

Reverberaciones en celuloide

Una aproximación al sonido en el cine
experimental español (1955-1979)

CELLULOID REVERBERATIONS

AN APPROACH TO SOUND IN THE SPANISH EXPERIMENTAL CINEMA (1955-1979)

ABSTRACT

This paper investigates the importance of the contributions made by filmmakers and sound composers on a set of experimental films created in the Spain from the mid-fifties to 1979. These are films made in celluloid and propose a series of innovative artistic contributions, both in their visual and sound dimensions. Away from the narrative constraints of the fiction film and from the representation of reality that is the object of documentary films, these works are manifestations of artists who see the celluloid as the best medium to find expressions that fluctuate between the poetic-subjective-lyrical gaze, mathematical abstraction, and conceptual approach. To do this the filmmakers use the sound from unprecedented perspectives in the field of cinema, favoring the search for phenomenological meanings.

Keywords

Experimental Cinema, Soundtrack, Concrete Music, Electroacustics, Sound Collage.

RESUMEN

Este texto investiga la importancia de las aportaciones sonoras realizadas por cineastas y compositores musicales en una conjunto de películas experimentales creadas en el territorio español desde mediados de los años cincuenta hasta 1979. Son filmes realizados en celuloide que proponen una serie de aportaciones artísticas de carácter innovador, tanto en su aspecto visual como en su dimensión sonora. Alejadas de las consideraciones narrativas del cine de ficción y de la representación de la realidad inherente al cine documental, estas obras son manifestaciones de artistas que ven en el celuloide el mejor soporte para hallar expresiones que fluctúan entre la poética subjetiva, la mirada lírica, la abstracción matemática y el acercamiento conceptual. Para hacerlo los realizadores utilizan el sonido desde perspectivas inauditas en el ámbito fílmico, favoreciendo la búsqueda de significaciones fenomenológicas.

Palabras Clave

Cine experimental, banda sonora, música concreta, electroacústica, collage sonoro.

1 EL SONIDO EN EL CINE EXPERIMENTAL: CONCEPCIONES PREVIAS

Generalmente, gracias a sus inquietudes heterodoxas, el llamado cine de vanguardia, cine experimental o cine de artistas, deja de lado tanto la predominancia inteligible del lenguaje verbal como la influencia emocional del hecho musical. Es un cine que evita la disposición de diálogos que demuestren el conflicto narrativo entre los personajes, excluye la voluntad didáctica de la voz en off característica del documental, y rechaza abiertamente el carácter enfático o sentimental de la música tonal. Abandona los lugares comunes de la práctica sonora más literal del cine de ficción para dar prioridad a sonidos inusitados, texturas sintéticas, rupturas vocales o collages sonoros que suscitan combinaciones singulares con las imágenes, estableciendo dialécticas insólitas entre lo auditivo y lo visual. De este modo se revelan posibilidades fílmicas, situadas al margen de la narración, que no solo permiten ampliar el significado de representación, sino también establecer problemáticas relacionadas con los mecanismos psicológicos de la percepción. Muchos de estos filmes evidencian una de las afirmaciones más contundentes del teórico francés Michel Chion en relación a la dialéctica sonido/imagen: “en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se “ve” los mismo cuando se oye; no se “oye” lo mismo cuando se ve”. (2007, p. 10). Una de las principales características de las bandas sonoras utilizadas en estos filmes es el hecho de evidenciar el poder de influencia que tiene el sonido sobre las emociones del espectador durante el visionado de las películas. Para hacerlo se proponen rupturas que recuerdan continuamente la presencia del dispositivo cinematográfico, la superficie matérica del celuloide y el elevado grado de iconicidad de su representación, valor que le permite acercarse a la realidad gracias a la ilusión de movimiento de las imágenes y la fidelidad en la reproducción del flujo sonoro.

Entendiendo el cine experimental como un terreno apto para el ensayo rupturista, una serie de realizadores interesados en las posibilidades intrínsecas del medio se acercan a la práctica sonora equiparando la dimensión auditiva de sus manifestaciones fílmicas con el aspecto visual de las mismas. A menudo estos cineastas –o los compositores musicales con los que deciden trabajar– evitan la verosimilitud de las voces y reniegan del carácter enfático de las músicas tonales susceptibles de amoldar el sentir del espectador. Huir de la retórica audiovisual es una de las principales premisas de un cine donde queda truncada la percepción fidedigna de la dimensión sonora respecto al mundo real. Al trabajo sobre lo visual –determinado por una ilimitada búsqueda estética en los encuadres, la composición y el montaje– se le añaden bandas sonoras asincrónicas, sonidos divergentes y contrapuntos disonantes que admiten consideraciones semánticas relativas al ruido, el silencio, la atonalidad, la música concreta, la electrónica, los sonidos sintéticos y, en definitiva, todo el campo de experimentación producido entre la captura de registros sonoros mediante micrófonos y la manipulación posterior, construida en el estudio de grabación o en la mesa de edición.

Trazar un recorrido analítico por las prácticas sonoras del cine experimental en España resulta una tarea compleja que viene determinada por la dificultad que implica hallar unos trabajos relativamente desconocidos de la cinematografía española. Exceptuando dos casos paradigmáticos de la experimentación fílmica nacional –las obras de José Val del Omar e Iván Zulueta–, son muchas las películas que, en plena era digital, resultan prácticamente imposibles de visionar. Archivos de filmotecas, museos de arte contemporáneo, ediciones en DVD o algunas páginas web de Internet son algunos de los recursos audiovisuales digitales utilizados en una investigación escueta y parcial que intenta establecer algunas consideraciones preliminares en relación al uso del sonido en las prácticas fílmicas experimentales.

La selección de títulos escogidos para tratar de razonar la relevancia de sus implicaciones sonoras –tanto estéticas como conceptuales–, viene determinada por las referencias bibliográficas existentes en el campo de la experimentación cinematográfica sucedida en nuestro país. De este modo se presenta un trayecto que se inicia con unas pocas aportaciones vinculadas a las vanguardias artísticas de principios de siglo, sigue con la significativa obra de José Val del Omar y deja paso a las propuestas de la década de los años sesenta y setenta; una época marcada tanto por los aspectos socio-políticos del momento (una relativa apertura cultural favorecida por el final del régimen franquista a raíz de la defunción de Franco en 1975), como por los diferentes desarrollos tecnológicos sucedidos en el seno del medio cinematográfico (cierta democratización del dispositivo fílmico por la ligereza de aparatos –super 8, 16 mm– para su uso doméstico, independiente, alternativo, militante, marginal o artístico).

Este análisis escrito toma en consideración tanto las prácticas fílmicas de realizadores –José Val del Omar, Ramon Masats, José Antonio Sistiaga, Pere Portabella, Javier Aguirre o Iván Zulueta– como las aportaciones cinematográficas de compositores musicales –Luis de Pablo, Josep Mestres Quadreny, Carles Santos, Tomás Marco o Andrés Lewin-Richter. Estos músicos han colaborado puntualmente con cineastas o han iniciado carreras paralelas como realizadores cinematográficos desde posturas musicales de raíz serial o conceptual; siempre atentos a los nuevos medios de creación musical. El carácter multidisciplinario de algunos de estos artistas es una de las señas de identidad del cine experimental nacional ya que, como indica Eugeni Bonet, “(...) entre nosotros el cine experimental ha sido obra tanto de cineastas profesionales o aspirantes a serlo, como de artistas plásticos, escritores y músicos” (1991, 122).

El interés en el desarrollo de la música clásica contemporánea por parte de los compositores españoles ha servido para concretar la consolidación de la aleatoriedad, la improvisación, la música concreta, la electrónica primigenia, la electroacústica y otras tendencias sonoras hasta ese momento inéditas en nuestro país. Las diversas innovaciones tecnológicas sucedidas desde principios de siglo hasta finales de los años setenta han permitido el asentamiento de unas prácticas favorecidas por las posibilidades de grabación del magnetófono, la maleabilidad de la cinta magnética y, finalmente, la existencia del estudio de grabación; instrumento de creación definitivo para la cultura musical desde los años cincuenta hasta nuestros días. Estos aspectos son los que José M^a García Laborda afronta para analizar el progresivo recorrido de la experimentación en la música moderna:

La experimentación sonora, que alentaron los primeros futuristas italianos con la incorporación del ruido y la invención de máquinas para producirlos, experimentó un impulso decisivo gracias a la aparición de los primeros instrumentos eléctricos de los años veinte y treinta (como el theremin, el trautionium, el órgano Hammond y las ondas martenot) y a las manipulaciones tímbricas de Varèse y Cage durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado. Sin embargo, sólo con la aparición del magnetófono y de la cinta de grabación se hicieron realidad las intenciones de todos aquellos compositores que intentaban acercar el mundo sonoro de la naturaleza a la música artística, en una fusión con los instrumentos acústicos convencionales (2004, p. 214).

Esta apreciación intuye la conexión entre el registro sonoro directo del mundo real y la manipulación posterior de su traducción en soporte físico –como es el de la cinta magnética de audio o la banda sonora del propio celuloide, tanto si es magnética u óptica. Su naturaleza analógica facilita la modificación, la tergiversación y, en definitiva, la investigación creativa

practicada mediante cortes, rebobinados, aceleraciones, ralentís, repeticiones y demás transformaciones herederas tanto de las artes plásticas como de “los aspectos matemáticos y técnicos, dando lugar a la pérdida de su inteligibilidad como lenguaje, y una desintegración y desesemantización de los contenidos de los textos en la música vocal” (2004, 191). Despojar el sonido de su carácter accesible y comprensible es una de las intenciones más evidentes de un cine que evita el visionado asequible y la escucha descifrable, características propias del grueso de la producción audiovisual más convencional.

2 SONIDOS EN LAS VANGUARDIAS CINEMATográfICAS Y LA OBRA DE JOSÉ VAL DEL OMAR

En un estudio reciente escrito por Miguel Molina Alarcón se analiza el sonido en relación a las prácticas vanguardistas españolas de la primera mitad del siglo XX (2006). El autor vehicula las manifestaciones artísticas nacionales pertenecientes a los diferentes “ismos”, con el concepto de arte sonoro –popularizado mucho después para designar piezas sonoras presentes en los contextos del arte contemporáneo de la década de los años noventa. Investigando los textos y las manifestaciones artísticas de Ramón Gómez de la Serna, el Vibracionismo pictórico de Rafel Barradas, el Ultraísmo poético de Xavier Bóveda y Rafael Cansinos-Asséns y el cine surrealista de Luis Buñuel y Salvador Dalí, Molina Alarcón profundiza transversalmente en una serie de problemáticas que permiten reivindicar las significativas concepciones sonoras de las obras de estos artistas. Destacando la figura de Ramón Gómez de la Serna por el aspecto visionario de sus ideas y el modo delirante de llevarlas a cabo, se detiene en una de las primeras películas sonoras realizadas en el ámbito español: un breve filme titulado *El orador*, rodado por Feliciano Vítóres en 1928. En él Ramón Gómez de la Serna recita apreciaciones humorísticas de reminiscencias surrealistas en “(...) un *monólogo-performance* a la manera de sus famosas conferencias-maleta” (Molina Alarcón, 2006).

Si establecemos paralelismos entre el movimiento surrealista y el ámbito sonoro específicamente fílmico se debe remarcar la importancia de títulos como *Un Perro Andaluz* (1928) y *La Edad del Oro* (1930); las dos películas fruto de la colaboración entre el director de cine Luis Buñuel y el pintor Salvador Dalí. Miguel Molina Alarcón elude la banda sonora de las mismas pero destaca la fuerza visual de algunas escenas que tienen como centro de atención el uso extravagante de instrumentos musicales clásicos. De este modo describe algunas escenas paradigmáticas de cada uno de los dos filmes, como la de los asnos muertos arrastrados sobre pianos de cola de la primera, o la del violín destrozado violentamente por un transeúnte enfurecido –mientras suena la *Sinfonía nº 4* de Félix Mendelsshon– de la segunda. Son escenas meditadas en la escritura del guión, tal y como se demuestra en esta frase contenida en los apuntes previos al rodaje de *Un perro andaluz*: “Al pasar los teclados, las cabezas de los asnos, que se salen de la caja de armonía, reposan sobre la parte del teclado correspondiente a los agudos” (Molina Alarcón, 2006). A pesar de estas escenas los dos filmes de Luis Buñuel mantienen una concepción tradicional en el uso de la música por el uso de fragmentos de composiciones de Beethoven, Mozart, Richard Wagner o Claude Debussy.

Estas prácticas sonoras pertenecientes al periodo de las vanguardias artísticas tienen poca continuidad en el territorio cinematográfico español. Habrá que esperar a la existencia de las innovaciones técnicas del alquimista José Val del Omar para apreciar el nivel estético que alcanza el sonido desde lo cinemático. Escuchar las películas de José Val del Omar es adentrarse en un

resplandeciente universo auditivo que rivaliza con la fascinante riqueza de su imaginario. El cineasta se convierte en un experimentador sonoro mediante la creación de diversos dispositivos que ensalzan la grabación sonora sobre celuloide y el diseño auditivo de la proyección fílmica. En el año 1944 patenta tanto el sonido diafónico como el prototipo del reproductor Diáfono –aparatos que le permiten alcanzar su celebrada Tactilvisión. Sus invenciones sonoras le permiten dirigirse “hacia una acústica luminosa y táctil” (Val Del Omar, 1957), tal y como indica el cineasta granadino en un ensayo en el que sienta las bases de su sistema de sonido diafónico para películas. Sistema Diafonía es el nombre que da a un modo particular de entender el sonido esterofónico que se despliega por “encuentro, colisión y reacción entre espectador y espectáculo, producidos por dos focos o arcos en contracampo, de pantalla y fondo de sala” (Val Del Omar, 1957). No es hasta la finalización de su primera película *Aguaspejo Granadino* (1950-55) que Val del Omar aplica todas sus inquietudes sonoras a una obra fílmica, desencadenando un cúmulo de percepciones auditivas que ayudan a calificarlo como “un Schoenberg de la cámara” por el crítico alemán Konrad Haemmerling. “Poeta del ruido” es otra de las descripciones otorgadas a Val del Omar por historiadores y especialistas que vislumbran la complejidad de unos montajes sonoros configurados por múltiples capas de recitados poéticos, instrumentos de percusión, grabaciones de la naturaleza y manipulaciones postproducidas en la mesa de montaje. Eugeni Bonet describe el sonido diafónico de este modo:

En cuanto al sonido diafónico, calificado por Val del Omar como “superrealismo sonoro de superior potencia emotiva”, se basa en la utilización de dos canales de sonido (doble pista sobre la película), excepto que, a diferencia de la estereofonía convencional, se bifurcan acústicamente en campo y contracampo –“sonidos en oposición y choque”– por la espacialización del sonido y la disposición de los altavoces: unos detrás de la pantalla y otros detrás del público espectador (o incluso, según algunos testimonios, bajo las mismas butacas). El cruce de ambos focos sonoros suscita diálogos y enfrentamientos entre ambos, deslizamientos de uno a otro, contrapuntos y estímulos cercanos a lo subliminal (Bonet, 2000).

Aguaspejo granadino utiliza por primera vez el sonido diafónico. Para hacerlo Val del Omar se sirve de más de quinientos fragmentos sonoros ensamblados como una banda sonora cargada de matices rítmicos y contrapuntos tímbricos, dando como resultado una música concreta hecha de texturas sonoras grabadas sobre cinta magnética, coloreadas por los instrumentos de viento y las percusiones. Elaborando los sonidos de modo electroacústico el cineasta transforma los registros iniciales en objetos sonoros cuya naturaleza sónica queda distorsionada. Para *Fuego en Castilla* (1960) colabora con el compositor Vicente Escudero, que aporta un dimensión sonora fascinante, gracias a los ritmos flamencos y las capturas de sonidos procedentes de diferentes maderas de retablos del Museo de Escultura Religiosa de Valladolid.

3 COMPOSITORES MUSICALES EN EL CINE EXPERIMENTAL DE LOS AÑOS 60 Y 70: NUEVAS MÚSICAS

A finales de los años cincuenta un conjunto de compositores musicales españoles relacionados con el arte cinematográfico empiezan a experimentar las posibilidades del estudio de grabación como dispositivo de creación sonora. Aprovechando los avances técnicos en materia sonora sucedidos a nivel internacional, estos músicos utilizan las nuevas tecnologías de registro y manipulación del sonido para iniciar un camino hacia la música concreta, la electrónica y la

música electroacústica. Tal y como indica Martin Supper las primeras tentativas españolas de bandas sonoras elaboradas en estudios de grabación “se deben a Luis de Pablo (1930) para el cortometraje *A través de San Sebastián* (1959) y Cristóbal Halffter (1930) *A las cinco de la tarde* (1960) para instrumentos y sonidos pregrabados” (Lewin-Richter, 2004, p. 176). Pero antes de que se alcance la opción de crear composiciones musicales transformando la naturaleza originaria de los sonidos registrados, mediante herramientas de postproducción, ya se ha ampliado el espectro conceptual musical gracias a iniciativas rupturistas como las acciones del grupo ZAJ.

Juan Hidalgo es el principal artífice de este conjunto de artistas de inquietudes performáticas y procesuales que introduce un cúmulo de manifestaciones aleatorias e indeterminadas, designadas como músicas abiertas, en un territorio huérfano de innovaciones musicales. Esta apertura de mentalidad en el arte musical de la época permite establecer vínculos con el extranjero y empezar a considerar el valor de unas músicas cuanto menos, poco convencionales –algunas de ellas surgen de inquietudes inherentes al contexto de las artes visuales, tanto de las ideas de Marcel Duchamp como de las concepciones de John Cage. El experimentalismo de acción del grupo madrileño ZAJ está marcado por lo que sus componentes –Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce– designan como “etcéteras”: “documentos públicos, pequeños retazos de la vida cotidiana” (Ariza, 2008, p. 85). A mediados de los años sesenta estos tres compositores esclarecen el terreno para la introducción de músicas no regidas por patrones tonales o atonales, ni por anotaciones musicales, sino más bien por una amplia concepción del sonido como fenómeno artístico.

En 1974 otro grupo de compositores recoge el testigo de ZAJ y empieza a trabajar en el ámbito de la música concreta y los sonidos sintéticos en el Laboratorio de Música Electroacústica Phonos –un espacio privado inaugurado por Andrés Lewin-Richter, Ll. Callejo, R.M. Quinto y Josep Maria Mestres Quadreny. En palabras de Lewin-Richter el laboratorio “contaba con un synthi AKS, tres magnetófonos Revox, generadores de sonido, un mezclador diseñado por Callejo, micrófonos, y todo ello interconectado por una matriz de conexiones tipo Synthi” (2004, p. 178). Andrés Lewin-Richter realiza toda una serie de composiciones musicales para películas experimentales, como es el caso de la sinfonía urbana veneciana *The Gondola Eye* (1963-71) dirigida por Ian Hugo. Sin embargo la figura más destacable de todas las participantes en el Laboratorio de Música Electroacústica Phonos es la del catalán Josep Maria Mestres Quadreny, que compone la música para el primer trabajo cinematográfico de Pere Portabella, *No contéis con los dedos* (1967). Un filme que, siguiendo las normas del medio publicitario desde un punto de vista deconstructivo y paródico, resulta ser, en palabras de Núria Vidal, “un ensayo de poesía visual (donde) los textos y las ideas de Joan Brossa son pequeños fragmentos aislados enlazados a modo de collage” (Vidal, 1986, p. 33). Especialmente notable, entre los trabajos que Mestres Quadreny realiza en el Estudio de Música Electrónica de Barcelona, es el que acompaña las escenas de la película *Nocturn 29* (1968), dirigida también por Pere Portabella. Los medios que utiliza aquí son diferentes generadores de sonido, moduladores, mezcladores y varios magnetófonos.

En 1975 Mestres Quadreny funda el Grup Instrumental Català junto a Carles Santos, pianista, cineasta y artista plástico de amplio recorrido musical. El compositor valenciano es un creador polifacético que durante los años setenta colabora estrechamente con el cineasta Pere Portabella, para, posteriormente, iniciar una trayectoria personal en el ámbito fílmico. En palabras del propio artista, “todas las películas y las cosas que he hecho tienen como hilo conductor la música. Son películas musicales” (Corominas y Espelt, 1999, p. 71). Lo cierto es que su modo de encarar la

realización fílmica está estrechamente relacionada con sus planteamientos musicales, ya sea por un acercamiento minimalista al hecho sonoro o por un énfasis en los aspectos racionales, literales y tautológicos de la producción compositiva. Valga como ejemplo el filme *Acció Santos* (1973) que “replantea la relación convencional entre sonido e imagen, por la subjetivación del elemento sonoro y la consiguiente frustración de las expectativas” (Bonet y Palacio, 1982, p. 42). *La Re Mi La* (1979) es otro de sus títulos paradigmáticos de Santos por la puesta en escena de la interpretación musical. Aquí el propio artista toca repetidamente las mismas notas de un piano, mientras transforma su vestuario decenas de veces, cuestionando los prejuicios elitistas que se derivan de la denominada música culta. Es un juego performático minimalista y teatral, que sugiere cierta crítica social derivada de unas vestimentas asociadas a trabajos de toda índole. Pero, sin lugar a dudas, su composición cinematográfica más significativa es la que elabora para *Cuadecuc (Vampir)* (1970).

En este largometraje Pere Portabella alcanza la plenitud de su lenguaje cinematográfico proponiendo un equilibrio entre lo hermético y lo anárquico. El realizador catalán plantea un *making of avant la lettre* en el que se documenta la filmación de una película de terror dirigida por Jesús Franco. Para hacerlo acumula escenas que van constantemente de la ficción a la documentación, siempre desde una postura unívoca y cerrada, ciertamente angustiosa. La figura de Drácula, interpretada por el reconocido actor Christopher Lee, queda despojada de artificio en una serie de registros de estética abstracta, difusa, borrosa. La contrastada fotografía en blanco y negro –resultante de la filmación con película de sonido– provoca un profundo desplazamiento respecto a los elementos representados. Esta dimensión visual queda enlazada formalmente con lo auditivo gracias a la música de Carles Santos, hecha de disonancias, silbidos, instrumentos acústicos tocados de modo inverosímil, repeticiones verbales de onomatopeyas, reverberaciones, desfases y otros recursos sónicos asincrónicos (a menudo se visualizan diálogos entre los actores, pero no se oyen sus voces). El hecho de que *Cuadecuc (Vampir)* remita al cine de terror desde una experimentación libre, poética, abstracta y expresionista, facilita una narrativa quebradiza, que huye voluntariamente de todos aquellos lugares comunes asociados a las expectativas emotivas de este género cinematográfico (sobresaltos, miedo, pánico, repulsa). El asincronismo entre la imagen y el sonido ayuda a explicitar el extrañamiento que producen la mayoría de las escenas de un filme confusamente atrayente.

Existen otros compositores que han destacado en la realización de bandas sonoras para cortometrajes de cadencias experimentales, como es el caso del historiador y teórico Tomás Marco. Entre sus colaboraciones fílmicas cabe mencionar los títulos *Vidrieras* (1969-1970) de William Layton, *Espacio 74* (1974) de José Esteban y *Innerzeitigkeit (temporalidad interna)* (1967-1970) de Javier Aguirre.¹ El cineasta madrileño Javier Aguirre es uno de los realizadores del ámbito experimental que más estrechamente han trabajado con compositores en la producción de sus bandas sonoras. En *Espectro siete* (1967-1970) decide encargar una composición a Ramón Barce, quien invoca el efecto *dōppler* a partir de los siete colores del espectro y sus cinco complementarios, asociados a otros tantos sonidos musicales. Este filme subtítuloado con el enunciado “Siete objetos sonoros y cinco complementarios”, contiene una explicación previa verbalizada en off por Adolfo Marsillach sobre la percepción del sonido, ejemplificada en el que emite una bocina de un tren en movimiento. Este guión cromático de Aguirre y Barce es una composición abstracta de fotogramas coloreados, completamente homogéneos, a los que se suman un cúmulo de notas agudas interpretadas secuencialmente con un instrumento de viento.

3.1 Música de Luis de Pablo para piezas filmicas: electroacústica

Luis de Pablo es uno de los compositores españoles más relevantes de la década de los años sesenta. Él es el encargado de inaugurar y dirigir en 1965 el laboratorio ALEA, pionero en el desarrollo de la música electroacústica en España. Según Luis de Pablo esta empresa contaba con “unos medios técnicos muy reducidos: tres magnetófonos, unos generadores de ruido blanco, unos filtros, una modesta mesa de mezcla, dos generadores de onda senoidal y un sintetizador aceptable” (2009, p. 41). Durante muchos años fue uno de los máximos representantes en la realización de bandas sonoras de largometrajes de ficción; como atestiguan las composiciones para los filmes producidos por Elías Querejeta. Pero más allá del cine narrativo de Carlos Saura y Víctor Erice, aquí se deben destacar sus composiciones de músicas concretas y electroacústicas para la productora X Films, del mecenas Juan Huarte –*Operación H* (1963) de Néstor Basterretxea– o para Televisión Española –*Insular* (1971) de Ramón Masats.

En *Operación H* Luis de Pablo colabora con la dirección musical de A. Pérez-Olea. A lo largo de once minutos el filme dibuja una representación sistemática de espacios (los interiores de unas fábricas) y figuras (las piezas metálicas que se producen ahí) ensalzadas durante ese mismo proceso de creación. El filme es un producto promocional que publicita las industrias Huarte (la H del título indica el apellido del propietario), bajo una concepción artística resuelta expresivamente con sonidos complejos e imágenes en blanco y negro filmadas en 35mm. La arquitectura interior, la maquinaria y las piezas construidas son el *leit motiv* que permiten planificar un montaje determinado por la incorporación de una música concreta serenamente inquietante. Luis de Pablo interpreta la pieza junto a Pedro Espinosa, Carmelo A. Bernaola y Miguel Ángel Coria. Los efectos sonoros están elaborados por Jesús Ocaña y el ingeniero de sonido es Juan Flierbaum. Todos ellos elaboran un cuadro sonoro de textura pausada y timbres resplandecientes, hechos de notas de piano enigmáticas y percusiones imprevisibles. La fotografía de Marcel Hanoun, la cesión de esculturas de Jorge Oteiza y la colaboración en la dirección de Fernando Larruquert completan los títulos de crédito de un filme cuyo dinamismo viene suscitado por un continuo diálogo entre el concretismo indefinido de la música y la figuración mecánica de las imágenes; desmarcándose de la finalidad propagandística para aferrarse líricamente a la expresión artística.

Insular es un de los trabajos fílmicos españoles más significativos en relación a la conjunción entre nuevas músicas y experimentación visual. La búsqueda de asociaciones formales es una de las constantes en una película en color que documenta los paisajes, las poblaciones y las gentes de Lanzarote a lo largo de veintiséis minutos. Rodado en 35 milímetros y producido por Radio Televisión Española, *Insular* es un filme documental, visualmente espectacular, auditivamente inquietante. Tras el título de los créditos iniciales aparece una indicación del todo ilustrativa de lo que vendrá a continuación: “Seis temas de Luis de Pablo visualizados por Ramón Masats”. Esta es la explicación previa a la aparición de un primer plano del mismo compositor activando un magnetófono. Este subtítulo explicativo permite intuir que el sonido se ha realizado anteriormente a la filmación. Estamos ante una propuesta fílmica donde el sonido directo, los diálogos y las voces en off quedan completamente descartados. Son los temas musicales los que marcan la pauta de un filme vibrante, de factura impecable. *Cesuras* (1963), *Ein Wort* (1964), *Módulos III - a* (1967), *Módulos V* (1967), *Polar* (1961) y *Imaginario II* (1967-68) son los títulos de los seis temas incluidos a lo largo del trabajo. Cada uno de ellos concreta la representación de algunos de los aspectos más destacados de esta isla del archipiélago canario.

El primer bloque visualiza un paisaje desértico hecho de arena, rocas, montañas y volcanes. Alternando planos de detalle con planos aéreos filmados desde un helicóptero, se promueve un ritmo acelerado determinado por continuas panorámicas laterales, bruscos trávellings hacia adelante y frenéticos montajes que rivalizan con los cortes de notas aleatorias de percusiones, violines e instrumentos de viento. *Ein Wort* amplía la representación paisajística acercándose a poblaciones de las que emergen diferentes fachadas de habitáculos. Paredes, puertas y ventanales crean sinergias con sonidos disonantes improvisados. Las salinas de las zonas costeras y los rituales de sus trabajadores acaparan el imaginario del tercer bloque, mientras los demás temas quedan ilustrados por elementos tan dispares como danzas tradicionales de gentes disfrazadas, entrenamientos de lucha libre en la playa o ridículos paseos de turistas sobre dromedarios.

En esta producción fotografiada por Federico G. Larraya y montada por José Luis Berlanga, Ramón Masats consta como guionista y realizador. La música de *Insular* está interpretada por músicos pertenecientes al grupo instrumental ALEA dirigido por José María Franco Gil, la Orquesta sinfónica de la R.T.V.E. dirigida por Odón Alonso y el Conjunto de Música Contemporánea de Madrid, al frente del cual se halla Enrique G. Asensio. Entre los solistas tan solo se citan –en los créditos finales– la mezzosoprano Anna Ricci y el organista Gerd Zacher. Todos ellos participan en una banda sonora vibrante, rica, a ratos lúgubre, marcada por instrumentos acústicos, cuerdas vocales y distorsiones de las grabaciones. Manuel Palacio y Eugeni Bonet ya observaron los vínculos que se establecían entre los sonidos y las imágenes, no tanto desde un punto de vista semántico, sino desde cierta perspectiva estética. Para ellos la visualización de los temas musicales trataba de favorecer “correspondencias formales, rítmicas y asociativas” (1983, p. 43). Es decir que la realización final de Masats no es solo un ejercicio de documentación de una zona geográfica concreta sino también una propuesta artística sorprendentemente fresca determinada por la dialéctica entre los instrumentos sonoros y los fílmicos.

4 SONIDOS DE CINEASTAS EXPERIMENTALES: COLLAGE SONORO

Una de las características más significativas de las manifestaciones sonoras del ámbito fílmico formuladas por compositores musicales, es la contraposición entre la grabación de instrumentos acústicos y las manipulaciones posteriores de los sonidos registrados. Es de este modo como se introduce el debate de la electroacústica, gracias al uso de las herramientas disponibles: magnetófono, cinta magnética y estudio de grabación. A ellos se suma la necesidad de fidelidad obtenida mediante los micrófonos, cuyas cualidades ejemplifican el modo como las características intrínsecas de los medios que se tienen a disposición determinan los resultados finales de la creación. La imposibilidad de ciertos cineastas para incluir registros originales de instrumentos acústicos en sus filmaciones es una de las razones que justifican la práctica del collage sonoro. Ante lo escaso del presupuesto destinado a financiar el acompañamiento musical de sus trabajos, muchos cineastas experimentales españoles de los años setenta participan activamente de la apropiación de sonidos no originales, recortándolos y ensamblándolos en nuevas combinaciones situadas entre lo estructural, lo poético o lo autorreferencial.

Según Tomás Marco, en la música el concepto de la intertextualidad abarcaría tres grupos: la reutilización del folclore, la fusión cultural y el fenómeno del *borrowing* o “música sobre músicas” (2002, en Laborda, 2004, p. 255). Atendiendo la dimensión sonora de las películas citadas a

continuación, se puede observar cómo el fenómeno del reciclaje, el desvío (*détournement*), el (des)montaje y la apropiación de sonidos previamente existentes –ese *borrowing* del que habla Marco–, es una de las constantes más visibles en este tipo de prácticas fílmicas.

Arriluce (1971-75) de José Ángel Rebolledo estructura el montaje sonoro en paralelo a la imagen, estableciendo un ensamblaje de fragmentos documentales editados bajo un criterio aritmético, que está acompañado por una canción de Bing Crosby, un himno patriótico, una serie de noticias noturnas de Radio París y “sonidos provenientes de noticiarios de Radio Nacional, un rosario, la transmisión de un partido de fútbol e incluso un fragmento de la banda sonora de *Río Grande* (John Ford, 1950)” (Ruiz y Rubio, 1996, p. 243). *Arriluce* documenta la presencia impertérrita de una vieja grúa metálica situada en la playa de Ereaga y el puerto de Arriluce. Esta localidad de Getxo (provincia de Bizkaia) es el escenario que Rebolledo filma para construir una pieza experimental regida por una estructura matemática y geométrica, minuciosamente planteada. En palabras del mismo realizador se trata de un “poema de formas y sonidos (que) contiene un total de 65 planos, distribuidos en una serie de 13 que se repite 5 veces, siempre en el mismo orden, pero con duraciones variables, aunque precisas” (Rebolledo, 1991, p. 20). Registrando una estructura metálica en desuso, que limita la visibilidad del cielo y el mar, el cineasta invoca, sutilmente, la situación opresiva que se vivía en el País Vasco durante los últimos años del franquismo. Fotografiada en 16mm por Xavier Aguirresarobe y sonorizada por Javier Estrella, esta pieza en color de ocho minutos de duración contiene una banda sonora que rivaliza en importancia con el apartado visual. Emisiones radiofónicas, voces y ruidos conforman un collage de fragmentos entrecortados, perfectamente asociados a cada uno de los planos presentados. A medida que avanza el metraje el horizonte marino y la infinitud del cielo ganan protagonismo. Sonidos de ametralladoras, olas marinas y el siseo del viento disputan intensamente la atención con lo visual, en una reflexión ensayística, metódicamente eficaz. Este modo de plantear la escritura fílmica se sitúa plenamente en el campo del cine estructural, o del nuevo cine formal de montaje sistemático. Por su concepción sonora *Arriluce* remite a los experimentos radiofónicos de John Cage y a las propuestas iniciales de la *tape music*, ya que se entiende la construcción fílmica como un espacio en el que interviene activamente la memoria auditiva y la imaginación sonora. Juan Antonio Suárez describe la dimensión del sonido en el cine estructural con las siguientes palabras: “en este cine la imagen fotográfica y el registro sonoro no buscan la legibilidad sino la contingencia y la desestructuración, tanto del medio como de la realidad representada” (2006, p. 84). Afirmación que permite desplazar la problemática de la representación y la naturaleza del medio cinematográfico hacia el papel de la percepción del sujeto espectador.

Travelling (1972) de Luis Rivera es una pieza metalingüística profundamente formalista, una filmación en blanco y negro de diez minutos de duración que representa un estudio de producción cinematográfica con todos sus aparatos (empalmadoras, proyectores, moviolas, trípodes, cámaras, etc.). Encuadrando espejos, vidrios y una pantalla en la que se proyectan esbozos del mismo filme en construcción, la película es un homenaje a su mismo proceso de realización, situándose entre la tendencia del arte procesual (la obra de arte como proceso) y el *making of* audiovisual. Rodado en 16mm, montado y sonorizado en Norimag –un estudio de producción localizado en Valencia– el filme incluye los nombres de María Montes, José L. Seguí, Fina Muñoz y el propio Luis Rivera en los títulos de crédito iniciales. Todos ellos aparecen impertérritos en unas filmaciones de brascas panorámicas de izquierda a derecha y continuos zooms que desvelan los espacios cerrados en los que transcurre la acción. Repeticiones de planos, imágenes en negativo y apariciones de los cuatro personajes durante la misma labor

de elaboración del film quedan acompañados por sonidos industriales, texturas atmosféricas y gritos insistentes que forman un cúmulo ruidoso de sonoridades inidentificables –resulta harto complicado imaginar las fuentes sonoras. En el fondo estamos ante una pieza fílmica que, insistiendo en su postura metalingüística (el dispositivo cinematográfico como eje temático), entiende la banda sonora como un zumbido continuo de altas frecuencias, de ruidos repetidos entre intervalos silenciosos. Es una composición sonora que aprovecha las herramientas de postproducción del mismo estudio de grabación, revelándose como ejercicio de estilo de laboratorio.

A mal ga ma (1976) es la película que mejor sintetiza la trayectoria fílmica de Iván Zulueta sucedida durante la década de los años setenta; un periodo de búsqueda lírica, poética y personal en formato super 8. Esta es una pieza en color de treinta y cuatro minutos alejada del carácter argumental de su obra más reconocida *Arrebato* (1980).² El filme construye un universo personal mediante filmaciones autobiográficas nutridas con ilusiones alucinógenas, estados alterados y referencias artísticas a la cultura popular. Zulueta interpreta el protagonista de un filme psicodramático planteado como un viaje iniciático, por el que discurren refilmaciones de la televisión, animaciones de objetos inanimados y puestas en escena de juegos lumínicos hechos de decorados pop (ilustraciones, dibujos, carteles, etc). El apartado sonoro es un collage de retazos de emisiones radiofónicas y canciones extraídas de LPs. La baja definición de estos sonidos apropiados quedan alineados a la calidad del formato super 8, reconocido por la escasa nitidez, la borrosidad y, en definitiva, el predominio del grano de la imagen. El pop, el glam y la música sinfónica son los tres ejes que pautan esta media hora de música progresiva, hecha de capas de sonidos granulados difíciles de identificar. La visualización de una portada de un disco de Roxy Music es el único elemento gráfico que ayuda a reconocer una de sus procedencias. Temas de música clásica extraídos de bandas sonoras de películas de Hollywood, un bucle sonoro perteneciente al disco *Ummagumma* (1969) de Pink Floyd, la canción *Back In Judy's Jungle* (1974) de Brian Eno y el final apoteósico de *A Day In The Life* (1967) de The Beatles, son algunos de los fragmentos musicales introducidos en una suerte de *medley* psicodélico donde la voz y el sonido directo brillan por su ausencia. Con los últimos compases de la canción de los cuatro de Liverpool concluye un filme de sonidos rasgados e interferencias radiofónicas acentuados progresivamente en su clímax final. El filme ilustra los cambios perceptivos del protagonista con un collage infinito de temas musicales pertenecientes a la música pop-rock anglosajona. Pero en vez de evidenciar y celebrar estos productos musicales, el cineasta prefiere distorsionarlos hasta hacerlos prácticamente irreconocibles, etéreos e intangibles, revelándolos como un océano de resonancias espaciales de ecos paranoides.

133 (1978-79) de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet es uno de los filmes que mejor representa la idea del found footage desde un acercamiento simultáneamente sonoro y visual. La idea del filme surge de la existencia de un disco de efectos sonoros publicado con la función de acompañar filmaciones amateurs. Estos 133 efectos de sonido distribuidos bajo títulos genéricos como transportes, animales, ambientes, señales, etc. es la materia prima que utilizan los dos cineastas para estructurar un filme de cuarenta minutos en los que suenan cada uno de los fragmentos sonoros extraídos de un LP triple editado por Elektra Records en 1966. Balcells y Bonet se apropian de estos efectos de sonido y buscan materiales fílmicos en 16mm de procedencias variopintas con los que se puedan combinar. El resultado es una acumulación enciclopédica de imágenes de orígenes diversos (ficciones, documentales, reportajes, cine de animación, cine familiar, amateur, industrial y publicitario) que sugieren asociaciones libres, más o menos literales, con los sonidos que las acompañan. Al final cada una de las ciento treinta y tres

secuencias establecen un diálogo sonoro formalista situado entre una sincronía perfectamente impostada y una asincronía sensorialmente estimulante. Se activan así las expectativas del espectador y su memoria auditiva, ampliando las relaciones de concordancia entre el sonido y la imagen en las obras cinematográficas.

5 CONCLUSIONES

Es en la experimentación fílmica donde la aseveración de Michel Chion con la que empezábamos este análisis se hace más patente, ya que en este cine no existe la necesidad de comunicar o representar contenidos inteligibles, sino más bien la de incentivar el espíritu crítico del espectador/oyente, dándole herramientas que le ayuden a repensar el contrato audiovisual el relación a la representación. La mayoría de películas comentadas aquí desvelan la ilusión de realidad que es capaz de alcanzar el medio cinematográfico para acercarse, desde lo ensayístico y lo abstracto a la demostración de sus mecanismos internos. Josep María Català señala que “el uso sincrónico-naturalista del sonido no benefició ni a éste ni a la imagen, (menguó) las posibilidades expresivas de ambos” (2001, p. 349). Y quizás sea la dimensión más libre del cine experimental la que haya tratado de contrarrestar esa dinámica perjudicial. Sonidos irreconocibles por su asincronía con la imagen, texturas abstractas vinculadas a la música concreta, ruidos procedentes de sintetizadores y aparatos electrónicos, y collages sonoros recortados de fuentes diversas, son algunas de las estrategias aplicadas en películas que evitan el uso de voces comprensibles o de temas musicales tonales de cadencias sentimentales. La agudeza creativa de algunos de estos planteamientos sonoros viene dada por las restricciones presupuestarias de este cine. Si los compositores a menudo parten de grabaciones de improvisaciones de instrumentos acústicos –a menudo desestructurados– los cineastas independientes sacan provecho de sus limitaciones técnicas mediante concepciones que van de la aplicación de estridencias cacofónicas acumuladas en cintas de audio, a reverberaciones polifónicas apropiadas según planteamientos propios del collage sonoro.

Bibliografía

Ariza, Javier. (2008). *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Bonet, Eugeni y Palacio, Manuel. (1983). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Bonet, Eugeni. (2000). Amar: Arder. Caudentes cenizas de José Val del Omar. http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_9.pdf (Consultada por última vez en junio de 2013)

Català, Josep María. (2001). *La puesta en imágenes*. Barcelona: Paidós.

Chion, Michel. (2007). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

Corominas, Aurora, y Espelt, Ramon. (1999). (Ed.) *Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 als 90*. Barcelona: KRTU i Departament de Cultura Generalitat de Catalunya.

García Laborda, José M^a. (2004). *La Música electrónica en La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Editorial Doble J.

Gamarra Quintanilla, Garikoitz, (2001). A propósito de Arrebato: "Ascética y Cultura Pop" en *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, 5. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/ikusgaiak/05/05037063.pdf> (Consultada por última vez en junio de 2013)

Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo. (1996). El cine se interroga a sí mismo: cortometraje experimental, de vanguardia y underground. En Medina, Pedro, Mariano González, Luis y Martín Velázquez, José. (Coord.) *Historia del Cortometraje Español*. Alcalá de Henares: 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares.

Lewin-Richter, Andrés. (2004). "Epílogo a la edición española" en Supper, Martin, *Música electrónica y música con ordenador*. Madrid: Alianza Música.

Molina Alarcón, Miguel (2006). Ecos del Arte Sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945) en el catálogo de la *I Muestra de arte sonoro español MASE*. Lucena-Córdoba: Ed Sensxperiment.

https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_ecos_arte_sonoro_vanguardia.pdf (Consultada por última vez en junio de 2013)

de Pablo, Luis. (2009). *A Contratiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Rebolledo, José Ángel. Arriluce un film independiente. (1991). Romaguera, Joaquín, Aldazabal, Peio y Aldazabal, Milagros. (eds.) *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español* (Actas del III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine). San Sebastián: Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca.

Suárez, Juan Antonio. (2006). “El cine estructural y la experimentación sonora” en *Archivos de la Filmoteca* nº 53. Valencia: IVAC.

Vidal, Núria. (1986). Barcelona: la puesta de corto (Diez años de cortometraje en Barcelona, 1965-1975) en Llinás, Francisco. (Ed.) *Cortometraje independiente español, 1969-1975*. Bilbao: Certamen internacional de cine documental y cortometraje de Bilbao.

Val del Omar, José. (1957). Desbordamiento apanorámico de la imagen. http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_6.pdf (Consultada por última vez en junio de 2013)

NOTAS

1. Ha sido imposible el visionado de las mismas debido a la dificultad de acceso a estos materiales audiovisuales.
2. En *Arrebato* (1980) Iván Zulueta incluye el tema musical *Ansiedad* del grupo de punk donostiarra Negativo y fragmentos sonoros reciclados que funcionan como contrapuntos a la sucesión de acciones planteadas en el argumento. Según Garikoitz Gamarra Quintanilla en este filme son continuas las referencias a la música electrónica alemana de grupos como Kraftwerk o Tangerine Dream. Gamarra Quintanilla, Garikoitz (2001, pp. 37-63).