigo Espinosa. San Juan, 1943 – Madrid, 2017), también afincado en España, con un único largometraje dentro del franquismo: *Ambiciosa* (Pedro Lazaga, 1975). Protagonizado por Teresa Rabal, ya en esa época pareja sentimental del compositor, y con quien había grabado algunos singles para RCA, no se puede descartar que su intervención en dicho largometraje estuviera auspiciada por ella.

Pero no siempre existió esta integración en la industria y la sociedad españolas, y podemos establecer otros dos grupos: los que emigraron de Argentina a otros países, y los que se quedaron en su tierra natal. Todos contribuyeron con su música siempre a películas en régimen de coproducción, con algún porcentaje de intervención española.

2.3. Los que se quedaron, y los más internacionales

Lucio Milena (Luciano Budriesi. Módena, 1922 – Buenos Aires, ¿?), Tito Ribero (Amado Alberto Ribero. Buenos Aires, 1915 – 1984) —con más de doscientas películas en el cine argentino, siendo ocho de ellas coproducciones con España—, Astor Piazolla (Mar del Plata, 1921 – Buenos Aires, 1992)[18], y Jorge López Ruiz (La Plata, 1935 – Buenos Aires, 2018)

16 Aunque con posterioridad adquirió la nacionalidad mexicana y, en sus últimos diecisiete años de vida, la norteamericana, lo citamos aquí, ya que cuando compuso estas bandas sonoras conservaba la nacionalidad argentina.

17 Para su trayectoria, posterior a los márgenes temporales de este artículo, puede consultarse Padrol (2011b).

18 Remitimos al trabajo de Joaquín López (2006: 33-34) que analiza sucintamente una de sus dos únicas coproducciones hispano-argentinas: *María y la otra / Las locas del conventillo* (1966, Fernando Ayala). La otra es *La boutique / Las pirañas* (1967, Fernando Ayala).

(Ochoa, 2011a: 279), fueron parte de la «cuota» argentina de diversas coproducciones, componiendo y grabando en Argentina, sin viajar a España.

Especial atención merece la única película española a la que, presuntamente, puso música Atilio Stampone (Buenos Aires, 1926 – 2022), *La mano en la trampa* (Leopoldo Torre Nilson, 1961). Y decimos «presuntamente», porque en la ficha facilitada por el ICAA español[19], figura la autoría musical de Cristóbal Halffter, junto a Stampone e, incluso una obra de referencia como el *Diccionario del cine iberoamericano* (Ochoa, 2011c: 194) dice de la misma que «Junto al español Cristóbal Halffter pone música, y él realiza la dirección musical de otro film[20] de Torre Nilson, la coproducción hispano-argentina *La mano en la trampa* (1961)», y en la misma obra, en uno de los volúmenes dedicados a la antología de películas (García, 2011b: 919), si bien no se hace referencia alguna a esta dualidad autoral, se redunda en dirección musical de Stampone.[21] Sin embargo, localizadas varias copias de la misma película (vid. videografía), se acreditan distintos compositores según la copia sea argentina o española (figura 3). Lo «curioso» es que la música que suena en ambas no difiere ni en una sola nota. Es posible, aunque no probable por el momento, que la música fuese de Stampone, y que Halffter figurase como autor de la música en los créditos de la copia española (o viceversa), por motivos sindicales, o bien por alguna maniobra para manipular el reparto de los derechos sobre la música en uno de los dos países coproductores[22].

Luis Enríquez Bacalov (San Martín, 1933 – Roma, 2017) es suficientemente conocido, ya que se trata de un compositor de renombre internacional.[23] Sin embargo, en los años sesenta, cuando se inició su colaboración en producciones españolas, todavía no tenía el prestigio que ha llegado a tener con los años. Todas las películas en las que intervino en el cine español —diez entre 1964 y 1975— fueron coproducciones con participación italiana, país en el cual residía en aquella época. Idéntica situación la de Carlo Franci (Buenos Aires, 1927 – Città della Pieve, 2019)[24] que solo intervino en coproducciones con Italia. El también internacional Lalo Schifrin (Boris Claudio Schifrin. Buenos Aires, 1932), con cinco largometrajes «españoles», solo tiene uno en esta etapa, *Los cuatro mosqueteros. La venganza de Milady / The Four Musketeers* (Richard Lester, 1973), una súper coproducción en la que él participa por la parte estadounidense, país en el que residía y gozaba ya de una notable trayectoria.[25]

19 En https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=217150 [Consulta: 4 de junio de 2023]

20 Poco antes ha estado hablando de *El guapo del novecientos*, la primera película de Stampone para Torre Nilson.

21 Incluso Gan en su tesis de doctorado sobre Halftter (2003: 587) indica esta «coautoría».

22 Esta práctica fue habitual en coproducciones hispano-italianas, por una cuestión de reparto de derechos de autor, con claros indicios de fraude, como se constató en una investigación anterior (Lluís i Falcó, 2020). Además, entre las obras de Halffter registradas en SGAE no figura esta, aunque lo cierto es que tampoco figuran otras bandas sonoras suyas.

23 La información sobre el mismo puede ampliarse en Comuzio (2004: 46-48).

24 Remitimos de nuevo a Comuzio (2004: 291) para ampliar, aunque no en demasía, la información aquí reflejada.

25 Para mayor detalle de la misma, remitimos otra vez a Comuzio (2004: 828-831) que se explaya con profusión acerca de la vida y obra de este compositor argentino, que volvió a colaborar en el cine español en diversas ocasiones, a partir de la década de los ochenta en películas españolas como *Berlín Blues* (1988, Ricardo Franco) o *Tango* (1997, Carlos Saura); pero que ejerció su labor como compositor de cine mayoritariamente en el cine y la televisión de Estados Unidos, donde reside.

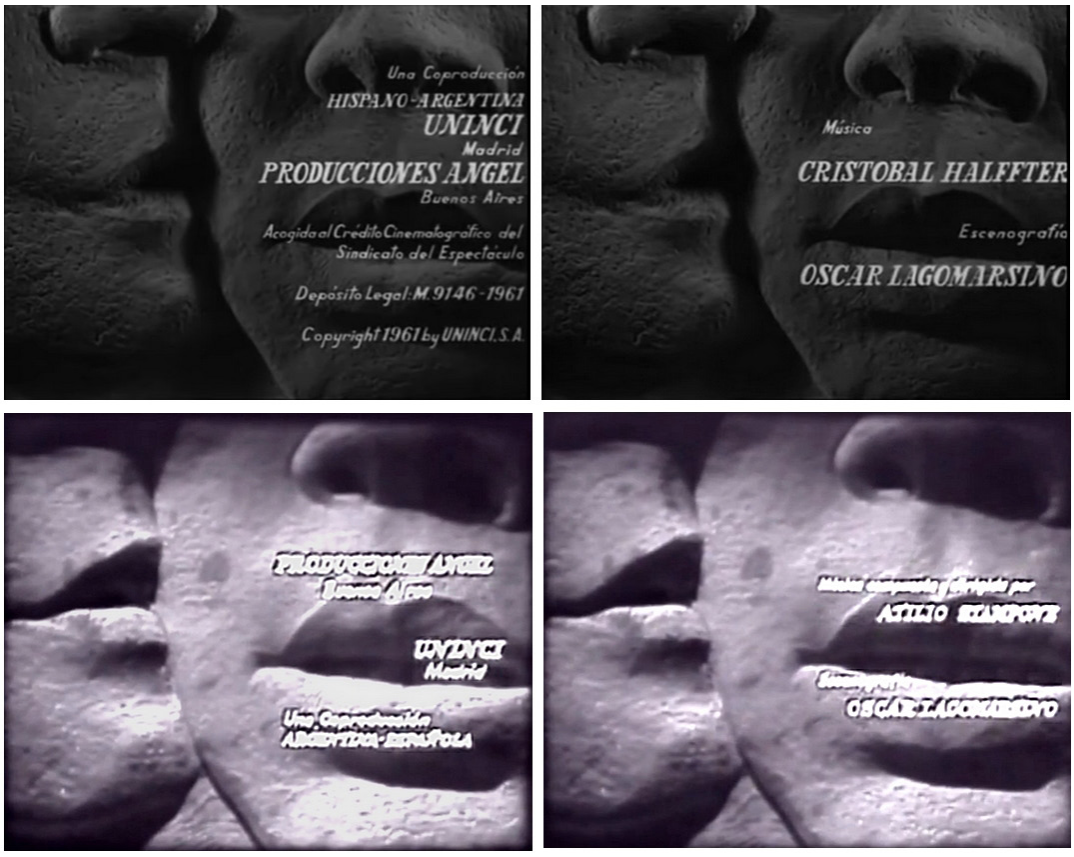


Figura 3. Créditos de *La mano en la trampa*, correspondientes a los campos de producción y composición musical. Arriba los de la copia española; abajo, los de la copia argentina (vid. videografía).

2.4. Los hermanos Canaro

Es obligado añadir en este apartado un punto y aparte para dos uruguayos: los hermanos Canaro. El primero, Francisco Canaro (Francisco Canarazzo. San José de Mayo, 1888 – Buenos Aires, 1964), aunque nacido uruguayo, fue presidente de la SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) nacida en 1936, adoptando la nacionalidad argentina en 1940. No obstante, solo una película «española» tiene en su filmografía «española»: la coproducción *La cumparsita / Canción de arrabal* (Enrique Carreras, 1961), en coautoría con Gregorio García Segura. Sin embargo, en esta última, y a falta de localizar una copia del filme, se hace difícil discernir si Canaro aportó algo más que canciones y la intervención en pantalla con su orquesta, teniendo en cuenta que en la ficha de Repertorio de SGAE solo figura García Segura como compositor.[26] Hueso (1998: 326-327) le atribuye también la coautoría de la banda sonora de *La próxima vez que vivamos* (Enrique Gómez, 1946) con Jesús García Leoz, aunque de nuevo el Repertorio de SGAE[27] no cita a Canaro, y proporciona a Alberto Soifer como coautor con García Leoz. Sabemos, por la discografía del filme[28], que en este se

26 Código de obra SGAE 2.212.887 / Código ISWC T-041.957.236-3.

27 Código de obra SGAE 2.171.048 / Código ISWC T-210.347.345-3

28 «La ribera», tango de la película *La próxima vez que vivamos*, A. Soifer, M. Romero. «El tortazo», milonga con refrán cantado, E. Maroni, J. Razano. Int.: Rafael Canaro y su orquesta típica, refrán cantado por Jorge Cardoso.- Barcelona: Compañía del Gramófono-Odeón, 1946.- 1 disco sonoro (6 min), 78 rpm, mono, 25 cm.

interpreta «La ribera», de Soifer, y que quien la interpreta es Rafael Canaro (Rafael Canarazzo. San José de Mayo, 1890 – Mar del Plata, 1972) a la sazón actuando con su orquesta en España, según se desprende del seguimiento de la hemerografía[29], por lo que quizás sea necesario reatribuir la autoría de esta banda sonora a Rafael (y no a Francisco).

3. MÉXICO, DESDE LA DISTANCIA... O CASI

La participación mexicana en el cine español (con ocho representantes) nada tiene que ver con la argentina, ya que la situación en México era muy distinta. La industria cinematográfica mexicana fue siempre una industria potente, que mantuvo el *studio-system*, dio mucha fuerza a los sindicatos, y el país tuvo durante estos años una situación económica más que estable, ya que estaban en pleno «Milagro mexicano», un periodo de crecimiento de veintidós años que se inició en 1952[30] De ahí que las migraciones de compositores mexicanos a España, tan comunes como hemos visto entre los argentinos, no se produjesen. Al contrario: México era un buen mercado a explorar para los productores cinematográficos españoles, y se orquestaron diversas coproducciones hispano-mexicanas, a pesar de la oposición del gobierno mexicano a la dictadura de Franco. La primera fue *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948) con Carmen Sevilla y Jorge Negrete como protagonistas, aunque con banda sonora del español Manuel López-Quiroga, dejando para las canciones la participación musical mexicana.

Solo José María Irueste (José María Irueste Germán, ¿México?, 1908 – ca. 1980) contribuyó a la banda sonora española residiendo aquí[31]. Precisamente sus dos únicas películas, *El pozo de los enamorados* (José H. Gan, 1943) y *La ciudad de los muñecos* (José María Elorrieta, 1946), ambas en coautoría con Fernando García Morcillo, son cercanas a varios estrenos teatrales en Barcelona, formando el mismo tándem compositivo: *Dos millones para dos* (en el Teatro Español, julio de 1943) (Zanni, 1943), y *Vacaciones forzosas* (en el Teatro Barcelona, marzo de 1948) (Zúñiga, 1948).

Manuel Esperón (Ciudad de México, 1911 – Cuernavaca, 2011), el más prolífico compositor mexicano en el cine español[32], visitó España en septiembre de 1956, pero manifestaba estar «de vacaciones» y que era su primera visita a España (F.C.P., 1956). Teniendo en cuenta que su primera película española, en coautoría con Augusto Algueró, *Dos novias para un torero / Dos charros y una gitana* (Antonio Román, 1956) se estrenó en el cine Rialto de Madrid el 6 de diciembre de ese mismo año, no se puede descartar que viniera además por asuntos profesionales relacionados con la misma, posiblemente ya en fase de postproducción.

Pero del resto de compositores mexicanos (vid. Anexo) que participaron en el cine de la etapa franquista no podemos constatar su presencia en territorio español, aunque a tenor

29 Cartelera de espectáculos del *ABC* (Madrid) entre 1942 y 1946.

30 Recomendamos la lectura de Dávalos (2011), especialmente los apartados III y IV —«La época de oro (1940-1952)» y «Crisis recurrentes (1952-1970)»—, en los cuales se explica, de manera sintética, la evolución de cine mexicano en estos años, que deriva hacia un cine de consumo popular, de menor calidad, pero rentable.

31 Aunque no se tiene la certeza de su lugar de nacimiento. Se sabe que era hijo de una mexicana y un español. Y de los años treinta hasta los cincuenta, el seguimiento de la hemerografía (*ABC* y *La Vanguardia española*) le ubican en España, donde compuso *Yola* junto a Juan Quintero Muñoz; pero los datos sobre su biografía son inciertos y demasiado dispersos. Ni siquiera González (2000) consigue facilitar datos significativos sobre su trayectoria.

32 Tello (2011) proporciona copiosa información sobre su trayectoria cinematográfica en México.

del volumen de su producción cinematográfica en su país,[33] y teniendo en cuenta que en todos los casos hablamos de coproducciones hispano-mexicanas (o mexicano-españolas, según la perspectiva), es poco probable que llegasen a pisar España.

4. ...Y LOS DEMÁS

El resto de los países hispanoamericanos que contribuyeron a la banda sonora española lo hicieron siempre en menor cuantía, siendo evidente el desequilibro —que se ha querido dejar patente también en la estructura del presente texto—, entre todos ellos y las dos cinematografías ya citadas: la argentina y la mexicana.

4.1. Cuba

Los compositores cubanos que intervinieron en el cine español pueden dividirse en dos grupos: aquellos que llegaron aquí simplemente de gira, antes de la revolución castrista de 1959, y los que llegaron buscando un lugar mejor en el que vivir tras el ascenso de Fidel Castro al poder. De los primeros, Eliseo Grenet y José García Baylac, son ajenos al marco cronológico del texto, ya que figuran en créditos del cine español anterior al franquismo.

Pero el cambio de paradigma político en Cuba con el triunfo de la revolución castrista, y la salida del presidente Fulgencio Batista en 1959 provocó, como vimos que ocurrió también en Argentina, el exilio de algunos artistas cubanos hacia otros países, principalmente Estados Unidos y España[34]. Tal es el caso de la cantante y actriz Elsa Baeza (Elsa Baeza Pacheco, Bayamo, 1947) que llegó a España en 1964, tras residir y estudiar en París, donde también trabajó como modelo (Baeza, 1967). Ya en España, el director Basilio Martín Patino la seleccionó para protagonizar *Nueve cartas a Berta* (1965). Su única composición para el cine fue para la película *Casi jugando…* (Luis Sánchez de Enciso, 1969) en la que también intervino como protagonista, junto al cantante pop Micky. A falta de poder visionar alguna copia del filme, solo podemos constatar la presencia de una canción homónima en el mismo, sin que podamos descartar la composición de los fondos instrumentales, con arreglos de José Chova, según se indica en el cartel de la película.

Ramiro Arango (Ramiro Ángel Arango Alsina. La Habana, 1924) llegó a España procedente de Cuba con la intención de realizar diversos documentales como director y productor, creando Arango Films S.L. Compuso la música de su documental *¡Qué vida esta!* (1971) y no volvió a dedicarse al cine tras la década de los setenta, viéndose implicado en turbios asuntos que le llevaron a prisión (Serrano, 2011).

4.2. Paraguay

Casto Darío Martínez Amarilla (Asunción, 1939) es el único paraguayo que localizamos en el cine español, componiendo bandas sonoras a partir de 1973. Su llegada a España se produjo como uno de los integrantes de Los Tres Sudamericanos, un popular trío que vino de gira por

33 Gustavo César Carrión participó en 346 películas, Gonzalo Curiel en 123, Rubén Fuentes en 29, pero con canciones en más de 170, Sergio Guerrero en 253, y Raúl Lavista en 352 (datos extraídos de Imdb, por lo cual deben tomarse como simple orientación).

34 Y, obviamente, no solo de artistas. Para entender el exilio cubano de 1961 es muy recomendable Redondo (2022).

Europa en 1962 y terminó afincándose en España[35]. En sus inicios, compartieron alojamiento con el ya citado Waldo de los Ríos, en Madrid, puesto que se conocían de Argentina, donde grabaron con el sello Columbia. Ya en España, como Columbia no disponía allí de estudios de grabación, grababan en Hispavox, donde volvieron a coincidir (Fernández, 2020). Pero pronto el trío, formado además por el matrimonio Alma María Vaesken y Johnny Torales, cambió de sello discográfico y, en consecuencia, de ciudad de residencia, ya que fueron artistas de la discográfica Belter (Barcelona) hasta finales de los setenta. Suyos fueron éxitos como «Me lo dijo Pérez» (1965) o «La chevecha» (1969), aunque ninguna de ellas compuesta por Casto Darío. Ya afincado en Barcelona, amplió sus estudios musicales con José García Gago, profesor de armonía y contrapunto del Conservatorio de Barcelona, y trabajó como compositor y arreglista hasta su regreso a Paraguay en 1984. Compuso para cine y publicidad, y suyas son las bandas sonoras de largometrajes tan opuestos como la película de terror *Emma, puertas oscuras* (José Ramón Larraz, 1973), la película infantil *Óscar, Kina y el láser* (José María Blanco, 1978) o *Vicios de mujer* (José Ramón Regueral, 1982), una muestra del cine erótico; estas dos últimas ya en etapa postfranquista y, en consecuencia, fuera de los límites de este trabajo.

4.3. Chile

La única participación de Salvador Candiani (Santiago de Chile, 1917 – 1969) en el cine «español» es la coproducción con Chile, *Cabo de hornos* (Tito Davison, 1955), aunque en algunos catálogos aparece como coproducción chileno-mexicana, sin intervención alguna de España, mientras que, en la ficha oficial proporcionada por el ICAA, consta como española[36]. La grabación, según consta en créditos (figura 4), corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica Chilena, bajo la dirección del propio Candiani, lo cual nos indica, tenga o no participación española, que Candiani no viajó a España para su labor.

Figura 4. Crédito en el cual figura la autoría y la interpretación musical de *Cabo de hornos* (vid. videografía)

35 El 2 de diciembre de 1975, los tres obtuvieron la nacionalidad española (BOE, n.º 25, 26 de enero de 1976: 1916).

36 En https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=209850 [Consulta: 29 septiembre 2022].

4.4. Perú

Las dos únicas películas, en el cine español, del peruano Enrique Pinilla (Lima, 1927 – 1989) coinciden con su estancia en Madrid, ciudad a la que llegó en 1947, estudiando composición en Madrid, en el Real Conservatorio de Música, hasta 1958, y ampliando sus estudios de cine —había estudiado Filmología en la Sorbona de París— en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (Valcárcel, 2001; Cueto, 2011). Las dos (*Historias de Madrid*, Ramón Comas, 1956; y *El hombre que viajaba despacito*, Joaquín Luis Romero Marchent, 1957) las compuso en coautoría con el director, pero también compositor y estudiante del mismo Real Conservatorio, Jesús Franco, que en sus memorias confesaba que «sin su amistad, posiblemente yo no habría llegado a ser realizador, ni guionista, ni compositor» (Franco, 2004: 72).[37]

5. CONCLUSIONES

Durante el franquismo, treinta y siete compositores hispanoamericanos participaron en la composición de bandas sonoras musicales en el cine español, repartidos de la siguiente manera: Argentina (23), Cuba (2), Chile (1), México (8), Paraguay (1), Perú (1), y Uruguay (1). Diecisiete compusieron la música residiendo (aunque fuese de manera ocasional) en España, mientras que el resto lo hizo desde su país natal o de acogida. De los treinta y siete, solo hay dos compositoras, la argentina Ana Satrova y la cubana Elsa Baeza. Y, si nos fijamos en la evolución temporal de esas intervenciones (vid. Anexo), veremos cómo los años sesenta se presentan como la década de mayor presencia de latinoamericanos (especialmente argentinos) en el cine español.

El mayor flujo de compositores hacia el cine español se produjo desde las dos cinematografías latinoamericanas más desarrolladas, Argentina y México.

Los compositores argentinos presentan tres oleadas migratorias: la primera, previa al franquismo, fruto de giras ocasionales; la segunda, ya en los cuarenta, causa o consecuencia (resulta difícil discernirlo) de un decreto que facilitaba su inserción laboral y social, y una tercera, la más cuantiosa, a causa de la convulsa situación en Argentina, con sendos golpes de estado en 1955 y 1962. La mayoría de estos argentinos no solo se dedicaron a la música cinematográfica, y ejercieron otras labores musicales (cantantes, docentes, etc.). En los años 50 y 60, las bandas sonoras de compositores argentinos se asocian de manera recurrente a nombres de directores también argentinos (León Klimowsky, Tulio Demicheli, Luis César Amadori) igualmente afincados en España.

Los compositores mexicanos, sin embargo, intervinieron casi siempre desde la lejanía: la estabilidad económica y política del país no les provocó la necesidad de emigrar, y fueron la «cuota» mexicana de distintos acuerdos de coproducción. Su profesionalización en el medio fue mayor que en el caso de la mayoría de los argentinos presentes en el texto, dedicándose, en algunos casos, casi en exclusiva al cine.

El resto de los compositores de otros países accedió al cine español de maneras distintas, que pueden equipararse a las expuestas tanto en el caso argentino, como en el

37 Franco, en estas memorias, habla en numerosas ocasiones de Pinilla, al que le unía una gran amistad, y de sus distintos proyectos juntos. Para conocer la labor de Pinilla en España, es una lectura imprescindible.

mexicano. Algunos siguieron la traza de los argentinos y viajaron a España en busca de mejor fortuna; otros, como los mexicanos, trabajaron desde la distancia.

Como decíamos arriba, todas estas historias individuales, más o menos pequeñas, más o menos complejas, acaban dándonos una visión de conjunto de la intervención de compositores hispanoamericanos en el cine español del franquismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Anuncio, «Obra de estampas folklóricas criollas. Argentinos en España», *La Vanguardia española*, 10 junio 1947, p. 9.

Anuncio, «Hoy, sensacional estreno […] Yo he visto la muerte», *ABC* (edición Sevilla), 10 de abril 1966, [p. 38].

Arce, Julio, «Una propuesta Diferente en la música cinematográfica española», *Cuadernos de Etnomusicología*, 13 (2019), pp. 47-65; <https://bit.ly/2lpiD5c> [Consulta: 4 junio 2021].

Baeza, Elsa, «Autobiografía de E. Baeza», *El Mundo Deportivo*, 26 de octubre de 1967, [p. 26].

Castán Palomar, F. (1947). «2 minutos en la calle con Alberto Soifer», *Primer Plano*, 351, 6 de julio de 1947.

Cebollada, Pascual, *José María Forqué. Un director de cine*. Madrid, Royal Books, 1993.

CIFRA, «Llega a Tenerife el 'Cabo de Hornos'. Diplomáticos y actores argentinos», *ABC* (Madrid), 23 de abril de 1947 (edición de la mañana), p. 12.

Comuzio, Ermanno, *Musicisti per lo schermo : Dizionario ragionato dei compositori cinematografici.* Roma, Ente dello Spettacolo, 2004, 2 vols.+CD-ROM.

Cueto, Roberto & Isaac León Frías, «Pinilla Sánchez-Concha, Enrique», en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. VI. Madrid, SGAE. 2011, p. 751.

Dávalos Orozco, Federico & Perla Ciuk, (2011) «México», en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. V. Madrid, SGAE. pp. 698-724.

Díaz López, Marina, «Cierta música lejana de la lengua: latinoamericanos en el cine español, 1926-1975», *Secuencias: Revista de historia del cine*, 22 (2005), pp. 76-106.

Díez Puertas, Emeterio, «Las negociaciones para el acuerdo cinematográfico de 1948 entre Argentina y España (1939-1948)», *Secuencias. Revista de historia del cine*, 35, (2012), pp. 59-83.

Díez Puertas, Emeterio, «El cine de Alejandro Casona y el fantasma de la Institución Libre de Enseñanza», *Revista de Literatura*, volumen LXXVII, 154, (2015), pp. 463-487. <10.3989/revliteratura.2015.02.006> [Consulta: 8 julio 2021].

EFE, «Una compañía argentina a España», *ABC* (Madrid), 15 de enero de 1947, p. 18.

Elena, Alberto, «Cruce de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina» en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (eds.), *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000),* La Coruña, Vía Láctea, 2005.

Elena, Alberto, «Medio siglo de coproducciones hispano-mexicanas» en Eduardo de la Vega & Alberto Elena, *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Madrid: Filmoteca Española, 2009, pp. 279-303.

F.C.P. [¿Castán Palomar, Fernando?], «El compositor mejicano Esperón, en Madrid», *Primer Plano*, 830, 9 de septiembre de 1956.

Fabuel, Vicente, «Extravagante: Bebu Silvetti», *Efe Eme.com. Diario de actualidad musical,* 20 de noviembre de 2011; <https://www.efeeme.com/extravagante-bebu-silvetti/> [Consulta: 14 diciembre 2022].

Fernández, Miguel, *Desafiando al olvido. Waldo de los Ríos. La biografía*. Barcelona, Roca Editorial, 2020.

Fouz Moreno, María, *La música cinematográfica y de concierto de Isidro Maiztegui en el contexto hispano argentino. Migración, ideología e identida*d. Oviedo, Universidad de Oviedo (Tesis de doctorado inédita), 2018.

Fouz Moreno, María, «España en la música de Isidro Maiztegui. Herencia, ideología y migración», *Resonancias*, volumen 23, 45, (2019), pp. 121-146; <https://doi.org/10.7764/res.2019.45.5> [Consulta: 12 diciembre 2021].

Fouz Moreno, María, *La música de Isidro B. Maiztegui Pereiro en el contexto hispano-argentino. Migración, cine y sonidos de la identidad,* Granada, Editorial Libargo, 2022.

Fraile, Teresa, «Intercambios hispano argentinos en la música popular del cine de los años sesenta», en Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva, *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Vol. 1. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960),* Valencia, Shangrilá, 2019, pp. 228-250.

Franco, Jesús, *Memorias del tío Jess,* Madrid, Aguilar, 2004.

Fresno, Maruchi, «Un músico del cine argentino en España. Alberto Soifer», *Primer Plano*, 255, 2 de septiembre de 1945.

Gan Quesada, Germán, *La obra de Cristóbal Halftter, Creación musical y fundamentos estéticos*. Granada, Universidad de Granada (Tesis doctoral), 2003; <http://hdl.handle.net/10481/4561> [Consulta: 5 junio 2023].

García Brunelli, Omar, «Lomuto, Francisco» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VI, Madrid, SGAE. 2000, pp. 988-989.

García Olivieri, Ricardo, «Argentina» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. 1, Madrid, SGAE. 2011a, pp. 420-442.

García Olivieri, Ricardo, «La mano en la trampa» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. X, Madrid: SGAE. 2011b, pp. 919-920.

Gómez Tello, «Quién es quién en la pantalla nacional. Alberto Soifer», *Primer Plano*, 448, 15 de mayo de 1949.

González Barroso, Mirta Marcela, «Migración, acentos y canciones en La Guitarra de Gardel» en Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva, *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Vol. 1. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960),* Valencia, Shangrilá, 2019, pp. 156-178.

González Peña, María Luz, «Irueste Germán, José María» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VI, Madrid, SGAE, 2000, p. 487.

Hueso, Ángel Luis, *Catálogo del cine español. Volumen F4. Películas de ficción 1941-1950*. Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998.

ICAA, *Boletín informativo. Películas. Recaudaciones. Espectadores*. [Madrid]: Gobierno de España. Ministerio de Cultura y Deporte, ICAA, 2021; <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:d7641b87-137e-4657-91a4-a243bf17d004/boletin-2021.pdf> [Consulta: 23 julio 2023].

L., [Crítica de *Yo he visto la muerte*], *ABC* (edición Sevilla), 12 de abril de 1966, p. 71.

Lluís i Falcó, Josep, «Un vals en el silencio de la madrugada: músicas y sonidos en Calle Mayor» en Cueto, Roberto (ed.), *Calle Mayor ...50 años después,* Valencia, Ediciones de la Filmoteca (IVAC), 2006, pp. 83-108.

Lluís i Falcó, Josep, «Satrova, Ana» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. VII, Madrid, SGAE, 2011. p. 822.

Lluís i Falcó, Josep, «El lado oscuro de la música italiana en el cine español del franquismo (1939-1977)» en Eduardo Uríos-Aparisi y Giovanni Spani (coords.), *Diálogos e influencias: cine y televisión en Italia y en España,* Holden, QuodManet, 2020, pp. 103-122.

López González, Joaquín, «La música cinematográfica de Astor Piazolla», *Imafronte*, 18, (2006), pp. 29-44; <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/36391> [Consulta: 20 junio 2021].

Marquerie, A., «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Fontalba se presentó con gran éxito la compañía de Arte Popular Argentino», *ABC*, 6 de mayo de 1947, p. 23.

Montsant, Oriol de, «Teatros. Una compañía de arte argentino a España», *La Vanguardia*, 25 de enero de 1947, p. 9.

Novaro, Marcos, *Historia de la Argentina: 1955-2020,* Buenos Aires, Siglo XXI, 2021.

Ochoa, Pedro, «López Ruiz, Jorge» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. V, Madrid, SGAE. 2011a, p. 279.

Ochoa, Pedro, «Soifer, Alberto» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. VIII, Madrid: SGAE. 2011b, pp. 117-119.

Ochoa, Pedro, «Stampone, Atilio» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. VIII, Madrid: SGAE. 2011c, pp. 193-194.

Oliván Plazaola, Montserrat, «Patrimonio cultural, películas cinematográficas y depósito legal» en *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios, año 15, 60, (2000), pp. 45-56. <https://www.redalyc.org/pdf/353/35306004.pdf > [Consulta: 6 mayo 2023].

Padrol, Joan, «Ríos, Waldo de los» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. VII, Madrid, SGAE. 2011a, pp. 380-382.

Padrol, Joan, «Vizziello Pilisi, Carlos» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. VIII, Madrid, SGAE. 2011b, p. 742.

Padrol, Joan, «Waitzman Goldstein, Adolfo» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) D*iccionario del Cine Iberoamericano*, vol. VIII, Madrid, SGAE. 2011c, pp. 746-747.

[Redacción], «Película de tres países, tres directores y nueve estrellas. Habla Alberto Soifer: "Mi mayor satisfacción, el acuerdo hispano-argentino"», *Primer Plano*, 629, 2 de noviembre de 1952.

[Redacción], «Luis Miguel Dominguín está rodando un film», *La Vanguardia*, 27 de mayo de 1965, p. 48.

[Redacción], «Cuarenta y tres películas optan a los Premios Sindicales Cinematográficos para 1966», *La Vanguardia*, 15 de enero de 1967, p. 52.

[Redacción], «Informaciones teatrales y cinematográficas. Yo he visto la muerte. Cine: Imperial», *ABC*, 13 de junio de 1967, p. 125.

Redondo Carrero, E., «España como país de asilo durante el franquismo: la recepción del exilio cubano (1961-1963)». *Historia y Política*, 48, (2022), pp. 367-396. <https://doi.org/10.18042/hp.2022.AL.05> [Consulta: 27 junio 2023].

Rouquie, Alain, *Poder militar y sociedad politica en la Argentina*. 1943-73 (2 vols.) Buenos Aires, Emecé, 1983.

Sánchez Rodríguez, Virginia, «Ana Satrova y la composición musical para el western español» en Bornay Llinares, J. A.; Romero Naranjo, F. J.; Ruiz Antón, V. J.; Vera Guarinos, J. (Coords.), *Fronteras reales, fronteras imaginadas,* Alicante, Letra de Palo, 2015, pp. 439-451.

Sánchez Rodríguez Virginia, «Una trabajadora de cine en clave musical: Ana Satrova», *Anuario Musical*, 71, (2016), pp. 233–250; <https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/204> [Consulta: 20 junio 2021].

Serrano Cueto, José Manuel, «Arango, Ramiro» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. I, Madrid, SGAE. 2011, p. 351.

Tello, Aurelio, «Esperón, González, Manuel» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. III, Madrid, SGAE. 2011, pp. 569-570.

Valcárcel, Édgar, «Pinilla, Enrique» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VIII, Madrid, SGAE, 2011, pp. 811-812.

Zanni, U.F., «ESPAÑOL. - Estreno de "Dos millones para dos"», *La Vanguardia,* 10 de julio de 1943, p. 7.

Zúñiga, Ángel, «Estreno de "Vacaciones forzosas", de Carlos Llopis y los maestros Irueste y García Morillo» [sic. i.e. Morcillo], *La Vanguardia*, 11 de marzo de 1948, p. 10.

LEGISLACIÓN CITADA (BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO)

BOE, n.º 133, 12 de mayo de 1948, p. 1866. «Decreto de 16 de abril de 1948 por el que se otorga a los ciudadanos argentinos que trabajen en España igualdad de trato que a los españoles, a efectos de carácter laboral y previsión social».

BOE, n.º 27, 1 de febrero de 1965, p. 1700. «Decreto 99/1965, de 14 de enero, por el que se crea la Junta de Censura y Apreciación de Películas».

BOE, n.º 50, 27 de febrero de 1965, pp. 3101-3105. «Orden de 10 de febrero de 1965 por la que se aprueba el Reglamento de la Junta de Censura y Apreciación de Películas».

BOE, n.º 25, 26 de enero de 1976, p. 1911-1916. «Resolución de la Dirección General de los Registros y del Notariado por la que, en cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 223 del Reglamento del Registro Civil, se acuerda publicar la relación de concesiones de nacionalidad por residencia durante el segundo semestre de 1975».

VIDEOGRAFÍA

La mano en la trampa (Leopoldo Torre Nilson, 1961)
Copia argentina
<https://www.youtube.com/watch?v=ScmLaaRPNk8> [Consulta: 4 junio 2023]
<https://www.youtube.com/watch?v=LIFrcfLIbWw> [Consulta: 4 junio 2023]

Copia española
<https://www.youtube.com/watch?v=ib-duX-XQw4> [Consulta: 4 junio 2023]
<https://www.youtube.com/watch?v=-CFOe-flrdk> [Consulta: 4 junio 2023]

Cabo de hornos (Tito Davison, 1955) (fragmento)
<https://www.youtube.com/watch?v=4kSqtuwF8Uw> [Consulta: 29 septiembre 2022]

ANEXO

Tablas resumen por países de las participaciones de compositores latinoamericanos en el cine español (1940-1975)

Argentina

Nombre	1r film	Último film	País de residencia[38]	Cantidad (coprod.)[39]
Rafael Canaro	1946	1946	España	1 (1)
Francisco Lomuto	1948	1948	España	1
Alberto Soifer	1949	1949	Argentina/España	2 (1)
Isidro B. Maiztegui	1954	1966	España	31 (4)
Adolfo Waitzman	1961	1978[40]	España	65 (3)
Atilio Stampone	1961	1961	Argentina	1 (1)
Carlo Franci	1961	1964	Italia	4 (4)
Francisco Canaro	1961	1961	Argentina	1 (1)
Carlos Ferrari	1962	1962	Argentina	1 (1)
Jorge López Ruiz	1962	1964	Argentina	2 (2)
Sebastián Plana	1962	1962	Argentina	1 (1)
Tito Ribero	1962	1967	Argentina	8 (8)
Waldo de los Ríos	1963	1976	España	18 (3)
Luis Enríquez Bacalov	1964	1998	Italia	12 (12)
Lucio Milena	1965	1967	Argentina	3 (3)
Astor Piazzolla	1967	1967	Argentina	2 (2)
Bebu Silvetti	1967	1980	España	3
Guillermo Teruel	1967	1967	Argentina (?)[41]	1 (1)
Víctor Capblanguet	1967	1967	España	1
Ana Satrova	1969	1985	España	10
Lalo Schifrin	1973	2004	EEUU	5 (1)
Carlos Vizziello	1974	1986	España	23 (1)
Eduardo Rodrigo	1975	1982	España	2

38 Lo que se indica en todas las tablas del anexo es el país de residencia, aunque fuera ocasional, en el momento de la intervención en el cine español.

39 Se indican, en todas las tablas del anexo y entre paréntesis, de la cantidad total, cuántas fueron coproducciones solo con el país de origen y/o residencia del compositor.

40 No se ha querido omitir la trayectoria posterior al franquismo que tuvieron algunos compositores.

41 Se pensó en un principio que se trataba del compositor venezolano Guillermo Teruel Tossas (Ocumare del Tuy, 1918 - Caracas, 2014); pero de la información facilitada por su hijo, el compositor Ricardo Teruel, así como de otros datos obtenidos, se desprende que era «otro» Guillermo Teruel, no identificado, pero que podemos ubicar en Argentina: existen tres películas argentinas de la misma época, producidas por él, y una de las tres obras que tiene registradas en SGAE («Mis botas») es una chacarera argentina. Además, la única película española en la cual intervino, 40 grados a la sombra (1967, Mariano Ozores), es una coprodu*cción con Argentina*.

Uruguay

Nombre	1r film	Último film	País de residencia	Cantidad (coprod.)
Rafael Canaro	1946	1946	España	1

México

Nombre	1r film	Último film	País de residencia	Cantidad (coprod.)
José María Irueste	1943	1946	España	2 (2)
Gustavo César Carrión	1953	1981	México	5 (5)
Gonzalo Curiel	1955	1955	México	1 (1)
Sergio Guerrero	1955	1970	México	3 (3)
Manuel Esperón	1956	1967	México / España (?)	6 (6)
Raúl Lavista	1956	1976	México	2 (2)
Rubén Fuentes	1963	1964	México	2 (2)
Manuel Enríquez	1967	1967	México	1 (1)

Cuba

Nombre	1r film	Último film	País de residencia	Cantidad (coprod.)
Ramiro Arango	1968	1970	España	3
Elsa Baeza	1969	1969	España	1

Paraguay

Nombre	1r film	Último film	País de residencia	Cantidad (coprod.)
Casto Darío	1973	1982	España	5

Chile

Nombre	1r film	Último film	País de residencia	Cantidad (coprod.)
Salvador Candiani	1955	1955	Chile	1 (1)

Perú

Nombre	1r film	Último film	País de residencia	Cantidad (coprod.)
Enrique Pinilla	1956	1957	España	2

LA FIGURA DEL DIRECTOR DE ORQUESTA EN *MOZART IN THE JUNGLE*: REALIDAD O FICCIÓN

Norberto López Núñez
Universidad de Murcia

Alba María López Melgarejo
Universidad de Murcia

RESUMEN

Mozart in the Jungle (2014-2018) es una serie de televisión cuya trama se desarrolla en el contexto de la Orquesta Filarmónica de Nueva York dirigida por Rodrigo de Sousa, inspirado en Gustavo Dudamel. Este estudio tiene como objetivo determinar el grado de realidad o ficción de las intervenciones del director de orquesta frente a la orquesta en la pequeña pantalla. Se ha empleado una metodología cualitativa y dos instrumentos para la recogida de datos: una ficha de registro sobre los datos técnicos fílmicos de las escenas donde interviene el director y un cuestionario destinado a directores. Los resultados muestran que en las actitudes del director en la serie existe más ficción que realidad. Entre las similitudes halladas entre las acciones del director de la pequeña pantalla y los participantes de este estudio coinciden en saludar a los músicos al comienzo del ensayo, felicitar, bromear, tararear pasajes o emplear metáforas.

Palabras clave: *Mozart in the Jungle*, Director de orquesta, Música clásica, Mozart.

ABSTRACT

Mozart in the Jungle (2014-2018) is a television series whose plot takes place in the context of the New York Philharmonic Orchestra conducted by Rodrigo de Sousa, inspired by Gustavo Dudamel. This study aims to determine the degree of reality or fiction of the interventions of the conductor in front of the orchestra on the small screen. A qualitative methodology and two data collection instruments have been used: a record sheet on the film technical data of the scenes where the director intervenes and a questionnaire for directors. The results show that in the director's attitudes in the series there is more fiction than reality. Among the

similarities found between the actions of the director of the small screen and the participants of this study, they coincide in greeting the musicians at the beginning of the rehearsal, congratulating, joking, humming passages, or using metaphors.

Keywords: *Mozart in the Jungle*, Conductor, Classical Music, Mozart.

1. INTRODUCCIÓN

Mozart in the Jungle es una serie televisiva premiada con dos globos de Oro (2015, mejor actor de comedia y 2016 mejor serie de comedia) estrenada el 6 de febrero de 2014 y distribuida por Amazon Prime Video. De ella, solo hay cuatro temporadas de diez episodios cada una. A pesar de ser considerada por algunos como una serie de culto, la proyección sufrió subidas y bajadas de éxito, hecho que llevó a la compañía a plantearse durante su emisión en varios momentos su continuidad, siendo cancelada finalmente en 2018. Inspirada en el libro de Blair Tindall de título *Mozart in th Jungle: sex, drugs and classical music*, la serie toma como contexto la Filarmónica de Nueva York a partir de la llegada de su nuevo director, Rodrigo de Souza interpretado por Gael García Bernal, e inspirado, aunque con unos toques de ficción, en Gustavo Dudamel (López Melgarejo & López Núñez, 2022). A su vez, es importante destacar que durante la cuarta y última temporada adquiere presencia la figura de la mujer al frente de la dirección de orquesta por parte de Hailey Rutledge (Lola Kirke).

Mozart in the Jungle es una entre tantas, dado que tanto para la gran, como pequeña pantalla se pueden encontrar propuestas cinematográficas o televisivas que acogen la figura del director de orquesta como eje principal sobre el que desarrollar un argumento. Una muestra de ello es la película *El concierto* (2009) donde el antiguo director de la Orquesta de Bolchoi de la Unión Soviética se gana la vida como hombre de la limpieza una vez caído el régimen. También se puede aludir a *El ensayo de orquesta* (1978), cuya trama versa sobre un director de orquesta alemán que menosprecia a los músicos durante la preparación del concierto o *Réquiem por un imperio* (2001) de la que su argumento se basa en la acusación hacia el director de la orquesta Filarmónica de Berlín de haber colaborado con los nazis. *Beethoven virus* (2008) es una serie de televisión coreana de dieciocho episodios centrada en la vida de Kang Gun Woo, un director de orquesta bastante peculiar. También existen algunos documentales sobre figuras tan importantes como Carlos Kleiber bajo el título *Traces to Nowhere- The conductor Carlos Kleiber* (2011) o *La batuta* dirigida por Michael Wende (2014), entre otros.

Aunque también existen filmes centrados en la figura del intérprete, el director de orquesta. Quizás porque se le atribuye una serie de cualidades extramusicales ha sido, como se puede ver, referente en el mundo cinematográfico y televisivo, al mismo tiempo, por ser una figura más ajena que la del intérprete y, por tanto, más propia de sentir curiosidad hacía ella. En palabras de Fernández Rojas (2015: 170), «quizás porque el director es el único músico que no trabaja directamente con sonidos, sino con las personas que los producen, se suele describir como un misterio la dirección de orquesta».

La figura del director se desarrolló de manera paralela a la sinfonía romántica. «A partir de entonces, y en consonancia con la estética y pensamiento del Romanticismo, el director fue considerado por el público y por la sociedad en general como una especie de ídolo o superintérprete» (Soler Campo & Saneleuterio, 2020: 290). Por consiguiente, desde este momento, la fama y el prestigio no solo recaen en el compositor y en el intérprete,

sino también en el director de orquesta. A consecuencia de ello, especialmente durante la segunda mitad del siglo XX y principio del XXI, se encuentran grandes nombres que responden al prestigio y fama otorgada en siglos anteriores a los compositores como pueden ser Carlos Kleiber, Nikolaus Harnoncourt, Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Pierre Boulez, Leonard Bernstein o Gustavo Dudamel.

Martínez Pegalajar (2019: 179) indica que son tres los procesos claves donde interviene el director orquestal, siendo estos «el estudio individual, el trabajo de ensayo y la ejecución en el concierto. Probablemente, de ellos el más relevante para el hecho musical es el trabajo de ensayo». La serie *Mozart in the Jungle*, muestra esta triple dimensión y como, a través del personaje Rodrigo de Souza, se muestra a los espectadores esta cotidiana realidad musical coincidiendo en este hecho al presentar un mayor número de interacciones en los ensayos, frente a los conciertos.

Se ha de entender que el director no solo es el responsable de dirigir una obra sin más en un concierto, sino de dar a conocer la misma a los componentes de la orquesta, transmitir la intencionalidad que se persigue con la interpretación y acercar la realidad musical pretendida por el compositor cuando creó la obra. Por lo tanto, dado el gran número y diferentes instrumentos que conforman una orquesta el director debe ser capaz de poder atender a la idiosincrasia de cada instrumento y hacérselo llegar a cada uno de los intérpretes. Dicho, en otros términos, «el director de orquesta, a causa de su colosal labor frente a la orquesta, puede ser considerado como el intérprete por antonomasia y, por tanto, su metodología de aprendizaje de la obra […] debería ser conocida por todos los instrumentistas» (Vella González, 2022: 229).

Volviendo sobre la serie, la figura del director asumida por Gael García Bernal y encarnada en el director de la Filarmónica de Nueva York, Rodrigo de Sousa, muestra una personalidad excéntrica y peculiar, donde no solo priman los conocimientos musicales que justifican que este sea considerado como uno de los mejores directores del mundo. Así pues, en los distintos ensayos y actuaciones, se observan técnicas e intervenciones por parte del director de lo más diversas. Esta premisa coincide con las ideas de Villareal Rodríguez (2016: 208), para quién el director de orquesta «puede auxiliarse de técnicas extra musicales (motivación, lectura de lenguaje corporal, gestualidad, entre otros) para llegar a su objetivo: lograr una interpretación coherente y entregada que comunique al público el sentir de la música misma». Siguiendo esta línea y en conexión con la realidad musical de las orquestas, Manchado Torres señala que los músicos de orquesta no solo valoran los conocimientos musicales del director, «sino también se estiman virtudes como el liderazgo, el carisma, el magnetismo y el buen trato para con los artistas, además de su competencia profesional como músico» (2020: 579).

2. METODOLOGÍA

La presente investigación tiene como objetivo principal determinar el grado de realidad o ficción de las intervenciones del director de orquesta frente a la orquesta en la pequeña pantalla y en el caso de la serie *Mozart in the Jungle*. Como objetivo operativo, identificar las acciones llevadas a cabo por el director de orquesta frente a la misma en las cuatro temporadas de la serie *Mozart in the Jungle*.

Para la realización del estudio se ha llevado a cabo una metodología cualitativa basada en el análisis visual del comportamiento del personaje del director de orquesta y su relación

con la orquesta dentro de la serie televisiva *Mozart in the Jungle*. Como instrumento de investigación se ha utilizado una tabla de registro donde se incluyen datos técnicos y fílmicos sobre las escenas. La serie consta de cuatro temporadas de diez capítulos cada una y una duración aproximada de treinta minutos cada uno. Para la recogida de datos se ha tenido en cuenta un único criterio de inclusión: las intervenciones del personaje Rodrigo de Sousa como director de orquesta con las orquestas que aparecen en la serie en todos sus contextos, ensayos y conciertos. Posteriormente, para contrastar el grado de realidad o ficción de los datos obtenidos del análisis visual dentro de las escenas en la serie, se ha realizado un cuestionario *ad hoc* con veintisiete preguntas que recogen las pautas o acciones realizadas por el personaje.

El cuestionario lo han contestado directores de orquesta en activo en la vida real a modo de estudio de caso. Los participantes en el estudio han sido cuatro directores (tres hombres y una mujer) todos ellos en activo como responsables de orquestas profesionales en el ámbito regional, nacional e internacional. Se puede consultar en el siguiente enlace: https://forms.gle/Gutum6PKLsoX9cQe9

3. RESULTADOS

3.1. La figura del director de orquesta en la serie

La serie se desarrolla durante cuatro temporadas en la que algunos capítulos el director interviene con la orquesta. En la mayoría de los capítulos no se produce esta interacción entre director y orquesta, simplemente la serie transcurre en otra dirección. En la Tabla 1 se aprecia de forma detallada la relación de la citada interacción por temporadas y capítulos. Se observa que en las dos primeras temporadas hay un mayor número de capítulos donde se produce una interacción entre el director y la orquesta. Por el contrario, en las dos últimas encontramos el menor número de capítulos donde se produce esa interacción, siendo la última temporada donde solo aparece en dos de los diez capítulos.

En resumen, se observa que hay una presencia de la citada interacción de un 35% de capítulos (14/40) que se da a través de las escenas de estos, frente a un 65% de no interacción (26/40).

Tabla 1

Relación de las interacciones director-orquesta en la serie

Temporada	Capítulos	
	Con interacción	**Sin interacción**
1	2-3-6-10	1-4-5-7-8-9
2	1-2-3-9-10	4-5-6-7-8
3	3-4-8	1-2-5-6-7-9-10
4	1-9	2-3-4-5-6-7-8-10

Respecto a las acciones que se producen en la interacción entre director y orquesta, se detallan en la Tabla 2 por temporadas y capítulos de manera resumida enfatizando en la finalidad de esta. Las acciones transcurren principalmente en el ensayo, salvo tres conciertos:

en la calle (T1/C6), auditorio (T1/C10) y en un parque (T2/C10). Entre sus principales acciones están la de saludar a los músicos al inicio del ensayo o felicitarlos por el ensayo, exponer metáforas para explicar obras o pasajes, hacer descansos, bromear o situaciones anómalas como discutir, reñir o suspender ensayos.

Tabla 2

Interacciones del director con la orquesta

Temporada	Capítulo	Acción
1	2	Saluda afectuoso a los músicos de forma individual. Explica metáfora para explicar obra. Recuerda que él también formó parte de una orquesta. Ensaya por secciones con indicaciones repitiendo. Hace descanso.
	3	Explica metáfora para explicar obra. Hace descanso cuando se lo recuerda un músico. Hace tocar a los músicos sin instrumento con mímica. Se desmaya un músico en el ensayo.
	6	Cita a los músicos en un lugar desconocido para tocar (calle). Hace tocar a la orquesta sin partituras una obra de memoria. Busca la interacción con las personas de la calle y los músicos.
	10	Discute con solista en el ensayo. Felicita a los músicos por el ensayo y bromea para el concierto. La solista para en medio del concierto y discute. Pone al concertino a hacer de solista y a director del público a dirigir.
2	1	Recibimiento en el ensayo con aplausos. Saluda a músicos de forma afectuosa. La orquesta toca una pieza para felicitarlo y lo agradece. Explica que su maestro le tiraba la batuta a los que llegaban tarde para aprovechar la impuntualidad de algunos músicos. Bromea y todos se ríen, comienza el ensayo.
	2	Riñe de forma individual señalando lo que no le gusta. Amenaza con suspender el ensayo.
	3	Golpes en atril con la batuta para comenzar ensayo. Canta (con la silaba Ta) para ejemplificar pasaje. Sueña que el concertino le quita la batuta y golpea la cara.
	9	Hace entender que él es el que manda. Da indicaciones de forma maleducada (mofándose de su edad) a un músico. Pide que el pasaje del solo lo toque otro músico que no era el habitual. Critica la interpretación del director invitado.
	10	Empatiza con los músicos ante una situación de huelga. Tocan en un parque.
3	3	Dirige otra orquesta. Felicita a los músicos por el ensayo. Da indicaciones a la cantante solista.
	4	Comunica a la orquesta en el ensayo que no puede asistir. Presenta a su asistente como buena para sustituirle en el ensayo. Da indicaciones de lo que quiere a la asistente por compases. Pone ejemplos de metáforas estéticas. Indicaciones al traductor. Pide un instrumento al músico para poner ejemplo.
	8	Se dirige a la orquesta para comenzar el ensayo. Tocan la canción de cuna por la somnolencia del director. Los músicos se van y dejan al director durmiendo solo en el ensayo.
4	1	Felicita o da indicaciones de mejora a cada uno de los músicos tras el ensayo.
	9	Discutir con la oboísta, se cabrea porque no sale el pasaje como él quiere y un músico pide que se calme. Da descanso.

3.2. La figura del director de orquesta en la realidad

Tras el análisis de las acciones llevadas a cabo por el director de orquesta en la serie y su interacción con la orquesta, se han recopilado y resumido veintiséis preguntas para el diseño de un cuestionario que pudieran responder directores de orquesta en la realidad sobre las prácticas que se dan en la serie por parte del personaje del director. Sus resultados son los siguientes:

Todos los directores coinciden en señalar que *siempre* saludan a los músicos de forma afectuosa a la llegada del ensayo. *Siempre* felicitan a la orquesta cuando sale un pasaje difícil en el ensayo. Todos señalan que *alguna vez* hacen bromas durante el ensayo y los músicos se ríen. Todos coinciden que *nunca* les han tocado una pieza para felicitarle a la llegada del ensayo. *Nunca* han amenazado a los músicos con suspender el ensayo ante prácticas inadecuadas. *Nunca* han tenido pesadillas sobre la orquesta y que el concertino les arrebate la batuta o les agreda. *Nunca* ante un pasaje de dificultad le han indicado al musico correspondiente que no sabe hacerlo por falta de técnica como consecuencia de su edad y relegando el papel en otra persona. *Nunca* han realizado un concierto sin informar a los músicos de lugar previamente. *Nunca* le han pedido a un músico el instrumento para ejemplificar ellos mismos el pasaje. *Nunca* se han quedado dormidos durante un ensayo y los músicos han abandonado el ensayo. *Nunca* han discutido con un músico hasta el punto de que otro músico haya tenido que pedir calma o un directivo sugerir un descanso.

Tres de los cuatro directores *nunca* dan golpes con la batuta en atril para llamar la atención de los músicos, *nunca* han criticado con los músicos a un director invitado tras su marcha, tampoco han usado traductor para ensayar con una orquesta, *nunca* han entrado en cólera ante la incapacidad de un músico o se han marchado a medias de un ensayo dejando al asistente. Uno de los participantes reconoce haber realizado las acciones anteriormente descritas al menos *alguna vez*. En la misma proporción, tres de los cuatros directores *alguna vez* han dado indicaciones a una cantante solista que ha colaborado con la orquesta. Uno de ellos, manifiesta que *siempre* da indicaciones a la cantante.

La mitad de los directores manifiesta que *nunca* han sido recibidos con aplausos a la llegada de un ensayo, que *nunca* han expuesto anécdotas de cómo en su etapa de músicos de orquesta sus respectivos directores trataban temas relacionados con los malos hábitos y que *nunca* han suspendido el ensayo a última hora indicando que del mismo se encargaría el director asistente. También, la mitad de los directores afirman que *siempre* cantan pasajes con una sílaba a los músicos para ejemplificar cómo quiere que se ejecute el pasaje, siempre han estado del lado de los músicos en situaciones de huelga como un miembro más de la orquesta. Además, *siempre* hacen uso de metáforas como explicación para los músicos con la finalidad de conseguir un aspecto estético. La otra mitad manifiesta que *alguna vez* ha realizado las acciones descritas anteriormente.

La mitad de los participantes afirman que *alguna vez* han llamado la atención a los músicos por actitudes inadecuadas como llegar tarde, hablar durante el ensayo o usar el móvil, *alguna vez* como directores invitados han hecho saber a los músicos cómo se han de hacer las cosas mientras ellos estén al frente de la orquesta o después del ensayo han felicitado de forma individual a los músicos, indicando algunos de ellos propuestas de mejora. El resto de los participantes tienen posturas contrarias. Uno de ellos afirma que *nunca* ha llevado acabo las acciones anteriormente descritas y otro que *siempre* lo ha hecho.

3.3. La figura del director de orquesta: ficción versus realidad

Tras la exposición de resultados, nos centramos en comparar en qué medida las acciones realizadas en la serie por parte del personaje Rodrigo de Sousa como director de orquesta son fruto de un discurso cinematográfico que responde a estereotipos o, por el contrario, son acciones comunes en la práctica real de la dirección de orquesta que son avaladas por los participantes en nuestro estudio del caso.

En numerosas ocasiones se dan acciones dentro de la serie que responden a prácticas comunes por parte de directores en la realidad, como se pone de manifiesto todos los participantes coinciden en tres acciones que representa el director en la serie: saludar a los músicos a la llegada del ensayo, felicitar a los músicos por los pasajes que se ejecutan correctamente durante el ensayo y en menor medida, bromear durante el mismo. El uso de las metáforas para ejemplificar cómo ha de ser la interpretación de un pasaje o una pieza, así como el pensamiento de un compositor y el uso de tararear mediante una sílaba a modo de ejemplo de una melodía durante el ensayo suele ser frecuente en la práctica real como manifiestan la mitad de los participantes.

Acciones como la de amenazar con suspender el ensayo, tener pesadillas con tu profesión, quedarse dormido durante el ensayo, discutir con un músico, pedir el instrumento a un músico para poner ejemplo de interpretación, no informar a los músicos del lugar del concierto o que los músicos le toquen una pieza para felicitarlo a la llegada del ensayo constituyen una serie de escenas más propias del discurso narrativo de la serie que propias de un director de orquesta en su práctica real, cómo así coinciden todos los participantes en los datos proporcionados.

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIÓN

Como se ha podido constatar tras el estudio, es evidente que el personaje Rodrigo de Sousa inspirado en la figura del célebre director de orquesta venezolano Gustavo Dudamel como señalan López Melgarejo y López Núñez (2022), representa el papel de un director de orquesta poco al uso si lo comparamos con uno real. Atendiendo a nuestro objetivo principal de comparar las figuras del director de orquesta dentro y fuera de la serie, acciones como las de saludar, felicitar o bromear con los músicos de una orquesta forman parte de la realidad común en ambos contextos que, coincidiendo con Machado Torres (2020) son virtudes, entre otras, muy valoradas por los músicos en la figura de un director. Por el contrario, las escenas donde el director realiza acciones como la de discutir con los músicos, quedarse dormido, tener pesadillas, no informar a los músicos del lugar del concierto o amenazar con suspender el ensayo forman parte solo del contexto fílmico que nada tiene que ver con la realidad en el día a día de un director de orquesta. Por tanto, la figura del director de orquesta dentro de la serie tiene más de ficción que de realidad.

Con relación al objetivo operativo, las interacciones del director de orquesta se han dado en catorce de los cuarenta episodios de los que consta la serie, distribuidos entre doce y dieciséis acciones por temporada, a excepción de la última temporada donde tan solo hubo tres, ascendiendo a un total de cuarenta y cinco en toda la serie y, teniendo como escena principal lo sucedido durante los ensayos. En este sentido, la serie coincide con Martínez Pegalajar (2019) en desarrollar principalmente el contexto del ensayo de la orquesta, siendo este un elemento fundamental en la actividad del director de orquesta.

Suelen ser acciones que se repiten en distintos capítulos como dar descanso, discutir o poner metáforas de cómo se ha de interpretar, coincidiendo con Villareal Rodríguez (2016) en que los directores suelen auxiliarse de otras técnicas no musicales para conseguir su objetivo en la interpretación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fernández Rojas, P., «Normatividad, conocimiento y agencia en el arte de la dirección de orquesta. Un ensayo wittgensteiniano contra el dogma de una técnica directorial unívoca», *Thémata.* Revista de Filosofía, 51 (2015), pp. 169-188. DOI: 10.12795/themata.2015.i51.09.

López Melgarejo, A.M., y López Núñez, N., «Las referencias a obras y compositores en *Mozart in the Jungle.* El texto como un elemento de la banda sonora», *Popular Music Research Today,* 4,1 (2022), pp. 85-97. DOI: https://doi.org/10.14201/pmrt.29610.

Manchado Torres, M. L., «Totem y tabú. Mujeres en la dirección orquestal», *Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 6 (2015), pp. 577-591.

Martínez Pegalajar, P., «El director de orquesta en el ensayo: análisis teórico y práctico», *Música:* Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid¸ 26 (2019), pp. 179-201.

Soler Campo, S., y Saneleuterio, E., «La dirección orquestal y su dimensión social: hacia la inclusión de la mujer», *Feminismo/s,* 39 (2020), pp. 287-307. DOI: https://doi.org/10.14198/fem.2022.39.11

Vela González, M., «Aproximación metodológica al estudio de la dirección orquestal desde el punto de vista de la obra musical», *Cuadernos de Investigación Musical*, 14 (2022), pp. 223-249. DOI: https://doi.org/10.18239/invesmusic.2022.14.06

Villareal Rodríguez, G. R., «Evolución y desarrollo de la dirección orquestal en México y el mundo». *Revista iberoamericana de las Ciencia Sociales y Humanísticas*, Vol. 5, 9 (2016), pp. 205-235.

EL EMPASTE ENTRE MÚSICA E IMAGEN EN EL CINE: LOS PAISAJES SONOROS COMO ELEMENTOS ESTRUCTURALES Y NARRATIVOS EN *ARDE MISSISSIPPI* (PARKER, 1998)

Juan Carlos Montoya Rubio
Universidad de Murcia

RESUMEN

El concepto de paisaje en el ámbito de la música de cine hace referencia a la generación de estructuras sonoras que se hilvanan con las imágenes, de forma que se reiteran cada vez que se pretende aludir a esta idea, sensación o característica (de un personaje o una situación). *Arde Mississippi* (Parker, 1988) responde a una estructura basada en estas concepciones, de forma que el artículo se marca como principal objetivo analizar, bajo las premisas de los paisajes sonoros fílmicos, las formas narrativas y estructurales de este largometraje, con el fin de mostrar explicaciones alternativas y más ricas a las centradas, de manera exclusiva, en el argumento. El estudio concluye señalando la relevancia de amalgamar las tres estructuras propias de este film (música negra, estridulaciones de insectos y percusiones) para conseguir el efecto de comprensión global de la película.

Palabras clave: *Paisaje sonoro fílmico, Arde Mississippi, análisis fílmico, música de cine*

ABSTRACT

The concept of soundscape in the field of film music refers to the generation of sound structures that are strung together with the images, in such a way that they are repeated each time that this idea, sensation or characteristic (of a character or situation) is alluded. *Mississippi Burning* (Parker, 1988) responds to a structure based on these conceptions, in such a way that the main objective of this article is to analyze, under the premises of film soundscapes, the narrative and structural forms of this feature film, in order to show richer alternatives to those focused exclusively on the plot. The study concludes by pointing out

the relevance of amalgamating the three typical structures of this film (black music, insect stridulations and percussion) to achieve the effect of global understanding of the film.

Keywords: *Filmic soundscape, Mississippi Burning, filmic analysis, film music.*

INTRODUCCIÓN. *ARDE MISSISSIPPI* Y LOS PAISAJES SONOROS FÍLMICOS

Arde Mississippi (Parker, 1988) se ha convertido en un clásico que, como tal, sigue generando investigaciones centradas, especialmente, en el discurso racial y sus diferentes aristas (Nugroho, 2023). Estos estudios suelen cruzar diversos parámetros con el fin de explicar las prácticas racistas, diseccionando y categorizando las mismas (Arrasyid *et al.*, 2022). En consecuencia, abordar las dificultades enraizadas con los derechos civiles en los Estados Unidos de la década de los sesenta del siglo pasado no es una temática novedosa para la investigación, si bien, como señalamos, es común tratar de buscar explicaciones a través de razonamientos históricos que engarcen con los hechos dramatizados (Hoerl, 2008), dejando de lado la conjunción de lenguajes que supone el audiovisual.

En este sentido, determinados estudios abogan por señalar que *Arde Mississippi* sirve como ejemplo para retratar, tal vez de manera distorsionada, una realidad estadounidense racista (sureña) frente a otra cabal, en la cual residiría el verdadero sustrato norteamericano (Brinson, 2009; Jansson, 2005). Lo realmente curioso es que este hecho es identificable por medio de diferentes bloques sonoros, de forma que se pueda adherir a cada uno de estos estratos argumentales un conjunto de sonidos reiterado hasta la saciedad en su presentación cinematográfica. Ello se ve posibilitado por la tendencia a representar como agrupaciones monolíticas, por un lado, a los blancos rectos y coherentes involucrados en la lucha racial —los "necesarios héroes blancos" (Loewen, 1991)— junto con un colectivo negro relativamente pasivo, cuando, en realidad, su importancia en la adquisición de los derechos civiles fue capital (Bourgeois, 2009; Hoerl, 2009). Sin duda, el hecho de que este argumentario suponga un modelo de éxito cinematográfico difícilmente renunciable (Cossalter, 2018) sirve para la reiteración y fijación del modelo.

Con el ánimo de incrementar el conocimiento añadiendo el elemento musical, señalamos que un enfoque analítico a partir del encaje sonoro podría considerarse innovador en este contexto, si bien los estudios centrados en la música de cine ya exploran este y otros terrenos. Así, los paisajes sonoros, aunque pueden entenderse como estrategias ya conocidas y reutilizadas (Olarte Martínez, 2004), no dejan de ser objeto de estudio en investigaciones de diverso calado, abordándose así desde las texturas musicales (Cano Palomo, 2020; Galbis López, 2017) o desde la recurrencia temática (Molina Sosa, 2020). Aunque pudieran parecer cercanos a los ambientes musicales para el cine (Blanco, 2010: 50), los paisajes se diferencian, sin embargo, por su capacidad más particular para asociarse a los personajes y situaciones y favorecer los aspectos narrativos y estructurales de los audiovisuales.

Por consiguiente, teniendo en mente el valor de lo musical en el compendio audiovisual, es esencial acercarse al modo de urdir la película desde la conjunción de lenguajes, teniendo en cuenta las posibilidades, compendiadas por Gértrudix Barrio y García García (2013: 193):

> La primera búsqueda en las imágenes está encaminada a encontrar el ambiente, la 'textura' de la historia. El camino para hacerlo difiere de unos compositores a otros. Unos fijan su mirada en la construcción de los personajes, en su forma de

vestir, hablar, moverse, en la construcción de los decorados, en la ambientación temporal y horaria —si es de día o de noche, invierno o primavera, etcétera. Otros buscan la expresión, la noción completa de la obra, y tratan de trasmitirla a través de sugerencias conceptuales, partiendo de elementos fotográficos como la luz, el color o los encuadres —esquemas que recuerdan a la teoría de los afectos—. Por último, otros se basan en la estructura narrativa de la historia, en sus conflictos y evoluciones, ya desde los planteamientos apriorísticos del guion, ya desde la realidad definitiva de la imagen montada.

Los bloques sonoros implementados por el compositor Trevor Jones sobre los que se construye *Arde Mississippi* son tres. Por un lado, el canto afroamericano, identificado por encima de los otros dos debido a que es algo que penetra a través de la propia evidencia, funcionando, de acuerdo con Doherty (2009), como un encuadre sonoro general y, en terminología clásica de Adorno y Eisler (1981: 53), como un elemento musical trasladable al cine por su adaptabilidad. Junto con esta música, existen otros dos elementos sonoros reiterados que pueden pasar desapercibidos en un visionado despreocupado, pero que urden el plan general de los paisajes sonoros en torno a la arquitectura de esta película: los sonidos de la naturaleza representados por los insectos que, por lo general en la noche, estridulan, otorgando así un marco de actuación a las escenas —en lo que Burch (2003: 106) identificaría en sus análisis como la integración orgánica ruido-música en el cine— y, además, sonidos reiterados de percusión, por lo general ejecutados con sintetizador, que acentúan el peligro o las situaciones de riesgo (Cano, 2002: 143), ratificando las ideas de Pousseur (1984) sobre la intención comunicativa de los elementos sonoros fílmicos, que dotan de un innegable poso narrativo a la producción cinematográfica (Pérez Molina y Pérez Rufí, 2009).

ARDE MISSISSIPPI: ANÁLISIS DESDE SUS PAISAJES SONOROS

De acuerdo con las tres estructuras sonoras que articulan la película en cuestión, se procede a analizar sus apariciones de manera comprensiva. Para ello, se señala una aparición sonora aproximada de inicio del tema, con el fin de que sirva de referencia, y se explica la interpretación que lo sonoro adhiere a lo visual, dando como resultado un producto indisolublemente unido.

- Aparición sonora: 0:00. Canto afroamericano (paisaje 1), sonidos de insectos (paisaje 2), percusión amenazante (paisaje 3).
  La presentación de los tres ambientes encadenados sirve para mostrar la segregación racial de manera compendiada. La imagen inicial, con los dispensadores de agua diferenciados para negros y blancos, es ambientada con el primer paisaje. Cuando se inicia la persecución de los activistas en plena noche se introducen los sonidos propios del segundo de los paisajes, añadiéndose los golpes percutivos en los momentos de mayor tensión.

- Aparición Sonora: 13:23. Paisaje 3.
  La policía se identifica con el tercero de los modelos sonoros, el más amenazante. Este hecho sirve para señalar hasta qué punto el posicionamiento del largometraje (existe una policía local que no es justa, mientras que serán los venidos del FBI los

que actúen con rectitud) se afianza desde el primer momento. El hecho de formar parte del registro amenazador hace que la policía sea reflejada con este tipo de sonidos.

– Aparición sonora: 13:25. Paisaje 2.
Las chicharras, grillos y otros insectos, que no son vistos en pantalla sino percibidos por el plano sonoro que se muestra, se asocian al ámbito de las casas de los negros, denotando que ese es su ambiente particular y el tono general de la propia película.

– Aparición sonora 22:30. Paisaje 1.
Se trata de una aparición musical que pasa de ser una música cantada a instrumental. Sin embargo, posee las mismas características con que se vincula a los personajes negros, por lo que se identifica perfectamente con la aparición de estos caracteres en pantalla.

– Aparición sonora 23:15. Paisaje 3.
Se avecinan problemas y ello es relacionado con los agentes, precedidos por los golpes percutivos característicos. Una vez más se tiende a la identificación del peligro con los policías embebidos por su posicionamiento racista, tal como se identifica a todos los habitantes del pueblo.

– Aparición sonora: 24:12. Paisaje 2 y paisaje 3.
Los sonidos derivados de la estridulación de los insectos se perciben claramente en la muestra del campo de algodón. Esta será la primera de las nociones que se desarrollen en estas escenas del largometraje. Sin embargo, la escena tétrica en la cual se ve a un viejo hombre negro enjaulado se anticipa con los golpes de percusión.

– Aparición sonora: 31:50. Paisaje 2 y paisaje 3.
Una vez más, las casas de los negros son ambientadas con este ruido que conlleva vida alejada de la civilización. La percusión sobresalta la escena, es el signo inequívoco de que se complica la situación de los residentes en el barrio de los negros. Como se puede comprobar, este aviso se cumple inmediatamente.

– Aparición sonora: 34:32. Paisaje 3.
Los incendios son la máxima expresión del patetismo de las escenas. No solo son crueles, sino que, particularmente a partir del elemento musical, son amenazantes de manera especial. De ahí la asociación sonora que no cesa mientras se palpa el sufrimiento y la desazón de quienes tienen que huir despavoridos y perder lo poco que tienen.

– Aparición sonora: 44:36. Paisaje 3.
De nuevo se asocia el sonido amenazante con situaciones de riesgo, si bien de manera más breve.

– Aparición sonora 45:12. Paisaje 2.
  Las flores de los negros, como son llamadas en la escena en cuestión, no pueden llevar consigo otro sonido que no sea el del ruralismo. En este sentido, es interesante observar cómo, aunque los personajes de Anderson (Gene Hackman) y Mrs. Pell (Frances McDormand) son blancos ambos, cada uno desde su posición y condicionantes, son sensibles a la problemática que se vive en la película, de forma que es coherente la asociación con las imágenes y los propios personajes.

– Aparición sonora 49:28. Paisaje 1 y paisaje 2.
  En este largo pasaje, la música diegética que se muestra dentro de la iglesia, que alude en cierto modo al primero de los ambientes, se entremezcla con las imágenes exteriores, en las cuales en la nocturnidad (ambiente 2), llegan los integrantes del Ku Klux Klan. Ambos planos sonoros se entremezclan en las palizas, de manera intensa en momento puntuales, quedando el segundo de los ruidos, con los sonidos naturales, cuando reposan en el suelo las víctimas del asalto.

– Aparición sonora 1:03:29. Paisaje 3.
  La manifestación de los negros, a plena luz del día y fuera de su ámbito natural, no puede ser representada por los dos primeros ambientes, ya que el primero denotaría algo íntimo y propio del grupo, que no es desarrollado para los blancos y, el segundo, indicaría un tono de nocturnidad o ajeno a los barrios de los blancos. Por tanto, se muestran golpes de percusión, si bien con toques eléctricos si cabe más desquiciantes, sirviendo para denotar acción al tiempo que peligro, de forma que cuando este último se palpa se retorna a los clásicos golpes percutivos.

– Aparición sonora 1:09:05. Paisaje 3.
  Sin duda, la vuelta a la tensión característica de la escena en cuestión requiere de la aparición de los típicos golpes sonoros. Las imágenes van ganando en tensión a medida que se prolonga la sensación auditiva de agobio.

– Aparición sonora 1:11:50. Paisaje 2.
  El chirriar se torna constante en un momento en que no hay asociación con negros de manera directa, pero acaba engarzándose con un episodio en el que sí se produce tal asociación. Por tanto, se puede hablar de una anticipación del paisaje prototípico de los negros como medio narrativo.

– Aparición sonora 1:14:30. Paisaje 2.
  El tránsito del coche ilustra de manera poco evidente pero suficientemente clara la nocturnidad a través del sonido.

– Aparición sonora 1:19:45. Paisaje 1.
  Como es habitual, los pasajes de tristeza y patetismo son enmarcados bajo el prisma de la música vocal negra, aprovechando las connotaciones de la misma para ilustrar escenas como la del ahorcamiento, que se produce en este momento.

- Aparición sonora 1:21:01. Paisaje 2.
  Es en este segundo ambiente donde se empiezan a reconocer restos de los desaparecidos.

- Aparición sonora 1:23:17. Paisaje 2.
  Las tareas de los policías, en lugares que guardan íntima relación con el ámbito rural, se ambientan con el paisaje correspondiente.

- Aparición sonora 1:25:00. Paisaje 2.
  La visita a Mrs. Pell, como se señaló anteriormente, encaja perfectamente dentro de este segundo tono sonoro, gracias a que su vida, muy al contrario de la de su marido, no encaja en ese mundo, sintiéndose, en otro orden de cosas, sensible a la causa contra la que se está luchando.

- Aparición sonora 1:32:52. Paisaje 2.
  En la noche cerrada, como es el caso, reinan los sonidos del paisaje segundo, a pesar de que el protagonista decida atacar el problema "a su manera" y sea a él (y no a un personaje negro) a quien se asocie lo musical. Al igual que sucedió con el fragmento anterior, la lógica de esta asociación viene determinada por el carácter y la cercanía de este miembro del FBI a la causa de los derechos civiles.

- Aparición sonora 1:36:00. Paisaje 2.
  La escena de la intimidación al alcalde se produce en la inversión de roles, ya que un negro es quien somete la voluntad del más importante de los ciudadanos blancos de la localidad. Al desarrollarse en la nocturnidad de la cabaña, bajo un ambiente tan característico, es el estridor el sonido más característico.

- Aparición sonora 1:40:00. Paisaje 2.
  El meollo de la situación y su resolución se está acometiendo, como puede ser comprobado, a través de los sonidos naturales, ya que todo ello se maneja en la nocturnidad. Este es otro ejemplo de uso eminentemente narrativo.

- Aparición sonora 1:41:07. Paisaje 3.
  La percusión muestra de nuevo la tensión y ello se muestra a partir del retorno al tercero de los paisajes.

- Aparición sonora 1:42:20. Paisaje 3.
  Esta escena se desarrolla, musicalmente, de manera paralela a la aparición anterior.

- Aparición sonora 1:47:37. Paisaje 3 y paisaje 2.
  Comienza el tercero de los ambientes, perfilando el aviso del miedo, para recubrirse de la capa del segundo, cuando la cruz emerge en imagen con mayor nitidez. Finalmente queda la estridulación como marco general para la escena.

- Aparición sonora 1:49:50. Paisaje 3.
  Reiteración percutiva. La aparición constante hace que se genere una tensión mayor.

– Aparición sonora 1:55:30. Paisaje 1.
  Canto asociado a la vuelta a la calma, a la sensación de que todo se ha resuelto, pero nada ha cambiado del todo, de ahí que se tienda a reiterar el inicio musical de la película que será mostrado en la siguiente aparición musical.

– Aparición sonora 1:58:10. Ambiente 1.
  Los créditos dotan de una estructura circular a los sonidos, ya que, por medio de la música vocal negra, que tantas ideas aglutina, logra entremezclar la crudeza de la historia con la incomprensión que suscitan algunas de las condenas que se muestran en pantalla a los ejecutantes de las tragedias contra la población negra y los activistas.

CONCLUSIONES

La composición para el cine posee muchas aristas. Del proceso de autodidactismo con que se comenzó a experimentar se ha llegado a unas cotas muy elevadas de interpretación de los elementos sonoros. Entre las opciones que se pueden hallar a la hora de implementar música cinematográfica se ha desatacado la articulación de paisajes sonoros que se mimeticen con determinadas situaciones a plasmar. Esta estrategia, no siempre utilizada, posee, como ha sido expuesto, una serie de beneficios obvios.

Entre las ventajas apuntadas destaca que se dota de coherencia al discurso general, de forma que si se trata de delimitar de manera evidente la personalidad o las características innatas de algunos personajes la reiteración sonora cumple con esa misión a la perfección. Además, esta coherencia funciona también en la determinación de unos ambientes visuales específicos, que pasan a formar parte de un todo sonoro y visual indisoluble.

Por otro lado, la composición en bloques simplifica enormemente la labor de comprensión por parte del espectador, quien, en su faceta de receptor (a veces extremadamente pasivo) acomoda los símbolos musicales en su conjunción con los visuales y los refuerza en su aparición constante.

Junto con lo expuesto, existe otro elemento a destacar, el cual tiene que ver con las funciones narrativas y estructurales de la música en el cine. Tendentes a marcar las pautas de una producción fílmica a partir de sus imágenes, el hecho de modelarlas en bloques musicales permite una explicación alternativa o, incluso, complementaria. Esta faceta permite análisis más avanzados y robustece la labor de urdimbre entre el director y el compositor - arreglista.

Por consiguiente, *Arde Mississippi* puede servir como un modelo de interpretación fílmico desde la elaboración de tres grandes estructuras sonoras, las cuales acompañan a la narración no solo potenciándola sino, especialmente, marcando los escenarios en los que la acción se desarrolla, facilitando al espectador su ubicación dentro de la película y, de manera general, dotando de uniformidad al discurso audiovisual.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Adorno, T. y Eisler, H., *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1981.

Arrasyid, M. F., Syam, E., y Fauzi, M., «Racial practices in deep south in the 1960s on Mississippi Burning movie: a critical discourse analysis», *Elite: English and Literature Journal*, 9:2 (2022), pp. 181-192. https://doi.org/10.24252/elite.v9i2.32228

Blanco, L., «Música para el cine», *Trama & Fondo*, 29 (2010), 45-59. <http://tramayfondo.com/revista/libros/142/03_Lucio-Blanco.pdf>

Bourgeois, H., «Hollywood and the civil rights movement: The case of *Mississippi burning*», *Howard Journal of Communications*, 4:1-2 (1992), pp. 157-163. https://doi.org/10.1080/10646179209359771

Brinson, S. L., «The myth of white superiority in *Mississippi Burning*», *Southern Communication Journal*, 60:3 (1995), pp. 211-221, https://doi.org/10.1080/10417949509372980

Burch, N. [1970], *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 2003.

Cano, C., *La musica nel cinema. Musica, imagine, racconto*. Roma, Gremese Editore, 2002.

Cano Palomo, A., «La música de Ligeti en Secundaria a través de 2001: *Una Odisea del Espacio*». *Popular Music Research Today: Revista Online De Divulgación Musicológica*, 2:2 (2020), pp. 61-78. https://doi.org/10.14201/pmrt.23715

Cossalter, J., «La omnipotente blancura: el tratamiento de los Derechos Civiles en el cine norteamericano de Hollywood. Tres ejemplos paradigmáticos de éxito comercial», Ética y Cine Journal, 8:3 (2018), pp. 23-32. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564462900005

Doherty, T., «Mississippi Burning», *Cinéaste*, 17:2 (1989), pp. 48-50, https://www.jstor.org/stable/41687659

Galbis, V., «Las texturas musicales: propuestas didácticas para un aprendizaje en clave audiovisual», en L. Miranda y R. Sanjuán (eds.), *Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas*, II, Alicante, Letradepalo ediciones, 2017, pp. 155-156.

Gértrudix Barrio, M. y García García, F., «El discurso musical en el cine: el proceso de composición musical desde el análisis de sus estrategias narrativas», P. Gómez Martínez (ed.), *Teoría y aplicaciones narrativas*, Madrid, Icono14, pp. 189-207, 2013.

Hoerl, K., «Remembering and Forgetting Black Power in *Mississippi Burning*», en B. Brummett (ed.), *Uncovering Hidden Rhetorics: Social Issues in Disguise*, Thousand Oaks, SAGE Publications, 2008, pp. 13–30.

Hoerl, K., «Burning Mississippi into Memory? Cinematic Amnesia as a Resource for Remembering Civil Rights», *Critical Studies in Media Communication*, 26:1 (2009), pp. 54-79. https://doi.org/10.1080/15295030802684059

Jansson, D. R., «'A Geography of Racism': Internal Orientalism and the Construction of American National Identity in the Film *Mississippi Burning*», *National Identities*, 7:3 (2005), pp. 265-285. https://doi.org/10.1080/14608940500201797

Molina Sosa, J., «Metodologías aplicadas a la crítica de Música de Cine: El uso del leitmotiv y su funcionalidad y articulación en *El Imperio contraataca*», *Comunicación & Métodos*, 2:1 (2020), pp. 76-89. https://doi.org/10.35951/v2i1.62

Nugroho, W. I. S., «Racism in Mississippi Burning Film, *Ilmu Budaya*»*: Journal Bahasa, Sastra, Seni dan Budaya*, 7:1 (2023), pp. 17-31; <https://e-journals.unmul.ac.id/index.php/JBSSB/article/view/8988>

Olarte Martínez, M., «La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano», en J. M. García Laborda (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, Sevilla, Doble J, 2004, pp. 109-126.

Pérez Molina, P. y Pérez Rufí, J. P., «Estrategias narrativas de la música en el cine: el caso de 2001*: Una odisea del espacio*, de Kubrick». *Razón y Palabra*, 70, 2009, pp. 1-17. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520478029>

Pousseur, H., *Música, semántica y sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

MÚSICA Y ESTRUCTURA NARRATIVA. UN ESTUDIO DE LA ESTRUCTURA AUDIOVISUAL DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA MÚSICA

José Nieto González
Compositor. Premio Nacional de Cinematografía.

RESUMEN

En este artículo se presenta un estudio comparado de las estructuras narrativas literarias (especialmente de sus derivados, el cine y el teatro) con las de la «narración» musical, lo que supone un acercamiento al mundo de la creación audiovisual nuevo y necesario. Estas líneas son la cristalización de mis reflexiones al analizar la organización de una obra musical y su paralelismo con la obra cinematográfica. Uno de los mayores atractivos de este artículo es la comparación entre los conceptos fundamentados en la experiencia y lo que nos dice la neurociencia sobre la forma en la que nuestro cerebro percibe los estímulos de una narración. Los fundamentos sobre los que tratan las siguientes líneas no son reglas o normas que constriñan la libertad creativa. Se trata, más bien, de establecer unas bases para la reflexión sobre los elementos que son el fundamento de cualquier estructura narrativa y que están antes y «debajo» de los que son específicos de cada lenguaje, formando el sustrato sobre el que se asienta la solidez de las obras, sea cual sea su género o modalidad artística.

Palabras clave: Música y audiovisual, narrativa, neurociencia y artes, composición para la imagen.

ABSTRACT

This work presents a comparative study of literary narrative structures (especially their derivatives, cinema and theatre) with those of musical «narration», which is a new and necessary approach to the world of audiovisual creation. These lines are the crystallisation of my reflections when analysing the organisation of a musical work and its parallelism with the cinematographic work. One of the main attractions of this essay is the comparison between concepts based on experience and what neuroscience tells us about the way in which our brain perceives the stimuli of a narrative. The foundations on which the following lines are

based are not rules or norms that constrain creative freedom, but rather establish a basis for reflection on the elements that are the foundation of any narrative structure and that are before and "below" those that are specific to each language, forming the substratum on which the solidity of the works is based, whatever their genre or artistic modality.

Keywords: Music and audiovisual, narrative, neuroscience and arts, composition for the image.

1. INTRODUCCIÓN

Las ideas que aquí se presentan son la cristalización de mis reflexiones al analizar, para explicar después a otros, la organización de una obra musical y su paralelismo con la obra cinematográfica. Es fácil deducir de este enunciado el origen empírico de estas páginas producto de la observación, del análisis formal de cientos de obras y de mi propia experiencia. Sin embargo, desde hace algún tiempo, mi reencuentro con Fernando Giráldez, neurocientífico, músico, catedrático de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y particularmente interesado en el impacto de la neurociencia en las artes, ha hecho que este trabajo haya adquirido un cierto sustrato científico que sin su intervención hubiera sido impensable.

Como consecuencia de ello, conceptos como el valor del crescendo, el de la dirección, el valor de las repeticiones o el de la recompensa y la sorpresa, no solo aparezcan, únicamente, como producto de la observación y el análisis, sino también como consecuencia de los procesos de percepción y procesamiento de esos estímulos en nuestro cerebro.

«El cine y la música transcurren en el tiempo», explico en mis clases, pero la verdad es que también lo hacen el teatro y la novela. La narración, en su más amplio sentido, ya sea musical, literaria o cinematográfica, responde a estructuras que presentan en común el desarrollo a través del tiempo: una obra musical dura tanto o cuánto, al igual que una película o la lectura de una novela. Incluso la diferencia que, hasta hace poco, existía entre la percepción en continuidad de una película en un cine o de una sinfonía en una sala de conciertos y la lectura, normalmente fragmentada, de un libro, ha desaparecido desde que el vídeo y el disco nos dan la posibilidad de fragmentar, igualmente, las dos primeras.

Dado que a lo largo de estas líneas aparecerá continuamente la palabra narración aplicada a la música, me apresuro a advertir que soy consciente de que oficialmente solo se considera narrativa a la llamada música de programa; es decir, la construida a partir de un argumento por leve que este sea o, incluso, de una simple idea (las estaciones, el amor, el mar, la pasión, etc.) y que a nadie se le ocurriría decir que la sinfonía *Júpiter* (Mozart, 1778), pongamos por caso, sea una narración. Sin embargo, aceptando que, desde el estricto significado de la palabra, la música no es narrativa, creo que sería conveniente ampliar un poco el significado de este concepto y considerar que, si bien la sinfonía *Júpiter* no nos cuenta una historia concreta, sí propone un viaje que nos transmite una serie de sensaciones muy similares a las que nos provoca un relato literario, teatral o cinematográfico, porque su estructura se basa en los mismos fundamentos que en las de ellos. Creo que es importante, pues, tener presente, durante la lectura de estas líneas, este concepto de narración ampliado hasta un paso más allá de lo que consideramos ficción.

Entonces, ¿qué elementos intervienen en la estructura de cada una de estas modalidades de narración? ¿Es posible que exista alguna coincidencia más entre ellas, aparte de su desarrollo en el tiempo? En mi opinión, el juego de tensiones y reposos, la repetición ordenada de elementos, la presentación, combinación y desarrollo de temas o motivos y

el contraste de color y de densidades, esencia de la estructura musical, aparecen también en una novela, una obra teatral o una película. Solo basta con hacer leves cambios de terminología: cambiar las palabras temas o motivos por la de personajes. Pero antes de pasar al tema que nos ocupa, es importante pararse brevemente para establecer algunos conceptos en torno a cómo percibimos las estructuras narrativas que vamos a estudiar.

1.1. Percepción

Al conjunto de actividades que nos permiten representar mentalmente nuestro entorno lo llamamos percepción. Mediante ese proceso, y a través de nuestros sentidos, no solamente obtenemos información de nuestro hábitat, sino que somos capaces de interactuar con él. En el caso de las estructuras narrativas audiovisuales, lo primero que cabe destacar es que éstas son percibidas por nosotros a través, como mínimo, de dos órganos sensoriales: la vista y el oído, que, además, funcionan de manera distinta. Desde la década de los 90 del siglo anterior, la neurociencia ha experimentado un auge extraordinario, especialmente a partir de la posibilidad de obtener imaginería cerebral en sujetos despiertos y activos mediante electroencefalograma (EEG) o resonancia magnética funcional (RMF), entre otras técnicas físicas. Las imágenes que proporcionan estos dispositivos nos permiten ver la actividad cerebral de un individuo mientras recibe estímulos de sonidos, imágenes o del conjunto de ambas, mostrando las zonas del cerebro involucradas en cada una de ellas. Conocimientos que hasta hace poco eran producto de especulaciones basadas principalmente en entrevistas y encuestas, ahora se obtienen mediante imágenes de la actividad del cerebro de individuos despiertos mientras realizan las más diversas actividades. Así, ahora sabemos más sobre lo que pasa en un bebé recién nacido al someterlo a la escucha de música consonante o disonante o qué zonas del cerebro se activan con la escucha de notas según estén agrupadas de forma aleatoria o conformando un motivo o frase reconocible. Pero la neurociencia puede llegar hasta un punto a partir del cual ya no tiene respuesta para cierto tipo de cuestiones, como, por ejemplo, el valor semántico de un estímulo o conjunto de estímulos para cada individuo. ¿Cómo responde el cerebro de un músico profesional ante la escucha de una obra de Mozart la cual conoce perfectamente, en comparación con la respuesta del cerebro de alguien que la escucha por primera vez y sin ningún tipo de información previa? En este sentido y a efecto de análisis, sería útil establecer dos niveles o modos de percepción que, según mi experiencia, tienen lugar cuando nos enfrentamos a la audición, visión o lectura de una obra narrativa:

a) *Percepción automática*: es la que se produce cuando nos enfrentamos a una obra visual, audiovisual, musical o literaria, sin ningún conocimiento previo de la misma. De esa manera, el individuo percibe tan solo la experiencia sensorial que la obra le provoca y que en circunstancias normales se convierte en emoción primaria.
b) *Percepción analítica*: es la que se produce cuando tenemos información o conocimientos técnicos previos sobre la obra que vemos, leemos o escuchamos. La percepción analítica implica, pues, conocer, cuanto más ampliamente, mejor, el lenguaje o lenguajes con los que la obra está compuesta, así como el contexto histórico y social en el que ésta transcurre o fue creada. La percepción analítica es la del experto, si bien puede ser, igualmente, la del individuo cultivado que se ha informado previamente sobre los aspectos técnicos e históricos de la obra en cuestión.

Es el impacto provocado por la percepción automática el que podemos ver reflejado con las técnicas de imaginería cerebral. La percepción analítica, mucho más compleja, es más difícil de visualizar, ya que implica múltiples áreas cerebrales y responde a procesos de una enorme complejidad y variación en función de cada individuo. Es de suma importancia no perder de vista estos dos niveles de percepción, especialmente cuando estamos inmersos en un proceso de creación. Muy frecuentemente, compositores, dramaturgos y en el ámbito audiovisual, guionistas, directores y en general todos los miembros del equipo de trabajo, suelen perder de vista que la percepción de su obra por parte de la audiencia va a ser automática en el 95 % de los casos, mientras que todos los involucrados en su creación la perciben de forma analítica. Si admitimos que la información modifica la percepción, es fácil deducir que cuanta más información se tenga sobre una obra, más modificada está la percepción de la misma

1.2. Tiempo de percepción

En pintura, fotografía, escultura y arquitectura, la ordenación de sus elementos estructurales se produce en el espacio y no en el tiempo: son expresiones artísticas que, aun cuando representen movimiento, lo hacen de manera estática. Solo representan un instante de dicho movimiento. Es la mente del espectador la que completa en su imaginación lo que, realmente, solo está en ellas sugerido.

Pero hay otro tiempo que, sin formar parte real de la estructura de estas obras, resulta inherente y consustancial a cada una de ellas: el tiempo que es necesario utilizar para su percepción. Es éste un tiempo no establecido de antemano y cuya dimensión dependerá exclusivamente del interés que la obra despierte en cada individuo; es decir, que este tiempo de contemplación es subjetivo y, por tanto, estará siempre equilibrado con el contenido que cada espectador perciba en la obra.

Sin embargo, en las estructuras musicales, cinematográficas y teatrales, el tiempo de percepción ha sido fijado de antemano por el autor: un oyente puede suspender la audición de una obra musical o la visión de una película, pero no puede oírla o verla en su totalidad en menos tiempo del que estas obras duran, es decir, no puede escoger la relación contenido/tiempo de percepción, como sucede en las obras que podríamos llamar estáticas. ¿Qué ocurriría si obligásemos al visitante del Museo de Arte Moderno de Nueva York a permanecer durante diez minutos delante de *Bote de Sopa Campbell* (1962), de Warhol o quince delante de uno de los cuadros/viñeta de Roy Lichtenstein? ¿Cuál sería la respuesta de los aficionados a la pintura si fuese obligatorio para la contemplación de una obra el hacerlo durante un tiempo previamente establecido? Este establecimiento obligatorio del tiempo de contemplación, que aplicado a la escultura o a la pintura resultaría absurdo a todas luces, es, sin embargo, una realidad incuestionable en la audición de una composición musical o en el visionado de una película, ya que el oyente/espectador deberá utilizar para el disfrute de la obra el tiempo necesario para que ésta se produzca en su totalidad. De todo esto, podría desprenderse que la efectividad de una estructura narrativa dependerá, en gran medida, de que sus elementos estén dispuestos y combinados de forma que produzcan una buena relación contenido/tiempo. Expresiones como «falta de ritmo», «bache» o «tiempo muerto» aplicadas a una película hacen, generalmente, referencia a una desproporción entre el tiempo utilizado para el desarrollo de un determinado fragmento y el contenido del mismo, sea éste argumental, expresivo o formal.

Bien es verdad que una parte del contenido de una narración es subjetiva, y así, para un aficionado o estudioso de la Historia, el contenido de una película de género histórico tendrá una dimensión distinta que la que percibirá un espectador no especialmente interesado en el tema. Sin embargo, sí es claramente objetivable otra parte del contenido. Por ejemplo, fragmentos repetidos descontroladamente que consumen tiempo sin aportar elementos nuevos (información repetida) o aquellos con un contenido que solo tienen significado para el que los expresa (información no transmitida), siempre supondrán, indefectiblemente, una caída considerable del ritmo narrativo de la obra. Parece claro que establecer el tiempo de percepción justo para el contenido propuesto es el gran reto que siempre tienen por delante escritores, cineastas, dramaturgos y compositores. Y ello en clara desventaja con los creadores de obras estáticas, en las que la elección de este tiempo queda en manos de la subjetividad del espectador.

2. ELEMENTOS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA. EL PUNTO DE PARTIDA Y LA DIRECCIÓN

Todo relato tiene un comienzo o punto de partida y un movimiento o desarrollo que conducen a un final. El relato musical utiliza como punto de partida un elemento que tomamos como fundamento y que suele estar formado por una nota o un grupo de ellas (acorde) a partir del cual se organizan las otras notas y acordes que formarán el discurso narrativo. Esta organización se articula jerarquizando los sonidos en función de la sensación de tensión o reposo que producen con respecto al que hemos escogido como base y al que llamamos tónica o fundamental. Aclaro que, aunque desde el punto de vista de la teoría musical, los términos «tónica», y «fundamental» no son estrictamente equivalentes, he utilizado fundamental como sinónimo de tónica porque entendemos que, en general, refleja más claramente su función de base o fundamento.

Pero, además, este fundamento que aparece como el grado máximo de estabilidad, no solo establece el punto de partida, sino que sugiere un final, estableciendo también la dirección en la que se va a producir el relato. La estructura narrativa se formará utilizando elementos que, mediante sucesivas combinaciones de tensiones (preguntas) y reposos (respuestas), evolucionarán hasta alcanzar, de nuevo, el grado máximo de estabilidad. Esta sucesión de tensiones/preguntas y reposos/respuestas es, precisamente, la que produce en la narración la sensación de movimiento. En la obra musical, pues, el sonido o sonidos tomados como fundamento establecen el punto «desde» y «hacia» dónde se va a «mover» la narración. En las estructuras de prácticamente toda la música de los periodos barroco, clásico, romántico más en toda la música de jazz (excepto algunos experimentos del llamado free jazz), pop, rock y folk, encontramos este sistema de establecer el punto de partida y la dirección. Pero será, en este caso, el análisis del arranque de un guion cinematográfico el que puede aclararnos estos conceptos:

> Ernesto termina una nota que coloca dentro de un sobre. Hay algo de automático en sus movimientos. Su mirada, de una tristeza infinita, permanece clavada en un punto muy lejano fuera de la habitación en penumbra; quizás fuera del mundo. Solo durante unos segundos sus ojos parecen cobrar vida al fijarse en algo concreto y cercano: el revólver que, con su helado brillo metálico, parece aguardarle sobre la mesa.

No es difícil ver que en esta breve secuencia hemos planteado: a) Un punto de partida: un hombre está en una habitación. b) Una dirección: va a utilizar el revólver. Pero también, como en el caso de la música, hemos sugerido un final: Ernesto se suicida. Y lo hemos hecho planteando una situación de reposo (un hombre escribiendo) que, mediante elementos de tensión (la mirada, el revólver), se mueve hacia un desenlace que también será un punto de reposo. Pero no hay que olvidar que el punto de partida, además de su función estructural, debe cumplir un requisito psicológico fundamental para la efectividad de la narración: tiene que captar la atención del espectador pues, como dice Brian Boyd (2009), «Si una obra de arte no consigue captar la atención [del espectador], está muerta». Por tanto, el punto de partida debe ser prometedor; es decir, debe transmitir que lo que va a ocurrir a continuación es lo suficientemente sugestivo e interesante como para que esa atención se mantenga hasta el final.

Precisamente la revolución que supuso la llamada Segunda Escuela de Viena, encabezada por Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, en la que tuvo su origen la música dodecafónica y serial, consistió, esencialmente, en suprimir la jerarquía entre las notas, organizándolas de manera que ninguna de ellas sirva como elemento base de comparación con las demás: todas tienen el mismo valor, ya no hay grados de tensión o reposo porque no hay fundamento sobre el que establecerlos. Hay, naturalmente, un punto de partida físico, pero ya no nos sirve para saber desde y, sobre todo, hacia dónde nos movemos; no entendemos la dirección del relato. Esto ocurre como consecuencia de que el cerebro no recibe la información que le permitiría activar su función de predecir que, en palabras de R. Llinás (2002) «es, muy probablemente, la última y más común de todas las funciones cerebrales», o en las de F. Giráldez «El cerebro es una máquina de predecir» (comunicación personal, 2022).

2.1. Progresión. Las líneas de interés

Si repitiésemos hasta la saciedad, en una especie de bucle, la introducción de una soleá o de una canción cualquiera sin que el tema entrase nunca, tendríamos una estructura narrativa que tendría punto de partida y movimiento, pero al no producirse cambios en su contenido, no tendría progresión, que es un concepto clave para la efectividad de una narración. Para que exista progresión no basta, pues, con que haya un contenido, sino que su relación con el tiempo, o sea el ritmo narrativo, tiene que ir en aumento a lo largo de la obra. Si en un sistema de coordenadas asignásemos el contenido, bien sea argumental, formal o expresivo, al eje vertical y el tiempo al eje horizontal, la línea roja representaría la progresión del relato.

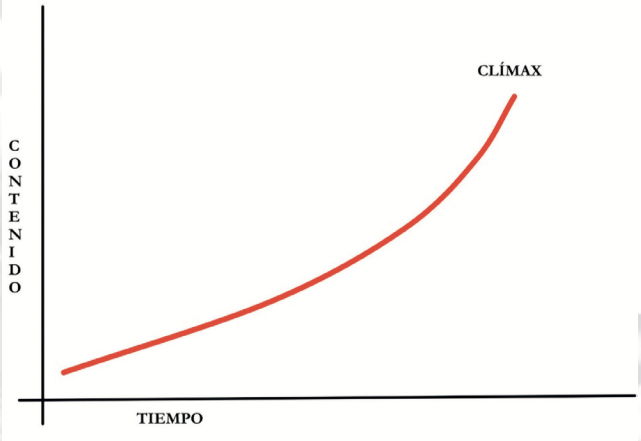


Fig. 1. Curva ascendente de la progresión perfecta de una narración.

Este tipo de curva ascendente de principio a fin nos mostraría la progresión perfecta de una narración. El problema es que, en la práctica, este tipo de progresión lineal no es posible en una estructura de más de unos 15 minutos de duración. Estamos hablando, en cine, de un cortometraje y en música, de una obra que no supere los mencionados 12-15 minutos. Pero entonces ¿qué ocurre con la progresión cuando se trata de estructuras más largas, es decir, cuando sobrepasamos el límite de tiempo en que la curva anterior es efectiva? Pues que la curva de interés final deberá ser la sucesión de otras más cortas combinadas de la forma que muestra el siguiente gráfico:

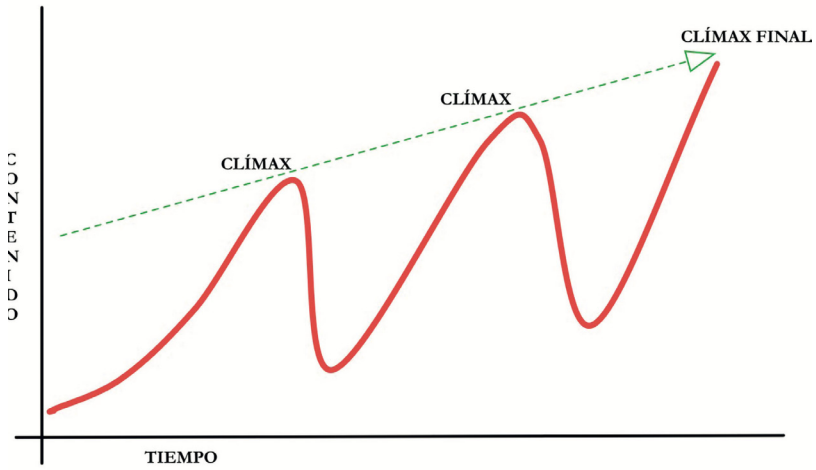


Fig. 2. Representación de la curva de interés final.

Una línea ascendente hasta alcanzar un clímax, un descenso a una zona valle donde iniciamos otra progresión hacia otro clímax y así hasta completar la duración total de la obra. Y diríamos que una progresión narrativa es perfecta cuando cada uno de los diferentes clímax parciales tiene más interés que el anterior, de forma que una línea que uniese cada uno de los clímax tenga tendencia ascendente de principio a fin

2.2. Repetición controlada de elementos

Anton Webern decía que «A medida que nos alejamos de la tonalidad pensamos: ¡No queremos repetir! ¡Siempre debe venir algo nuevo! Pero es obvio que esto no funciona porque destruye la inteligibilidad», lo cual es completamente cierto y la neurociencia nos explica bien el por qué:

MEMORIA SENSORIAL MEMORIA DE TRABAJO MEMORIA A LARGO PLAZO

Este sería un esquema de cómo funciona la memoria en un cerebro humano. Los científicos distinguen tres tipos o modos de memoria: el primero es la memoria sensorial, que es la que procesa, en el momento de su percepción, los estímulos que nos llegan del exterior a través de nuestros sentidos. Su duración es muy breve, entre 200 y 300 milisegundos, por lo que la información recibida, si no es objeto de nuestra atención, desaparece inmediatamente. Por el contrario, si esta información sí despierta nuestro interés,

es transferida al segundo tipo, la memoria operativa o memoria de trabajo (MO o MT), que es la que procesa la información que nos permite realizar tareas complejas tales como el aprendizaje, el razonamiento, la comprensión o la planificación, así como la transmisión de conceptos e ideas. Es, en definitiva, la que nos permite interactuar con nuestro entorno. Esta memoria tiene una capacidad de uso de datos y una duración de almacenamiento muy limitadas: entre cinco y nueve elementos solamente, durante un tiempo máximo de 40 segundos si la información no se repasa. Precisamente la acción de repaso o ensayo consiste en repetir varias veces algunos elementos de la información (palabras, números, notas musicales, etc.) con el fin de aumentar su permanencia y, en su caso, fijarse en el tercer tipo de memoria, la memoria a largo plazo (MLP), que registra y almacena información durante periodos de tiempo largos, que pueden llegar a durar toda la vida. De estos tres tipos de memoria, es la memoria de trabajo la que nos interesa resaltar aquí, porque es la que nos permite recordar un motivo o un tema que se repetirá a lo largo de la pieza musical (por ejemplo, un estribillo) o la cara y el nombre de los personajes de un relato, y con ello «predecir/seguir» su dirección. Por todo ello, parece lógico pensar que un relato del tipo que sea, que no utilice algún tipo de repeticiones como parte de su estructura, será difícil, si no imposible de ser entendido por el oyente/espectador.

Naturalmente hay que poner énfasis en la palabra "controladas" que califica a "repeticiones" en el enunciado de este punto, porque la repetición de elementos que no cumplan un cometido como parte de la estructura de la pieza o de la del lenguaje con que esté construida[1], por ejemplo, la reiteración innecesaria de información, supondrá, como ya hemos visto, una caída del ritmo narrativo y con ello un tiempo muerto en la narración.

2.3. Motivos, temas y personajes

Decíamos en la introducción a estas notas, que bastaba cambiar el término «personajes» por el de «motivos» y «temas» para completar una visión del conjunto de las coincidencias de elementos estructurales entre obras estrictamente musicales y aquellas otras basadas en un relato literario, es decir, las teatrales y las cinematográficas. En el diccionario de la RAE encontramos como segúnda acepción de la entrada *personaje*: «Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica». María Moliner, en su diccionario, amplía el concepto cuando define *personaje* como «Persona (también animal) que interviene en la acción de una obra literaria o cinematográfica [...] Particularmente, de una obra teatral». Pero, además, la experiencia nos dice que un objeto, por ejemplo, un arma, un libro, una figura de jade o una joya, también pueden ser personajes importantes en el desarrollo de una narración.

Cuando buscamos definiciones de «motivo» y de «tema» encontramos mayor precisión en ellas pues, como ya habíamos apuntado, la música, como lenguaje más abstracto, necesita, no solo estructuras más estrictas, sino también definiciones más minuciosas y completas de sus elementos. Y así, Sandev (1962) afirma que «motivo es la más pequeña célula de germinación de la composición musical; [es] cualquier sucesión de notas que formen una unidad independiente y reconocible de la cual se desarrolla la composición». Y continúa diciendo: «Puede considerarse desde el punto de vista melódico, armónico y rítmico, pero como idea es indivisible y está contenida en sí. Cuando se asocian varios

1 Las llamamos repeticiones estructurales o idiomáticas

motivos se forma una unidad mayor, pero integrada con igual firmeza: el tema, que es la verdadera columna vertebral de la composición musical». Como vemos, el concepto de «desarrollo» aparece claramente en la definición, lo cual no ocurre en la de «personaje». Así mismo, en el diccionario de María Moliner también aparece el concepto de desarrollo aplicado al término *tema*: «Melodía que se repite, desarrollándola en distintas formas, a lo largo de la composición». Y es que, realmente, los personajes no solo «intervienen» en la obra, sino que son, igual que en el caso de los temas y motivos, el tejido que, a través del desarrollo, forma su estructura. Es más, podemos afirmar que cada personaje es, en sí mismo, una estructura, más o menos compleja, que combinada con otras nos da la estructura final de la obra. Esta forma de organización no es privativa de la narración; el esqueleto, la musculatura, el sistema nervioso o el circulatorio son auténticas estructuras que combinadas entre sí forman la estructura final de un animal. Pero en un edificio, un Airbús o un automóvil, también encontramos este tipo de organización de pequeñas estructuras combinadas que producen una estructura mayor: una mesa es una estructura que forma parte de una habitación, que es una estructura que forma parte de un edificio, que es una estructura que forma parte de una ciudad, etc.

Los temas/personajes que están tan estrechamente unidos a la narración presentan los mismos elementos estructurales que hemos estudiado:

1º *Punto de partida,* o sea la primera aparición de cada uno de ellos que llamaremos, en este caso presentación.

2º *Dirección sugerida*.

3º *Movimiento hacia un final,* que incluye, naturalmente, la posibilidad de cambios de dirección y que llamaremos desarrollo.

2.4. La conclusión. El gesto final

Una vez transcurrido el tiempo asignado a nuestra estructura, ésta concluye, es decir, habremos llegado al final sugerido en el punto de partida o a otro distinto como consecuencia del o de los cambios de dirección que la narración haya experimentado. El final de una estructura narrativa es, ni más ni menos, la culminación de ésta, el punto de destino que justifica el viaje. Más frecuentemente de lo que se pueda pensar, en las prácticas de mis alumnos de música aplicada se observa (¿quizás por un cierto pudor a resultar obvios?) una cierta resistencia a establecer un final claro en fragmentos musicales que deberían tener un evidente carácter conclusivo, bien porque cierran una secuencia o bien la película entera. No hay que perder de vista que la música aplicada a una narración audiovisual tiene un extraordinario valor como signo de puntuación (especialmente en lo que se refiere al punto y seguido, punto y aparte y punto final), y en estos casos es importante estar seguro de que queda suficientemente clara esta condición, podríamos decir ortográfica, de ella.

Normalmente el final de una narración coincide con el clímax último de su estructura, aunque también es posible llegar al final mediante un anticlímax. Igualmente, el final suele ser contundentemente conclusivo, es decir, llegamos al reposo/ respuesta con que se resuelven todas las tensiones/preguntas que habían sido planteadas, pero también se puede dar un

final que plantee no una respuesta sino una pregunta final, lo que se suele llamar en cine o en teatro un final abierto.

Entonces, si parece que el final de una narración puede ser una cosa y su contraria, ¿qué es lo que realmente define la conclusión de una estructura narrativa? La respuesta es: el «gesto final», concepto que podríamos definir como «la parte de una estructura que nos transmite con claridad que la narración ha concluido». Los elementos que forman el gesto final, además de argumentales o de contenido, son elementos formales propios de los diferentes lenguajes con los que está compuesta la obra, sea ésta musical, cinematográfica o teatral. Cuando en las obras audiovisuales interviene la música, el gesto final, naturalmente, puede ser (suele ser) una combinación de elementos del lenguaje musical con los que son propios del cine o del teatro.

La consecuencia de la falta de un gesto final nítido se percibe especialmente en la reacción de la audiencia en espectáculos en directo. Por ejemplo, en la obra *Historia de un caballo* (2001), en la que yo participaba como director musical, el primer acto terminaba con un oscuro que remataba la última frase del protagonista. En las dos primeras representaciones vimos que el público no entendía que había finalizado el acto hasta que las luces de la sala se encendían indicando el comienzo del descanso. Para la tercera representación propuse acentuar el oscuro después de la frase final, sincronizando con él un acorde grave, corto y seco de la orquesta. La reacción del público cambió radicalmente. Resultó evidente que el gesto final, sin la música, era insuficiente, poco claro y, por lo tanto, inefectivo.

Es muy común que ante cierto tipo de obras la audiencia no perciba su final y, por tanto, no se produzca reacción alguna hasta que otros signos ajenos a la estructura de la pieza indiquen que ésta ha concluido definitivamente. Estos signos suelen ser la actitud del director y de la orquesta, algún cambio en la iluminación de la sala o el tímido aplauso de alguien que arrastra finalmente a los demás.

3. RECURSOS ESTRUCTURALES

Hasta ahora, hemos hablado de los elementos de una estructura narrativa sin los cuales ésta no es posible: punto de partida, movimiento, dirección, progresión, cambios de dirección y repeticiones estructurales o idiomáticas. Dichos elementos conformarán una narración eficaz que tendrá una buena relación contenido-tiempo o, lo que es lo mismo, un buen ritmo narrativo. Por el contrario, en este apartado vamos a tratar brevemente sobre componentes de una estructura que pueden ser utilizados o no, por lo que les llamaremos *recursos estructurales*.

Estos recursos son el contraste y el color que, si bien no son imprescindibles, cuando están presentes aportan al relato movimiento, riqueza, variedad y, en el caso del color, también solidez narrativa y profundidad. Todos ellos son valores deseables que añaden, como mínimo, contenido formal y, en consecuencia, mejoran el ritmo narrativo.

3.1. El contraste

Nos encontramos con un recurso narrativo importante cuya ausencia tendría que estar compensada por la solidez de los otros elementos de la estructura, es decir, deberemos contar con una excelente relación contenido/tiempo y una progresión dramática perfecta. La falta de contraste eliminaría la posibilidad de crear sorpresa formal y, por lo tanto, la

sorpresa generada por los cambios de dirección del contenido tiene que estar doblemente asegurada. En las obras narrativas es posible establecer, entre otros, contraste de ritmo, de volumen sonoro, es decir de dinámica y de color.

3.1.1. Contraste de ritmo

He utilizado la palabra «ritmo» en este enunciado, porque, aunque inexacta, es como más popularmente nos referimos al tempo musical (velocidad) o al ritmo visual (cantidad de planos por minuto). De una música que tiene un tempo rápido o de una película con cambios de plano cada tres o cuatro segundos o movimientos de cámara violentos y continuos (en muchas ocasiones innecesarios y absurdos) decimos que tienen un «ritmo trepidante». Por lo tanto, no perdamos de vista que nos estamos refiriendo ahora al pulso tanto visual como sonoro y no al ritmo interno o ritmo narrativo, que ya hemos estudiado y que poco o nada tiene que ver con el concepto de «ritmo trepidante». El paso inesperado de un tempo lento a otro sensiblemente más rápido en música, o el cambio de una planificación estática o de planos largos a otra con un montaje muy picado en cine, son ejemplos de cómo crear sorpresa mediante el contraste de ritmo audiovisual.

3.1.2. Contraste de volumen sonoro (dinámica)

Un instrumento, o conjunto de ellos, puede producir una mayor o menor cantidad de sonido en función de cómo se produzca la emisión de éste. En términos físicos, nos estaríamos refiriendo a una de las cualidades del sonido, la intensidad, que depende de la amplitud de onda y que es a lo que comúnmente llamamos «volumen». En terminología musical hablamos de dinámica o matiz y nos referimos a los diversos grados de intensidad con los que se emite el sonido en un instrumento. El paso de un matiz dinámico a otro de forma paulatina no produce sorpresa, su dirección es predecible y por ello también su final. La transición de mayor a menor intensidad (*diminuendo*) sugerirá un final en silencio, mientras que, al contrario, el paso de menor a mayor intensidad sonora (*crescendo*) predice la consecución de un clímax. Por el contrario, el contraste y, con él, la sorpresa, se produce cuando pasamos repentinamente de un matiz a otro sin ningún elemento que anuncie o sugiera el cambio. Naturalmente, para que el contraste sea efectivo, el cambio de matiz deberá producirse entre dos valores, cuanto más separados, mejor. En la narración audiovisual, este tipo de contraste solo se puede dar en el sonido, bien sea a cargo de la música o bien de los otros elementos de su banda sonora. En este caso, el contraste de volumen se producirá como consecuencia lógica de cambios en el contenido visual (color, ritmo, etc.) o cambios argumentales (como por ejemplo los saltos en el tiempo) que conlleven variaciones sustanciales de intensidad o densidad sonora.

3.2. El color y el timbre

Según el *DRAE*, color es la «sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales y que depende de la longitud de onda». Como vemos, no hay más referencia que a la luz y a los órganos visuales. En ninguna de las acepciones, como tampoco entre los sinónimos del término, aparece alusión alguna a una relación entre el color y el timbre. Sin embargo, hablamos continuamente de música colorista o con poco colorido

y, mucho más frecuentemente, de sonido brillante o transparente, términos que, también según el *DRAE*, se refieren, exclusivamente, al ámbito del color. Igualmente hablamos de sonidos apagados y mates, palabras que, estas sí, están admitidas para ser utilizadas para describir color, pero también sonido. Y es que brillante, mate, apagado, transparente, opaco y multicolor o colorista, entre otros, son términos que nos muestran que asociamos propiedades del color a las del timbre como si de alguna manera nuestro cerebro interpretara de forma similar ciertas características de los estímulos sonoros y visuales que luego se ven reflejadas en el lenguaje. Ciertamente, el proceso de percepción que se produce en este caso no consiste en la interpretación de estímulos recibidos simultáneamente a través de dos o más modalidades sensoriales, la ya mencionada percepción multimodal, sino que el cerebro aplica tratamientos comunes a diferentes tipos de información sensorial. Nos referimos a que, más allá de lo metafórico, los diferentes sentidos tienen propiedades comunes que nos permiten describir las sensaciones que nos producen estos estímulos con las mismas palabras. A esto es a lo que llamamos transmodalidad y hablaremos de propiedades o de procesamiento transmodal. Diferentes modalidades sensoriales como la visión, la audición o el tacto, siendo específicas y diferentes, comparten sin embargo propiedades cualitativas comunes. Y es por eso que un estímulo sonoro, que nos llega a través del oído y al que atribuimos un particular timbre, evoca en nosotros no un color determinado, pero sí una sensación que tiene rasgos comunes con el color. Y así, a la hora de describir ese sonido, usamos los mismos adjetivos que usamos para la visión: claro, oscuro, brillante, transparente, etc.

Conviene señalar que la percepción transmodal no solo afecta al color y al sonido, sino que se ha comprobado que el cerebro también registra una relación entre la altura musical y la espacial, y así, se considera una nota aguda más «alta» que una grave a la que se le atribuye una correspondencia con la parte baja del espacio visual. Decimos que una nota desafinada está «alta» si es ligeramente más aguda que la nota de referencia y «baja» si es ligeramente más grave. Un ejemplo más en cuanto a la utilización del lenguaje: llamamos altos, no solo a los sonidos agudos, sino también a los instrumentos musicales y voces que los emiten; de la misma forma llamamos bajos a los sonidos graves (palabra que tiene connotaciones negativas) y además a los instrumentos y voces que los emiten. Esto es importante porque la asociación de color, timbre y espacio, junto a la relación consonancia/disonancia, es el fundamento para la asociación de la música con cualquier tipo de narración audiovisual y así, el registro agudo transmite luminosidad, ligereza, se asocia a la parte alta del espacio visual y produce sensación positiva (evocadora de lo celestial, el Paraíso, etc.), mientras que, por el contrario, el registro grave implica oscuridad, pesadez, se asocia con la parte inferior del espacio y produce sensación negativa (evocadora de lo tenebroso, del Infierno).

3.3. Duración de la obra

De estos recursos estructurales y sus combinaciones hemos dicho que no son imprescindibles para lograr una buena estructura narrativa: se pueden utilizar o no. También queda dicho que la decisión de prescindir de ellos obliga a que la riqueza argumental, el contenido, así como el rigor y la precisión de los elementos fundamentales de la estructura tengan que estar asegurados de manera especialmente sólida.

Sin embargo, para matizar convenientemente esta afirmación habría que introducir un elemento nuevo en ella, que es la duración de la obra. En efecto, debemos establecer una relación directa entre los recursos que disponemos para la realización de un proyecto narrativo y la duración del mismo. Es muy difícil evitar el riesgo más peligroso de una narración, la monotonía, en obras que sobrepasen los 20-30 minutos de duración, si no tenemos a nuestro alcance los recursos necesarios para que esto no suceda. Aunque es un empeño difícil, se puede concebir una obra de teatro o una película con tan solo dos o tres personajes que se muevan en un decorado único, siempre que su duración no sobrepase los noventa minutos; pero es difícil pensar que ese proyecto fuera posible si pretendiéramos que durase lo que una obra de Shakespeare, o sea, entre dos horas y media y, a veces, más de tres. Por ejemplo, *Macbeth* (Shakespeare, 1623), dura cerca de tres horas, pero tiene veintiocho personajes con texto y una historia compleja. En 2012 trabajé en una adaptación para *ballet* de esta obra cuyo encargo especificaba que solo se podían utilizar seis personajes. Después de analizar la obra minuciosamente, encontramos que con ellos se podía contar, de forma eficaz, la esencia del relato y, fusionando dos personajes en uno y dejando de lado todo lo que no era necesario para el desarrollo de la trama principal, conseguimos una versión satisfactoria de 70 minutos. Igualmente, parece tarea prácticamente inviable componer una pieza para tres o cuatro instrumentos que tuviera que durar una hora o más sin riesgo de caer en la monotonía. Lo mismo que en el caso de un audiovisual, esto ocurriría porque no tendríamos los medios que nos permitiesen poner en práctica los recursos estructurales aquí mencionados. Naturalmente, hay excepciones, algunas geniales, como es el caso de las *Variaciones Goldberg*, de J. S. Bach (1741), obra para clave o piano solo, que tiene una duración en torno a los ochenta minutos. En cualquier caso, sobre todo si uno no es Bach, será mejor contar con recursos en consonancia con la duración de la obra si queremos tener posibilidades de no fracasar en el empeño.

Por otra parte, el contar con los medios necesarios (una gran formación orquestal o muchos actores y escenarios diferentes) no garantiza el éxito de un proyecto: la utilización de una gran orquesta al completo durante mucho tiempo puede producir también fatiga y monotonía si no se utiliza el recurso del contraste. Por este motivo, puede ocurrir que una película u obra teatral con generosos medios de producción resulte, igualmente, un fracaso. La monotonía puede aparecer tanto por defecto como por exceso porque ésta es consecuencia de problemas estructurales y no de los medios de producción.

4. CONCLUSIÓN

«Si se supiera más música, se haría mejor cine». Esta frase, pronunciada hace unos años por la realizadora Josefina Molina en la sala de montaje de la serie de TVE, *Teresa de Jesús*, se ha convertido de manera natural en el mejor resumen de este trabajo, aunque las necesidades de ajuste de la extensión y estructura determinan, en parte, sus limitaciones, en cuanto a recurrencia a ejemplos audiovisuales o a un glosario para no músicos. Al igual que en la versión del Macbeth a la que antes aludíamos, en este artículo hemos tratado de concentrar lo que nos parecía su trama principal en la que se enumeran los elementos comunes que conforman cualquier estructura narrativa independientemente del lenguaje con el que estén construidas. Definir con palabras, en lugar de con notación musical, algunos de estos conceptos no ha sido tarea fácil. Como me ha recordado mi amigo Benjamin Davies, Felix Mendelssohn afirmaba que «no es que la música sea demasiado imprecisa para

las palabras, sino que es demasiado precisa», de donde creo que se podría inferir que, a veces, «las palabras son demasiado imprecisas para explicar la música».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Boyd, B., *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Harvard University Press, 2009. https://doi.org/10.2307/j.ctvjf9xvk.

Giráldez, F. Comunicación personal.

Llinás, R., *El cerebro y el mito del yo. El papel de las neuronas en el pensamiento y el comportamiento humanos*. Barcelona, Editorial Norma, 2002.

Sandved, K. B., *El mundo de la música*. Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

EL SONIDO DEL SILENCIO: INCERTIDUMBRE Y ANOMIA EN LA JUVENTUD A TRAVÉS DE *EL GRADUADO*

Alejandro Romera Pérez
Universidad de Alicante

RESUMEN

Este artículo analiza la película *El graduado* (1967) para explorar las incertidumbres de la juventud en la década de 1960 que pueden servir de reflejo en las actuales generaciones. La película aborda la vida de Benjamin Braddock, quien, después de graduarse, se encuentra en un estado anómico debido al incierto futuro que le espera. En este sentido, se pretende mostrar también un ejemplo concreto del papel decisivo que asumió la música popular de Simon & Garfunkel, en concreto el tema *The Sound of Silence*, en la subversión discursiva de *El graduado* al expresar las inquietudes sociales de la juventud de la época a través de la sensación de aislamiento y la búsqueda de significado del protagonista. Aunque las décadas difieren en su contexto, los temas de autonomía y rebeldía contra las expectativas sociales unen a las juventudes de ambas épocas al destacar temas universales como la identidad y el cambio social.

Palabras clave: *juventud, sociología, cine, anomia.*

ABSTRACT

This article analyzes the film *The Graduate* (1967) to explore the uncertainties of youth in the 1960s that can be mirrored in today's generations. The film deals with the life of Benjamin Braddock, who, after graduating, finds himself in an anomic state due to the uncertain future that awaits him. In this sense, it is also intended to show a concrete example of the decisive role assumed by the popular music of Simon & Garfunkel, specifically the song The Sound of Silence, in the discursive subversion of The Graduate by expressing the social concerns of the youth of the time through the protagonist's sense of isolation and search for meaning. Although the decades differ in context, the themes of autonomy and rebellion against social expectations unite the youth of both eras by highlighting universal topics such as identity and social change.

Keywords: *youth, sociology, cinema, anomie.*

INTRODUCCIÓN

Hace casi 56 años, en la era del Nuevo Hollywood, se estrenó una de las películas más influyentes de los sesenta que, a día de hoy, sigue conservando la misma frescura que por aquel entonces. Precisamente por ello es una de las películas seleccionadas y preservadas en el National Film Registry debido a su cualidad de ser cultural, histórica y estéticamente significativa.

Sin embargo, por improbable que parezca hoy, *El graduado*, la adaptación del libro de Charles Webb, escandalizó a muchos espectadores por su atrevimiento cuando se estrenó en 1967, dado que en pocas ocasiones una película de Hollywood había mostrado como protagonistas a un trío romántico tan improbable. Nos encontramos con un joven graduado sin rumbo en la vida, un ama de casa alcohólica y su hija, la típica chica buena que ignora que su principal rival sexual es su propia madre. Todo esto tiene valor añadido si se tiene en cuenta que está película se realizó justamente el último año en que el código Hays de censura estaba en vigor.

En aquella década de los 1960, hubo una gran cantidad de cambios sociales y culturales que cuestionaron los valores tradicionales de la época, tales como, el movimiento por los derechos civiles, la lucha por la igualdad de género, la revolución sexual y el creciente descontento con la guerra de Vietnam. También fue una época de grandes avances tecnológicos, como la llegada del hombre a la Luna en 1969 y el inicio de lo que hoy conocemos como Internet. Cómo era de esperar, los valores familiares no estaban exentos del cambio, siendo también cuestionados y desafiados por una generación de jóvenes que buscaban una mayor libertad y autonomía en sus vidas. Toda una época de agitación al completo para los Estados Unidos.

La película se centra en la vida de Benjamin Braddock, un jovencísimo Dustin Hoffman, estudiante recién graduado de la universidad que vuelve a su casa de California, junto a su acomodada familia, sin saber qué hacer con su vida. Durante una fiesta, Benjamin es seducido por la esposa de un amigo íntimo de su padre, la atractiva, alcohólica y fumadora Sra. Robinson, y ambos comienzan un romance en secreto. A medida que la relación con la Sra. Robinson se desarrolla, Benjamin acaba conociendo a su hija Elaine de quien se enamora verdaderamente y debe entonces afrontar las consecuencias de su turbia relación con la Sra. Robinson.

El dúo folk Simon & Garfunkel aporta al film versiones múltiples o alternativas de algunas de sus canciones más conocidas, como *The Sound of Silence*, *Scarborough Fair/ Canticle* y *Mrs. Robinson* (Melis, 2020). Estas canciones actúan como pistas musicales que nos introducen en los pensamientos de Ben y nos hacen entender mejor sus preocupaciones. Esta yuxtaposición de música e imagen hace que *El graduado* funcione tan bien. El uso de *The Sound of Silence*, específicamente, da lugar a algunas de las escenas más cautivadoras de la historia del cine (Melis, 2020). De hecho, el tema ocupa el puesto 182 en la lista de las quinientas mejores canciones de todos los tiempos, según la revista *Rolling Stone*.

CONSIDERACIONES SOCIOLÓGICAS SOBRE JUVENTUD Y ANOMIA

La sociología de la juventud se originó debido a las transformaciones sociales que ocurrieron en las sociedades occidentales a partir del siglo XX (Taguenca Belmonte, 2016: 185), especialmente después de la recuperación económica de Occidente tras la Segunda Guerra

Mundial. Estos cambios están relacionados, por un lado, con la reproducción social y, por otro lado, con la entrada por edad en el mundo laboral y en la formación de familias. Esto dio lugar a la aparición de una diferenciación de perspectivas sobre los jóvenes, donde la juventud se consideraba una categoría social con características distintivas que la separaban de los adultos, lo que condujo a la necesidad de estudiarla desde una perspectiva sociológica (Taguenca Belmonte, 2016: 185). Podemos poner ejemplos de varias de estas perspectivas:

Por un lado, en la sociología del ciclo vital, la juventud experimentaría una rápida transición hacia la adultez en términos físicos, pero se vería privada de ingresar en el mundo adulto durante varios años, hasta que los jóvenes alcanzaran una profesión establecida y tuvieran su propia vivienda, entre otros aspectos. La discrepancia en el tiempo entre los logros y las responsabilidades sería la principal causa de los descontentos y tensiones entre los jóvenes, lo que resultaría en una relación incómoda entre adultos y jóvenes, caracterizada por conflictos parentales o generacionales (Casal *et al.*, 2006: 25).

Por su parte, desde una perspectiva biográfica, la juventud se comprende como una etapa dentro de la trayectoria de vida, que abarca desde la aparición de la pubertad física hasta la consecución de la independencia familiar completa (Casal *et al.*, 2006: 28). Aquí el entorno familiar no solo constituye una posición social desde la cual se comienza, sino que tiene un impacto significativo en la toma de decisiones y en la percepción social de la propia identidad (Casal *et al.,* 2006: 35).

En último lugar, no podemos obviar hablar de la perspectiva de las generaciones, que surgió a partir de la década de los años veinte del siglo pasado, cuyo principal exponente es Ortega y Gasset (Urraco Solanilla, 2007: 111). Ortega situaba a la juventud en el papel que previamente había ocupado la clase obrera: la sucesión generacional reemplazaría a la lucha de clases como motor de la historia (Urraco Solanilla, 2007: 112). Esta visión sostenía que la historia cambia más en términos culturales que en las relaciones de dominación, que son esencialmente económicas. Estas generaciones llevaban nuevos valores y prometían un futuro diferente, anticipando un cambio social principalmente cultural (Martin Criado, 2009: 1633). En resumen, según esta perspectiva, los jóvenes representaban los valores vinculados al cambio social y al progreso, en contraposición a los adultos, que personificaban los valores de la tradición y el conservadurismo. Los jóvenes también encarnaban las tendencias hacia la anomia, mientras que los adultos representaban los valores más inmutables (Casal *et Al.*, 2006: 26).

Sin embargo, bajo el término "juventud" se agrupan individuos y situaciones que únicamente comparten su edad como factor común. La juventud es una concepción preestablecida, una entidad preconstruida. Solo al olvidar la estratificación de la sociedad en clases sociales se podría considerar a un conjunto de edades como un "grupo social" y narrar una historia sobre la sociedad que pasaría por alto las distintas condiciones materiales y sociales vinculadas a las diversas posiciones dentro de la estructura social (Martin Criado, 2009: 1630). Los sociólogos han evolucionado de ver a la juventud como una categoría social uniforme, representada principalmente por los estudiantes, a reconocer su complejidad. Esto implica no tratarla como algo uniforme y permanente, sino como una entidad múltiple y diversa en términos de estilos de vida y prácticas simbólicas y materiales que la conforman (Taguenca Belmonte, 2016: 193).

En las dos últimas décadas, nuestra sociedad ha enfrentado tres crisis que han representado un desafío significativo: la recesión de 2008, la pandemia y la actual crisis de precios (CJE, 2022: 2). Estas tres crisis han resultado en sufrimiento y una profunda sensación

de incertidumbre, además de agravar las desigualdades, con un impacto especialmente severo en ciertos sectores de la población, incluyendo a los jóvenes. En la actualidad, ser joven implica confrontar una realidad caracterizada por la precariedad, la inestabilidad y la incertidumbre.

De acuerdo con el Consejo de la Juventud de España (2022:2), las personas jóvenes del presente han crecido con las peores perspectivas económicas del último medio siglo y la juventud ha sido la gran perjudicada de la dualidad crisis-recuperación. Un mercado laboral disfuncional y un sistema de protección social que ha olvidado a las generaciones más jóvenes son dos de las principales causas por las que, en 2021, una de cada tres personas con edades comprendidas entre 16 y 29 años está en riesgo de pobreza y/o exclusión social tras cada crisis. Las personas jóvenes se encuentran siempre un escalón por debajo del resto de generaciones, sin suficientes oportunidades e impulsos que les permitan avanzar y emprender los proyectos que corresponden a su etapa vital.

La juventud, al confrontarse con su realidad objetiva, se encuentra con un discurso que los anima a centrarse en el disfrute y a dejar de lado posibles intentos de transformar la sociedad, ya que, en última instancia, la sociedad continúa idealizándolos en términos simbólicos. El joven, despojado de responsabilidades debido a su posición social, puede parecer conformista y descomprometido, sin embargo, al mismo tiempo, este discurso también critica los excesos de narcisismo y expresa la preocupación de los adultos de que los jóvenes puedan no estar adecuadamente preparados para sus futuras responsabilidades (Urraco Solanilla, 2007: 116).

Según Durkheim, la sociedad desempeña dos funciones principales: la integración y la regulación. Cuando esta última función no se ejerce de manera adecuada, los individuos pueden encontrarse en una situación de anomia (López Fernández, 2009: 132). La anomia se refiere a la falta de un conjunto de normas que regulen las relaciones entre las distintas funciones sociales, que se vuelven cada vez más diversas debido a la división del trabajo y la especialización, fenómenos característicos de la modernidad (López Fernández, 2009: 134). El constante y profundo ritmo de cambio en la sociedad actual, los efectos de la globalización económica y cultural, la disminución de la capacidad estatal y la eficacia de la representación política, junto con los procesos de exclusión social, contribuyen a cambios en las restricciones que afectan a los individuos, lo que puede llevar a la aparición de situaciones de anomia (Alfaro, 2022: 265), especialmente en los jóvenes.

Desde la perspectiva de Durkheim, en este contexto en el que los límites son débiles o inexistentes, la juventud se encuentra en una situación complicada, ya que sus pasiones y deseos están descontrolados al carecer de referencias claras (López Fernández, 2009: 135). Esto genera un perpetuo sentimiento de insatisfacción y malestar, ya que lo que logra le parece insuficiente y pierde su atractivo una vez que lo alcanza, siempre anhela algo nuevo que supone le proporcionará un mayor placer (López Fernández, 2009: 135). Por su parte, McIver argumenta que la anomia es un estado emocional en el que se rompe o debilita el sentido de cohesión social del individuo (López Fernández, 2009: 142). El joven en una situación anómica deja de preocuparse por los demás, centrando su atención únicamente en sí mismo en el momento presente. Actúa impulsivamente, sin continuidad ni sentido de responsabilidad (López Fernández, 2009: 142).

ANÁLISIS FÍLMICO

Partiendo del modelo de análisis fílmico propuesto por Tarín (2006: 42) y García Escrivá (2017: 124) establecemos que el procedimiento de análisis de una película conlleva una lectura fragmentada, discontinua y detallada de la obra cinematográfica hasta que se consiguen aislar las distintas partes constitutivas que nos resulten pertinentes y se vuelve a recomponer reintegrando las partes desmontadas con el objetivo de identificar mejor los elementos que forman el conjunto. Por lo tanto, el análisis se dividirá en tres partes claramente diferenciadas que comparten en común la presencia de la canción *The Sound of Silence*. De esta manera se expondrá cómo las tres escenas están conectadas temática y simbólicamente. Previamente a ello, se hará una interpretación del significado de la letra de la canción que sirva de apoyo a lo que después se explique del film.

A LA DERIVA CON SIMON Y GARFUNKEL

The Sound of Silence formaba parte en principio del álbum *Wednesday Morning, 3 AM*, que al comienzo fue un fracaso comercial. A pesar de ello, su productor, Tom Wilson, descubrió que esta canción en particular estaba recibiendo más foco de atención. Entonces tomó la decisión de remezclarla y convertirla en una pieza de folk-rock, sin que el dúo lo supiera, y tuvo un éxito inmenso (Lukas, 2016: 13). En general, las canciones de Simon y Garfunkel siempre tienden a hacer más hincapié en la letra y su mensaje que en la melodía. Esta característica es común entre otros artistas de la época, especialmente en el género folk (Lukas, 2016: 14).

Como podemos oír en la primera estrofa, el orador se dirige directamente a la oscuridad como a una vieja amiga en el verso de apertura *"Hello darkness, my old friend"*. Parece que tiene tendencia a refugiarse con frecuencia en la oscuridad del mundo que le rodea. Así lo indica la palabra *"again"* al final del segundo verso. Esto parece implicar una forma de escapismo en su mente. Aparentemente huye del mundo y parece encontrar consuelo en la oscuridad con sus propios pensamientos. En el tercer y cuarto verso, *"Because a vision softly creeping // Left its seeds while I was sleeping"*, menciona la razón de su deseo de hablar con la oscuridad, ya que se refiere a una visión que ha tenido. Por la forma en que se describe, la visión a la que se hace referencia en el tercer verso tiene lugar en un sueño (Lukas, 2016: 17). Es evidente que reconoce que la visión de la que habla no es obra suya, *"...was planted in my brain"*, sino de otra persona, pero que le cautiva completamente. Esto queda claro cuando afirma que las imágenes de dicha visión siguen presentes en su mente, al decir *"still remains"* como puede escucharse en el verso siguiente.

El tema general de esta segunda estrofa es la descripción de lo que ha visto en sus visiones/sueños. En el verso inicial, afirma que ha tenido sueños inquietos, lo que crea el ambiente para el resto de la canción. Toda la estrofa transmite la sensación de que no se sentía realmente a gusto en este sueño. En el noveno verso se mencionan calles estrechas, lo que transmite al oyente una sensación de constricción. Además, el lugar en el que tiene lugar este sueño parece ser más bien frío y oscuro, como se dice en el verso once con *"I turned my collar to the cold and damp"*. En los versos doce y trece se menciona un destello de luz de neón que partía la noche: *"the flash of a neon light // That split the night"*. Teniendo en cuenta el origen antinatural de la luz de neón y el tono anterior del verso, cabe suponer que la perturbación causada por la luz de neón no fue agradable ni bienvenida

(Lukas, 2016: 18). El rayo de luz parece hostil hacia él, ya que describe la experiencia como si le apuñalaran los ojos.

El sueño descrito en este verso es bastante desagradable e incluso inquietante. En la tercera estrofa, el soñador entra en más detalles sobre el sueño que ha tenido. Se muestra que, de hecho, no está solo, sino que hay "diez mil personas, tal vez más", como se revela en el verso 16. Parece que el destello de una luz de neón que se mencionó en el último verso, hizo posible que el soñador viera a los demás. Lo que queda claro es que las personas de este sueño parecen prestarse poca o ninguna atención entre sí. Se ignoran mutuamente o, quizás, no se atreven a reconocerse, como se sugiere en el verso *"no one dared"*. Hablan, escuchan y escriben canciones, pero no se comunican realmente.

Es muy probable que Simon critique aquí a la sociedad y a sus miembros por no escucharse o por no alzar la voz contra ciertos males sociales o políticos (Lukas, 2016: 20). En la cuarta estrofa, el soñador se dirige directamente a las personas del sueño. Les advierte del peligro del silencio y les insta a que le escuchen y le sigan. El soñador intenta romper el silencio y hace un esfuerzo para que la gente interactúe con él. Sin duda, esto puede interpretarse como una referencia a los cambios políticos y sociales que tuvieron lugar en los años sesenta. Al escribir esta letra, lo más probable es que Simon quisiera animar a su generación a tomar más iniciativas y no aceptar las cosas como son (Lukas, 2016: 20). Sin embargo, en la canción, las palabras del soñador quedan desoídas y sin repercusión.

Para la quinta y última estrofa, el soñante describe al mismo tiempo los efectos y las causas del silencio. Describe cómo la gente se inclina y reza a un dios de neón que crearon, una metáfora para referirse a la política o a cualquier institución social que la gente sigue sin reflexionar en por qué lo hace. No obstante, en los siguientes versos se hace evidente que siempre habrá individuos que provocarán a la opinión pública y obligarán a la gente a pensar y reflexionar sobre sus vidas: *"And the sign said, The words of the prophets // Are written on the subway walls // And tenement halls // And whispered in the sounds of silence"*. Este último verso que cierra la canción indica que sin importar cuán abrumador sea el silencio, siempre habrá voces a favor del cambio y nuevas ideas (Lukas, 2016: 21).

EN EL PRINCIPIO ERA EL SILENCIO

[Figura 1]

[Figura 2]

La cámara nos enseña nada más comenzar la película un primer plano de Ben (Figura 1), describiéndolo como un ser alicaído, mudo. A medida que el plano se aleja a uno más general mostrándonos el interior de un avión de pasajeros, como alguien completamente aislado del resto del mundo. Acto seguido, se produce la primera vez que escuchamos *The Sound of Silence* cuando Ben al aterrizar en el aeropuerto de Los Ángeles se encuentra en una cinta transportadora. Esta cinta (Figura 2) es una metáfora de como Ben se ve a sí mismo acercándose involuntaria, pasiva e inevitablemente a su futuro después de la universidad.

Al igual que en la vida, le vemos desplazado hacia el extremo derecho del encuadre, con un vasto vacío que se extiende ante él. Al oír a Simon & Garfunkel entonar esas notas iniciales, sabemos que Ben está reflexionando sobre su camino y considerando, tal vez por primera vez, una alternativa a su futuro (Melis, 2020). En un sentido más interpretativo podemos apreciar cómo el personaje se desplaza de derecha a izquierda, un movimiento contrario a la idea de progreso occidental; es decir, Ben siente que está retrocediendo. Todo lo que ha hecho hasta ahora, en lugar de hacerle avanzar, sólo le ha servido para volver de nuevo a la casilla inicial junto a papá y mamá.

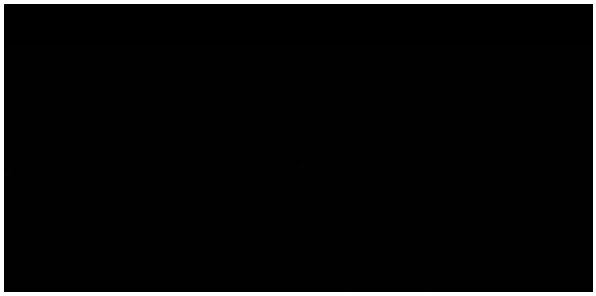
La canción, según Paul Simon, trata de la incapacidad de comunicarse (Melis, 2020). Esa lectura tiene mucho sentido cuando la aplicamos al dilema de Ben. Justo después de que la canción termine con el verso *"Whispered in the sound of silence"*, encontramos a Ben sumergido en sus pensamientos junto a la pecera. Debajo de su dormitorio, toda la casa está llena de conocidos de la familia. Un entorno asfixiante de personas que están, en palabras de la canción, *"talking without speaking"* y *"hearing without listening"*. Para añadir más agobio a la situación, el propio padre de Ben es incapaz de comunicarse con su hijo. Cuando Ben le expresa que desea que su futuro sea diferente, éste muestra desinterés y se deja distraer por la madre de Ben. Es entonces cuando Ben es forzado a ir escaleras abajo a una fiesta llena de desconocidos para él, que le bromean y le aconsejan por doquier sin que él siquiera muestre un mínimo de interés genuino. Esto es algo que bien podría ser el destello de una luz de neón que la canción de Simon & Garfunkel alude. En muchos sentidos, es la seductora, Sra. Robinson, con quien Ben llega a comunicarse mínimamente (más tarde a través del sexo) por el hecho de no parecer falsa como los demás y preguntar realmente por las preocupaciones de Ben (Melis, 2020).

Y EL SILENCIO ERA CON BEN

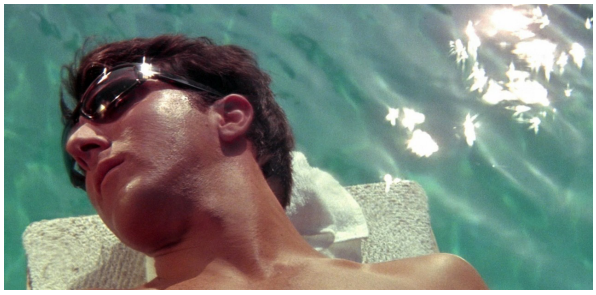
La segunda vez que suena la canción es alrededor del minuto 38, el instante que representa la consumación del primer encuentro sexual entre Ben y la Sra. Robinson. En esta ocasión, podemos escuchar la canción íntegra, ya que la primera vez la última estrofa se resumió a únicamente el verso final. La canción empieza con un fundido a negro (Figura 3), en total sintonía con el primer verso de la canción que interpela a la oscuridad. A continuación, vemos a Ben de una manera que resulta casi irreconocible. Ben aparece bronceado (Figura 4) a la deriva en la piscina de su casa sobre una tumbona hinchable, igual que ha ido sin rumbo por la vida desde que comenzó su romance con la Sra. Robinson (Melis, 2020).

Aquí se nos muestra el contraste entre las dos vidas que está viviendo el joven. Por un lado, Ben entrando en su casa en un plano solo para seguidamente, sin corte de plano alguno, salir del baño de un hotel durante uno de sus encuentros con la Sra. Robinson o, más tarde, zambulléndose en una tumbona hinchable de la piscina y encontrándose inmediatamente encima de la Sra. Robinson en la cama. En la misma escena también le vemos cerrarles la puerta simbólica y silenciosamente a sus padres mientras cenan (Figura 6). En lo que se refiere a su relación con la Sra. Robinson, la intimidad ha pasado de ser humana a una rutina fría y mecánica (Figura 5) de desnudos, coitos, vuelta a vestirse y al día siguiente otra vez a lo mismo (Melis, 2020). Una monotonía que eventualmente le cansará ya que intentará encontrar una conexión real.

"Es muy cómodo estar aquí a la deriva", dirá más tarde Ben a su padre desde la piscina. El joven que en un comienzo vimos inseguro sobre la dirección que está tomando



[Figura 3]



[Figura 4]

[Figura 5]

[Figura 6]

[Figura 7]

su vida, ahora, en lugar de enfrentarse a esa pregunta, abraza el narcisismo a través de holgazanear por la piscina, beber cerveza y conducir a altas horas de la noche para verse con la Sra. Robinson. Sin embargo, *The Sound of Silence* sigue sonando y por ello se nos encuadran varios primeros planos de Ben claramente menos contento (Figura 7) y más preocupado de lo que deja entrever cuando habla con su padre. Esta continua soledad que exhala la película, que nos da la sensación de que Ben nunca tiene a nadie con quien pueda relacionarse realmente, tendrá su clímax en el momento en que Ben conozca a Elaine Robinson (Melis, 2020).

Y BEN ERA EL SILENCIO

Ben prometió no salir nunca con Elaine Robinson debido a las constantes peticiones de la Sra. Robinson, quien claramente escondía los claros celos que le producía pensar que su hija pudiera llegar a enamorarse de Ben. Pese a ello, Ben se ve obligado por sus padres a tener una cita con Elaine. Ben se esfuerza por ser un maleducado arrogante al conducir a toda velocidad, responder a Elaine con monosílabos, caminar por delante de ella en la calle y cómo colofón llevarla a un cabaret donde está teniendo lugar un espectáculo erótico hasta que ella acaba llorando y él se disculpa por su actitud. Pronto reconoce que ella es la

[Figura 8]

[Figura 9]

[Figura 10]

[Figura 11]

primera persona que le escucha de verdad y parece entender su dilema. Podemos deducir que Elaine, al proceder del mismo entorno que Ben, probablemente ha sentido presiones e incertidumbres similares (Melis, 2020). Después de que la Sra. Robinson impida que Ben vea más a Elaine, al descubrir a su hija la relación inmoral que mantenía con Ben, el resto de la película sigue a Ben reconquistando gradualmente a Elaine.

Antes de introducirnos en esta última y más escueta aparición de *The Sound of Silence*, ya que solamente escucharemos las dos primeras estrofas, debemos exponer la secuencia que le antecede. La escena comienza con Benjamin entrando en la iglesia y deteniendo la ceremonia en la que Elaine está casándose con otro. Todos los invitados se muestran escandalizados. Sobre todo, los padres de ella y el novio. Elaine mira hacia sus padres y a su futuro esposo gritando como locos hasta que finalmente decide gritar el nombre de Ben para que este la rescate.

Ben baja en busca de Elaine no sin antes derribar al padre de ella. Después de forcejear con varios invitados, Ben y Elaine se juntan e intentan marcharse. Para defenderse Ben agarra una gran cruz, que usa como escudo protector para espantar a todos los invitados de la boda. Este gesto tiene una gran connotación simbólica de la ruptura con las instituciones establecidas y de autoprotección frente a la conformidad de las normas sociales. La Sra. Robinson agarra a Elaine y le grita "¡Ya es tarde!", a lo que ella replica "*No para mí*".

Finalmente, Benjamin y Elaine logran escapar de la iglesia juntos bloqueando la puerta principal de la iglesia con la cruz y dirigiéndose a la calle. Allí encuentran un autobús que se detiene y los invita a subirse. Una vez dentro, la emoción y la adrenalina del momento les hacen reír y mirarse el uno al otro (Figura 8), mientras son observados con incredulidad por el resto de pasajeros (Figura 9). Justo en ese momento de máxima euforia donde los protagonistas han cumplido su sueño de libertad lo normal sería que la película nos diera un fundido a negro, dándonos a entender que vivieron y comieron perdices. Sin embargo, la escena sigue. Porque precisamente con eso se nos muestra el punto central de toda la película, la crítica de esos sueños e ideales románticos de futuro. Ahí es donde la realidad golpea duramente, donde la película transmite con miradas y silencios su objetivo durante este tiempo. El instante preciso donde arranca e impacta *The Sound of Silence* con toda su dureza.

La escena se convierte en un montaje de primeros planos de los rostros de Ben y Elaine, en los que se mezclan la alegría, el miedo y la incertidumbre (Figura 10). La canción de Simon & Garfunkel resuena en el fondo, acentuando la tensión emocional del momento. Vemos reflejado en sus rostros la liberación de la tensión hacia las expectativas sociales y el poder y responsabilidad en las elecciones personales. Benjamin y Elaine son jóvenes adultos que han sido criados en una sociedad y una cultura que les ha impuesto ciertas expectativas y roles familiares. Benjamin ha tenido una relación complicada con sus padres a lo largo de la película. Su decisión de escapar con Elaine puede ser vista como una forma de rebelión y de búsqueda de independencia, al igual que por la parte de Elaine.

El final puede interpretarse como una liberación del control social que había limitado a los personajes hasta ese momento. El autobús mostraría la idea de un viaje hacia lo desconocido, a un nuevo comienzo. La música y la atmósfera de la escena pueden entenderse como una evocación de esperanza y de posibilidades ilimitadas. Sin embargo, ambos empiezan a dudar de la decisión que han tomado. No tienen ni idea de lo que les espera dado que acaban de romper con todos sus lazos familiares. Ni siquiera tienen la seguridad de sí querrán compartir la vida al lado el uno del otro. Son libres, pero todavía no saben qué

hacer con esa libertad. Están juntos, pero siguen sintiéndose solos. Benjamin y Elaine han tomado el control de sus propias vidas y han elegido su camino, aunque sea uno incierto e inestable. Así es cómo en la última imagen vemos al autobús alejarse hacia el horizonte dejándonos en el aire qué será de ellos dos en el mundo de los adultos del mañana.

CONCLUSIONES

Cómo se ha podido ver, la representación de la angustia existencial, el miedo y la indiferencia que provienen de la anomia, de sentirse desconectado de lo que se espera de ti y lo que quieres o eres, de lo que es el mundo y lo poco que te ves cumpliendo funciones en él, es lo que hace de *El graduado* un clásico para todo joven. El acompañamiento de *The Sound of Silence* funciona perfectamente gracias a su carácter crítico y reflexivo sobre la sociedad moderna, donde las personas están aisladas y alienadas unas de otras, donde no hay comunicación ni comprensión, donde no hay sentido ni propósito, donde no hay esperanza ni fe. La película se sitúa en un contexto histórico en el que existía una tendencia creciente al aumento de las demandas de libertad de elección y al inconformismo con las normas prescritas socialmente. Un tiempo donde se intensificó el rechazo a la autoridad y moralidad institucional externa en el comportamiento ya fuera familiar, religiosa o política.

El discurso que considera a la juventud como un agente de cambio social es uno de los discursos más comunes en la sociología cuando hablamos del rol de los jóvenes en las sociedades. Este discurso coloca a los jóvenes en la posición de ser responsables de aportar innovaciones al entrar en la corriente social (Urraco Solanilla, 2007: 117). En este discurso, se espera que los jóvenes asuman la tarea de ser agentes de innovación, lo que a su vez implica una cierta desresponsabilización por parte de los adultos con respecto al futuro que los jóvenes heredarán. Dejando así a muchos Benjamin a la deriva en la vida.

La juventud representa una etapa de búsqueda de identidad, donde se empiezan a trazar proyectos de vida propios y se establecen prioridades y metas independientes. Con un presente truncado, las personas jóvenes de hoy serán un débil sostén para nuestra sociedad en el futuro. Una sociedad que deja atrás a las personas jóvenes es una sociedad no sostenible.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alfaro, E. (2022), «El malestar en la sociedad moderna: anomia e individualismo», *Revista Pares - Ciencias Sociales*, 2 (2), 256-269.

Brackman, J. (1968), Why do we love "The Graduate"?, *The New Yorker*.

Casal, J., García, M., Merino, R., & Quesada, M. (2006). «Aportaciones teóricas y metodológicas a la sociología de la juventud desde la perspectiva de la transición». *Papers. Revista de Sociología*, 79, 21-48.

Consejo de la Juventud de España (2022), «La maldición de la eterna juventud», *OXFAM Intermon*, 1-30.

García Escrivá, V. (2017), «El análisis textual del film: definiciones y procedimientos». En García Medina, I. (coord.) & Tur Viñes, V. (coord.). *Diálogos bilaterales entre investigadores de la Glasgow Caledonian University (Reino Unido) y la Universidad de Alicante (España), Estudios interdisciplinares,* Colección Mundo Digital de Revista Mediterránea de Comunicación; (10), 123-128.

López Fernández, M. D. P. (2009), «El concepto de anomia de Durkheim y las aportaciones teóricas posteriores». *Iberóforum, Revista de ciencias sociales de la Universidad Iberoamericana*, 4 (8), 130-147.

Lozano Urbieta, M. I. (2003), «Nociones de juventud», *Última década*, 11 (18), 11-19.

Lukas, G. (2016), The Sound of Silence: an analysis of selected songs by Simon and Garfunkel, [Trabajo Fin de Máster], Universidad de Graz.

Martín Criado, E., 2009, "Juventud" en Reyes, R. (dir.): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, Plaza y Valdés, Madrid; 1630-1635.

Melis, M. (2020), Simon & Garfunkel's The Sound of Silence Takes Us Inside The Graduate, Consequence Podcast.

Nichols, M. (director), (1967), *El graduado* [película].

Taguenca Belmonte, J. A. (2016), «Sociología de la Juventud, Una revisión». *Espacio abierto: cuaderno venezolano de sociología*, 25 (3), 183-196.

Gomez Tarín, F. J. (2006), *El análisis del texto fílmico*, Castellón: Beira Interior.

Urraco Solanilla, M. (2007), «La sociología de la juventud revisitada. De discursos, estudios e historias sobre los jóvenes», En: *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*, 1 (2), 105-126.

JAZZ Y CINE HASTA 1960: CONTEXTO Y PARADIGMAS

Vicente J. Ruiz Antón
Universidad de Alicante
Francisco Sala Merchán
Universidad Miguel Hernández, Elche

RESUMEN

Jazz y cine comparten la época de sus inicios y se han desarrollado manteniendo una estrecha relación con la cultura popular. En las relaciones entre jazz y cine se ha considerado un «cine de jazz», donde el jazz es el sujeto de las imágenes, desde protagonista absoluto en el cine documental al ambiente imprescindible en películas sobre profesionales del jazz, reales o ficticios. Complementariamente se encuentra el «jazz de cine», donde el jazz es instrumento sonoro en el desarrollo de la trama dramática. Un terreno híbrido lo constituirían las relaciones entre el jazz y el género del cine negro. Presentamos un relato historicista que abarca desde el inicio de la relación, en la época del cine silente, hasta el final de la década de 1950, ilustrado con numerosos ejemplos (contexto). Nos detenemos a comentar más pormenorizadamente dos películas emblemáticas, como son *Ascenseur pour l'échafaud* (Malle, 1957) y *Anatomy of a murder* (Preminger, 1959), los paradigmas.

Palabras clave: Jazz y cine; historia; tipología; *Ascenseur pour l'échafaud* (Malle, 1957); *Anatomy of a murder* (Preminger, 1959).

ABSTRACT

Jazz and cinema share the era of their beginnings and have evolved while maintaining a close relationship with popular culture. In the interplay between jazz and cinema, it is considered a «jazz cinema», where jazz becomes the subject of the visuals, being the absolute protagonist in documentary films about jazz or an indispensable atmosphere in movies featuring real or fictional jazz professionals. Additionally, there is «cinematic jazz», where jazz serves as a sonic instrument in the development of the dramatic plot. A hybrid intersection exists in the connections between jazz and the film noir genre. We present a historical account that spans from the dawn of this relationship in the silent film era to the end of the 1950s,

illustrated with numerous examples (context). We also take a closer look at two iconic films, such as *Ascenseur pour l'échafaud* (Malle, 1957) y *Anatomy of a murder* (Preminger, 1959), paradigms.

Keywords: Jazz and cinema/film/movies; history; typology; *Ascenseur pour l'échafaud* (Malle, 1957); *Anatomy of a murder* (Preminger, 1959).

1. INTRODUCCIÓN

Tanto el cine como la música son artes del movimiento, se expresan en el tiempo, en el transcurrir de los momentos. Pero si nos referimos más específicamente a la música de jazz y a sus protagonistas, nos daremos cuenta de que jazz y cine también comparten el tiempo histórico de sus orígenes y desarrollo. Efectivamente, podemos situar el nacimiento tanto del jazz como del cine a finales del siglo XIX y albores del XX. Ambas formas artísticas, especialmente en Estados Unidos, se han nutrido de la cultura popular, con la que mantienen una fértil influencia recíproca a lo largo de todo su desarrollo y evolución.

Las relaciones entre el jazz y el cine se pueden abordar desde variados puntos de vista. Por ejemplo, atendiendo a la medida en que uno está supeditado al otro, como si existiera una cierta jerarquía, o como poco, objetivo prioritario, aunque sea solamente nominal. Así, en primer lugar, podríamos considerar la existencia de un «cine para el jazz», o un «cine de jazz» , una manera de hacer cine en la que el jazz es el sujeto de las imágenes, sujeto desde perspectivas muy amplias y con relevancia variada, pero siempre como elemento esencial de la narrativa; por ejemplo, el jazz como protagonista absoluto en el cine documental más puro, o también como fondo imprescindible en películas en las que los protagonistas son profesionales del jazz, reales o ficticios. En el lado complementario, consideraríamos un «jazz para el cine» o un «jazz de cine», en este caso un cine en el que el jazz es un instrumento sonoro, la banda sonora musical, usado en el desarrollo de la trama dramática como «creador de atmósfera», y que en ocasiones puede ser muy relevante. Por supuesto que se pueden incluir tipos híbridos o intermedios, como sería el caso del género de «cine negro» en el que la música de jazz está íntimamente ligada al carácter de los personajes. Ello sería un caso extremo de la segunda categoría, y que también desarrollaremos brevemente.

Conectando estas categorías con las distinciones entre música diegética o de pantalla, y extradiegética o de fondo, podríamos asociar el «cine de jazz» con el predominio de la primera, y el «jazz de cine» con la segunda; quedaría en la zona mixta el jazz de cine negro. Un tercer tipo de relación entre el jazz y el cine estaría representado por lo que podríamos denominar *cinejazz*, que comentaremos brevemente al final del artículo.

Un desarrollo derivado de la clasificación anterior, necesariamente esquemática, y acaso demasiado simplista, incluiría la descripción de las categorías mencionadas en un contexto histórico, con referencias a los protagonistas más destacados, algunos auténticos iconos, y a las películas más representativas. Será inevitable considerar, aunque solo sea brevemente, algunos aspectos que han resultado controvertidos en la representación del jazz en el cine, sobre todo en cuanto a aspectos raciales y de apropiación cultural. También sería importante abordar cómo el estilo musical del jazz ha podido complementar (por contraste o analogía) la narración cinematográfica. Estas cuestiones se abordarán en el presente artículo, con una profundidad acorde al espacio disponible, y la salvedad de limitarse al periodo temporal que

va desde el invento del cine a finales del siglo XIX hasta finales de los años 50[1], por motivos que serán justificados más adelante.

2. UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

2.1. Cine silente[2]

Como se ha indicado previamente, los comienzos del jazz y del cine son prácticamente simultáneos y, por lo tanto, no es extraño que ambos se hayan visto influidos por los mismos elementos, en general asociados a un tipo de vida desinhibida erótica, agresiva, un tanto vulgar, en ocasiones incluso de mal gusto, poblada de garitos de apuestas y bares clandestinos, clubes nocturnos, burdeles y gansterismo. Hollywood captó inmediatamente el potencial comercial de ese «espíritu del jazz» y no hubo que esperar a la llegada del sonoro para que el jazz y su música estuvieran muy presentes en el cine silente. Empezando por el uso de la palabra «jazz» que, incluida en los títulos de las películas anteriores a 1927, ya sugería una atmósfera de «mala vida», con títulos como *The Jazbo Sheriff* (1918), *The Jazz Monkey* (1919), *Jazz and Jailbirds* (1919), *The Jazz Bandits* (1920), *Children of Jazz* (1923), y así hasta unas 30 películas en aproximadamente una década[3]. También algunos reclamos invocaban «la historia de una nueva generación cuyo himno es el jazz y su lema la velocidad» (*Sinners in Silk*, 1923) (Smith, 1988). Aparecían bandas famosas en cameos de diversas películas, por ejemplo, The Wood Wilson's Syncopators. Otras, como la banda de Kid Ory, todos provenientes de Nueva Orleans, o The Black And Tan Orchestra, no solo intervenían en algunas tomas, sino que se les contrataba específicamente para que tocaran en el estudio música de fondo que pusiera el ambiente apropiado para que los actores interpretaran mejor las escenas de clubes nocturnos y similares. Todo ello ayudó a establecer rápidamente unos estereotipos que han permanecido durante mucho tiempo (Shipton, 2007).

Pero una vez fuera de los estudios, principalmente de Hollywood, el producto ya confeccionado se distribuía por las salas de exhibición de todo EE.UU., y durante su proyección, las imágenes eran acompañadas por músicos delante de la pantalla, de una manera similar a la que se empleaba para acompañar otras atracciones itinerantes y espectáculos de entretenimiento como vodeviles, comedias musicales, atracciones de feria, circos y revistas de variedades. Esta música en vivo influía notablemente en cómo se percibían las imágenes de la pantalla, quedando en manos de los músicos la capacidad de modificar su interpretación y así condicionar la manera en que el público entendía la historia que se contaba en pantalla. El jazz, por sus cualidades rítmicas y expresivas, se convirtió fácilmente en una opción musical popular, desempeñando un papel esencial al realzar la narrativa, las emociones y el ritmo de la película. A esta popularidad del jazz y otros subestilos del momento (el *ragtime*, *boogie-woogie*, el *stride*) en el acompañamiento sonoro en vivo de las proyecciones de cine mudo, contribuyeron sus características especiales,

1 Cuando hablamos de los años 20, 30, etcétera, nos referimos invariablemente a las correspondientes décadas del siglo XX.

2 Se utilizarán indistintamente las denominaciones silente, insonoro o mudo para referirnos al cine de producción previa a 1927, año en el que se incorporó una banda sonora a las imágenes.

3 En el texto principal se nombran las películas siempre mediante su título original. En un Anexo, al final del artículo, el lector dispone de una relación de las mismas junto al título que, llegado el caso, se les dio para su distribución en España, y su correspondiente enlace de acceso libre a elementos o recursos multimedia.

como eran la improvisación, los ritmos sincopados, y las melodías pegadizas. Todas estas características resultaban particularmente adecuadas para crear un ambiente emotivo y atrayente. Pero es que, además, los pianistas de jazz eran los músicos soñados para dialogar con el ritmo de la película, para tocar con las orquestas de cabaré que aparecían en las pantallas, especialmente en aquellas destinadas al público negro; y qué decir de cómo se podían acompasar a los ritmos frenéticos de las astracanadas (*slapsticks*) o el burlesco de Harold Lloyd. En palabras de Gilles Mouëllic (2000, pp. 15): «Es fácil imaginar el humor y el swing de Fats Waller delante del imperturbable Buster Keaton, o la ironía de Count Basie respondiendo a Charles Chaplin». Y continúa: «La poesía surrealista del *burlesque* encuentra en el jazz al mediador ideal entre las imágenes y los espectadores, con un objetivo común, tan indispensable para el éxito del gag como para la existencia del swing: el ritmo».

Fig. 01. *La sala de cine Lincoln Theater, en 58 West 135th Street, Harlem, Manhattan, NYC. En sus sesiones de cine mudo, tocaba el órgano Fats Waller, y Count Basie hacía banquillo.*

Precisamente hemos mencionado a dos grandes pioneros del jazz que mostraron inicialmente su talento *delante* de las pantallas de cine, Waller en las salas de Harlem, y Basie en las de Red Bank y Kansas City; por cierto, ambos grandes organistas además de pianistas, ya que en las salas de cine había que lidiar con ambos instrumentos. Fats Waller recuerda que seguía con un ojo el desarrollo de la historia en la pantalla e improvisaba la música que le parecía que más convenía a las imágenes; de Waller, concretamente, aprendió Basie (Waller & Calabrese, 1977). Louis Armstrong es otro de los músicos geniales curtido en las salas de cine, y que incluso llegó a tocar con Fats Waller. El propio Armstrong narra cómo tocaban juntos, tanto durante las películas, como entre las películas, y cómo

enardecían al público cuando Waller visitó Chicago en 1926 (Teachout, 2010). Otro músico célebre que comenzó ante las pantallas de cine fue el pianista maestro del *stride* James P. Johnson (Aguilar, 2013). En realidad, casi cualquier músico de jazz, acostumbrado a tocar largas sesiones en fiestas, cabarés y salones varios, no iba a tener el menor problema de adaptación para acompañar las imágenes animadas de la pantalla.

2.2. Cine sonoro. Los años 30. La comedia musical y la gran mistificación

El 6 de octubre de 1927 es la fecha que marca el inicio del cine con sonido sincronizado (sonoro) y también la unión oficial del jazz con el cine[4]: es el día del estreno de *The Jazz Singer*, dirigida por Alan Crosland y protagonizada por Al Jolson. El personaje central, Jakie, es el hijo de un rabino ortodoxo y cuyo destino parecía ser el de convertirse en un rabino cantor. Pero Jakie prefiere el jazz y se escapa de casa para convertirse en cantante de jazz. Ello genera una trama argumental bastante recurrente: el típico dilema del héroe que ha de escoger entre una brillante carrera en la música o la danza clásica, o satisfacer su pasión por el jazz o el *tap dance*. La manera de llevar la trama adelante es mediante la estructura típica de las comedias musicales, e incluyendo como elemento importante uno de los aspectos que siempre ha resultado especialmente ofensivo para el público afroamericano: la tan usada en los ministriles «caranegra» (los actores blancos se pintaban la cara de negro para representar los papeles que les estaban vedados a los negros).

Además, *The Jazz Singer* también supuso un hito en la consolidación de algunos estereotipos y mistificaciones. Por ejemplo, a pesar de su título, no hay nada de música de jazz en su banda sonora, tan solo Tchaikovsky, Lalo y algunos compositores menores, siendo lo más cercano al jazz algunos temas del llamado Cancionero Americano compuestos por Irving Berlin, Walter Donaldson o Gus Khan. Pero es que la explicación es tan sencilla como lamentable: para la mayoría del público blanco el jazz era un derivado de las melodías creadas por Irving Berlin y George Gershwin, bastante alejadas, por cierto, del jazz de Nueva Orleans de Louis Armstrong.

Esa confusión se mantiene durante todos los años 30, en los que el jazz y su música entran de lleno en el cine y se normalizan, pero solo mediante blancos interpuestos. De algún modo, es un jazz asumible por todos los públicos, inofensivo, que ha sido domesticado por las convenciones del cine. Recordemos que estamos en la Era del Swing, donde también el jazz más rebelde y *hot*, el de los pequeños combos, tiene que ceder el paso a las grandes formaciones, las *big bands* y grandes orquestas, convertidas muchas veces en máquinas de entretenimiento, muy convencionales y poco creativas. En claro contraste con la tendencia inicial durante el periodo del cine silente, se quiere ahora hacer al jazz sinónimo de lujo y opulencia, y por supuesto, de música de blancos: es el jazz sinfónico. Los orígenes más auténticos del jazz, Nueva Orleans, han acabado diluidos por las melodías de moda y la euforia comercial propia de Hollywood y el *show-business*.

La apropiación cultural y esa mistificación sobre los orígenes y la realidad del jazz, su música y sus intérpretes, estuvo representada por ciertos paradigmas. Así, no había rubor en

4 Existen algunos datos que ponen en cuestión esta efeméride. Por un lado, se ha descubierto en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos un material de 1923 que prueba la existencia de una película sonora protagonizada nada menos que por doña Concha Piquer, eximia cantante folklórica española (Lindt, 2011). De ese mismo año data el corto *Noble Sissle and Eubie Blake Sing Snappy Songs* (Lee de Forest, 1923), un experimento de imagen sincronizada con el sonido de la voz de Sissle y el piano de Blake (Gabbard, 2016).

que el muy famoso Paul Whiteman se concediera a sí mismo el título de *The King of Jazz* en la película homónima (John Murray Anderson, 1930), y en cuya débil trama dramática presumía de ser el creador y promotor del jazz sinfónico. También se utilizó en las promociones el título de *King of Swing* para el clarinetista y director Benny Goodman, aunque en este caso Goodman sí actuó en varias ocasiones con firmes convicciones respecto a la integración racial, como veremos posteriormente. Aunque tal vez el colmo de la apropiación cultural lo represente la película *Birth of the Blues* (Victor Schetzinger, 1941); más adelante volveremos sobre esta cuestión.

A pesar de ello, existen notables excepciones a esa tendencia, en las que se hizo un uso genuino del jazz y de sus artistas. Se deben mencionar, en primer lugar, dos producciones de 1929, ambos cortometrajes dirigidos por Dudley Murphy, y en los que el reparto estaba formado exclusivamente por afroamericanos. En *St. Louis Blues* (1929), de 16 minutos, Murphy colaboró con William C. Handy, compositor del tema del mismo nombre, para construir una historia que recreara el ambiente que describe la letra del tema. Para ello contó con Bessie Smith, la Reina del Blues, y con notables músicos de Harlem, especialmente el ya referido pianista *stride* James P. Johnson, y varios miembros de la orquesta de Fletcher Henderson. El otro corto, de 19 minutos, fue *Black and Tan* (1929), construida alrededor de la composición de Duke Ellington *'Black and Tan Fantasy'*, protagonizada por la actriz Fredi Washington y los bailarines de *tap dance* Five Hot Shots, y en la que aparece Duke Ellington por primera vez en las pantallas. Murphy era un cineasta muy interesado en la exploración de la musicalidad de las imágenes, y hacía un uso vanguardista de lentes prismáticas y otros recursos para crear efectos visuales originales. También es necesario destacar el largometraje *Hallelujah!* (King Vidor, 1929), el cual, si bien recibió reproches por una cierta ingenuidad y paternalismo (Paul Robeson rechazó el papel protagonista), se considera una tentativa convincente de captar la esencia de la música negra, llevándonos a los orígenes del jazz. *Hallelujah!* también presenta un reparto completo de actores negros y fue rodada en decorados naturales de Memphis, lo que ayuda al realismo de las imágenes.

Fig. 02. *Duke Ellington y los Five Hot Shots multiplicados en la visión caleidoscópica de una obnubilada Fredi Washington, ayudada por los prismas de Dudley Murphy en* Black and Tan *(Murphy, 1929).*

En cuanto a los personajes, los músicos afroamericanos solían quedar relegados a desempeñar papeles de «negros buenos», casi siempre en oficios de poca categoría, obligados a sonreír, poner los ojos en blanco, siempre tratando de divertir, e incapaces de convertirse en hombres civilizados. En muchos casos, además, son músicos blancos los que aparecen en pantalla, aunque la música estuviera interpretada por músicos negros. En este sentido merece la pena hacer mención del Código Hays, vigente hasta 1967, que impedía la aparición simultánea de actores blancos y negros en las pantallas. De esta forma, los geniales Teddy Wilson y Lionel Hampton, ambos negros y miembros de la banda y combos de Benny Goodman, nunca aparecieron en las pantallas integrados en su banda. Sin embargo, como se comentaba anteriormente, a pesar de dichas políticas segregacionistas en los estudios, Benny Goodman consiguió que una versión del tema *I Got A Heartful of Music* en cuarteto (añádase Gene Krupa a los tres anteriores) apareciera en *Hollywood Hotel* (Busby Berkeley, 1937). No obstante, el montaje de las películas se hacía de forma que, llegado el caso, se pudieran separar fácilmente del resto las escenas en las que aparecían músicos negros tocando jazz, de modo que se eliminaran sin grave perjuicio de la trama en las copias destinadas a ser exhibidas a públicos intolerantes, o en los Estados del Sur, donde ni siquiera podían aparecer personajes negros con una mínima relevancia dramática, una práctica de censura que incluso irá en aumento durante los años 40.

En esa misma línea, cuando los músicos afroamericanos participaban en las películas de Hollywood, no solían aparecer en los créditos, a pesar de su celebridad, y si lo hacían, era en lugares semiocultos, había que estar muy atentos para descubrirlos. Existían, no obstante, notables excepciones que recibían un reconocimiento más acorde a su prestigio musical. Destaquemos sobre todos los demás a Fats Waller, a Louis Armstrong, y a Duke Ellington.

Ya hemos comentado el papel de Fats Waller en el cine mudo, pero en los años 30 también participó como músico y como actor en varias producciones cinematográficas. En *Hooray for Love!* (Walter Lang, 1935), Waller aparece en varios números musicales como él mismo; incluso en uno de ellos canta una versión del tema principal en dúo con Bill «Bojangles» Robinson. Del mismo año es *King of Burlesque* (Sydney Lanfield, 1935) donde Fats Waller interpreta un personaje cómico, el pianista Honeydew que había trabajado como ascensorista.

La filmografía de Louis Armstrong es considerablemente más amplia como músico o actor; de hecho, David Meeker (1977) lo incluye en más de sesenta títulos. Su primera aparición en cine sonoro, y de la que se conserva copia, fue en *Rhapsody in Black and Blue* (Aubrey Scotto, 1932), un corto absurdo donde, vestido con pieles de leopardo y entre pompas de jabón, interpreta magistralmente los temas *I'll Be Glad When You Are Dead, You Rascal You* (Theard, 1929) y *Shine* (Dabney & Mack, 1910); la carga de racismo es notoria y bastante humillante para la mayoría de afroamericanos, lo que ha mantenido viva una cierta controversia a lo largo del tiempo. Destacamos además que Armstrong participa en *Artists and Models* (Roul Walsh, 1937), donde muestra los poderes sobrenaturales de su trompeta. En *Every day's a Holiday* (Edward Sutherland, 1938), interpreta a un limpiador de calles que es un trompetista liderando una manifestación política y tocando el tema *Jubilee* (Calloway). Igualmente, aparece en *Going Places* (Ray Enright, 1938) interpretando el papel de mozo de cuadra que encandila a un caballo de carreras con el famosísimo tema *Jeepers Creepers*

(Warren & Mercer, 1938), y por el que también se le ha reprochado en numerosas ocasiones su actitud de Tio Tom (Teachout, 2010).

Duke Ellington es el único músico célebre de jazz que ha mantenido en la pantalla su dignidad de compositor, director de orquesta y pianista. Además de la ya mencionada *Black and Tan*, entre sus apariciones más destacadas en los años 30 está *Check and double check* (Melville Brown, 1930), en la que curiosamente, los músicos de la orquesta de Ellington, Barney Bigard y Juan Tizol, tuvieron que oscurecer su cara para salir en pantalla, ya que eran *demasiado blancos*. Se puede añadir *Murder at the Vanities* (Mitchell Leisen, 1934), en la que se incluye el tema recurrente de la oposición entre la música clásica y la de jazz. Aquí, un ultrajado director clásico llega a ametrallar a toda la orquesta de Ellington por atreverse a *swinguear* una rapsodia húngara de Listz, aunque todo es parte de una ficción dentro de la ficción, ¡qué alivio! También se pueden mencionar *Belle of the Nineties* (Leo McCarey, 1934), acompañando al piano a Mae West, y *Hit Parade of 1937* (Gus Meins, 1937).

Se puede concluir que el cine de los años 30 no toma muy en serio a la música de jazz. Salvo algunas excepciones mencionadas, en la llamada Era del Swing, el cine es mayoritariamente vehículo de las grandes bandas blancas (salvo alguna integración testimonial; con Benny Goodman, pocas bromas). El papel de los intérpretes negros quedaba reducido a cameos cortos, vinculados en muchas ocasiones a una trama inconsecuente, casi ridícula, al estilo de las comedias musicales más insípidas.

2.3. Los años 40 y 50. Cine de jazz. El jazz como sujeto

En esta sección trataremos distintos productos cinematográficos en los que el jazz es el sujeto. Se trata de cine en el que el jazz es protagonista en mayor o menor grado, ya sea por medio de la propia música, o de sus protagonistas, los músicos. En general, el jazz aparece en la pantalla y, por lo tanto, estamos hablando de música diegética.

2.3.1. Documentos

El recurso de documentar interpretaciones jazzísticas con imágenes, tal como hemos mencionado para los años 30, continúa en las décadas siguientes, ya sea en forma de cortometrajes, *soundies* (claro antecedente de los videoclips), producciones para la televisión, o largometrajes. En pocas palabras, se trata de imágenes que complementan, bajo criterios estéticos más o menos convencionales, las interpretaciones de música de jazz.

Tratar con la debida profundidad estos aspectos requeriría más atención de lo que la extensión del presente artículo permite, de modo que nos limitaremos a mencionar justificadamente algunos ejemplos notables, dejando acaso para otra ocasión un análisis más exhaustivo.

Existe un cierto consenso al considerar el documental de 10 minutos *Jammin' the blues*, dirigido por Gjon Mili en 1944, como el corto más famoso del jazz, una obra maestra del género. Lo produjo Norman Granz, apareciendo en pantalla Lester Young, Marie Bryant, Harry Edison, Illinois Jacquet, Marlowe Morris, John Simmons, Barney Kessel (que también tuvo que oscurecer la piel de sus manos), Red Callender, Sidney Catlett, y Jo Jones. Gjon Mili era un fotógrafo albanés emigrado a Estados Unidos que, trabajando sobre la luz, el espacio, y los movimientos de cámara, acabó inventando una manera de filmar que supo captar perfectamente la emoción y el swing del mejor jazz negro.

Fig. 03. *El saxo terciado de Lester Young acompaña a Marie Bryant en el mítico documental* Jammin' the blues *(Mili, 1943).*

Por diversos motivos, hay a finales de los 40 y en los 50 un declive importante en la producción de cortos documentales, que de algún modo vienen a ser sustituidos por la televisión (Smith, 1988). Entre las características diferenciales de los programas de televisión estarían la informalidad, y la espontaneidad creando un ambiente de proximidad, a veces de intimidad, que tan bien sintoniza con el aspecto de improvisación jazzística. Un punto de referencia fue el programa *The Sound of Jazz* (Jack Smight, 1957). Los productores Nat Hentoff y Whitnet Balliett reunieron en un estudio informal a un asombroso grupo de músicos y crearon una de las horas más memorables de la televisión. De acuerdo con Smith (1988), la dirección magistral y sensible de Smight marcó un nuevo estándar de representación visual del jazz: la carcajada de Count Basie ante Thelonious Monk haciendo de las suyas, la flema de Pee Wee Russell ante el poderío de Coleman Hawkins, una Billie Holiday feliz, asintiendo cómplice al solo de Lester Young, o susurrando a Basie… van apareciendo Ben Webster, Jimmy Giuffre, Gerry Mulligan, Jim Hall, Mal Waldron, Jimmy Rushing, Henry «Red» Allen, Rex Stewart, Jo Jones, Dickie Wells y varios otros, en ese ambiente relajado de reunión informal de amigos que sigue considerada como una de las grabaciones en vivo más conmovedoras y memorables de la historia del jazz.

Finalmente, hay que mencionar *Jazz On A Summer's Day* (Bern Stern, 1960), largometraje en color que recoge varias actuaciones a lo largo de tres días en el Festival de Newport de 1958. En escena, muchos de los antes mencionados en *The Sound of Jazz* a los que podemos añadir a Louis Armstrong, Mahalia Jackson, Dinah Washington, Anita O'Day, Roy Haynes, George Shearing, Art Farmer, Max Roach y muchos otros. La película ha sido aclamada por algunos aspectos como su dirección visual creativa, con técnicas innovadoras para la época, como el uso abundante de primeros planos de los artistas, incluso, por qué no, una cierta refutación de que el jazz estuviera condenado al blanco y negro. También están ausentes las narraciones o entrevistas, dejando que la música siempre hable por sí misma. Por todo ello, está considerada como un símbolo del cine independiente americano. Sin embargo, también tuvo sus detractores, en parte por los mismos motivos, considerándola carente de contexto, con un enfoque demasiado restringido a un jazz para el que su tiempo había pasado ya, incluso poco ambiciosa formalmente.

2.3.2. Historias de jazz y biopics

La historia del jazz en el cine, o las historias en las que el jazz aparece en la pantalla de una manera protagónica, aunque sea como fondo preeminente, siguieron mayormente la línea marcada en los años 30, si bien con algunos matices evolutivos que destacaremos al final (García Herraiz, 1993).

Ya hemos hecho referencia a *The Birth of the Blues* (1941) como paradigma de la apropiación cultural. La película es un torpe melodrama dirigido por Victor Schertzinger, protagonizado por Bing Crosby y Mary Martin, y cuyos mayores aciertos fueron el estar ambientado en Nueva Orleans y el destacar el impacto cultural del jazz en la sociedad estadounidense. Pero el rigor histórico queda muy perjudicado al atribuir la paternidad del blues y el relevante papel de Nueva Orleans, ¡a los músicos blancos!

New Orleans (Arthur Lubin, 1947) es una convencional comedia musical, con historia de amor de los protagonistas blancos: el dueño de un casino que acoge un club de jazz y una cantante lírica fascinada por el jazz. Por su parte, Louis Armstrong se interpreta a sí mismo, y Billie Holiday, no solo canta blues, sino que actúa interpretando a la criada de la cantante protagonista. En ella participan muchos músicos célebres como Charlie Beal, Kid Ory, Barney Bigard, Red Callender, Zutty Singleton, Meade Lux Lewis… y Woody Herman y su banda. Las actuaciones musicales de jazz son dignas y la película tiene también el mérito de narrar el cierre en 1917 de Storyville, el emblemático barrio de Nueva Orleans considerado la cuna del jazz, y el éxodo de sus músicos a Chicago y otras áreas (incluida Europa) donde el jazz se expandió en los años 20. En la película también está presente un tema recurrente: el contraste u oposición entre la música clásica o culta y la música de jazz o popular. Lástima que el final feliz y apoteósico resulte tan absurdo como predecible: la protagonista acaba interpretando *Do you know what it means to miss New Orleans*? (DeLange & Alter, 1947)

Fig. 04. *Billie Holiday, Louis Armstrong, Kid Ory, Barney Bigard y otros en un garito de Storyville, antes de su cierre en 1917. Imagen de* New Orleans *(Lubin, 1947).*

con voz impostada operística, en una gran sala de conciertos de Nueva York y acompañada por una orquesta sinfónica en pleno, con tres pianistas y la big band de Woody Herman, por supuesto todos blancos, incluido el público… y, claro, nadie entiende cómo se puede echar de menos a Nueva Orleans. Por cierto, esta fue la única intervención destacada en el cine de Billie Holiday, que en sus memorias se despacha a gusto con las varias anécdotas sucedidas durante el rodaje de lo que denomina «engendro» (*the thing*), en un capítulo que titula significativamente "*The Same Old Story*" (Holiday, 1956).

Algo más acertadas en el planteamiento y resultados son las previas *Cabin in the sky* (Vincente Minnelli, 1943) y *Stormy Weather* (Andrew Stone, 1943), ambas con un reparto afroamericano al completo. La primera es una intriga amorosa en un idílico pueblo del sur y suponía el debut de Minnelli en la dirección. La partitura es de Vernon Duke que, si bien no deja mucho protagonismo al jazz, sí permite el lucimiento de la orquesta de Duke Ellington y de la prodigiosa trompeta de un Louis Armstrong ataviado para la ocasión como ayudante del hijo de Satán. También aparecen en papeles importantes las cantantes Ethel Waters y Lena Horne. En cuanto a *Stormy Weather*, nos encontramos ante un musical convencional con una excelente fotografía y un elenco de artistas difícilmente superable: Cab Calloway, Fats Waller, Lena Horne, Ada Brown, Dooley Wilson, y los bailarines Bill «Bojangles» Robinson, Nicholas Brothers y Katherine Dunham, en un arrebato continuo de danza y música.

En general, las películas en que aparecen mezclados blancos y negros atribuyen a estos últimos un pensamiento ingenuo e infantil, como en décadas anteriores. Una excepción podría ser *A Song Is Born* (1948) de Howard Hawks, que es una adaptación en color de su anterior *Ball of Fire* (1941), en la que ya aparecía Gene Krupa y Roy Eldridge. Ahora se trata de un grupo de eruditos musicales que deciden incluir el jazz, sus orígenes y variantes, en la enciclopedia musical sonora que están creando. Benny Goodman, Louis Armstrong, Lionel Hampton, Tommy Dorsey, Mel Powell, Louis Bellson, The Golden Gate Quartet, Charlie Barnet, y otros músicos de renombre participan en la aventura. Jazz de alta calidad que se integra eficazmente en una trama entretenida, en la que no faltan ni amoríos ni gánsteres.

Fig. 05. *Charlie Barnet, Tommy Dorsey, Benny Goodman, Louis Armstrong y Lionel Hampton. Hasta Danny Kaye lo tenía fácil para hacer una Enciclopedia Sonora del Jazz en* A Song Is Born *(Hawks, 1948).*

En los años 50 se ponen de moda también películas que narran la vida de artistas de jazz, especialmente de directores de bandas como Glenn Miller (*The Glenn Miller Story*, Anthony Mann, 1953), Benny Goodman (*The Benny Goodman Story*, Valentine Davies, 1955) o Red Nichols (*The Five Pennies*, Melville Shavelson, 1959), pero también del batería Gene Krupa (*The Gene Krupa Story*, Don Weis, 1959). Curiosamente todos ellos son músicos blancos, y habría que esperar a la excepción con *St. Louis Blues* (Allen Reisner, 1958) en la que se filma la vida novelada del compositor, cornetista, cantante y editor afroamericano William Christopher Handy. Nat *King* Cole interpreta el papel protagonista junto a Eartha Kitt; también aparecen Pearl Bailey, Ella Fitzgerald, Mahalia Jackson, y Cab Calloway en pequeños papeles (Whitehead, 2020).

Encontramos algunas particularidades en estas películas, incluidos los biopics. Por una parte, su interés cinematográfico es escaso, pero es que también han sido duramente criticadas desde el mundo del jazz por su falta de rigor histórico, y por tratar de mostrar una sociedad idealizada de Estados Unidos, bastante alejada de la realidad de los momentos que narra, como si Hollywood quisiera imponer, torpemente en muchos casos, una buena conciencia sobre un pasado que no era precisamente glorioso.

También nos encontramos con un claro anacronismo, en tanto que dichas películas narran historias de jazz que supuestamente habían ocurrido 20, 30 o 40 años atrás, y que se refieren a un tipo y estilos de jazz que hacía años que habían dejado de estar de moda, sustituidos por el bebop. Parecía olvidarse que Charlie Parker ya llevaba muerto unos años (murió en 1955), y que incluso el bebop estaba cuestionado por corrientes más radicales. Todo esto converge con la idea anterior de que la industria cinematográfica de Hollywood gusta de imponer su propia visión de la historia del jazz. Quizás, como se ha comentado antes, *A song is born* constituía una simpática excepción.

Esta visión, muy cercana a la comedia musical de los años 30, se vio complementada en los años 50 por otra tradición que podríamos relacionar con el romanticismo. Se trata del personaje músico de jazz como genio fallido o maldito, y que se enfrenta a la mala vida, la droga, la enfermedad, el sexo y la violencia (Mouëllic, 2000). Esta tendencia complementa, desde una perspectiva menos edulcorada, la moda del revivalismo que sigue reivindicando el jazz de los años 20.

Entre las películas representativas de este estilo está *Pete Kelly's Blues* (Jack Webb, 1955), una historia que nos traslada a la época de la prohibición en Kansas City en la que un talentoso trompetista, blanco, se enfrenta a una banda de mafiosos. Participan en ella varias celebridades del jazz, pudiendo destacar a Ella Fitzgerald, Joe Mondragon, Larry Bunker, Nick Fatool, Peggy Lee, Dick Cathart (dobla la trompeta del protagonista) y otros. La inspiración general para esta nueva fórmula la encontramos en la figura del cornetista, pianista y compositor Bix Beiderbecke, muerto en 1931 a los 28 años, víctima del alcoholismo, entre otras causas. Beiderbecke era blanco, y de los pocos que genera unanimidad entre los músicos de jazz. Es un mito, y en Estados Unidos se le considera prueba de la existencia de un jazz blanco y auténtico.

Pocos años antes se había rodado *Young Man With a Horn* (Michael Curtiz, 1949), adaptación del libro del mismo título de Dorothy Parker, que era una biografía novelada del propio Bix Beiderbecke. Kirk Douglas interpreta a Rick Martin, el trasunto de Bix, y está doblado en la trompeta por Harry James. También interviene Hoagy Carmichael en el papel de su pianista y leal amigo. Tiene un final feliz porque, a diferencia del Bix real, Rick Martin se redime gracias al cariño innegociable de Hoagy Carmichael y de Doris Day.

Fig. 06. *Kirk Douglas en el papel de Rick Martin (una especie de Bix Beiderbecke) y Hoagy Carmichae como Willie 'Smoke' Willoughby (una especie de Hoagy Carmichael) en* A Young Man With A Horn *(Curtiz, 1949).*

Una tercera película que sigue la misma estela es *The Man with the Golden Arm* (Otto Preminger, 1955). El protagonista es Frank Sinatra, quien interpreta a un aprendiz de baterista que intenta deshabituarse de las drogas (probablemente heroína) por medio de la música, en lo que muchos consideran su mejor papel como actor. La película está llena de música diegética y extradiegética, y el disco de su banda sonora original hizo historia al convertirse en el primer éxito discográfico del género. El compositor de la música es Elmer Bernstein y las secuencias de jazz están arregladas por Shorty Rogers y el baterista Shelly Manne, que también interviene como tutor de Frank Sinatra. Bernstein había sido arreglista de Glenn Miller y hace que el jazz sea por primera vez el eje central de la partitura, sobre todo en formación de combo, en claro contraste con el jazz edulcorado de los 30; curiosamente en la película jamás se pronuncia la palabra jazz. A pesar de ello, para algunos críticos, la película supone una muestra más de segregación al no aparecer ningún músico afroamericano. En todo caso, y debido al éxito de la película, el jazz queda asociado a un género cinematográfico en concreto: el cine negro. En la sección siguiente comentaremos algunas claves para entender por qué el jazz y el cine negro se convierten en iconos de la cultura de Estados Unidos.

2.3.3. Una breve digresión sobre el jazz y el cine negro

Cuando hablamos del cine mudo ya comentamos la asociación estereotipada del jazz con los ambientes criminales y violentos. No le faltaba cierta base a esa imagen, puesto que los gánsters desempeñaron su papel en clubes nocturnos, cabarés y salas de juego o de baile, donde el jazz también había florecido. Es el ambiente que reflejan las películas anteriormente reseñadas y otras similares. Sin embargo, de acuerdo con autores como Mouëllic (2000) o Butler (2016), la historia fue bastante distinta; la relación entre el jazz y películas emblemáticas del cine negro de los 40 (Aguilar, 2010), como *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *Laura* (Otto Preminger, 1944),

The Big Sleep (Howard Hawks, 1946), *Out of the past* (Jack Tourneur, 1947), *The Third Man* (Carol Reed, 1949), o *The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950) no existió o fue apenas testimonial, (rumor de fondo en algunas escenas de clubes nocturnos, o en jukebox, o en tocadiscos…); Meeker (1977) no recoge ninguna de estas en su exhaustivo inventario *'Jazz in the Movies'*; y Butler (2016) refiere que solo en un diez por cien de las películas de cine negro aparece el jazz en alguna mínima manifestación. Sin embargo, en estas películas ya aparece el arquetipo del detective privado, solitario, individualista, lúcido y ambiguo, capaz de usar métodos de dudosa legalidad para alcanzar sus fines, desdibujando la frontera entre el bien y el mal; un personaje desilusionado pero tenaz que tiene su equivalente en algunos músicos de jazz, que parecen estar jugando siempre al límite de la desesperanza, como si tocaran su último solo, como Charlie Parker o Billie Holiday (Mouëllic, 2000).

Esa triada, gánster, detective y músico de jazz, está unida por una característica común: los tres denuncian un mundo degradante y representan al país mediante una imagen palpitante, oscura y ácida, que, sobre el decorado de fondo de la urbe, representa el reverso de una moneda, la parte maldita del sueño americano. Así también, la convergencia de novela negra (Chandler, Hammett, McCoy,…), cine negro, y música negra (jazz) contribuye al relato de la cara oculta de la comunidad norteamericana. Es a partir de las películas de la década de los 50, comentadas al final del epígrafe anterior, cuando la atracción mutua se convierte en cooperación, y el glamur y la sofisticada luminosidad de las grandes orquestas en las comedias musicales de los 30 se sustituye por las luces tamizadas y por los clichés nocturnos de garitos y cabarés de mala fama. El jazz encaja a la perfección con una especie de fascinación por el declive y la autodestrucción, lo cual nos lleva a ese otro enfoque de las relaciones entre la música de jazz y el cine que trataremos en la siguiente sección.

Sin embargo, es imprescindible considerar también una visión complementaria y no tan sombría en las relaciones entre el jazz y la cultura de Estados Unidos (incluido el cine), y es la que músicos tan destacados como Leonard Bernstein, tomando la antorcha de Aaron Copland, expresan al decir que el jazz resuelve los dos «problemas del compositor serio: ser original y ser norteamericano» (Cooke, 2008). En esta línea se inserta también Alex North, como veremos en la sección siguiente.

2.4. Los años 40 y 50. Jazz de cine

Nos ocuparemos en este apartado de las partituras de jazz expresamente compuestas para aparecer en las bandas sonoras originales de las películas. Como ya se ha comentado anteriormente, durante los años 30 la composición de partituras para cine estuvo dominada estilísticamente por compositores clásicos u operísticos. Si la película se asociaba a la vida sofisticada, la opción del estilo Gershwin era la ganadora. Conforme se bajaba al nivel de la calle, la música podía contener algún elemento jazzístico, reservándose el blues para los niveles más bajos.

Un ejemplo temprano y parcial, pero notable, de ruptura estética con los años 30 sería la partitura de *Citizen Kane* (Orson Wells, 1941), compuesta por Bernard Herrmann para su debut en el cine (Mouëllic, 2000). La música está muy influenciada por los impresionistas de comienzos del siglo XX, sobre todo Charles Ives, e inspirada por diversas músicas tradicionales americanas, pero integra el jazz en la secuencia memorable del picnic, mediante el estilo *jungle* inventado por Ellington a finales de los años 20. Orson Wells concede a esa música de jazz un papel simbólico importante al contener la tensión y la violencia de la escena. Es

interesante mencionar que Wells era un buen conocedor del jazz y que consideró durante un tiempo filmar una película con Louis Armstrong, Duke Ellington y Billie Holiday, con la que, por cierto, durante la producción de *Citizen Kane*, mantuvo una cierta relación amorosa (Holiday, 1956)

A partir de los años 50, los estudios de Hollywood prestan mucha más atención a temas relacionados con delitos, violencia, alienación, drogadicción, conflictos generacionales y raciales, delincuencia juvenil, y otros aspectos derivados de una existencia abrumada y estresante. Ya hemos comentado que la música de jazz se asocia a esos temas y al cine negro, de modo que es natural que un buen número de compositores y arreglistas se muestren proclives a experimentar en esa línea, no tanto mediante los recursos tradicionales de dar simplemente toques jazzísticos a partituras fundamentalmente clásicas, sino utilizando la instrumentación típica de los grupos de jazz (los metales sustituyen a las cuerdas) y la confianza en la improvisación; la decadencia del sistema de grandes estudios y la emergencia de las producciones independientes ayudó a la entrada de ideas nuevas, también en la composición de bandas sonoras (Smith, 1988). A ello podemos añadir que muchos compositores empiezan a considerar el jazz como el vehículo ideal para expresar un orgullo nacional, ya que este género, para ellos satisface las necesidades tanto experimentales creativas como nacionalistas (Cooke, 2008).

Entre los compositores destacados en esa nueva tendencia se consideran los ya mencionados Leonard Bernstein, Alex North y Elmer Bernstein, junto a Duke Ellington, Benny Carter, Shorty Rogers, Harry James, David Raksin, Buddy Bregman, Leith Stevens, Pete Rugolo y Ray Heindorf (Smith, 1988). Podemos enumerar a muchos otros compositores con una buena representación de notorios músicos de jazz, como Harry James, que hicieron carrera en Hollywood igual que los compositores sinfónicos. Curiosamente, en ese censo imaginario nos encontraríamos con que la mayoría de ellos eran blancos, y que los músicos formados en la orquesta de Stan Kenton representan una cuota importante. Efectivamente, la orquesta de Stan Kenton basada en Los Angeles supuso la escuela, laboratorio o taller de música donde se acrisoló la corriente o movimiento de jazz llamado *West Coast* o de la Costa Oeste, a veces también denominado Cool Jazz, con su música habitualmente tranquila y sosegada, pero también audaz en su simpleza, siempre amable y bien hecha, alejada de la agresividad del bebop. Entre los miembros más destacables citaremos a Shorty Rogers, Shelly Manne, Jimmy Giuffre, Barney Kessel, Bob Cooper, Red Norvo, y Red Mitchell.

Hemos citado a Alex North, y acaso requiera una atención especial su colaboración con el director Elia Kazan en la producción *A Streetcar Named Desire* (1951), adaptación del drama del mismo título de Tennessee Williams. Se considera que la película es la primera que usa continua y explícitamente elementos jazzísticos en su partitura extradiegética. Aunque Meeker (1977) no la incluye en su lista, North compone una partitura que combina melodías y armonías de jazz con disonancias, melodías angulosas y texturas camerísticas, amalgama de las tendencias que se fueron consolidando durante los 50. Pero, como adelantamos antes, el mismo North confiesa que su intención primordial fue expresarse en un idioma norteamericano, y evitar las imitaciones de los frecuentemente sobreestimados dioses de la música en Europa, cuya influencia tiende a dominar y ridiculizar a los compositores norteamericanos (Cooke, 2008). Miles Davis se sentía fascinado por esta música, híbrido del jazz y la tradición europea, hasta el punto de comentarle a su hermano: «*Fuck jazz! Alex North is the man*» (citado en Szwed, 2002, p.167).

Como habíamos adelantado, el jazz ya no necesita estar en las imágenes para existir en el cine, puesto que ha dejado de ser exclusivamente un elemento decorativo. Las innovaciones musicales, armónicas y rítmicas, consecuencia en gran parte de una instrumentación original y la preocupación por el timbre, han enriquecido el sonido con nuevas dimensiones. Las aportaciones innovadoras de Elmer Bernstein o Henry Mancini se incorporan también en series de televisión, como *Johnny Staccato* (1959-1960) y *Peter Gunn* (1958-1962), respectivamente, en las que los personajes protagonistas son detectives curiosamente muy relacionados con el jazz.

Otros compositores/arreglistas que comenzaron entonces y que triunfaron en los 60 y 70, en gran parte por el resurgir del cine negro a mediados de los 60, son: Quincy Jones y Lalo Schifrin, como destacados, junto a Dave Grusin, Johnny Mandel, Ralph Burns, Neal Hefti, John Williams, John Barry, Oliver Nelson, Don Ellis, y Lennie Niehaus. Todos ellos impusieron otra estética, un sonido particular, en muchos casos muy personal y reconocible, donde la influencia del jazz es más que determinante.

Vamos a abordar ahora de manera más especial y detallada dos películas singulares, ambas por ser hitos históricos en la colaboración entre músicos de jazz y el cine.

3. PARADIGMAS

3.1. *Anatomy of a murder* (1959). Otto Preminger y Duke Ellington

Anatomy of a murder (Otto Preminger, 1959) es un drama judicial en el que el abogado Paul Biegler (interpretado por un sobrio y siempre convincente James Stewart) recibe el encargo de Laura Manion (seductora Lee Remick) de defender a su esposo Frederick Manion (inquietante Ben Gazzara), un teniente del ejército acusado de asesinato, crimen que no niega pero que intenta justificar porque el muerto habría violado a su esposa. La trama desentraña secretos y motivaciones oscuras mientras explora los complejos entresijos legales del sistema judicial estadounidense. Se rodó en blanco y negro y el metraje final fue de 160 minutos.

En aquella época, Preminger era un acreditado director de cine negro, avalado por un amplio currículo. Recordemos que había dirigido *Laura* (1944), *Fallen Angel* (1945) y, más recientemente, la anteriormente referida *The Man with the Golden Hand* (1955), con una partitura de Elmer Bernstein que incluía elementos jazzísticos originales en la línea establecida por Alex North. También había adaptado a la pantalla dos películas basadas en óperas: *Carmen Jones* (1954), sobre *Carmen* de Bizet y *Porgy and Bess* (Gershwin, 1959), ambas con reparto completo de afroamericanos. Para *Anatomy…* utilizó el *bestseller* del mismo título de John D. Voelker, basado en un caso real. Por su parte, Duke Ellington era un prestigioso y prolífico compositor de jazz, y, curiosamente, no había sido nunca responsable de componer la banda sonora musical completa de un largometraje. Que ambos artistas trabajaran juntos sería un reclamo publicitario de primera magnitud, y un estímulo para la colaboración; no olvidemos que el disco de la banda sonora de *The Man with a Golden Arm* había sido un éxito de ventas. Tampoco está descartado que a ambos les llegaran ecos del éxito europeo de Miles Davis en *Ascenseur pour l'échafaud* (Malle, 1957), que más adelante trataremos. Pero, además de estas razones comerciales, parece que también contribuyeron a la elección final otros factores más específicos.

En su día, Preminger ya había considerado la opción de usar el *Sophisticated Lady* de Ellington como tema central del citado film *Laura*, aunque finalmente se lo encargó a David Raksin. De acuerdo con la que sería su esposa, Hope Bryce, Preminger era muy particular porque insistía en que los compositores estuvieran presentes en el estudio durante la producción, para que así se sintieran más implicados en la película, que se lo tomaran como un desafío, una demostración de ser los únicos capaces de aguantar en el estudio, lo cual era difícil… excepto con Ellington, cuya manera particularmente meticulosa de componer calzaba perfectamente con las preferencias de Preminger (Teachout, 2014). Siendo este el productor de la película, proveyó a Ellington de todas las necesidades para que se sintiera absolutamente satisfecho y en el mejor ambiente posible, tanto en el rodaje de Michigan como en Los Ángeles, aquí ya con Billy Strayhorn como «consejero», donde disponían de un lujoso ático en Sunset Boulevard y fueron tratados a cuerpo de rey (Ellington, 1973). Así, Duke Ellington estuvo presente en los platós, observando la progresión del rodaje, de la proyección de las pruebas de cámara, comentando sobre la música de manera constante.

Todo indica que Ellington compuso la mayoría del material temático de *Anatomy…* antes de visionar las primeras pruebas de cámara, basándose en la lectura previa del guion; después convirtió esos temas en bloques más largos que no necesariamente se tuvieran que sincronizar con la acción. El resultado es que solo una pequeña parte de la partitura se incluye en la banda sonora. Aunque no hay música en ninguna escena del juicio ni en la gran mayoría de los diálogos, el jazz está presente a lo largo de toda la película, desde el primer instante de los créditos de apertura hasta el último fotograma, dándole su dimensión humana (por cierto, en ambos momentos con la trompeta de Cat Anderson).

Fig 07. *Piano a cuatro manos: las de James Stewart y Duke Ellington, cuyos cuatro ojos no pueden dejar de mirar a Lee Remick en* Anatomy of a Murder *(Preminger, 1959).*

Comenzamos con la presentación del tema principal, un blues en 6/8 que arranca de manera vigorosa sobre los dibujos y diseños abstractos de Saul Bass (habitual de Preminger),

Los solos sobre los riffs de los metales no tienen melodía, se van atemperando poco a poco conforme cambia el solista (trompeta, clarinete y saxo barítono) en la secuencia de introducción del lugar (ambiente tranquilo de pequeña ciudad, bar de ambiente familiar…) y de algunos personajes (el abogado y su amigo borrachín). Acaba tras la llegada del abogado a su casa, donde lo único que queda sonando es el piano intimista de Duke Ellington (Mouëllic, 2000)

La música de Ellington suena también en la aparición de más personajes, como la esposa cliente o la ayudante del abogado, pero sin asociación evidente entre tema musical y personaje. La preocupación permanente es la creación de un clima, lejos de la redundancia o la simple ilustración. De algún modo, la música de jazz se independiza de la imagen, adelantándose a los postulados de la *Nouvelle Vague* en los 60. Además, el jazz está más presente que como mera música, ya que forma parte de la propia dramaturgia. De hecho, el jazz es importante enriqueciendo la personalidad de ese extraño abogado, algo marginal y heterodoxo: aficionado al jazz, con una buena colección de discos (desde Dixieland a Brubeck) y que disfruta tocando el piano en su casa sin pretensiones. En una escena de baile, incluso aparece Ellington (con el nombre de Pie Eye) y su orquesta, y Preminger la transforma en un homenaje al abogado al tocar el piano a cuatro manos con Ellington e intercambiar un par de frases mostrando su amistad cómplice. Sin embargo, para algunos autores (Cooke, 2008) esta presencia del jazz como elemento de la narrativa es decididamente artificial y endeble, solo sostenible desde el punto de vista de promoción comercial. Incluso se reprocha que en el tema *Flirtbird*, Ellington utilice el viejo cliché sonoro-visual del *glissando* del saxo alto de Johnny Hodges para presentar a una sexualmente insinuante Lee Remick (Teachout, 2014).

Como apuntábamos antes, el jazz en *Anatomy…* crea el clima humano y auténtico de los personajes, la energía del abogad, pero también la ternura con su colega alcohólico, su vulnerabilidad amorosa, la fragilidad y el dolor de la hija de la víctima. La música no los subraya, solo los guía proveyendo un clima envolvente entre amargo y sensual. En la última escena, cuando el abogado y su amigo descubren la fuga de sus clientes, volvemos al tema principal, pero ahora la actitud burlona de los personajes se complementa con los sobreagudos prodigiosos de la trompeta de Cat Anderson cerrando con humor el último fotograma: FIN.

Musicalmente se considera que, en conjunto, no está a la altura de otras obras del tándem Ellington-Strayhorn en forma de suite, pero que sí presenta momentos muy brillantes. La película obtuvo siete nominaciones a los Premios Oscar, aunque no consiguió ninguno. Curiosamente, ninguna nominación se refería a la música de Ellington, que sí recibió tres Premios Grammy por su trabajo. Como otra curiosidad, anotemos, finalmente, que el tema principal de la película se convirtió, con la ayuda de Peggy Lee, en una canción popular y bastante versionada por músicos de jazz: *I'm gonna go fishin'*.

Resumiendo, podemos decir que *Anatomy…* fue la primera colaboración entre un gran cineasta y un gran compositor de jazz. Pero paradójicamente ni sus prometedoras perspectivas ni su éxito propiciaron la continuidad de la fórmula: ninguno de los artistas repitió el experimento; ni Preminger volvió a colaborar con Ellington u otro compositor de jazz, ni a Ellington se le presentó la oportunidad de componer música para otra película de primera línea.

3.2. *Ascenseur pour l'échafaud* (1957). Louis Malle y Miles Davis

3.2.1. Antecedentes. Jazz y cine en Europa

Históricamente, las relaciones entre el cine y jazz en Europa fueron muy distintas a las de Estados Unidos, ya que tanto la gran industria del cine como la música de jazz tuvieron en nuestro continente comienzos y desarrollos bastante distintos. Por ejemplo, ya hemos hecho mención al íntimo arraigo tanto del jazz como del cine en la cultura popular de Estados Unidos, lo que difícilmente se puede aplicar a Europa. Por ello no es extraño que, en términos generales, en Europa se le hiciera poco caso al jazz en las películas importantes. Existen algunas excepciones reseñables, sobre todo en Francia, como el solo de batería grabado por Gene Krupa para un momento crucial de la película *Orphée* (1949) de Jean Cocteau, o *Rendez-vous de juillet* (Jacques Becker, 1949), una tierna mirada sobre unos jóvenes que viven la exaltación de la vida, un tanto frívola, con el fondo de las veladas de jazz en el Barrio Latino de Paris. En esta última nos encontramos bastante música diegética con miembros de la banda de Claude Luter y con el extrompetista de la orquesta de Ellington, Rex Stewart (Mouëllic, 2000). Es cierto que había habido muchas apariciones (en general fugaces) de músicos célebres (Louis Armstrong y Sidney Bechet, principalmente) en diversas películas, aprovechando las giras o estancias de estos músicos norteamericanos por Europa. Pero no olvidemos que esas intervenciones están en la misma línea que ya hemos destacado en secciones anteriores al hablar del jazz y el cine en los Estados Unidos de los años 40 y 50: se trata del revivalismo de un jazz del pasado para un cine del pasado; reparemos en el anacronismo que supone el gran predicamento de Sidney Bechet por Europa cuando el bebop de Charlie Parker ya había dado lugar a varias corrientes importantes, desde el *hard bop* hasta la *West Coast*.

En todo caso, no es hasta 1957 en que el jazz presente en el cine europeo adquiere realmente relevancia. Ese año, Roger Vadim estrena su segundo largometraje, *Sait-on jamais?*, una intriga amorosa a cuatro en una Venecia invernal de palacios semirruinosos que encierran problemas inconfesables de aristócratas decadentes, amantes y examantes; en resumen, una atmósfera rara y nostálgica. Para poner fondo musical a dicha trama, Vadim elige a John Lewis, uno de los compositores de jazz de la *Third Stream*[5] y miembro del Modern Jazz Quartet (MJQ). Ello le permite utilizar el jazz como una música intimista, lejos de la violencia brutal a la que el jazz está asociado a veces de manera casi natural, pero que aquí quiere utilizar como contrapunto. Lewis compone la música antes del montaje final, una música bella y refinada cuya partitura interpretó junto a sus compañeros del MJQ, con un papel destacado para el vibráfono de Milt Jackson que, según Mouëllic (2000), con su sonido "acuático" contribuye a la sensación de transparencia vaporosa.

Al margen de cierto oportunismo, ya que el jazz está de moda en esa época, no se discute que Vadim tiene gusto por el jazz. Lo vuelve a mostrar dos años después en *Les Liaisons Dangereuses* (1959), donde acude a Thelonious Monk que reinterpreta para la ocasión algunas de sus composiciones, y a Art Blakey & The Jazz Messengers, interpretando composiciones de Duke Jordan. Por su parte, John Lewis también repetiría pronto al volver a

5 *Third Stream* o Tercera Corriente. Fue una ambiciosa y controvertida derivación del Cool Jazz que pretendió romper las barreras entre los lenguajes de la música clásica y el jazz. Fue promovida principalmente por el músico Gunther Schuller. (Gioia, 2011).

Estados Unidos componiendo la partitura de *Odds against tomorrow* (1959) de Robert Wise, que el año anterior había dirigido *I Want To Live* (1958), un alegato contra la pena de muerte, con partitura de Johnny Mandel, representativa del denominado «jazz desasosegante» (*anxiety jazz*) (Cooke, 2016).

3.2.2. 4 de diciembre de 1957: una noche para la Historia

Pero volvamos a 1957 cuando un director de cine novel, el francés Louis Malle, 25 años recién cumplidos, acaba de rodar su primera película, a falta de incluir la banda sonora musical, que se había encargado en primera instancia a la veterana compositora Germaine Tailleferre (única mujer del grupo de los Seis [*Les Six*]). Pero se cruzó por medio un competidor muy tentador, como veremos a continuación, y se gestó una de las bandas sonoras más justamente convertida en mito. La película se titulaba *Ascenseur pour l'échafaud* y narra la desventura de dos amantes que tras asesinar él (Maurice Ronet) al marido de ella (Jeanne Moreau) no consiguen reunirse para escapar juntos: él ha quedado atrapado en un ascensor averiado mientras que ella vaga toda la noche por las calles y los bares de Paris buscándolo inútilmente; mientras tanto, una pareja de jóvenes, que había robado el coche de él, desarrolla una frenética trama paralela en la que también hay un crimen.

Malle era un gran fan del jazz, y particularmente de Miles Davis (de hecho, se ve la cubierta de un disco de Miles en unos planos de la película), de modo que con el antecedente cercano de la colaboración entre Vadim y John Lewis en *Sait-on jamais?* (1957), y sabiendo que Davis iba a estar de gira en Paris entre noviembre y diciembre de 1957, por mediación del productor Marcel Romano, se pudo poner inmediatamente en contacto con él a su llegada a París y le propuso el proyecto de encargarse de la banda sonora de *Ascenseur pour l'échafaud*; En su autobiografía, Miles Davis implica a la que fuera su amante, Juliette Greco pero, según otras fuentes, la memoria le falló, la Greco ya no salía con él (Davis & Troupe, 1990; Szwed, 2002). A pesar de su nula experiencia en el mundo del cine, la idea seducía a Davis, del que ya conocemos su fascinación por la banda sonora musical de *A Streetcar Named Desire*, compuesta por Alex North. También contribuía el reto de utilizar para el cine una música totalmente improvisada (él creía que sería una experiencia inédita, pero Django Reinhardt ya lo había probado varios años antes en algunos cortos). La idea resultaba atractiva y concertaron un pase de la película para ver si le gustaba a Miles, y resultó que sí le gustó, con mención especial al actor Lino Ventura en su papel de inspector de policía.

Y empezó el plan (narrado con bastante detalle por Szwed, 2002). Existía cierta premura porque Malle quería enviar la película a optar al Premio Louis Delluc de ese año, quedaban cuatro días. Le facilitaron a Davis un piano para su habitación de hotel donde pudiera trabajar con ideas que hubiera recogido del visionado. A todo ello, Miles tocaba por las noches en el Club St. Germain con Barney Wilen al saxo tenor, René Urtreger al piano, Pierre Michelot al contrabajo y su amigo Kenny Clarke en la batería. Malle alquiló un estudio en los Champs-Elysées para la sesión de la noche del 4 de diciembre, con Jeanne Moreau sirviendo copas a Malle y su equipo, y a Miles y su quinteto. Estos no sabían que Miles ya había visionado la película y quedaron algo asombrados de la seguridad que mostraba Miles. Malle proyectaba en bucle cortes de 20-30 segundos y ellos improvisaban a partir de algunas progresiones de acordes que había traído Miles. Este sí sabía la atmósfera que se necesitaba y el carácter que Malle deseaba, una música que sonara contra los personajes, más que subrayarlos o

marchar paralela, una música como contrapunto de la imagen. La importancia que Louis Malle le daba a la música era crucial, estaba convencido de que incluso era bastante más importante que las imágenes en muchos momentos. En cualquier caso, las instrucciones eran mínimas; Miles lo tenía muy claro, además sabía mucho de cine, y lideraba el grupo con aplomo y seguridad. Existen testimonios de los músicos de la sesión y todos coinciden en ello. Resulta inevitable reparar en los paralelismos entre las condiciones y la mecánica de dicha sesión con lo que se interpreta en directo durante las proyecciones de cine silente: de nuevo músicos de jazz improvisando sobre imágenes proyectadas en una pantalla.

El resultado: tres horas de sesión, con 50 minutos de música grabada, de los que solo se utilizaron 18 para la película, pero que parecen penetrar cada escena, dándoles una coherencia que no sería tan patente con solo las imágenes. Lo que grabaron fue algo como bocetos o apuntes de alguna obra mayor, que sugerían nuevas direcciones, un sinfín de posibilidades para la improvisación. Miles Davis salió convencido de que era posible crear una música absorbente sin nada escrito previamente, sin ningún movimiento armónico, con un sabor modal que ya presagiaba su evolución musical.

La película ganó el codiciado Premio Louis Delluc de 1957 y fue un éxito comercial y de crítica. Por su parte, el disco de la banda sonora musical, bajo la dirección artística de Boris Vian, también fue premiado. Eso en Europa, porque en Estados Unidos todo resultó mucho menos glamuroso, y solo por casualidad se invitó a Miles Davis al estreno. La música de Miles Davis se incluyó en un LP recopilatorio publicado por Columbia dos años más tarde (*Jazz Track*, 1959).

Malle intentó repetir la experiencia con Davis en su siguiente película (*Les Amants*, 1958), pero el proyecto era mucho más complejo y costoso para un presupuesto de dimensión europea, y no se pudo llevar a cabo (quedó encargado el italiano Fiorenzo Carpi). Sin embargo, Malle mantuvo la vinculación de su cine con el jazz y sus músicos a lo largo de toda su carrera (Aguilar, 2013). Por su parte, hay cierta unanimidad en la crítica sobre que la música que Miles Davis creó para *Ascenseur…* supuso la confirmación del camino de música modal que ya había emprendido en su álbum *Miles Ahead* (1957) y que consolidaría definitivamente en *Kind of Blue* (1959), con el que comparte un proceso de creación análogo.

Fig. 08. *Jeanne Moreau y Miles Davis pasándolo bien la noche que se grabó la música de* Ascenseur pour l'échafaud *(Malle, 1957).*

Louis Malle fue inmediatamente consciente de que habían hecho algo único, y que la leyenda de la película se iba a construir alrededor de su banda sonora. Lo corroboran bastantes autores que coinciden en que estamos ante una película inolvidable que muy pocos recordarían si Miles Davis no le hubiera puesto música (Carr, 1998).

Como anécdota final, digamos que no serán pocas las personas que habrán caído rendidas ante la belleza de las imágenes de una seductora Jeanne Moreau perdida en la noche de París y para siempre asociada a la trompeta de Miles Davis… y seguramente quedarán sorprendidas al saber que, según confesó el propio Miles con su sarcasmo habitual, la mayor contrariedad que afrontó durante la grabación fue que la Moreau no mantenía el ritmo al caminar… (Szwed, 2002, p. 170) ¡No está mal para la secuencia considerada la más exitosa mezcla de jazz y cine! (Gabbard, 2016).

4. PROSPECTIVA

Hemos prestado en la sección anterior una atención especial a dos películas que de alguna manera supusieron un hito en las relaciones del jazz y el cine, y que presentan características tanto comunes como diferenciales. Nos referimos a *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), de Louis Malle con música de Miles Davis, y a *Anatomy of a Murder* (1959) de Otto Preminger, con música de Duke Ellington. Ambas son producciones de finales de la década de 1950, con un crimen en el centro de la trama, y en las que el protagonismo absoluto en la autoría de la banda sonora musical recae por vez primera en músicos de jazz muy célebres, afroamericanos para más señas. En el lado de los contrastes, Preminger era un director consagrado y gran conocedor de la maquinaria cinematográfica de Hollywood, mientras que Malle era un joven debutante, más preocupado en las innovaciones formales que acabaron cuajando en corrientes estéticas como la *Nouvelle Vague* (ver párrafo siguiente). A su vez, Ellington era ante todo un compositor, mientras que Davis era un notable improvisador… y precisamente por esas aptitudes los buscaron los directores respectivos. Curiosamente, a pesar de los éxitos cosechados, ninguna de las dos fórmulas como tales se repitió en años posteriores. Sin embargo, sí que dejaron una huella persistente, consolidando una manera de crear una música de jazz que estableciera una atmósfera específica y muy especial, entroncada con la acción, en muchos casos como contrapunto.

A estas dos películas paradigmáticas, podemos añadir una tercera, que además sería representación primigenia de otra categoría en las relaciones entre el jazz y el cine: *Shadows* (John Cassavetes, 1959) y el «cinejazz». Este sería algo parecido a un cine que quiere ser jazz, un «cine como jazz», tanto en su planteamiento como en su desarrollo y ejecución, un cine en el que la libertad y la improvisación desempeñan un papel esencial. *Shadows* es la ópera prima de Cassavetes como director[6], que incluso en sus fotogramas advierte explícitamente de que se trata de una improvisación. Una improvisación en la que juega un papel importante la música, también libre e improvisada, de Charles Mingus, uno de los paladines de lo que por entonces se llamaba *free jazz*, *new thing*, u otras denominaciones igualmente significativas. Esta tendencia, en muchos casos experimental, tuvo una cierta continuidad en los años 60 en cineastas como Shirley Clarke, Jean Rouch, Johan Van der Keuken, Jacques Rivette, Philippe Garrel, y por supuesto Jean-Luc Godard y el cine de la

6 En aquella época, John Cassavetes era el actor protagonista de la serie de televisión mencionada *Johnny Staccato*, en la que representaba el doble papel de detective privado y de pianista de jazz en sus ratos libres.

Nouvelle Vague en sus inicios. Por la parte del jazz, Mal Waldron, Jackie McLean, Freddie Redd, Martial Solal, Willem Breuker, y otros. Paradójicamente, como demuestra la filmografía de Godard, la independencia entre música e imagen en los postulados estéticos de la *Nouvelle Vague*, permite que la música de jazz desaparezca pronto de este «cinejazz»; pero estos son aspectos que requieren un análisis más pormenorizado del asunto, como en el ensayo de Mouëllic (2000), al que dirigimos al lector interesado.

En esta breve prospectiva, es importante destacar el ya comentado resurgir del cine negro en los 60 y la importancia de los compositores de Hollywood y de televisión, músicos de jazz o claramente influenciados por el jazz. También merece una mención, aunque sea escueta, el rock, que ya había hecho su aparición como música popular, y la gran competencia que supuso con el jazz, en todos los aspectos, no solo en el cine. Podemos seguir mencionando corrientes y casos concretos de relaciones entre jazz y cine a lo largo de estas últimas seis décadas, a veces paradigmáticos y en ocasiones tan anecdóticos y cercanos como los del propio cine español. Sin embargo, consideramos que el tema es muy amplio, y que merece una profundidad que los límites de este trabajo no pueden hacerle justicia.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Aguilar, C., *Cine y Jazz*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2013.

Aguilar, C. *Guía del Cine,* Ediciones Cátedra. Madrid, 2014.

Butler, D., «Film Noir and Music», en Mervyn Cooke & Fiona Ford (eds) *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge University Press. Cambridge, 2016.

Carr, I., *Miles Davis. The Definitive Biography*. William Collins. London, 1998.

Cooke, M., *Jazz and its influence. In A History of Film Music*. Cambridge University Press. Cambridge, 2008.

Davis, M. & Quincy T., *Miles. The Autobiography*. Touchtone. New York, 1990.

Ellington, E.K., *Music Is My Mistress*. Doubleday. New York, 1973.

Gabbard, K., «Another Other History of Jazz in the Movies», en Mervyn Cooke & Fiona Ford (eds) *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge University Press. Cambridge, 2016.

García-Herráiz, F., «El músico de jazz en el cine». *Cuadernos de Jazz*, 18, (1993), pp. 31-36.

Gioia, T., *The History of Jazz*. Oxford University Press. Oxford-New York, 2011.

Holiday, B., [1956], *Lady Sings The Blues*. Tusquets Editores. Barcelona, 2004.

Lindt, L., *Historias curiosas del jazz*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2011.

Meeker, D., *Jazz in the movies. A Guide to Jazz Musicians 1917-1977*. Talisman Books. London, 1977.

Mouëllic, G., *Jazz et cinéma*. Editions Cahiers du cinéma, 2000.

Shipton, A. *A New History of Jazz*. 2nd ed. Bloomsbury Academic. London-New York, 2007

Smith, E., «Films». In Barry Kernfeld (ed) *The New Grove Dictionary of Jazz*. McMillan Press. London, 1988, pp. 375-386.

Szwed, J., *So What: The Life of Miles Davis*, Arrow Books, London, 2002.

Teachout, T., *Duke. A Life of Duke Ellington*, Penguin, New York, 2014.

Teachout, T., *Pops. A Life of Louis Armstrong,* First Mariner Books, Boston-New York, 2010.

Waller, M. & Calabrese, A., *Fats Waller*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977.

Whitehead, K., *Play the way you feel. The Essential Guide to Jazz Stories on Film*. Oxford University Press, Oxford, 2020.

ANEXO

Relación de películas citadas en este artículo, con su título de estreno en español y el enlace de acceso gratuito a diversas plataformas en línea.[7]

Anatomy of a murder (Preminger, 1959). *Anatomía de un asesinato.*
https://archive.org/details/1959-anatomy-of-a-murder-anatomia-de-un-asesinato-otto-preminger-vose

Artists and Models (Walsh, 1937). *Artistas y modelos.*
https://www.youtube.com/watch?v=h5BR3wcJL34

Ascenseur pour l'échafaud (Malle, 1957). *Ascensor para el cadalso.*
https://www.youtube.com/watch?v=Ifsm15h-KZ8
https://www.youtube.com/watch?v=RlSkpnNAPwE

Asphalt Jungle, The (Huston, 1950). *La jungla de asfalto*
https://www.youtube.com/watch?v=IXrP6Uo4nUI

Ball of Fire (Hawks, 1941). *Bola de fuego.*
https://www.youtube.com/watch?v=sVGf8uQzKkY
https://www.lavanguardia.com/peliculas-series/peliculas/bola-de-fuego-29884#lg=videos&slide=0

Belle of the Nineties (McCarey, 1934). *No es pecado.*
https://www.youtube.com/watch?v=kECuMV3T8xs

Benny Goodman Story, The (Davies, 1955). *La historia de Benny Goodman.*
https://www.imdb.com/video/vi3401498649/?playlistId=tt0047873&ref_=tt_pr_ov_vi

Big Sleep, The (Hawks, 1946). *El sueño eterno.*
https://vk.com/video-148033342_456240147

Birth of the Blues, The (Schertzinger, 1941). *El nacimiento del Blues (Sabroso y Picante).*
https://www.youtube.com/watch?v=8Gt4qqSGH_A

Black and Tan (Murphy, 1929).
https://www.youtube.com/watch?v=Iox-VQTSPUU

Cabin in the sky (Minnelli, 1943). *Una cabaña en el cielo.*
https://www.imdb.com/video/vi1848885017/?playlistId=tt0035703&ref_=tt_ov_vi

Carmen Jones (Preminger & Bizet, 1954).
https://www.operaonvideo.com/carmen-jones-movie-1954/

7 Si no funciona el hipervínculo, se aconseja copiar y pegar en el campo correspondiente del navegador.

Check and double check (Brown, 1930).
https://www.youtube.com/watch?v=CoidcEyyDYM

Children of Jazz (Storm, 1923). *Los súbditos de su majestad el Jazz Band.*

Citizen Kane (Wells, 1941). *Ciudadano Kane.*
https://www.imdb.com/title/tt0033467/

Double Indemnity (Wilder, 1944). *Perdición.*
https://www.tokyvideo.com/es/video/perdicion-billy-wilder-1944

Every day's a Holiday (Sutherland, 1938).
https://www.youtube.com/watch?v=-CkkRAzjahA

Fallen Angel (Preminger, 1945).
https://www.youtube.com/watch?v=LIHcAkeSlP0

Five Pennies, The (Shavelson, 1959). *Tu mano en la mía.*
https://www.youtube.com/watch?v=Pgl0zWGwfZ0

Gene Krupa Story, The (Weis, 1959). *La historia de Gene Krupa.*
https://www.youtube.com/watch?v=XT1b3FfOsCM

Glenn Miller Story, The (Mann, 1953). *Música y lágrimas.*
https://vk.com/video260211037_456239401

Going Places (Enright, 1938).
http://projazz.net/louis-armstrong-jeepers-creepers-mutiny-in-the-nursery-going-places-1938-film/

Hallelujah! (Vidor, 1929).
https://www.imdb.com/video/vi441564953/?playlistId=tt0019959&ref_=tt_pr_ov_vi

Hit Parade of 1937 (Meins, 1937). *The Hit Parade.*

Hollywood Hotel (Berkeley, 1937).
https://www.youtube.com/watch?v=QkPkHv8KnBs

Hooray for Love! (Lang, 1935). *Viva el amor.*
https://www.youtube.com/watch?v=IhJZYDDKWMA

I Want To Live (Wise, 1958). *Quiero Vivir*
https://www.imdb.com/video/vi3768631321/?playlistId=tt0051758&ref_=tt_ov_vi

Jammin' the blues (Mili, 1944).
https://www.dailymotion.com/video/x5hl803

Jazbo Sheriff, The (Arbuckle, 1918). *El Sheriff.*

Jazz and Jailbirds (Howe, 1919).

Jazz Bandits, The (Del Ruth, 1920).

Jazz Monkey, The (Campbell, 1919).

Jazz on a summer's day (Stern, 1960). *Jazz en un día de verano.*
https://www.youtube.com/watch?v=uE5ExjDIzIQ

Jazz Singer, The (Crosland, 1927). *El cantor de jazz.*
https://www.filmaffinity.com/es/film918929.html

King of Burlesque (Lanfield, 1935). *El rey del bataclán.*
https://www.facebook.com/Fats.Waller.Jam.and.Jive/videos/king-of-burlesque-1935/2975929345781770/

King of Jazz, The (Anderson, 1930). *El rey del jazz.*
https://www.youtube.com/watch?v=nDzXHnTYjZM

Laura (Preminger, 1944).
https://www.tokyvideo.com/es/video/laura-1944

Les Amants (Malle, 1958). *Los amantes.*
https://www.youtube.com/watch?v=o0B8LqiReuQ

Les Liaisons Dangereuses (Vadim, 1959). *Las relaciones peligrosas.*
https://www.filmaffinity.com/es/film557021.html

Man with the Golden Arm, The (Preminger, 1955). *El hombre del brazo de oro.*
https://www.youtube.com/watch?v=qFxWPA_xpfs

Murder at the Vanities (Leisen, 1934). *El crimen del Vanities.*
https://www.youtube.com/watch?v=uQMXY4zkHV4

New Orleans (Lubin, 1947).
https://www.youtube.com/watch?v=Mgp6Etsy_WI

Odds Against Tomorrow (Wise, 1959). *Apuestas contra el mañana.*
https://www.youtube.com/watch?v=_Pw1MzLceQo

Orphée (Cocteau, 1949). Orfeo.
https://www.youtube.com/watch?v=1IZIwV7c3os

Out Of The Past (Touneur, 1947). *Retorno al pasado.*
https://archive.org/details/retornoalpasado1947castellanocrisi

Pete Kelly's Blues (Jack Webb, 1955). *El Blues (Los Blues) de Pete Kelly.*
https://www.imdb.com/video/vi2867511321/?playlistId=tt0048484&ref_=tt_pr_ov_vi

Porgy and Bess (Preminger & Gershwin, 1959).
https://www.youtube.com/watch?v=YIdrZxaP-gE

Rhapsody in Black and Blue (Scotto, 1932).
https://www.youtube.com/watch?v=ThudMtzD3Io

Rendez-vous de juillet (Becker, 1949). *Cita en julio.*
https://www.youtube.com/watch?v=BfdepH4yMd4

Sait-on jamais? (Vadim, 1957). *No Sun In Venice.*
https://www.youtube.com/watch?v=hz19CdCksUI

Shadows (Cassavetes, 1959). *Sombras.*
https://archive.org/details/shadows-john-cassavetes-1959

Song Is Born, A (Hawks, 1948). *Nace una canción.*
https://www.youtube.com/watch?v=YxGUt1E8R0w

Sound of Jazz, The (Smight, 1957).
https://www.youtube.com/watch?v=OyykMHvDT88

St. Louis Blues (Murphy, 1929).
https://www.youtube.com/watch?v=3oF1tevxnGM

St. Louis Blues (Reisner, 1958).
https://youtu.be/cvSUIQyNCBU

Stormy Weather (Stone, 1943).
https://www.imdb.com/video/vi2761671705/?playlistId=tt0036391&ref_=tt_ov_vi

Streetcar Named Desire, A (Kazan, 1951). *Un tranvía llamado deseo.*
https://www.filmaffinity.com/es/film953782.html

Third Man, The (Reed, 1949). *El tercer hombre.*
https://www.filmaffinity.com/es/film357391.html

Young Man With a Horn (Curtiz, 1949). *El trompetista.*
https://www.filmaffinity.com/es/film735110.html