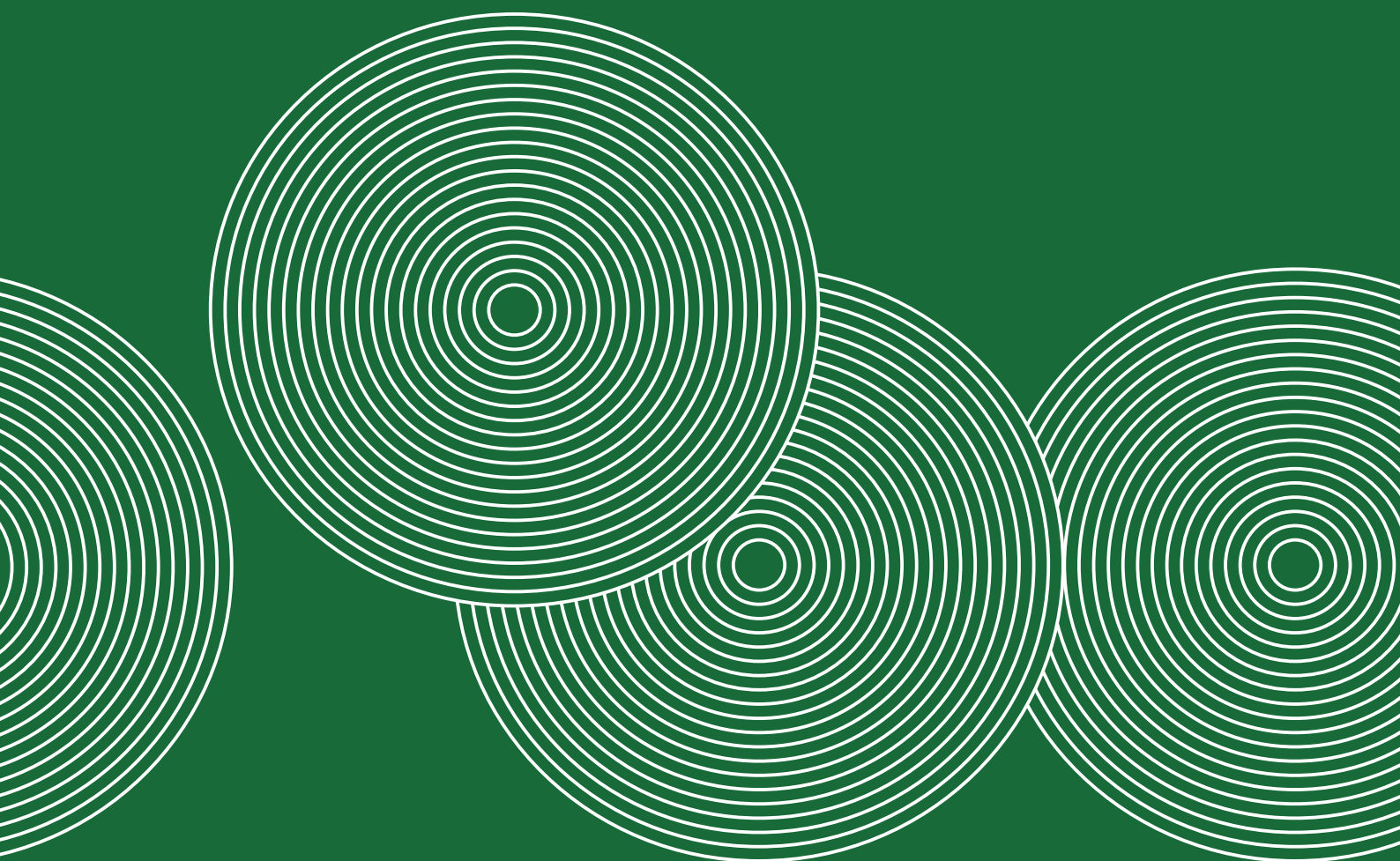


La gestión de los documentos sonoros y audiovisuales: un reto del siglo XXI



VIII Jornada de Celebración
del Día Mundial del Patrimonio
Audiovisual

25 de octubre
de 2019

Con el patrocinio de la Comisión
Nacional Española de Cooperación
con la UNESCO



VIII Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual
Madrid, 25 de octubre de 2018

Organiza

Biblioteca Nacional de España

Lugar

Biblioteca Nacional de España

Salón de Actos

Paseo de Recoletos 20 - 22

28001 Madrid

de los textos: sus autores

de esta edición: Biblioteca Nacional de España

de las imágenes: Biblioteca Nacional de España y sus propietarios

NIPO: 824-20-011-6

Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

VIII Jornada Día Mundial del Patrimonio Audiovisual

La gestión de los documentos sonoros y audiovisuales. Un reto del siglo XXI

Desde el año 2011 la BNE viene sumándose a la celebración de la Jornada de del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual que se celebra a nivel internacional. Presentamos las intervenciones del octavo encuentro, en el que especialistas en la gestión de archivos sonoros y audiovisuales se reunieron para debatir la amplia problemática que este tipo de patrimonio documental y cultural presenta, un reto que las instituciones encargadas de su preservación y difusión deben asumir.

La UNESCO, en su 33ª reunión de la Conferencia General, aprobó la Resolución 33 C/53 proclamando el día 27 de octubre de cada año Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, para conmemorar la aprobación en su 21ª reunión (1980) de la Recomendación sobre la Salvaguardia y Conservación de las imágenes en movimiento. Esta recomendación ha contribuido a tomar conciencia de la importancia del patrimonio audiovisual y su necesidad de preservación, una tarea urgente, ya que constituye una fuente esencial de información a través de imágenes y sonidos que, lamentablemente, se conserva en soportes extremadamente frágiles y que el paso del tiempo los hace muy vulnerables.

Como la UNESCO señala, el patrimonio sonoro y audiovisual se considera en la actualidad la historia del siglo XX y la del actual siglo XXI.

Los archivos sonoros y audiovisuales rompen las barreras idiomáticas al ser comprensibles por mucha gente pues las imágenes y los sonidos pueden llegar a todos los rincones y constituyen en sí mismos un patrimonio de indudable valor para dar a conocer las diversas manifestaciones culturales.

A pesar de su importancia y de ser un material que, en el caso de los registros sonoros y audiovisuales tienen solamente un siglo de existencia, debido a la variedad y fragilidad de sus materiales, corre el riesgo de desaparecer. De

hecho, la propia UNESCO insta a los diferentes países para que en un periodo no superior a 20 años se conserve, digitalice y preserve el patrimonio mundial sonoro y audiovisual.

La caducidad de los soportes es el gran problema al que en la actualidad se enfrentan las bibliotecas y los archivos, a lo que se añade la obsolescencia de los aparatos que los reproducen. Hay incluso voces que se alzan defendiendo como prioritaria la preservación de estos documentos frente al tradicional soporte papel.

La gestión de estos archivos es el tema que reunió en la BNE, en esta octava edición, a especialistas de distintos ámbitos públicos y privados que gestionan y utilizan estos documentos de muy diversas maneras resaltando también su valor como documentos primarios de información e investigación.

ANA SANTOS ARAMBURO

Directora de la Biblioteca Nacional de España

Sumario

6

Programa de la VIII Jornada de
Celebración del Día Mundial del
Patrimonio Audiovisual

BNE, 25 octubre 2018

7

Mapa del patrimonio sonoro
no musical de España: el proyecto
piloto del IPCE (Instituto del
Patrimonio Cultural de España)

ROSA ARIZA CHICHARRO

16

«Es extraño pero es verdad (...):
el audiovisual como partitura
de la música callada

ELSA CALERO CARRAMOLINO

33

Las palabras que se lleva
el viento... a buen destino:
los audios de las conferencias
de la Fundación Juan March

LUCÍA FRANCO

42

El archivo de la palabra en
la Biblioteca Digital AECID

M.A ARACELI GARCÍA MARTÍN
JORGE J. GARCÍA ORIA

47

La gestión de los registros sonoros
en el siglo XXI: experiencia de un
becario en la Biblioteca Nacional
de España

DIEGO GARCÍA SÁNCHEZ

57

La recuperación del patrimonio coreo-
gráfico de danza española inserto en
el patrimonio cinematográfico español

CRISTINA MARINERO

61

El presente y futuro de la gestión
de los documentos sonoros

FERRÁN PASCUAL BERGHAENEL

Programa

9:00 – 9:30	Acreditaciones y entrega de documentación		
9:30 – 9:45	Acto de apertura		
9:45 – 10:45	Mesa redonda EL PRESENTE Y FUTURO DE LA GESTIÓN DE LOS DOCUMENTOS SONOROS		
	PRESENTA Y MODERA	María Jesús López Lorenzo	Jefa del Servicio de Registros Sonoros, Biblioteca Nacional de España.
	PARTICIPAN	Diego García Sánchez	Máster en Gestión de la Documentación
		Ferrán Pascual Berghaenel	Bibliotecario de la Unitat de Sonors i Audiovisuals, Biblioteca de Catalunya
		Mónica Pérez Carabias	Subdirectora del Fondo Documental, Radio Nacional de España
10:45 – 11:45	Mesa redonda LA GESTIÓN DE LA INFORMACIÓN DE LOS DOCUMENTOS AUDIOVISUALES. DE LA DESCRIPCIÓN A LA INVESTIGACIÓN		
	PRESENTA Y MODERA	Alicia García Medina	Jefa de Servicio de Registros Sonoros, Biblioteca Nacional de España
	PARTICIPAN	Cristina Marinero	Investigadora, Universidad Complutense de Madrid
		Elsa Calero	Personal docente investigador, Universidad de Granada
		Paloma Hidalgo Goyanes	Jefa de la Unidad de Análisis Documental de Informativos TVE y Profesora asociada en la Universidad Complutense de Madrid
11:45 – 12:15	Pausa café		
12:15 – 13:15	Mesa redonda GESTIÓN Y CONSERVACIÓN DE LOS DOCUMENTOS SONOROS NO MUSICALES		
	PRESENTA Y MODERA	María Jesús López Lorenzo	Bibliotecaria del Servicio de Registros sonoros
	PARTICIPAN	Lucía Franco	Directora del Programa de Conferencias de la Fundación Juan March
		Rosa Ariza	Responsable del Tratamiento Documental de Palabra, Radio Nacional de España
		M ^a Araceli García Martín	Directora de la Biblioteca de la AECID
		Jorge García Oria	Jefe de Servicio de la Biblioteca de Cooperación de la AECID
13:15 – 13:30	Conclusiones y clausura		
	A CARGO DE	Elena Vázquez García	Directora del Departamento de Música y Audiovisuales, Biblioteca Nacional de España

Mapa del patrimonio sonoro no musical de España: el proyecto piloto del IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural de España)

ROSA ARIZA CHICHARRO

Responsable del Tratamiento
Documental de Palabra en
Radio Nacional de España

INTRODUCCIÓN

La idea de elaborar un mapa de los registros sonoros no musicales en España surge de la necesidad de que los investigadores, o los programadores de radio y televisión, tengan a su alcance una herramienta para trabajar que les permita conocer con qué documentos sonoros cuentan y dónde se encuentran. La dispersión de estos materiales y fondos, además de su invisibilidad y desconocimiento, es muy notable y este trabajo pretende sacarlos a la luz y hacerlos públicos. Supone la creación de un registro o inventario de los recursos sonoros que se conservan en España cuyo contenido no sea musical: programas radiofónicos, entrevistas, obras de teatro, recitales poéticos, conferencias, clases magistrales, tradiciones populares y documentos relativos a la memoria oral.

El proyecto que aquí se presenta, y que puede consultarse en la página web del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), es una primera fase de lo que será el mapa completo de España, puesto que se centra únicamente en la zona central de la península: Madrid, Castilla y León y Castilla-La Mancha. Se ha realizado en el ámbito de actuación del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX (PNCPCSXX) del IPCE, puesto que uno de los objetivos del Plan es el desarrollo de bases de datos con inventarios y catálogos de los registros audiovisuales, sonoros y fotográficos para así garantizar su protección.

Se ha centrado exclusivamente en los documentos sonoros no musicales, debido a que el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) se encuentra en proceso de elaboración del Mapa del Patrimonio Musical de España. Se pretende que ambos mapas sean complementarios y que permitan tener una visión conjunta de los documentos sonoros que existen en nuestro país.

Para su elaboración se ha recabado información en instituciones públicas y privadas de muy diverso tipo: asociaciones, partidos políticos, universidades, medios de comunicación, bibliotecas, archivos, fundaciones, etc.

OBJETIVOS

Como se enunciaba en el apartado anterior, el principal objetivo de este proyecto es poner al alcance de investigadores o personas interesadas en la utilización de este tipo de documentos (programadores de radio y televisión, logopedas, profesores de idiomas, personas con visión reducida, etc.) una panorámica del conjunto de los lugares donde pueden dirigirse para encontrar esos documentos relacionados con sus necesidades o sus preferencias.

A través de la investigación que se lleva a cabo para la confección del mapa, se ponen en negro sobre blanco muchos conjuntos documentales que actualmente son desconocidos por la mayoría de los usuarios.

Este trabajo permite conocer el estado en que se encuentra el patrimonio sonoro español y, en su caso, salvaguardar el mismo mediante los procesos de restauración o digitalización pertinentes. Los registros sonoros se han considerado muchas veces un material de segunda categoría respecto de otros soportes; por ello, frecuentemente no han sido conservados en las condiciones especiales que requieren la preservación y el mantenimiento de estos. No hay que olvidar que son objetos muy frágiles y sensibles al deterioro por uso y a las agresiones medioambientales.

Asimismo, este trabajo permitiría, a través de las recomendaciones pertinentes avaladas por un organismo público, que se dieran soluciones globales a problemas similares, que hoy en día los centros están solventando de manera particular y sin que haya unas directrices de actuación claras y únicas.

EJECUCIÓN

La ejecución de este proyecto se ha realizado dentro de las actuaciones del IPCE, concretamente en el ámbito del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX. Este último tiene tres ámbitos de actuación:

- Arquitectura
- Artes plásticas
- Documentos fotográficos, audiovisuales y sonoros

Hubo una primera fase de redacción del Plan Nacional y una segunda de seguimiento con actuaciones concretas en diferentes proyectos. Entre estos últimos se aprobó la elaboración de un proyecto piloto del «Mapa del Patrimonio Sonoro no Musical de España» que abarcara la zona central de nuestro país: Madrid, Castilla-La Mancha y Castilla y León.

El trabajo, que se inició en junio de 2016 y se finalizó en mayo de 2017, lo llevó a cabo la investigadora Beatriz Gómez Olmo, bajo mi supervisión y la de algunas personas del IPCE como Isabel Argerich y Alejandro Carrión.

PROCESO DE ELABORACIÓN DEL MAPA

Se trata de la creación de una base de datos, que constituye el cuerpo del inventario, sobre registros sonoros presentada a través de un mapa interactivo en formato web que muestra información sobre la localización y otros datos inherentes al documento. Esta base de datos ofrece información sobre su localización, descripción física de los soportes y contenidos generales, y está creada a partir de la información facilitada por las entidades consultadas en este proyecto.

La relación de las 56 instituciones y entidades consultadas es la siguiente:

MADRID			CASTILLA Y LEÓN	CASTILLA-LA MANCHA
Archivo de la Ciudad de Arganda del Rey	Biblioteca de la Residencia de Estudiantes	Archivo de la Fundación Salvador Seguí	Archivo de la Fundación Joaquín Díaz	Archivo de las Cortes de Castilla-La Mancha
Archivo de la Fundación 1.º de Mayo	Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina	Archivo del Senado	Archivo de las Cortes de Castilla y León	Archivo Histórico Provincial de Albacete
Archivo de la Fundación Francisco Largo Caballero	Biblioteca Tomás Navarro Tomás (CCHS-CSIC)	Archivo Sonoro de La Casa Encendida	Fundación Jorge Guillén	Archivo Histórico Provincial de Guadalajara
Archivo del Congreso de los Diputados	Casa de América	Biblioteca del Ateneo de Madrid	Biblioteca de la Universidad Pontificia de Salamanca	Archivo Municipal de Toledo
Archivo General del Instituto Cervantes	Centro de Documentación de Música y Danza	Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional	Centro de Arte Reina Sofía	Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo
Archivo Histórico del Partido Comunista de España	Centro de Documentación Teatral	Fundación Transición Española	Biblioteca de Castilla y León	Biblioteca Pública de Guadalajara
Archivo Histórico Ferroviario	Fondo Documental de Radio Nacional de España	Fonoteca de la Cadena Cope	Instituto Leonés de Cultura	Archivo de la Radio-Televisión de Castilla-La Mancha
Biblioteca de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte	Fonoteca de la Cadena SER	Archivo Onda Madrid	Museo Etnográfico de Ciruelos de Cervera	Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel»
Biblioteca de Educación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte	a Anastasio de Gracia-FITEL	Biblioteca de la Filmoteca Española	Biblioteca de la Universidad de Salamanca	
Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo	Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo	Centro de Medios Audiovisuales de la UNED	Centro de Estudios Mirobrigenses	
	Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero	Archivo de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas	Centro Documental de la Memoria Histórica	
	Fundación Pablo Iglesias	Biblioteca de la Universidad de Alcalá	Fundación Miguel Delibes	
Biblioteca de la Fundación Juan March	Museo Nacional de Ciencias Naturales	Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid		
	Servicio de Registros Sonoros. Archivo de la Palabra de la Biblioteca Nacional de España			

El cuestionario que se envió a las instituciones mencionadas fue el siguiente:

I

ÁREA DE IDENTIFICACIÓN		
IDENTIFICADOR (CÓDIGO DE REFERENCIA, SI LA INSTITUCIÓN DISPONE DE ÉL)	Código de identificación de la institución	<p><i>Objetivo</i> Proporcionar un código numérico o alfanumérico que de modo único identifique a la institución que detenta los fondos de archivo.</p> <p><i>Regla</i> Asignar el código numérico o alfanumérico de identificación de la institución que custodia los fondos de archivo según las normas nacionales e internacionales pertinentes.</p>
FORMA(S) AUTORIZADA(S) DEL NOMBRE	Nombre de la institución	<p><i>Objetivo</i> Crear un punto de acceso normalizado que identifique de manera unívoca a la institución detentora de los fondos de archivo, objeto de la descripción.</p> <p><i>Regla</i> Registrar la forma autorizada del nombre de la institución que custodia los fondos de archivo, añadiendo en su caso los calificadores necesarios (por ejemplo, fechas, lugar, etc.)</p>
OTRA(S) FORMA(S) DEL NOMBRE	Otros nombres de la institución	<p><i>Objetivo</i> Proporcionar cualquier otro nombre de la institución descrita que custodia los fondos de archivo que no se haya mencionado en ningún otro lugar del área de identificación.</p> <p><i>Regla</i> Registrar otro nombre de la institución detentora de los fondos de archivo por el cual puede ser conocida, tales como otras formas del mismo nombre, acrónimos, otros nombres institucionales o cambios sufridos por el nombre a lo largo del tiempo y, si es posible, sus correspondientes fechas.</p>
TIPO DE INSTITUCIÓN QUE CONSERVA LOS FONDOS DE ARCHIVO	Tipo de institución Archivo de la administración / Institución de radiodifusión / Biblioteca patrimonial / Fundación / Universidad / Museo / Otros	<p><i>Objetivo</i> Identificar la tipología de la institución que custodia los fondos de archivo.</p> <p><i>Regla</i> Registrar el tipo de institución que detenta los documentos de archivo.</p>

ÁREA DE CONTACTO		
LOCALIZACIÓN Y DIRECCIÓN(ES)	Calle	<p><i>Objetivo</i> Facilitar todas las direcciones pertinentes de la institución detentora de los fondos de archivo descrita, tanto las direcciones físicas como electrónicas.</p> <p><i>Regla</i> Consignar los datos de localización de la institución que conserva los fondos de archivo para el acceso público (calle y número, código postal, ciudad, provincia, demarcación, país, etc.). Indicar asimismo cualquier otra dirección necesaria (por ejemplo, las direcciones de otros servicios que se ofrecen). Consignar también la dirección electrónica usada por la institución (por ejemplo, la URL del sitio web).</p>
	Número	
	Código Postal	
	Ciudad	
	Provincia	
	Comunidad autónoma	
	País	
TELÉFONO, FAX, CORREO ELECTRÓNICO	Teléfono	<p><i>Objetivo</i> Proporcionar los datos necesarios para contactar con la institución que tiene la custodia de los documentos de archivo.</p> <p><i>Regla</i> Consignar el teléfono, fax y/o correo electrónico así como cualquier otra herramienta electrónica que pueda ser empleada para contactar y comunicarse con la institución que custodia los fondos de archivo.</p>
	Fax	
	Correo electrónico	
	Web	
PERSONAS DE CONTACTO	Apellidos	<p><i>Objetivo</i> Proporcionar a los usuarios la información necesaria para contactar con los miembros del personal.</p> <p><i>Regla</i> Registrar el nombre, los datos de contacto y el cargo de los miembros del personal (nombre, apellido, área de responsabilidad, correo electrónico, etc.)</p>
	Nombre	
	Cargo	
	Correo electrónico	

ÁREA DE ACCESO		
HORARIOS DE APERTURA	Horario de apertura	<i>Objetivo</i> Facilitar información sobre el horario de apertura y las fechas anuales de cierre de la institución que custodia los recursos archivísticos.
	Horario especial	
	Festivos	<i>Regla</i> Consignar el horario de apertura, las vacaciones anuales y los días festivos de la institución, así como cualquier cierre que se tenga previsto. Consignar los horarios relativos a la disponibilidad, o no, de ciertos servicios (por ejemplo, exposiciones, servicios de referencia, etc.)
	Vacaciones anuales:	
CONDICIONES Y REQUISITOS PARA EL USO Y ACCESO	Requisitos de acceso a los fondos:	<i>Objetivo</i> Facilitar información relativa a las condiciones, requisitos y procedimientos necesarios para el acceso y el uso de los servicios que ofrece la institución.
	Normativa de uso	<i>Regla</i> Describir las políticas de acceso, incluyendo cualquier restricción y/o regulación para el uso de los materiales y los servicios. Consignar información relativa a certificaciones, visitas concertadas, tarjetas de investigador, cartas de presentación, tarifas de admisión. Cuando se considere apropiado, se hará referencia a la legislación pertinente.
ACCESIBILIDAD	Medios de transporte para llegar	<i>Objetivo</i> Proporcionar información relacionada con el acceso físico a la institución que detenta los fondos de archivo y a sus servicios.
	Zona de aparcamiento	
	Accesos habilitados para personas con movilidad reducida:	<i>Regla</i> Consignar información sobre los medios de transporte a la institución que detenta los fondos de archivo y cualquier detalle sobre las facilidades existentes para usuarios con movilidad reducida, incluyendo las relativas al diseño del edificio, equipamientos o herramientas especiales, aparcamiento o área de tránsito.
	Otros	

ÁREA DE SERVICIOS		
SERVICIOS DE AYUDA A LA INVESTIGACIÓN	Sala de investigadores: Sí/No	<i>Objetivo</i> Proporcionar información sobre los servicios de ayuda a las consultas e investigación que se ofrecen en la institución que custodia los documentos de archivo.
	Número de puestos	
	Número de ordenadores para consulta	<i>Regla</i> Consignar la información de los servicios ofrecidos presencialmente a los ciudadanos por la institución tales como sala de consulta e investigación, servicio de referencia, biblioteca auxiliar, sala de consulta de mapas y planos, de microfilms, sala de audiovisuales, disponibilidad de puestos informáticos, idiomas hablados por el personal, etc. Consignar asimismo toda la información necesaria sobre los servicios de consulta a distancia que se proporcionan, tales como las búsquedas efectuadas por la propia institución y las tarifas aplicadas en su caso.
	Número de reproductores de audio	
	Biblioteca especializada: Sí/No	
	Servicio de asistencia en la búsqueda documental: Sí/No	
SERVICIOS DE REPRODUCCIÓN	Servicio de fotocopias: Sí/No	<i>Objetivo</i> Proporcionar información sobre los servicios de reproducción.
	Servicio de reproducciones digitales	<i>Regla</i> Consignar la información relativa a los servicios de reproducción ofrecidos al público (microfilms, fotocopias, fotografías, copias digitales). Especificar las condiciones generales y requisitos de estos servicios, incluyendo las tarifas aplicadas y las normas de publicación.
ESPACIOS PÚBLICOS	Sala de exposiciones	<i>Objetivo</i> Proporcionar información sobre los espacios públicos disponibles.
	Áreas de wifi	
	Cafetería/máquina expendedora	<i>Regla</i> Consignar la información relativa a los espacios disponibles para el uso público (exposiciones permanentes o temporales, acceso a Internet gratuito o con cargo, máquinas expendedoras, tiendas, etc.)

ÁREA DE DESCRIPCIÓN

NOTA: Consigne únicamente la información referida a los fondos sonoros no musicales que posea la institución

FONDOS
Y OTRAS
COLECCIONES
CUSTODIADAS

Fechas

Materias

Soportes

Volumen

Estado de descripción

Estado de conservación:

Derechos de autor: Todos los documentos / Algunos documentos/ Ninguno de los documentos

Digitalización

Dirección de acceso a repositorio digital

Observaciones

Objetivo

Proporcionar una aproximación a los fondos y otras agrupaciones documentales custodiados en la institución que detenta los fondos de archivo.

Regla

Consignar de forma resumida los fondos y agrupaciones documentales que la institución custodia, describiendo cómo y cuándo se formaron. Facilitar información sobre el volumen, los formatos de los soportes, temática, etc. Incluya información sobre la posible digitalización de todos o parte de los soportes y el criterio usado, en el segundo caso, para seleccionar los soportes pasados a digital.

Muy importante: Anote si todos o parte de los documentos sonoros están sujetos a derechos de autor. Por último, estime el estado de conservación que, a su juicio, tienen los soportes.

INSTRUMENTOS
DE DESCRIPCIÓN,
GUÍAS Y
PUBLICACIONES

Instrumentos de descripción,
guías y publicaciones

Objetivo

Proporcionar una visión general de los instrumentos de descripción publicados y/o no publicados, y especialmente de las guías, preparados por la institución que custodia los fondos de archivo, así como cualquier otra publicación que se considere pertinente.

Regla

Registrar el título y otra información útil relativa a los instrumentos de descripción y guías, publicados y/o no publicados preparados por la institución que conserva los fondos de archivo y cualquier otra publicación que se considere pertinente.

OTRAS
OBSERVACIONES

NOTA: Consigne cualquier información que considere relevante y no esté incluida en otras áreas

Las normas que se siguieron para elaborar el cuestionario fueron:

- Para las instituciones: Norma Internacional para Describir Instituciones que Custodian Fondos de Archivo (ISDIAH) y la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD(G)) del Consejo Internacional de Archivos.
- La descripción documental se realizó de acuerdo con las normas y estándares nacionales e internacionales existentes para la descripción de instituciones que conservan fondos documentales, especialmente Encoded Archival Guide (EAG) en su última versión, así como para la descripción básica de dichos fondos, para la que se utilizó ISAD(G).

Cuando los centros disponían de instrumentos de descripción suficientemente detallados de sus fondos para el objetivo de este trabajo, se incluyó en el informe final una relación de los instrumentos de descripción disponibles para cada centro, indicando la dirección o URL en la que se puede acceder a los publicados en la web.

Una vez recogidos los formularios de forma online, telefónicamente o en persona, se procedió al análisis de los mismos y a la elaboración de la base de datos y del mapa web.

CONSULTA DEL MAPA WEB

La consulta del mismo se puede hacer a través de la página web del Ministerio de Cultura:

www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/actuaciones.html

Esta base de datos y mapa tienen como finalidad permitir a los usuarios consultar y situar geográficamente qué organismos disponen de fondos sonoros no musicales, y ofrecer información relativa a los horarios de apertura, requisitos de acceso, disponibilidad del documento o posibilidad de reproducción. Se concibe como una herramienta de apoyo para el estudio del patrimonio sonoro no musical que, a través de una base de datos y un mapa interactivo, ofrece la referencia de 56 organismos de la zona centro de España que guardan en sus archivos estas grabaciones.

«Es extraño pero es verdad (...)»¹: el audiovisual como partitura de la música callada

ELSA CALERO CARRAMOLINO

Universidad de Granada

Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio.²

INTRODUCCIÓN

De cuando el posmodernismo no se liberó del formalismo de la partitura

En las últimas décadas, la musicología ha ido adaptando su enfoque y técnicas de estudio a una metodología que progresivamente ha abandonado el formalismo decimonónico que consideraba la obra musical plasmada en un soporte fijo el único objeto de estudio válido. La música escrita ejerce aquí su poder al consagrar a la partitura como el único medio fehaciente de la actividad creativa musical individual (la composición) estructurada en base a las características de un lenguaje, calificado desde la perspectiva occidental como «universal», cuyos elementos son dignos de un análisis unidireccional y positivista. Esta evolución (e incursión) en la posmodernidad³ ha obligado

1 George Gordon Byron. *Don Juan*. Pedro Ugalde (trad.). v.1. Barcelona, RBA, 2002, p. 342.

2 Platón. «Fedro». *Diálogos, III*. Emilio Lledó (trad.). Barcelona, Gredos, 1988, p. 403.

3 Son diversos los autores que han trabajado acerca del desarrollo del pensamiento posmoderno en musicología. Para profundizar en este aspecto se recomienda: Manfred Bukofzer. *The place of musicology*. Nueva York, The Liberal Arts, 1975; Nicholas Cook y Mark Everist. *Rethinking music*. Oxford, Oxford University Press, 1999; Nicholas Cook. *Music as creative practice*. Oxford, Oxford University Press, 2018; Rubén López-Cano. «La música ya no es lo que era: una aproximación a las posmodernidades de la música», *Revista Boletín Música* (2006), n. 17, pp. 42-63, en https://www.dropbox.com/s/o36tku3m2kbvbk2/2006.Musica_ya_no_es.pdf?OCID=MY01SV&form=MY01SV (consulta 8/7/2019); Víctor. E. Taylor y Charles. E. Winquist. *Enciclopedia del posmodernismo*. Pedro Navarro Serrano y Francisco Alguacil Díaz (trads.). Barcelona, Síntesis, 2002.

a musicólogos y musicólogas a buscar nuevas fuentes que les permitan no ya estudiar la obra como un lenguaje prefijado, sino a entenderla como el resultado de una práctica concreta en un momento y contexto determinado, incluyendo las variables, procesos y significados que ello implica.

Hace tiempo que la música dejó de ser la partitura y su autor (genio creador las más de las veces con firma masculina, tal y como afirmaría Susan McClary⁴ y otros teóricos después) para ser entendida como una acción colectiva fruto de la interacción entre los distintos agentes que conforman una sociedad⁵.

Sin embargo, en la búsqueda de nuevas fuentes que documenten la práctica musical, no todas han recibido la misma consideración en el entorno académico, del mismo modo que los parámetros⁶ por los que han sido o son tratados ciertos documentos en las instituciones dedicadas a su conservación, tampoco han favorecido su toma en la investigación musicológica. Un claro ejemplo de esta disparidad lo constituyen los audiovisuales.


El audiovisual como material, fuente y recurso presenta una serie de casuísticas que, a menudo, ha ocasionado que haya sido fuertemente rechazado como fuente primaria en la investigación musicológica, siempre y cuando no fuese para abordar estudios desde el ámbito formalista. Es decir, el análisis de la relación partitura/imagen cuando no de la partitura, exclusivamente. Así, se ha tendido a considerar que un producto, fruto de la ficción, o en el mejor de los casos, interpretado, depurado, seleccionado y montado, como sucede con los documentales, no es capaz de aportar datos válidos susceptibles de ser tomados en cuenta por el investigador musical más allá de sus factores extrínsecos musicalmente hablando. Esta es una de las razones (aunque no la única, sí la de mayor peso) por la que, en la musicología española, el audiovisual permanece aún hoy sumido en un olvido tan explícito como flagrante.

Si realizáramos en este instante un vaciado por las tesis que en materia de musicología han visto la luz en relación con el audiovisual vinculado al

4 Susan McClary. *Feminine Endings: Music, gender and sexuality*. Minessota, Minessota University Press, 1991. A este respecto se recomienda también: Lucy Green. *Música, género y educación*. Pablo Manzano (trad.). Madrid, Morata, 2001; Pilar Ramos López. *Feminismo y música: Introducción y crítica*. Madrid, Narcea, 2003.

5 John Blacking. *¿Hay música en el hombre?* Francisco Cruces (trad.) y Jaume Ayats (pról.). Madrid, Alianza Editorial, 2006.

6 Las problemáticas surgidas en torno al proceso de catalogación de «documentos sonoros de tipo etnográfico» y la precisión con que debe abordarse para que los datos proporcionados al investigador faciliten su consulta fueron abordados durante las VII Jornadas de Patrimonio Audiovisual por Rubén Corchete Martínez en «Salvaguardar lo transitorio. Los resultados sonoros de la investigación etnográfica en una biblioteca patrimonial». *Nuestra historia en los archivos sonoros y audiovisuales*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 31-39, en http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/webdocs/LaBNE/Publicaciones/VII_Jornada_de_Celebracixn_del_Dxa_Mundial_del_Patrimonio_Audiovisual.pdf (acceso 08/07/2019): «Todavía persiste una cierta forma de purificación de los recuerdos que, (...) en el contexto de la memoria colectiva opera a través de múltiples mecanismos de selección, almacenamiento y presentación de la información» (*Ibidem*, p. 31). También en <https://www.youtube.com/watch?v=0yXWpeah9fw> (acceso 08/07/2019).



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Está usted en: [Portada](#) • [Universidades](#) • [Educación superior universitaria](#)

Tesis doctorales: TESEO


Resultado de la búsqueda Ayuda

Número de registros encontrados: 1

Seleccionar todos ☒
Deseleccionar ☐

[ver Selección](#)
[Modificar Consulta](#)
[Nueva Consulta](#)

☐ LA MÚSICA POP EN EL CINE CONTEMPORÁNEO: PRESENCIA Y AUSENCIA DE DAVID BOWIE
☐ DE LA PARTITURA A LA PANTALLA. PLANO Y CONTRAPLANO DE UNA MISMA REALIDAD.
☐ LA SÍNCRESIS AUDIOVISUAL EN EL GÉNERO DE LA VIDEOMÚSICA. RELACIONES ESTRUCTURALES Y SEMÁNTICAS DE LOS COMPONENTES SONORO Y VISUAL.
☐ LA MÚSICA EN EL CINE DE LUCHINO VISCONTI: ANÁLISIS DE LA BANDA SONORA Y ESTUDIO DE LA MÚSICA Y SUS FUNCIONES
☐ LA EXPRESIÓN DEL SENTIMIENTO DE NOSTALGIA EN LA MÚSICA QUE NINO ROTA COMPUSO PARA EL CINE DE FEDERICO FELLINI
☐ LA MÚSICA DE LIGETI Y PENDEREDDI EN 2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO Y EL RESPLANDOR DE STANLEY KUBRICK
☐ LA ARMONÍA COMO ELEMENTO DE COMUNICACIÓN EN PROCESOS CREATIVOS GLOBALES: EVIDENCIAS EMPÍRICAS E INTERPRETACIÓN VALORATIVA EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS NOVENTA
☐ DALÍ A ESCENA: OBRA DEDICADA A LA ESCENOGRAFÍA Y DISEÑO DE VESTUARIO Y ACCIONES PERFORMATIVAS
☐ MÚSICA E INTELIGENCIA ESPIRITUAL A TRAVÉS DE L'AUDIOVISUAL
☐ LA MÚSICA CLÁSICA Y LA NARRACIÓN FÍLMICA EN LA OBRA DE PEDRO ALMODÓVAR
☐ LA MÚSICA EN EL FILM: LA SUBVERSIÓN DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO EN L'OBRA DE PIERRE PORTABELLA (1967-1976)
☐ JACQUES DEMY: UNA NECESARIA RECUPERACIÓN EN EL CINE FRANCÉS
☐ MÚSICA AUTÓNOMA Y MÚSICA APLICADA: ANÁLISIS COMPARATIVO DEL PROCESO COMPOSITIVO Y LAS ESTRUCTURAS MUSICALES EN LA OBRA DE JOSÉ NIETO
☐ LA COMPOSICIÓN MUSICAL PARA EL CINE EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. MÚSICA, POLÍTICA Y PROPAGANDA EN CORTOMETRAJES Y MEDIOMETRAJES (1936-1939)
☐ LA MÚSICA EN EL PRIMER CINE DE LOS HERMANOS MARX
☐ LA MÚSICA EN EL CINE: SU VALOR SINCRETICO Y EDUCATIVO.
☐ EL CINE MUSICAL CLÁSICO EN ESTADOS UNIDOS (1927-1960) Y SU REPERCUSIÓN EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES POSTERIORES A ESTE PERIODO
☐ LA BANDA SONORA MUSICAL EN EL CINE ESPAÑOL (1960-1999): LA RECREACIÓN DE IDENTIDADES FEMENINAS A TRAVÉS DE LA MÚSICA DE CINE EN LA FILMOGRAFÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS SESENTA.
☐ EL SYNCHRO-CINE O CINE-FUTURE DE CHARLES DELACOMMUNE: UN DISPOSITIVO OLVIDADO. BREVE INTRODUCCIÓN AL CONTEXTO, FUNCIONAMIENTO Y DOCUMENTACIÓN ORIGINAL DISPONIBLE.
☐ LA MÚSICA EN EL CINE DE INGMAR BERGMAN
☐ EXPERIENCIAS DIDÁCTICO MUSICALES EN LA ESO: EL REALISMO Y LA FANTASÍA, LA PALABRA Y LA IMAGEN. SU CONTRIBUCIÓN A LA ADQUISICIÓN DE COMPETENCIAS
☐ EL COMPOSITOR CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL: EVOLUCIÓN DE UNA PROFESIÓN (1930-1989)
☐ ACÚSTICAS DEL MIEDO: LO SINISTRO EN EL CINE FANTÁSTICO Y DE TERROR A TRAVÉS DE LA BANDA SONORA
☐ ARQUITECTURA DEL TIEMPO. LA COMPOSICIÓN DEL MOVIMIENTO Y EL TIEMPO: CRÍTICA DE LA MÚSICA Y EL CINE PUROS
☐ MÚSICA Y CINE EN LA ESPAÑA DEL FRANQUISMO: EL COMPOSITOR JUAN QUINTERO MUÑOZ (1903-1980)
☐ LA OBRA PLANÍSTICA DE ANTON GARCIA ABRIU: UN PARADIGMA DE COMUNICACIÓN MUSICAL.
☐ LA CREACIÓN MUSICAL EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO
☐ MIGUEL ASINS ARBÓ: MÚSICA Y CINEMATOGRAFÍA. ANÁLISIS MÚSICO-VISUAL DE SUS COMPOSICIONES EN LA FILMOGRAFÍA DE LUIS GARCÍA BERLANGA
☐ EL DISEÑO DE SONIDO EN EL CINE. UN EMPLAZAMIENTO SONORO
☐ FEDERICO FELLINI: EL CINE COMO ARTE TOTAL.



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Está usted en: [Portada](#) • [Universidades](#) • [Educación superior universitaria](#)

Tesis doctorales: TESEO

Resultado de la búsqueda Ayuda

Número de registros encontrados: 1

Seleccionar todos ☒
Deseleccionar ☐

[ver Selección](#)
[Modificar Consulta](#)
[Nueva Consulta](#)

☐ LA MÚSICA POP EN EL CINE CONTEMPORÁNEO: PRESENCIA Y AUSENCIA DE DAVID BOWIE
☐ DE LA PARTITURA A LA PANTALLA. PLANO Y CONTRAPLANO DE UNA MISMA REALIDAD.
☐ LA SÍNCRESIS AUDIOVISUAL EN EL GÉNERO DE LA VIDEOMÚSICA. RELACIONES ESTRUCTURALES Y SEMÁNTICAS DE LOS COMPONENTES SONORO Y VISUAL.
☐ LA MÚSICA EN EL CINE DE LUCHINO VISCONTI: ANÁLISIS DE LA BANDA SONORA Y ESTUDIO DE LA MÚSICA Y SUS FUNCIONES
☐ LA EXPRESIÓN DEL SENTIMIENTO DE NOSTALGIA EN LA MÚSICA QUE NINO ROTA COMPUSO PARA EL CINE DE FEDERICO FELLINI
☐ LA MÚSICA DE LIGETI Y PENDEREDDI EN 2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO Y EL RESPLANDOR DE STANLEY KUBRICK
☐ LA ARMONÍA COMO ELEMENTO DE COMUNICACIÓN EN PROCESOS CREATIVOS GLOBALES: EVIDENCIAS EMPÍRICAS E INTERPRETACIÓN VALORATIVA EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS NOVENTA
☐ DALÍ A ESCENA: OBRA DEDICADA A LA ESCENOGRAFÍA Y DISEÑO DE VESTUARIO Y ACCIONES PERFORMATIVAS
☐ MÚSICA E INTELIGENCIA ESPIRITUAL A TRAVÉS DE L'AUDIOVISUAL
☐ LA MÚSICA CLÁSICA Y LA NARRACIÓN FÍLMICA EN LA OBRA DE PEDRO ALMODÓVAR
☐ LA MÚSICA EN EL FILM: LA SUBVERSIÓN DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO EN L'OBRA DE PIERRE PORTABELLA (1967-1976)
☐ JACQUES DEMY: UNA NECESARIA RECUPERACIÓN EN EL CINE FRANCÉS
☐ MÚSICA AUTÓNOMA Y MÚSICA APLICADA: ANÁLISIS COMPARATIVO DEL PROCESO COMPOSITIVO Y LAS ESTRUCTURAS MUSICALES EN LA OBRA DE JOSÉ NIETO
☐ LA COMPOSICIÓN MUSICAL PARA EL CINE EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. MÚSICA, POLÍTICA Y PROPAGANDA EN CORTOMETRAJES Y MEDIOMETRAJES (1936-1939)
☐ LA MÚSICA EN EL PRIMER CINE DE LOS HERMANOS MARX
☐ LA MÚSICA EN EL CINE: SU VALOR SINCRÉTICO Y EDUCATIVO.
☐ EL CINE MUSICAL CLÁSICO EN ESTADOS UNIDOS (1927-1960) Y SU REPERCUSIÓN EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES POSTERIORES A ESTE PERÍODO
☐ LA BANDA SONORA MUSICAL EN EL CINE ESPAÑOL (1960-1999): LA RECREACIÓN DE IDENTIDADES FEMENINAS A TRAVÉS DE LA MÚSICA DE CINE EN LA FILMOGRAFÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS SESENTA.
☐ EL SYNCHRO-CINÉ O CINÉ-FUTURE DE CHARLES DELACOMMUNE: UN DISPOSITIVO OLVIDADO. BREVE INTRODUCCIÓN AL CONTEXTO, FUNCIONAMIENTO Y DOCUMENTACIÓN ORIGINAL DISPONIBLE.
☐ LA MÚSICA EN EL CINE DE INGMAR BERGMAN
☐ EXPERIENCIAS DIDÁCTICO MUSICALES EN LA ESO: EL REALISMO Y LA FANTASÍA, LA PALABRA Y LA IMAGEN. SU CONTRIBUCIÓN A LA ADQUISICIÓN DE COMPETENCIAS
☐ EL COMPOSITOR CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL: EVOLUCIÓN DE UNA PROFESIÓN (1930-1989)
☐ ACÚSTICAS DEL MEDIO: LO SINISTRO EN EL CINE FANTÁSTICO Y DE TERROR A TRAVÉS DE LA BANDA SONORA
☐ ARQUITECTURA DEL TIEMPO. LA COMPOSICIÓN DEL MOVIMIENTO Y EL TIEMPO: CRÍTICA DE LA MÚSICA Y EL CINE PUROS
☐ MÚSICA Y CINE EN LA ESPAÑA DEL FRANQUISMO: EL COMPOSITOR JUAN QUINTERO MUÑOZ (1903-1980)
☐ LA OBRA PLANÍSTICA DE ANTON GARCIA ABRIU: UN PARADIGMA DE COMUNICACIÓN MUSICAL.
☐ LA CREACIÓN MUSICAL EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO
☐ MIGUEL ASINS ARBÓ: MÚSICA Y CINEMATOGRAFÍA. ANÁLISIS MÚSICO-VISUAL DE SUS COMPOSICIONES EN LA FILMOGRAFÍA DE LUIS GARCÍA BERLANGA
☐ EL DISEÑO DE SONIDO EN EL CINE. UN EMPLEAZAMIENTO SONORO
☐ FEDERICO FELLINI: EL CINE COMO ARTE TOTAL.



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Está usted en: [Portada](#) • [Universidades](#) • [Educación superior universitaria](#)

Tesis doctorales: TESEO


Resultado de la búsqueda Ayuda

Número de registros encontrados: 1

Seleccionar todos ☒
Deseleccionar ☐

[ver Selección](#)
[Modificar Consulta](#)
[Nueva Consulta](#)

☐ LA MÚSICA POP EN EL CINE CONTEMPORÁNEO: PRESENCIA Y AUSENCIA DE DAVID BOWIE
☐ DE LA PARTITURA A LA PANTALLA. PLANO Y CONTRAPLANO DE UNA MISMA REALIDAD.
☐ LA SÍNCRESIS AUDIOVISUAL EN EL GÉNERO DE LA VIDEOMÚSICA. RELACIONES ESTRUCTURALES Y SEMÁNTICAS DE LOS COMPONENTES SONORO Y VISUAL.
☐ LA MÚSICA EN EL CINE DE LUCHINO VISCONTI: ANÁLISIS DE LA BANDA SONORA Y ESTUDIO DE LA MÚSICA Y SUS FUNCIONES
☐ LA EXPRESIÓN DEL SENTIMIENTO DE NOSTALGIA EN LA MÚSICA QUE NINO ROTA COMPUSO PARA EL CINE DE FEDERICO FELLINI
☐ LA MÚSICA DE LIGETI Y PENDEREDDI EN 2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO Y EL RESPLANDOR DE STANLEY KUBRICK
☐ LA ARMONÍA COMO ELEMENTO DE COMUNICACIÓN EN PROCESOS CREATIVOS GLOBALES: EVIDENCIAS EMPÍRICAS E INTERPRETACIÓN VALORATIVA EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS NOVENTA
☐ DALÍ A ESCENA: OBRA DEDICADA A LA ESCENOGRAFÍA Y DISEÑO DE VESTUARIO Y ACCIONES PERFORMATIVAS
☐ MÚSICA E INTELIGENCIA ESPIRITUAL A TRAVÉS DE L'AUDIOVISUAL
☐ LA MÚSICA CLÁSICA Y LA NARRACIÓN FÍLMICA EN LA OBRA DE PEDRO ALMODÓVAR
☐ LA MÚSICA EN EL FILM: LA SUBVERSIÓN DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO EN L'OBRA DE PIERRE PORTABELLA (1967-1976)
☐ JACQUES DEMY: UNA NECESARIA RECUPERACIÓN EN EL CINE FRANCÉS
☐ MÚSICA AUTÓNOMA Y MÚSICA APLICADA: ANÁLISIS COMPARATIVO DEL PROCESO COMPOSITIVO Y LAS ESTRUCTURAS MUSICALES EN LA OBRA DE JOSÉ NIETO
☐ LA COMPOSICIÓN MUSICAL PARA EL CINE EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. MÚSICA, POLÍTICA Y PROPAGANDA EN CORTOMETRAJES Y MEDIOMETRAJES (1936-1939)
☐ LA MÚSICA EN EL PRIMER CINE DE LOS HERMANOS MARX
☐ LA MÚSICA EN EL CINE: SU VALOR SINCRÉTICO Y EDUCATIVO.
☐ EL CINE MUSICAL CLÁSICO EN ESTADOS UNIDOS (1927-1960) Y SU REPERCUSIÓN EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES POSTERIORES A ESTE PERÍODO
☐ LA BANDA SONORA MUSICAL EN EL CINE ESPAÑOL (1960-1999): LA RECREACIÓN DE IDENTIDADES FEMENINAS A TRAVÉS DE LA MÚSICA DE CINE EN LA FILMOGRAFÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS SESENTA.
☐ EL SYNCHRO-CINÉ O CINÉ-FUTURE DE CHARLES DELACOMMUNE: UN DISPOSITIVO OLVIDADO. BREVE INTRODUCCIÓN AL CONTEXTO, FUNCIONAMIENTO Y DOCUMENTACIÓN ORIGINAL DISPONIBLE.
☐ LA MÚSICA EN EL CINE DE INGMAR BERGMAN
☐ EXPERIENCIAS DIDÁCTICO MUSICALES EN LA ESO: EL REALISMO Y LA FANTASÍA, LA PALABRA Y LA IMAGEN. SU CONTRIBUCIÓN A LA ADQUISICIÓN DE COMPETENCIAS
☐ EL COMPOSITOR CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL: EVOLUCIÓN DE UNA PROFESIÓN (1930-1989)
☐ ACÚSTICAS DEL MEDIO: LO SINISTRO EN EL CINE FANTÁSTICO Y DE TERROR A TRAVÉS DE LA BANDA SONORA
☐ ARQUITECTURA DEL TIEMPO. LA COMPOSICIÓN DEL MOVIMIENTO Y EL TIEMPO: CRÍTICA DE LA MÚSICA Y EL CINE PUROS
☐ MÚSICA Y CINE EN LA ESPAÑA DEL FRANQUISMO: EL COMPOSITOR JUAN QUINTERO MUÑOZ (1903-1980)
☐ LA OBRA PLANÍSTICA DE ANTON GARCIA ABRIU: UN PARADIGMA DE COMUNICACIÓN MUSICAL.
☐ LA CREACIÓN MUSICAL EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO
☐ MIGUEL ASINS ARBÓ: MÚSICA Y CINEMATOGRAFÍA. ANÁLISIS MÚSICO-VISUAL DE SUS COMPOSICIONES EN LA FILMOGRAFÍA DE LUIS GARCÍA BERLANGA
☐ EL DISEÑO DE SONIDO EN EL CINE. UN EMPLEAZAMIENTO SONORO
☐ FEDERICO FELLINI: EL CINE COMO ARTE TOTAL.



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Está usted en: [Portada](#) • [Universidades](#) • [Educación superior universitaria](#)

Tesis doctorales: TESEO

Resultado de la búsqueda Ayuda

Número de registros encontrados: 1

Seleccionar todos ☒
Deseleccionar ☐

[ver Selección](#)
[Modificar Consulta](#)
[Nueva Consulta](#)

☐ LA MÚSICA POP EN EL CINE CONTEMPORÁNEO: PRESENCIA Y AUSENCIA DE DAVID BOWIE
☐ DE LA PARTITURA A LA PANTALLA. PLANO Y CONTRAPLANO DE UNA MISMA REALIDAD.
☐ LA SÍNCRESIS AUDIOVISUAL EN EL GÉNERO DE LA VIDEOMÚSICA. RELACIONES ESTRUCTURALES Y SEMÁNTICAS DE LOS COMPONENTES SONORO Y VISUAL.
☐ LA MÚSICA EN EL CINE DE LUCHINO VISCONTI: ANÁLISIS DE LA BANDA SONORA Y ESTUDIO DE LA MÚSICA Y SUS FUNCIONES
☐ LA EXPRESIÓN DEL SENTIMIENTO DE NOSTALGIA EN LA MÚSICA QUE NINO ROTA COMPUSO PARA EL CINE DE FEDERICO FELLINI
☐ LA MÚSICA DE LIGETI Y PENDEREDDI EN 2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO Y EL RESPLANDOR DE STANLEY KUBRICK
☐ LA ARMONÍA COMO ELEMENTO DE COMUNICACIÓN EN PROCESOS CREATIVOS GLOBALES: EVIDENCIAS EMPÍRICAS E INTERPRETACIÓN VALORATIVA EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS NOVENTA
☐ DALÍ A ESCENA: OBRA DEDICADA A LA ESCENOGRAFÍA Y DISEÑO DE VESTUARIO Y ACCIONES PERFORMATIVAS
☐ MÚSICA E INTELIGENCIA ESPIRITUAL A TRAVÉS DE L'AUDIOVISUAL
☐ LA MÚSICA CLÁSICA Y LA NARRACIÓN FÍLMICA EN LA OBRA DE PEDRO ALMODÓVAR
☐ LA MÚSICA EN EL FILM: LA SUBVERSIÓN DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO EN L'OBRA DE PIERRE PORTABELLA (1967-1976)
☐ JACQUES DEMY: UNA NECESARIA RECUPERACIÓN EN EL CINE FRANCÉS
☐ MÚSICA AUTÓNOMA Y MÚSICA APLICADA: ANÁLISIS COMPARATIVO DEL PROCESO COMPOSITIVO Y LAS ESTRUCTURAS MUSICALES EN LA OBRA DE JOSÉ NIETO
☐ LA COMPOSICIÓN MUSICAL PARA EL CINE EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. MÚSICA, POLÍTICA Y PROPAGANDA EN CORTOMETRAJES Y MEDIOMETRAJES (1936-1939)
☐ LA MÚSICA EN EL PRIMER CINE DE LOS HERMANOS MARX
☐ LA MÚSICA EN EL CINE: SU VALOR SINCRÉTICO Y EDUCATIVO.
☐ EL CINE MUSICAL CLÁSICO EN ESTADOS UNIDOS (1927-1960) Y SU REPERCUSIÓN EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES POSTERIORES A ESTE PERÍODO
☐ LA BANDA SONORA MUSICAL EN EL CINE ESPAÑOL (1960-1999): LA RECREACIÓN DE IDENTIDADES FEMENINAS A TRAVÉS DE LA MÚSICA DE CINE EN LA FILMOGRAFÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS SESENTA.
☐ EL SYNCHRO-CINÉ O CINÉ-FUTURE DE CHARLES DELACOMMUNE: UN DISPOSITIVO OLVIDADO. BREVE INTRODUCCIÓN AL CONTEXTO, FUNCIONAMIENTO Y DOCUMENTACIÓN ORIGINAL DISPONIBLE.
☐ LA MÚSICA EN EL CINE DE INGMAR BERGMAN
☐ EXPERIENCIAS DIDÁCTICO MUSICALES EN LA ESO: EL REALISMO Y LA FANTASÍA, LA PALABRA Y LA IMAGEN. SU CONTRIBUCIÓN A LA ADQUISICIÓN DE COMPETENCIAS
☐ EL COMPOSITOR CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL: EVOLUCIÓN DE UNA PROFESIÓN (1930-1989)
☐ ACÚSTICAS DEL MEDIO: LO SINISTRO EN EL CINE FANTÁSTICO Y DE TERROR A TRAVÉS DE LA BANDA SONORA
☐ ARQUITECTURA DEL TIEMPO. LA COMPOSICIÓN DEL MOVIMIENTO Y EL TIEMPO: CRÍTICA DE LA MÚSICA Y EL CINE PUROS
☐ MÚSICA Y CINE EN LA ESPAÑA DEL FRANQUISMO: EL COMPOSITOR JUAN QUINTERO MUÑOZ (1903-1980)
☐ LA OBRA PLANÍSTICA DE ANTON GARCIA ABRIU: UN PARADIGMA DE COMUNICACIÓN MUSICAL.
☐ LA CREACIÓN MUSICAL EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO
☐ MIGUEL ASINS ARBÓ: MÚSICA Y CINEMATOGRAFÍA. ANÁLISIS MÚSICO-VISUAL DE SUS COMPOSICIONES EN LA FILMOGRAFÍA DE LUIS GARCÍA BERLANGA
☐ EL DISEÑO DE SONIDO EN EL CINE. UN EMPLEAZAMIENTO SONORO
☐ FEDERICO FELLINI: EL CINE COMO ARTE TOTAL.

con motivo de las relaciones entre música y cinematografía de José Miguel Sanz pasaron veinticuatro años. De 1984⁸ la primera, de 2008⁹ la segunda. En este último caso José Miguel Sanz analizaba musivisualmente las composiciones de Miguel Asins Arbó en las películas de Luis García Berlanga o, en otras palabras, la banda sonora musical de películas como *La vaquilla* (1985). En este trabajo el autor diferencia entre película, guion y partitura. Sin embargo, no es hasta 2009, un año después, cuando Joaquín López González, lee en Granada *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*¹⁰. Es la primera vez que las películas de ficción y por tanto los documentos audiovisuales aparecen definidos como «fuente primaria». En su estudio, el autor propone una definición de película como un producto cerrado compuesta de guion, imagen y sonido, donde el sonido ocupa un lugar principal en el acto narrativo. En este sentido, la partitura no solo ofrece información insuficiente, sino que además debe relacionarse con el contenido que debe ser audiovisionado. A esta tendencia ha contribuido la irrupción de estudios de otros objetos culturales de consumo con alta participación musical. Me refiero aquí a las últimas investigaciones surgidas alrededor del estudio del videoclip y el videojuego¹¹. No obstante, en el marco de la musicología española, la partitura seguirá constituyendo un elemento central en el análisis en relación con el resto de productos escritos, como el guion.

De nuevo las ataduras de la palabra escrita, o en este caso de la música notada. ¿No resulta esto contradictorio? ¿No es precisamente la música la disciplina más intangible de todas? Paradójicamente, en esa lucha por defender su existencia, la musicología ha dado prioridad a la materialidad de una expresión inmaterial: la partitura en música docta, otros soportes para las «músicas populares» pretendiendo salvar la fina línea entre lo que es y lo que no. Pero ¿y si no hay papel?, ¿qué pasa cuando no hay palabra escrita?, ¿qué ocurre cuando no hay notas sobre un pentagrama?, ¿significa que no existió?, ¿que no existe? Y si existió o existe, ¿a cuántas realidades musicales permanecemos sordos? O tal vez sería más correcto decir ciegos, porque no creemos en la música que no vemos.

8 Juan Manuel de Pablos Pons. *Variables estructurales del cine didáctico y su interacción con algunas características de los alumnos*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004 en <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/24060> (acceso 8/7/2019).

9 José Miguel Sanz. *Miguel Asins Arbó: Música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Valencia: Universidad de Valencia, 2008 en <http://roderic.uv.es/handle/10550/15662> (acceso 8/7/2019).

10 Joaquín López González. *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Granada: Universidad de Granada, 2009 en <https://hera.ugr.es/tesisugr/17859396.pdf> (acceso 8/7/2019).

11 La primera tesis leída en España acerca de las relaciones entre música y videojuego data de 2010 y es de Antonio Jesús González Portillo. *La música en el videojuego como banda sonora: definición, antecedentes históricos y desarrollo hasta la actualidad*. Málaga, Universidad de Málaga, 2010.

De la música que no vemos a la música que recordamos

Al mismo tiempo, durante la celebración de las VII Jornadas de Patrimonio Audiovisual, Rubén Corchete se preguntaba cómo afectaba tratar a todos los documentos por igual en una horizontalidad absoluta fruto de un caso de incommensurabilidad¹² en la que la «tirana palabra escrita» somete al resto de sonoros y audiovisuales. Desde mi posición de becaria en formación e investigadora, me enfrentaba a un conflicto que, cuando empecé a profundizar en la materia, no pensé que tendría: defender la autenticidad del audiovisual como fuente primaria a través de la cual reconstruir paisajes sonoros que no podemos leer, que no podemos escuchar.

Por otro lado, y a nivel de tratamiento documental, a la preservación y difusión del contenido musical de las fuentes audiovisuales poco o nada contribuyen descripciones y clasificaciones más propias de documentos «no vivos». Hablar de centímetros en unos soportes producidos en cadena dificultan la tarea del investigador cuando lo que trata de rastrear son precisamente «prácticas vivas» cuyo único registro es exclusivamente el audiovisual.

Sin embargo, fue precisamente esa «democracia de los documentos» donde utilizamos los métodos de la palabra escrita para hablar de las «prácticas vivas», la que me hizo reflexionar sobre que la categorización de la fuente la otorga el investigador para con su propia investigación y así unas memorias que para alguien puede ser bibliografía, adquieren el valor de fuente primaria si se entienden estas como el relato único conservado. El mismo juicio se aplica a la imagen y el sonido cuando audiovisionamos la memoria. O, en otras palabras, lo que en otro tiempo fue «real», «tangible» y que por tanto «existió». Stephen King en su novela *Joyland* escribía: «En lo que concierne al pasado, todo el mundo escribe ficción»¹³. Al respecto de la automemoria y su componente de ficción, otro literato, esta vez el Premio Nacional de Literatura Kirmen Uribe decía lo siguiente: «Es curioso cómo trabaja la memoria, cómo recordamos a nuestra manera, convirtiendo en ficción lo que en otro tiempo fue realidad»¹⁴.

Así, este texto se adentrará, desde un prisma musical, en el valor del audiovisual en la investigación y cómo este nos lleva a recorrer un camino desde «lo intangible» hasta «lo tangible», desde «lo imaginado» hasta «lo real» o cómo «lo recordado» se convierte en «experiencia». A través de la exposición de un caso concreto y peculiar, se analizarán las problemáticas de la adopción del audiovisual como fuente primaria en el estudio de los procesos de memoria

12 «(...) las interacciones entre puntos de vista incommensurables no se rigen mediante procedimientos de decisión sistemáticos, sino sobre la base de la persuasión, es decir, por medio de una cierta imposición o violencia» en Rubén Corchete Martínez. «Salvaguardar lo transitorio. Los resultados sonoros de la investigación etnográfica en una biblioteca patrimonial». *Op. Cit.*, p. 32.

13 Stephen King. *Joyland*. Óscar Hernández Seguí (trad.). Barcelona, Penguin Random House, 2013, p. 213.

14 Kirmen Uribe. *Bilbao-New York-Bilbao*. Barcelona, Seix Barral, 2010.

suscritos a prácticas musicales, así como las interferencias y distorsiones que, en términos de veracidad, se le atribuyen a la hora de abordar un trabajo etnográfico. Para ello se prestará especial atención a las características singulares del documento audiovisual como fuente capaz de aportar datos únicos y válidos que de otra manera no culminarían con la consecución satisfactoria de la investigación. Todo ello responde a una puesta en valor del audiovisual como fuente primaria, así como de la descripción analítica como método, no exento de dificultades y exigencias, idóneo en la relación profesional de la información con el musicólogo.

DECONSTRUYENDO PREJUICIOS. DEL AUDIOVISUAL A LA PARTITURA

De cuando no solo era silencio, sino también prohibición

A simple vista puede resultar complejo comprender cómo es posible estudiar el arte sonoro cuando no se conserva sonido alguno. Sin embargo, Lord Byron ya guardaba una respuesta en su *Don Juan* al respecto de este tipo de paradojas donde los límites entre ficción y realidad no siempre están claros: «Es extraño, pero es verdad; porque la verdad es siempre cosa extraña; más extraña que una ficción»¹⁵.

Antes de comenzar definiremos, o al menos mencionaremos, qué clase de música es esa que, sin dejar signo escrito (o no demasiada evidencia de ello) y constituida como práctica colectiva susceptible de ser tomada como objeto de análisis (en parte etnográfico), y para el cual el audiovisual, ya no solo el documental, sino el ficcionado, se convierte en fuente primaria indispensable. Traeré a colación dos títulos: *El pianista* (2002) de Roman Polanski¹⁶; y *¡Ay, Carmela* (1990) de Carlos Saura¹⁷:

Doce años y varios kilómetros son los que dividen en dos contextos diferentes y en lenguajes cinematográficos de distinto color y matiz a Polanski y Saura, quienes, sin embargo, *hablan de y a través de* la música. Una música muy concreta con una finalidad atribuida específica. A pesar de las divergencias en ambas historias, el componente sonoro se configura como un elemento, aparentemente atemporal, en el que reencuentro y despedida, del mismo modo que memoria y olvido, se funden en un *continuum*: «Memoria es posibilidad de pervivir», diría al respecto el filósofo Emilio Lledó¹⁸. Así, en la escena final, el pianista regresaba a la vida con el *Nocturno en do menor* (1830) de Frédéric Chopin, mientras que en la misma balanza del metraje, Carmela pronunciaba su adiós a la vida con una variación del pasodoble del maestro Antonio

15 Byron. *Don Juan. Op. Cit.* p. 342.

16 Roman Polanski (dir.). *El pianista*. Barcelona, Savor Ediciones, 2013.

17 Carlos Saura (dir.). *¡Ay, Carmela!* Madrid, RCA, 1990.

18 Emilio Lledó Íñigo. *El surco del tiempo*. Madrid, Akal, 2015, p. 85.

Álvarez Alonso, *Suspiros de España*¹⁹. Pieza, esta última, que se ha constituido como *leitmotiv* recurrente en la cinematografía española inscrita en la temática de la guerra y posguerra civil. Una partitura a menudo utilizada como fórmula apelativa en la creación de una identidad colectiva en la que se insta al espectador a ejercer de agente depositario de un legado memorialista común, tal y como defiende Claudia Jünke:

Suspiros de España, la canción patriótica popular sobre el amor y el ansia de España, se convierte en el punto de referencia de una identificación colectiva más allá de todas las diferencias político-ideológicas, en la canción utópica de una identidad nacional compartida.²⁰

Ejemplo de ello son películas como *Las bicicletas son para el verano* (1984) de Jaime Chávarri²¹, *La vaquilla* (1985) de Luis García Berlanga²², *Réquiem por un campesino español* (1985) de Francesc Betriu²³ o *Soldados de Salamina* (2003) de David Trueba²⁴.

Una selección de títulos que puede parecer casual, pero tras la cual reside toda una declaración de intenciones. Hablar hoy de música prohibida, perseguida, degenerada, represaliada o censurada sigue circunscrito (aunque afortunadamente los cada vez más numerosos y recientes estudios han demostrado que no es así)²⁵ al ámbito alemán, al menos en el imaginario popular que vincula este tipo de prácticas con los campos de concentración. Músicos judíos. Músicos en campos de concentración. Así todo ¿quién no ha oído hablar de las orquestas de Auschwitz o Terezin?, ¿de las obras que Rudolf Karel escribió en papel higiénico?²⁶ ¿de la ópera *Brundibar* que Hans Krasa escribió para los niños presos en Terezin? Incluso si no es así, para quienes permanecen ajenos a estos

19 Antonio Álvarez Alonso. *Suspiros de España*. Madrid, Faustino Fuentes, 1912, MP/2560(35), en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000141580&page=1> (acceso 8/7/2019).

20 Claudia Jünke. «Pasarán los años y olvidaremos todo. La Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España», en *Lugares de memoria de la Guerra Civil*. Winter Ulrich (ed.). Barcelona, Ediciones Glénat, 2006, p. 109.

21 Jaime Chávarri (dir.). *Las bicicletas son para el verano*. Madrid, CBS, 1984.

22 Luis García Berlanga (dir.). *La vaquilla*. Madrid, CBS, 1985.

23 Francesc Betriu (dir.). *Réquiem por un campesino español*. Madrid, Nemo Films, 1985.

24 David Trueba (dir.). *Soldados de Salamina*. Madrid, Warner Home, 2003.

25 Para una profundización en la materia en el ámbito español véase otros trabajos de la autora: Elsa Calero Carramolino. «Y un “himno llena el mundo”. La prensa clandestina del franquismo en la recuperación del patrimonio musical político de la comunidad carcelaria» en *¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? Prensa y música, música y prensa: pasado, presente y... ¿futuro?* Marco Antonio de la Ossa (ed.). Cuenca: Procompal, 2018, pp. 53-83; «La represión, supervivencia y preservación de la cultura musical en las presas del franquismo», en *Afinando ideas: aportaciones multidisciplinares de la joven musicología española*. Consuelo Pérez Colodrero y Candela Tormo Valpuesta (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 285-305; «La música como elemento en la formación del penado: prácticas musicales del universo carcelario reguladas por el franquismo. El semanario Redención» en *Musicología en el siglo xxi: nuevos retos, nuevos enfoques*. Begoña Lolo y Adela Presas (coords.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, 1967-1988; «Intercambios musicales entre España y Uruguay en el marco carcelario: Redención y Senda» en *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo. Imaginarios, instituciones y propaganda en clave internacional*. Belén Vega Pichaco, Elsa Calero Carramolino y Gemma Pérez Zaldueño (coords.). Granada, Libargo, 2019; entre otros.

26 Francesco Lotoro. *Thesaurus Musicae Concentrationariae*. Barletta, Editrice Rotas, 2012.

nombres, el romanticismo que rodea y ha rodeado la figura del músico judío en los campos de concentración entró a formar parte del imaginario colectivo gracias a la soberbia interpretación de Adrien Brody en el personaje de Wladislav Spilzman²⁷ que Polanski llevó a la gran pantalla. Sin embargo, no hace falta irse tan lejos para escuchar «la música callada», «la soledad sonora»²⁸. En 2007, Emilio Martínez Lázaro audiovisionó y audionarró por primera vez en *Las Trece Rosas*²⁹, un relato que hasta entonces había pasado inadvertido. Mostró en el celuloide el resultado de volver a nuestra propia memoria. Y es que España, no hace mucho, no muy lejos, fue una inmensa prisión. Una prisión de prisiones.

Del mundo de las ideas al mundo sensible: el inicio de la investigación

Y aunque resulte «extraño» fue y es «verdad»³⁰. Hace ya algún tiempo (para ser más precisos, desde 2014) que comencé a rastrear la frenética actividad musical que se produjo en las cárceles franquistas. Han pasado cerca de cinco años, pero no hace tantos que encontré la primera partitura (el siempre tan ansiado y bien recibido documento escrito se hizo esperar): un año y tres días, para ser precisos. Así es, conté el tiempo exacto en que desesperada trataba de demostrar que una música de la que solo tenía constancia de que existió por el relato testimonial de los sobrevivientes no era ficción y en el que «atada a la permanencia de la letra»³¹ o, más convendría decir, de la música notada fue necesario buscar una vía alternativa para escribir (de nuevo la dichosa letra) sobre una música, que ya empezaba a sonar. Pero si sirviéndose del lledoniano «somos en tanto que recordamos», Martínez Lázaro no hablaba en clave de ficción, sino que retrataba, ¿dónde estaban los límites entre memoria, pasado, recuerdo, realidad e invención?, ¿cuál era el acto de recordar y qué era lo recordado?, ¿por dónde empezar?

En 1998, la cantante Rosa Zaragoza grababa para el grupo Tecnosaga, *Mujeres del 36*³², un disco en el que recopilaba canciones y fragmentos de canciones que un grupo de mujeres de la Cárcel Modelo de Barcelona, autodenominadas como colectivo Dones del 36³³ había puesto en conocimiento de la intérprete³⁴.

Entre las piezas recopiladas se encontraba la pieza *Cárcel de Ventas*, exactamente la misma canción que Martínez Lázaro recuperaba para la escena en

27 Wladislav Spilzman. *El pianista*. Teresa de los Ríos (trad.). Barcelona, Amaranto, 2000.

28 San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*. Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

29 Emilio Martínez Lázaro (dir.). *Las Trece Rosas*. Madrid, Sony Pictures Entertainment, 2007.

30 Byron. *Don Juan*. Op. Cit. p. 342.

31 Lledó. *El surco del tiempo*, Op. Cit., p. 86.

32 Rosa Zaragoza. *Mujeres del 36*. Madrid, Tecnosaga, 1998.

33 La trayectoria del colectivo quedó reflejada por sus integrantes en: Asociación «Les Dones del 36». *Les dones del 36*. Barcelona, Associació «Les Dones del 36», 2002; *Les dones del 36: un silenci convertit en paraula: 1997-2006*. Barcelona, Associació «Les Dones del 36», 2006.

34 Datos facilitados por la interprete Rosa Zaragoza en comunicación personal por correo electrónico con la autora. Entrevista personal a Rosa Zaragoza (9/1/2016).

que las Trece Rosas, aisladas en celdas individuales, cantan al unísono como forma de colectivización identitaria a la par que protesta y sátira contra la realidad vivida. Así, citando a Julian Barnes, la ficción se había convertido en «una forma de contar la verdad»³⁵. ¿Pero dónde encontrar una música que como «práctica viva» no traspasó la barrera del sonido para ser escrita, permaneció en la memoria y pervivió en la oralidad cuando la comunidad portadora ya no está presente? O, simple y llanamente, ¿cómo iba yo a recuperar unas canciones cuyos únicos creadores e intérpretes habían fallecido años antes de que incluso naciese o en el mejor de los casos, antes de saber qué era la musicología? No solo no existía la partitura, sino que además tampoco sus portadores, y si el rastro que deja una persona al pasar por la vida se reduce a lo material, en lo referido a música clandestina poco o nada tenía ya que hacer, puesto que de eso trata la subversión, la investigación naufragaba en el mar del ser sin ser visto.

EL PUNTO DE INFLEXIÓN. LECTURAS MUSICALES EN EL AUDIOVISUAL

De los labios a la partitura. Partituras que se oyen. Sonidos que se ven

A contracorriente, y posiblemente contra todo pronóstico, la memoria encontró su cauce y las voces ahogadas (no es una metáfora romántica, sino un hecho real, voces que estaban pero que no sonaban) comenzaron un camino hacia la expresión que se plasmó en una colección de autobiografías³⁶. En una primera aproximación al contenido de las memorias, podría parecer que la música quedaba fuera de juego en un relato centrado más en describir la actividad política clandestina o la cotidianeidad de la represión, que en cualquier otro aspecto. Se trataba, insisto, de una mera apariencia. La realidad me sorprendió después.

De forma relativamente recurrente, tanto reclusos como reclusas narraban sus experiencias carcelarias a través de la música. Sus recuerdos estaban plagados de eventos sonoros, incluso letras que plasmaron por escrito. Permanecía ausente, sin embargo, la partitura, y por tanto el conocimiento acerca de cómo sonaban aquellas letras resultaba limitado, cuando no inexistente.

La clave llegó de la mano del poeta Marcos Ana, quien en sus memorias *Decidme cómo es un árbol* relataba:

(...) escribimos una pequeña canción (...), que se hizo popular después en otras cárceles, con la que despedíamos a nuestros camaradas, a los que salían en libertad y a los que iban a morir³⁷.

35 Julian Barnes. *Nada que temer*. Madrid, Anagrama, 2010.

36 Aunque hoy día son numerosos los testimonios biográficos que en literatura y en soporte audiovisual han visto la luz con el paso de los años, debe recordarse que la pionera en la recuperación y preservación de los testimonios de los represaliados fue Tomasa Cuevas, quien en 1985 sentó el precedente de lo que debería ser el movimiento memorialista de los años siguientes: Tomasa Cuevas. *Cárcel de mujeres*. Barcelona, Siroco Books, 1985.

37 Marcos Ana. *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*. Barcelona, Umbriel, 2017, p. 91.



Figura 2
Extracto de la ficha
catalográfica del registro
En Burgos, MDVD/3671.

Una descripción como otra cualquiera que dejó de serlo cuando Alicia García Medina, jefa de Audiovisuales, encargó una descripción analítica del fondo Manuel de Cos a Alba Corrales que consistió en visionar y describir de forma precisa y somera cada uno de los detalles del fondo Manuel de Cos³⁸. De esta forma, en el registro *En Burgos* con signatura MDVD/3671³⁹, entre un sinfín de líneas que resumen el contenido de la grabación, podía leerse: «Luis Alberto Quesada, Marcos Ana y Luis Berlinghieri cantan al unísono una canción que cantaban en la cárcel cuando se iba un preso».

Partiendo de la idea de que «el documental es a las memorias, lo que las películas al cuento», si las memorias hablaban de música y el audiovisual la hacía sonar, el paso siguiente era buscar en todos aquellos audiovisuales en los que el relato de presidio estuviera presente. La búsqueda dio de sí más de lo que parece, la aguja del tocadiscos empezaba a recorrer el surco del tiempo gracias a los trabajos de Javi Larráuri⁴⁰, Odette Martínez⁴¹, Josu Martínez y Txaber Larreategui⁴², entre otros.

El audiovisual me puso así tras la pista de diversos testimonios a cuya búsqueda tuve que lanzarme contrarreloj. Y ello me llevó a hacer mis propias grabaciones, pero también me permitió el acceso a las tan ansiadas partituras. Gracias a Teresa Bielsa, mi primera

- 38 El fondo de Manuel de Cos fue objeto de estudio en las VII Jornadas de Patrimonio Audiovisual: Natalia de la Fuente y Margarita Benavente. «...Más que mil palabras. Manuel de Cos, fuente para la historia y memoria colectiva». *Nuestra historia en los archivos sonoros y audiovisuales*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 31-39, en http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/webdocs/LaBNE/Publicaciones/VII_Jornada_de_Celebracixn_del_Dxa_Mundial_del_Patrimonio_Audiovisual.pdf (acceso 8/7/2019). También en <https://www.youtube.com/watch?v=OyXWpeah9fw> (acceso 8/7/2019).
- 39 Manuel de Cos Borbolla. *En Burgos*. Madrid, Manuel de Cos Borbolla, 2003, MDVD/3671, en http://catalogo.bne.es/uhthin/cgisirsi/x/0/0/5/20/MDVD^2F3671/0/X1104114423-1?user_id=WEBSEVER (acceso 08/07/2019).
- 40 Javier Larráuri (dir.). *Mujeres republicanas*. España, Javi Larráuri, 2012, en <https://www.youtube.com/watch?v=uQT-qcQxNOI> (acceso 8/7/2019).
- 41 Odette Martínez (dir.). *La isla de Chelo*. Francia, Play film, 2008, en <https://www.youtube.com/watch?v=ctpdJ4MUeYo> (acceso 8/7/2019).
- 42 Josu Martínez y Txaber Larreategi (dirs.). *Prohibido recordar. Cárcel de Saturrarán*. País Vasco, Eneko Olasagasti, 2012, en <https://www.youtube.com/watch?v=KXCjicWSNes> (acceso 8/7/2019).

entrevistada⁴³, entré en contacto con Marcos Ana quien no solo me habló de sus «cancioncillas», sino también del teatro carcelario y, más aún, de la música teatral carcelaria.

De la falsa asunción de datos a la refutación de la hipótesis.

Contrastando las fuentes

Y fue así como, cuando ya había asumido que no existían las partituras, que eran una utopía, una ilusión, cuando prácticamente dejé de buscarlas y traté de entender y hacer entender el valor del audiovisual como portador de la narratividad musical, cuando di con *Un día en la cárcel*. Una zarzuela en un acto compuesta y estrenada en 1942 en la Prisión de Baza (Granada) firmada por Luis Hernández y M. Machado y cuya partitura me llegó a través de Pablo Herrero y Aurore Ducellier⁴⁴:

Un día en la cárcel es una revista de actualidades en la que los autores hablan precisamente de eso, de cómo transcurre la vida en un día de presidio. Tomamos ahora un giro de ciento ochenta grados. Si al inicio de este texto incidíamos en el valor del audiovisual como depositario de la memoria y por tanto de la experiencia musical en tanto que memoria de la cotidianeidad, ahora era la música la depositaria de la experiencia a través de la narración de aspectos como el castigo, el aseo, la visita, los trabajos manuales e incluso el cine.

¡Qué equivocada estaba cuando pensaba que con *Un día en la cárcel* ya había encontrado todas las partituras que podía encontrar! Al final la música escrita decidió «dar la nota» y gracias a la generosidad de todos aquellos compositores, músicos aficionados y familias que me recibieron he ido coleccionando un pequeño número de partituras, con el aprendizaje de que si no hubiese sido por la memoria sonora y audiovisual, no habría llegado hasta ellas.

«La música está hecha para sonar» es una máxima que también estuvo presente para el compositor Eduardo Rincón, quien gracias a su compañera Dolça Vilallonga decidió hacerse presente en mi investigación salvando la distancia física que nos separaba grabando su testimonio⁴⁶. Eduardo Rincón, un compositor hecho al albor de la cárcel, muy crítico con su obra, no solo destruyó los

⁴³ Entrevista personal con Teresa Bielsa en su domicilio de Madrid (2/2/2016).

⁴⁴ Aurore Ducellier. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2016.

⁴⁵ Reproducción realizada por Aurore Ducellier. El empleo de esta fotografía con fines divulgativos fue autorizado en 2016 por el heredero del autor Pablo Herrero. La obra fue recuperada e interpretada en el concierto *Granada, ciudad de destierro* organizado por la Cátedra Manuel de Falla de la Universidad de Granada el 10 de abril de 2019 en el marco del ciclo *La guerra civil y el exilio de 1939, 80 años después*, en <https://lamadraza.ugr.es/evento/granada-ciudad-de-destierro/> (acceso 8/7/2019). El contenido íntegro de la actuación está disponible en: <https://www.cacocu.es/eventos/categoria/organizador/universidad-de-granada/> (acceso 8/7/2019).

⁴⁶ Eduardo Rincón García. *La cárcel de Burgos como universidad antifranquista*. Torroella de Montgrí, 2018, en https://www.youtube.com/watch?v=vwhm_qxpCnI (acceso 08/07/2019).

Figura 4

Fragmento de *Cuarteto para cuerdas n.º 2* (1964).
Archivo personal de
Eduardo Rincón ⁴⁷.



trozos de papel higiénico en los que escribía sus ejercicios compositivos, sino también parte de su primera producción. De la ira de sus correcciones se salvaron sin embargo otras muchas, entre ellos el *Cuarteto para cuerdas n.º 2* compuesto en la Prisión de Burgos en 1964 y reorquestado como *Sinfonía de cámara* en 1990.

A menudo he sometido esta obra al escrutinio de compositores y musicólogos, y si bien las impresiones que causa son similares en cuanto al análisis de componentes estilísticos, el dato que siempre permanece oculto es el de la autoría y la naturaleza de su autor. Nadie hasta la fecha ha sabido apuntar que esta obra desconocida, como tantas otras, la escribió un electricista que se hizo músico en la prisión. Al enfrentarme a la realidad de los músicos represaliados, no solo me di cuenta del arraigado complejo de inferioridad en que vivimos músicos y musicólogos con respecto a nuestros homólogos europeos (cuando no las más de las veces, simplemente alemanes), sino también del profundo desconocimiento que tenemos de nuestra intrahistoria. Cada uno de los hombres y mujeres que entre palizas, disparos, piojos, hambre, soledad y gritos compuso o interpretó una pieza, ya fuesen músicos consagrados o solo músicos durante el instante en que duró tal práctica, es un ejemplo de genialidad, de supervivencia y de resiliencia. Entre rejas quedó su legado. Títulos, autores que no conocemos aún y que probablemente no conoceremos.

En el debate entre realidad, ficción y memoria no iban desencaminados los que decían que la realidad supera en ocasiones a la ficción. Partituras escritas en papel higiénico, electricistas que se hacen compositores en la cárcel. Ya lo

⁴⁷ La reproducción de este fragmento con fines divulgativos ha sido autorizada en 2019 por su autor. Parte de la producción carcelaria de Eduardo Rincón ha sido rescatada a lo largo de este curso en diferentes iniciativas. Por un lado, se ha publicado una edición de su obra *Ellos* a cargo de la revista *Quodlibet*. Eduardo Rincón García. *Ellos, trilogía coral*. Enrique Téllez Cenzano (ed.). [separata] *Quodlibet* (2018), n. 68. Por otro lado, tanto esta obra como su *Réquiem eterno* fueron programadas y estrenadas en adaptación para cuarteto de cuerda y narración en el citado concierto *Granada, ciudad de destierro*: <https://la-madraza.ugr.es/evento/granada-ciudad-de-destierro/> (acceso 8/7/2019). El contenido íntegro de la actuación está disponible en: <https://www.cacocu.es/eventos/categoria/organizador/universidad-de-granada/> (acceso 8/7/2019).

decía Calderón de la Barca cuando Segismundo se preguntaba sobre el significado de la vida «una ilusión, una sombra, una ficción»⁴⁸. Pero no hace tanto que los herederos de otro músico, aunque quizá convendría señalar que fue un panadero que tocaba el bombardino y además escribía música, decidieron donar a la Biblioteca Nacional de España para su custodia las partituras que su abuelo había escrito en la cárcel en papel higiénico:



Figura 5
Fragmento de *Oh, Libertad*
(1939) de Ángel Bernat Beneyto. Archivo Personal
de Ángel Bernat Beneyto ⁴⁹.

¿PARA CONCLUIR?

En definitiva, el audiovisual de ficción (o no) tiene mucho que decir y mucho que aportar en el marco de la investigación, máxime cuando se trata de trabajos que se detienen sobre alguno de los parámetros que lo componen. Desde quien habla aquí, no como persona que manipulaba los materiales como lo haría un bibliotecario, pero con pensamiento de musicóloga, solo puedo agradecer el trabajo exhaustivo por el que apostó la Sección de Audiovisuales, priorizando la calidad a la cantidad en un entorno capitalista que solo mide en parámetros numéricos y productivos. Desde la universidad tenemos la obligación de instruir al alumnado en la búsqueda de recursos para que puedan iniciar su vida investigadora. Nosotros mismos, los que todavía tenemos un largo trabajo por hacer, también tenemos que aprender dónde y cómo buscar, pero toda esta tarea carecería de sentido si no aprendiésemos a valorar la labor que el bibliotecario hace en la sombra para nosotros.

⁴⁸ Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.) [18ª ed.]. Madrid, Espasa-Calpe, 1997, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc542n2> (acceso 8/7/2019).

⁴⁹ La reproducción de este fragmento con fines divulgativos ha sido autorizada en 2019 por la familia Bernat Santonja. Parte de la producción carcelaria de Ángel Bernat Beneyto ha sido rescatada a lo largo de este curso en diferentes conciertos, entre ellos el citado concierto *Granada, ciudad de destierro*: <https://lamadraza.ugr.es/evento/granada-ciudad-de-destierro/> (acceso 8/7/2019). El contenido íntegro de la actuación está disponible en: <https://www.cacocu.es/eventos/categoria/organizador/universidad-de-granada/> (acceso 08/07/2019); y *Musica empresonada* celebrado en el Penal de San Miguel de los Reyes el 12 de abril de 2019: <https://mjsanchez3.wixsite.com/smr2019/quien> (acceso 8/7/2019). Fondo pendiente de ingresar en la Biblioteca Nacional de España.

Los investigadores, desde el OPAC, solo somos personas ciegas que a tientas tratan de vislumbrar un haz de luz, una luz que no conocen, como esa música que no sonaba y que, por tanto, ¿cómo iba a existir? Hoy sé que sí. Ustedes también lo saben ahora, pero todo ello no hubiese sido posible sin los ojos de alguien que decidió que más allá de los doce centímetros que mide un DVD había una historia. Gracias a la Biblioteca he tenido la oportunidad de experimentar qué es ver un documento y qué es contárselo a otros. Puedo considerarme una privilegiada porque vi y toqué con las manos fuentes que eran y siguen siendo únicas. Hoy tengo que enseñar a otros investigadores a ver sin ver, a tocar sin tocar, a creer que lo que parece ficción pudo ser real. O dicho de forma menos literaria, a buscar en los catálogos de las bibliotecas patrimoniales salvando las barreras físicas que separan al investigador de un patrimonio centralizado en su mayoría, y por tanto invisible para quien empieza su carrera en este ámbito. Pero no importa lo mucho que se busque si al final parece que no hay qué encontrar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Alonso, Antonio. *Suspiros de España*. Madrid, Faustino Fuentes, 1912, MP2560(35), en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?i-d=0000141580&page=1> (acceso 8/7/2019).
- Marcos Ana. *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*. Barcelona, Umbriel, 2017.
- Barnes, Julian. *Nada que temer*. Madrid, Anagrama, 2010.
- Betriú, Francesc (dir.). *Réquiem por un campesino español*. Madrid, Nemo Films, 1985.
- Blacking, John. *¿Hay música en el hombre?* Francisco Cruces (trad.) y Jaume Ayats (prol.). Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- Bukofzer, Manfred. *The place of musicology*. Nueva York, The Liberal Arts, 1975.
- Byron, George Gordon. *Don Juan*. Pedro Ugalde (trad.). v.1. Barcelona, RBA, 2002.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.) [18ª ed.]. Madrid, Espasa-Calpe, 1997, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc542n2> (acceso 8/7/2019).
- Calero Carramolino, Elsa. «Prácticas musicales del “universo carcelario” reguladas por el franquismo (1942). La música como redención de la pena», *Hoquet*, 3 (2016), n. 13, pp. 5-32, en http://www.conservatoriosuperiormalaga.com/rene/hoquet/articulos/2016/01_calero_carramolino_elsa.pdf (acceso 8/7/2019).
- . «“La música os hará libres” o el modelo penitenciario del franquismo para la redención de la pena por el esfuerzo intelectual. El Patronato de Nuestra Señora de la Merced», *AV Notas revista de investigación musical* (2016), n. 1, pp. 18-31, en <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/10> (acceso 8/7/2019).
- . «El movimiento bandístico y los modelos de represión en las cárceles españolas durante el primer franquismo. La producción carcelaria del gremio de músicos valencianos», *Estudios bandísticos* (2017), n. 1, pp. 43-57.
- . «La música es el verdugo. Comparativa sonora entre los campos de concentración nazi y las cárceles franquistas», *AV Notas revista de investigación musical* (2017), n. 2, pp. 32-45, en <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/40> (acceso 8/7/2019).
- . «Tras los muros del silencio. La resistencia musical en las cárceles del franquismo», *Hoquet* (2017), n. 4, pp. 5-34, en http://www.conservatoriosuperiormalaga.com/rene/hoquet/articulos/2017/1_calero_carramolino_elsa.pdf (acceso 8/7/2019).
- . «Y un “himno llena el mundo”. La prensa clandestina del franquismo en la recuperación del patrimonio musical político de la comunidad carcelaria» en *¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? Prensa y música, música y prensa: pasado, presente y... ¿futuro?* Marco Antonio de la Ossa (ed.). Cuenca, Procompal, 2018, pp. 53-83.
- . «La represión, supervivencia y preservación de la cultura musical en las presas del franquismo», en *Afinando ideas: aportaciones multidisciplinarias de la joven musicología española*. Consuelo Pérez Colodrero y Candela Tormo Valpuesta (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 285-305.
- . «La música como elemento en la formación del penado: prácticas musicales del universo carcelario reguladas por el franquismo. El semanario «Redención» en *Musicología en el siglo xxi: nuevos retos, nuevos enfoques*. Begoña Lolo y Adela Presas (coords.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 1967-1988.
- . «Folklorismo carcelario: ¿identidad nacional o manual de subversión?», *Quadrivium, revista digital de musicología*, (2018), n. 9, pp. 1-19.
- . «Intercambios musicales entre España y Uruguay en el marco carcelario: Redención y Senda» en *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo. Imaginarios, instituciones y propaganda en clave internacional*. Belén Vega Pichaco, Elsa Calero Carramolino y Gemma Pérez Zalduondo (coords.). Granada, Libargo, 2019.
- . «Regenerados y redimidos: perfiles de músicos en las cárceles franquistas (1939-1975). Eduardo Rincón: de preso a compositor», *Quodlibet*, (2019) n. 69 (en prensa).
- Chávarri, Jaime. *Las bicicletas son para el verano*. Madrid, CBS, 1984.
- Chion, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. España, Paidós Ibérica, 1993.

- Cook, Nicholas. *Music as Creative Practice*. Oxford, Oxford University Press, 2018.
- Cook, Nicholas y Everist, Mark. *Rethinking Music*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Corchete Martínez, Rubén. «Salvaguardar lo transitorio. Los resultados sonoros de la investigación etnográfica en una biblioteca patrimonial», en *Nuestra historia en los archivos sonoros y audiovisuales*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 31-39, en http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/webdocs/LaBNE/Publicaciones/VII_Jornada_de_Celebracixn_del_Dxa_Mundial_del_Patrimonio_Audiovisual.pdf (acceso 8/7/2019). También en <https://www.youtube.com/watch?v=0yXWpeah9fw> (acceso 8/7/2019).
- Borbolla, Manuel de. *En Burgos*. Madrid, Manuel de Cos Borbolla, 2003, MDVD/3671, en http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgi-sirsi/x/0/0/57/20/MDVD^2F^03671/0/X1104114423-1?user_id=WEBSEVER (acceso 8/7/2019).
- Cuevas, Tomasa. *Cárcel de mujeres*. Barcelona, Siroco Books, 1985.
- Cruz, Juan de la (San). *Cántico espiritual*. Madrid, Espasa-Calpe, 1936.
- Fuente, Natalia y Benavente, Margarita. «...Más que mil palabras. Manuel de Cos, fuente para la historia y memoria colectiva» en *Nuestra historia en los archivos sonoros y audiovisuales*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 31-39, en http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/webdocs/LaBNE/Publicaciones/VII_Jornada_de_Celebracixn_del_Dxa_Mundial_del_Patrimonio_Audiovisual.pdf (acceso 08/07/2019). También en <https://www.youtube.com/watch?v=0yXWpeah9fw> (acceso 08/07/2019).
- García Berlanga, Luis (dir.). *La vaquilla*. Madrid, CBS, 1985.
- González Portillo, Antonio Jesús. *La música en el videojuego como banda sonora: definición, antecedentes históricos y desarrollo hasta la actualidad*. Málaga, Universidad de Málaga, 2010.
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Pablo Manzano (trad.). Madrid, Morata, 2001.
- Jünke, Claudia. «Pasarán los años y olvidaremos todo. La Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España», en *Lugares de memoria de la Guerra Civil*. Winter Ulrich (ed.). Barcelona, Ediciones Glénat, 2006, pp. 101-130.
- King, Stephen. *Joyland*. Óscar Hernández Seguí (trad.). Barcelona, Random, 2013.
- Larráuri, Javier (dir.). *Mujeres republicanas*. España, Javi Larráuri, 2012, en <https://www.youtube.com/watch?v=uQT-qcQxNOI> (acceso 8/7/2019).
- Lledó Íñigo, Emilio. *El surco del tiempo*. Madrid, Akal, 2015.
- López-Cano, Rubén. «La música ya no es lo que era: una aproximación a las posmodernidades de la música», *Revista Boletín Música* (2006), n. 17, pp. 42-63, en https://www.dropbox.com/s/o36tku3m2kbvbk2/2006.Musica_ya_no_es.pdf?OCID=MY01SV&form=MY01SV (acceso 8/7/2019).
- López González, Joaquín. *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Granada, Universidad de Granada, 2009, en <https://hera.ugr.es/tesisugr/17859396.pdf> (acceso 8/7/2019).
- Lotoro, Francesco. *Thesaurus Musicae Concentrationariae*. Barletta, Editrice Rotas, 2012.
- Martínez, Josu y Larreategi, Txaber (dirs.). *Prohibido recordar. Cárcel de Saturrarán*. País Vasco, Eneko Olasagasti, 2012, en <https://www.youtube.com/watch?v=KXCjicWSNes> (acceso 8/7/2019).
- Martínez, Odette (dir.). *La isla de Chelo*. Francia, Play film, 2008, en <https://www.youtube.com/watch?v=ctpdJ4MUeYo> (acceso 8/7/2019).
- Martínez Lázaro, Emilio (dir.). *Las Trece Rosas*. Madrid, Sony Pictures Entertainment, 2007.
- McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota, Minnesota University Press, 1991.
- Pablos Pons, Juan Manuel de. *Variables estructurales del cine didáctico y su interacción con algunas características de los alumnos*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, en <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/24060> (acceso 8/7/2019).

AGRADECIMIENTOS

Platón. «Fedro». *Diálogos, III*. Emilio Lledó (trad.). Barcelona, Gredos, 1988.

Polanski, Roman (dir.). *El pianista*. Barcelona, Savor Ediciones, 2013.

Ramos López, Pilar. *Feminismo y música: Introducción y crítica*. Madrid, Narcea, 2003.

Rincón García, Eduardo. *La cárcel de Burgos como universidad antifranquista*. Torroella de Montgrí, 2018, en https://www.youtube.com/watch?v=vwhm_qxpCnI (acceso 8/7/2019).

—. *Ellos (trilogía coral)*. Enrique Téllez Cenzano (ed.). [separata] *Quodlibet* (2018), n. 68.

Sanz, José Miguel. *Miguel Asins Arbó: Música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Valencia, Universidad de Valencia, 2008, en <http://roderic.uv.es/handle/10550/15662> (acceso 8/7/2019).

Saura, Carlos (dir.). *¡Ay, Carmela!* Madrid, RCA, 1990.

Taylor, Víctor E. y Winquist, Charles E. *Enciclopedia del posmodernismo*. Pedro Navarro Serrano y Francisco Alguacil Díaz (trads.). Barcelona, Síntesis, 2002.

Trueba, David (dir.). *Soldados de Salamina*. Madrid, Warner Home, 2003.

Uribe, Kirmen. *Bilbao-New York-Bilbao*. Barcelona, Seix Barral, 2010.

Zaragoza, Rosa. *Mujeres del 36*. Madrid, Tecnosaga, 1998.

Aprovecho estas líneas para agradecer a Alicia García Medina su invitación a participar en el marco de las viii Jornada del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, así como el aprecio profesional y personal con el que, como investigadora, siempre me ha tratado.

Hago extensiva mi gratitud a la Biblioteca Nacional de España por la organización del evento, así como por recoger mi intervención. Un agradecimiento que manifiesto a todo el personal que como investigadora ha atendido mis solícitas reclamaciones, aun cuando estas no siempre fuesen sencillas, poniendo a mi disposición no solo cuantos recursos humanos y materiales existían, sino también su sonrisa y ganas por contribuir a la difusión del patrimonio español. Una tarea no siempre valorada lo suficiente por quienes acudimos en busca de respuesta.

No puedo dejar de referirme a todos aquellos que me guiaron durante mi periodo de formación como beneficiaria de la Beca de Formación y Especialización 2016/17 en el Departamento de Música y Audiovisuales, del mismo modo que tampoco puedo olvidarme de citar a dos de mis compañeros: Rubén Corchete y Alba Corrales, quienes desde su experiencia me invitaron a replantearme mi papel como musicóloga.

Finalmente me es obligado referirme a cuantas personas que han participado de forma directa o indirecta en mi investigación, especialmente a sus protagonistas, quienes han compartido conmigo su memoria para mostrarme que no era ficción, sino historia: Marcos Ana, José Ajenjo, Teresa Bielsa, Pablo Herrero, familia Bernat-Quilis-Santonja, Eduardo Rincón y Dolça Vilallonga.

Las palabras que se lleva el viento... a buen destino: los audios de las conferencias de la Fundación Juan March

LUCÍA FRANCO

Directora del Programa
de Conferencias de la
Fundación Juan March

Figura 1

Edificio sede de la
Fundación Juan March,
1975. Fotografía
propiedad de la
Fundación Juan March



INTRODUCCIÓN

La Fundación Juan March (en adelante FJM) fue creada en 1955. Aproximadamente, durante sus veinte primeros años dedicó sus recursos al desarrollo de iniciativas relacionadas con diversos ámbitos, desde el artístico y cultural, al social y asistencial. Entre esas iniciativas destaca su programa de becas, creado con la finalidad de estimular la investigación científica y humanística, así como la creación artística y musical, que se extendió hasta los años ochenta. Se concedieron más de 5.800 becas. En esos primeros años, también se otorgaron numerosos premios con el fin de reconocer el mérito profesional; los obtuvieron Ramón Menéndez Pidal, Gregorio Marañón, Gerardo Diego, Antonio Buero Vallejo, Dámaso Alonso, Josep Pla, Ramón Gómez de la Serna y Martín de Riquer, entre otros.

En 1975, con la inauguración de su sede madrileña en la calle Castelló 77, la naturaleza de la FJM evolucionó hacia una fundación operativa. A partir de entonces, la institución dirige sus recursos a los programas que ella misma diseña, produce, organiza y ejecuta en su propia sede, lo que ha supuesto un mayor grado de especialización en los ámbitos de actuación seleccionados: exposiciones, conferencias, conciertos y bibliotecas.

EL PROGRAMA DE CONFERENCIAS DE LA FJM

El 31 de enero de 1975 el pensador Julián Marías inició el programa de conferencias de la FJM con el ciclo *Dos formas de instalación humana: la edad y el sexo*. En abril de ese mismo año, Betty Friedan, figura destacada del movimiento feminista norteamericano, habló sobre «La mujer en la sociedad del futuro». A partir de entonces, la FJM siguió convocando a los más destacados protagonistas de las humanidades y las ciencias. En el ámbito de la literatura española contemporánea, se celebraron sesiones que convocaron a escritores como Francisco Ayala, Gonzalo Torrente Ballester, Juan Benet o Camilo José Cela y, más recientemente, a Javier Marías, Ana María Matute o Soledad Puértolas. Convocatorias que también estuvieron presentes en otros ámbitos como la investigación científica, con invitados como Severo Ochoa o Rafael Yuste; o el teatro, con nombres como Antonio Buero Vallejo, Francisco Nieva o Juan Mayorga, por citar solo algunos ejemplos. Asimismo, hubo espacio para la participación de destacadas personalidades del ámbito internacional como la de Ronald Reagan, en 1985, durante su mandato como presidente de los Estados Unidos, y en programaciones más recientes se han ido sumando otros destacados nombres como los de Daniel Barenboim, John H. Elliott o Jacques Herzog, entre muchos otros.

Figura 2

Soledad Puértolas,
Poética y Narrativa, 2011



Figura 3

John H. Elliott,
Autobiografía intelectual,
2018



LOS AUDIOS DE LAS CONFERENCIAS DE LA FJM EN LA RED

Desde que se iniciara el programa de conferencias en el año 1975, todas ellas eran grabadas en las antiguas cintas sin más ánimo que el registro de las mismas, sin siquiera intuir entonces que las nuevas tecnologías, y en especial Internet, iban a permitir, a inicios del siglo xxi, poner a disposición de todo el mundo los audios de esas conferencias. A este archivo histórico de la FJM se van sumando día a día nuevos audios correspondientes al desarrollo de la programación de conferencias; estos se publican en la web de la Fundación al día siguiente de la celebración de cada una de ellas.

En el año 2007 se inició el proceso de recuperación de los audios del archivo histórico y su transferencia a soportes digitales. En 2008, estos audios fueron puestos a disposición del público en la página web de la FJM, así como en el reproductor iTunes. Se articuló la denominada «Búsqueda rápida» en la que, desde un único campo, se puede realizar la búsqueda del audio utilizando una palabra clave, como el nombre del conferenciante o alguna palabra que forme parte del título de la conferencia o del ciclo.

Existe asimismo la posibilidad de una búsqueda más específica, la «Búsqueda avanzada», siguiendo otros criterios de búsqueda, como fechas, formato, materia, etc. La página web ofrece, además, un índice de todos los conferenciantes que han participado en el programa.



Figura 4
Búsqueda avanzada
«Audio de todas las conferencias desde 1975»,
en www.march.es

Los audios también pueden ser descargados a través de la página web de la FJM y de las aplicaciones de podcast.

El contenido actual del archivo de conferencias incluye casi 3.000 audios, que reúnen las voces de 1.308 conferenciantes (a fecha de 25 de octubre de 2018).

UN NUEVO ESCENARIO. DESDE EL SALÓN DE ACTOS DE LA FJM A TODO EL MUNDO

El programa de conferencias de la FJM había sido concebido exclusivamente para un público presencial. La nueva posibilidad de oír las conferencias a través de la red hizo que desaparecieran las barreras espacio-temporales y que surgiera un nuevo público «virtual». Este nuevo escenario planteaba nuevas incógnitas, ¿cómo iba a influir esta nueva situación en el público que asistía presencialmente a las conferencias?, ¿surgiría un nuevo público interesado en la escucha de los audios a través de la red?

INFLUENCIA EN EL PÚBLICO PRESENCIAL

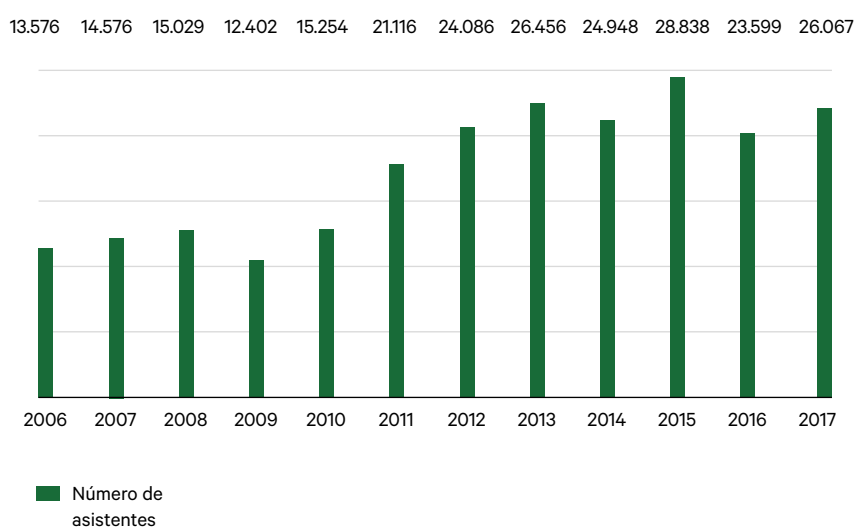
En la Figura 5 se presentan los datos de la evolución del público presencial en torno a 2008, año de la descarga de los audios de conferencias en la web. Se incluyen los datos de los dos años anteriores (2006 y 2007) y de los nueve siguientes.

La media de asistentes de los años 2006, 2007 y 2008 fue en torno a 14.400 personas (exactamente 14.394). Con la excepción del año 2009 en el que hubo una ligera disminución en el número de actos programados, en los años siguientes el número de asistentes presenciales aumentó sensiblemente. La media de asistencia anual de los años 2015, 2016 y 2017, con un número similar de conferencias, fue en torno a 26.000 (exactamente 26.168), lo que representa un aumento superior al 80% con relación a los años anteriores a la disponibilidad de los audios en la red.

Es importante destacar que surgieron otros factores que pudieron contribuir a este aumento en el número de asistentes presenciales. La programación de conferencias de la FJM evolucionó hacia una oferta más plural y transversal, convocando a un mayor número de especialistas que aportan una aproximación multidisciplinar a los temas tratados. Asimismo, paulatinamente, se fueron incorporando nuevas modalidades centradas en ámbitos específicos como la narrativa, el teatro o el cine, así como formatos de entrevistas y de análisis de la actualidad social y cultural.

Todos estos datos presentados son indicativos de que el haber puesto a disposición del público los audios de conferencias de la FJM, lejos de haber sido un elemento disuasorio, pudo incluso haber influido positivamente en la asistencia del público a las conferencias.

Figura 5
Evolución cuantitativa
del público presencial
de las conferencias de la
FJM entre 2006 y 2017

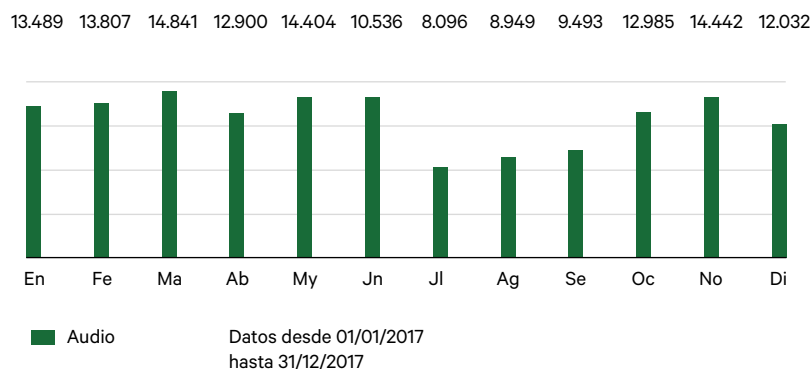


EL PÚBLICO VIRTUAL DE LAS CONFERENCIAS

Complementariamente, también era necesario evaluar el interés público por los audios de conferencias disponibles en la red. La reproducción de los audios desde la página web de la FJM fue muy significativa desde su puesta en marcha, lo que también se tradujo en un aumento en el número de visitas a la página web de conferencias. Durante el año 2017, el número de reproducciones de audios fue de 145.947 (Figura 6).

Con relación al origen geográfico de las visitas, provienen fundamentalmente de Europa, en particular de España y de la ciudad de Madrid.

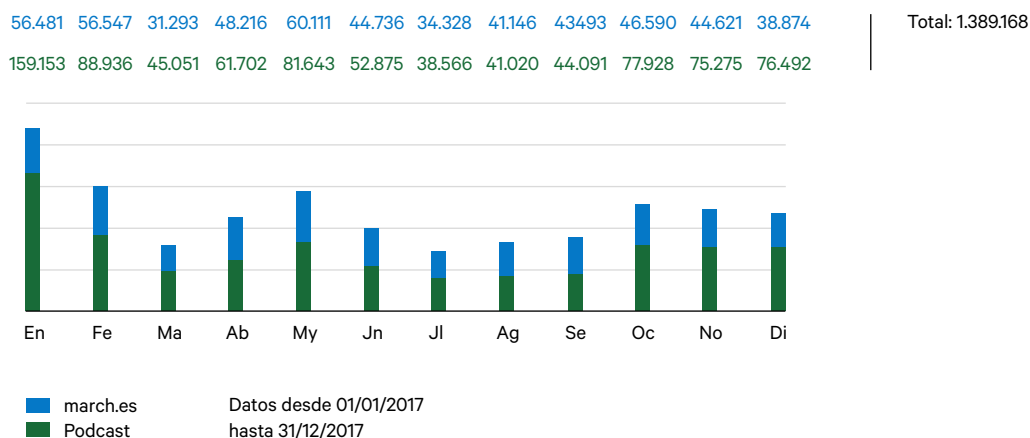
Figura 6
Reproducciones de audios durante 2017



PÓDCAST. DESCARGAS DE AUDIOS DE CONFERENCIAS

Con relación a las descargas de los audios de conferencias a través de la página web de la FJM (en formato MP3) y de las aplicaciones de pódcast, los resultados son aún más elocuentes. En la Figura 7 se presentan los resultados del año 2017, en el que se registraron casi 1.400.000 descargas (exactamente 1.389.168).

Figura 7
Descargas de audios de conferencias



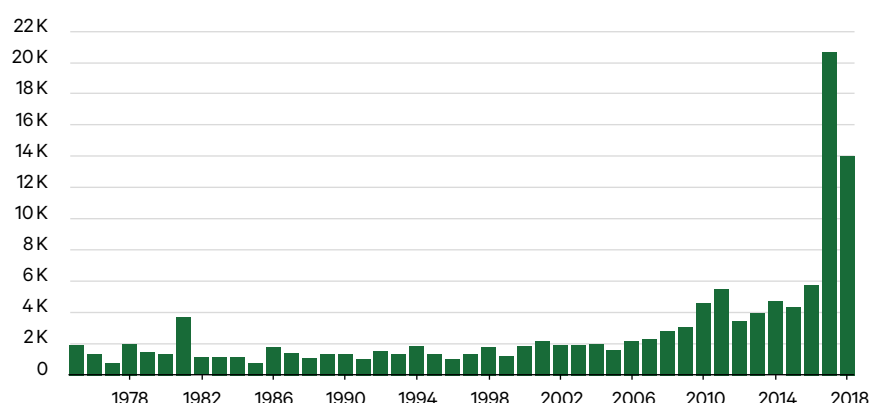
ANÁLISIS DE LA UTILIZACIÓN DE LOS AUDIOS DE CONFERENCIAS. NUEVOS INTERROGANTES

Un archivo sonoro debe ser un elemento activo, dinámico, y por tanto objeto de análisis permanente. En ese proceso analítico, algunos de los interrogantes que nos hemos planteado han sido los siguientes:

¿Se reproducen más los audios recientes?

En la Figura 8 se evidencia que la respuesta es claramente afirmativa.

Figura 8
Reproducción de audios
por años de celebración



¿Cuáles son los audios con más reproducciones?

Con el fin de definir programaciones futuras, resulta interesante analizar cualitativamente los audios más utilizados. Durante la temporada 2017-18, el primer y tercer lugar de entre los audios más reproducidos correspondieron a dos conferencias desarrolladas por Manuel Fraijó y dedicadas a Martín Lutero, lo que denota el interés del público por este tipo de temáticas. El segundo audio más reproducido en la mencionada temporada fue el de una conferencia desarrollada en 1981 por Manuel Seco y dedicada a la lengua, audio que probablemente sea utilizado como herramienta didáctica.

Figura 9
Los audios más
reproducidos de la
temporada 2017-18



¿Hay audios que no se reproducen?

Resulta igualmente interesante la evaluación de los audios que no son utilizados por el público. Un análisis estadístico reveló que no se reproducen en torno al 15 % de todos los audios del archivo.

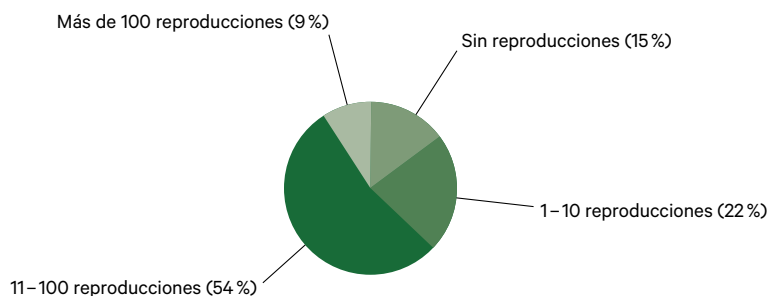


Figura 10
Proporción de audios poco reproducidos

NUEVAS ESTRATEGIAS DE ESCUCHA

Como consecuencia de los datos analíticos obtenidos, hemos diseñado algunas estrategias para fomentar la utilización de los audios.

«A propósito de la noticia»

Para intentar incentivar la utilización de audios poco visitados, hemos creado una nueva sección en nuestra página web que hemos titulado «A propósito de la noticia». En esta sección se destacan audios de conferencias de personalidades que han recibido algún premio o cuya actividad profesional tenga alguna relación con la actualidad.



Figura 11
Sección «A propósito de la noticia», en www.march.es

Portales digitales

En esa misma línea, hemos creado portales en torno a temáticas específicas analizadas en la programación. Hasta ahora, nos hemos centrado en dos ámbitos: teatro y poesía. En el portal de teatro se reúnen los audios y vídeos de las sesiones desarrolladas dentro del formato de conferencias titulado *Poética y Teatro*. En este portal también se ofrecen nuevos recursos, como textos que resumen los contenidos de la sesión o aportaciones temáticamente afines de otros departamentos de la FJM. En este caso, los de nuestra biblioteca de teatro.

También hemos diseñado un portal similar en torno al formato *Poética y Poesía*, que recoge la antología poética de más de treinta poetas, como Antonio Colinas, Félix Grande o Joan Margarit.



Figura 12
Portal Poética y Teatro,
en www.march.es



Figura 13
Portal Poética y Poesía,
en www.march.es

EPÍLOGO

El archivo de audios de conferencias de la Fundación Juan March, que ya suma casi 3.000 audios, y que también pueden descargarse en MP3 con carácter gratuito, representa no solo la posibilidad de oír las voces y la erudición de quienes ya no están con nosotros, como Severo Ochoa, Francisco Tomás y Valiente o Fernando Fernán Gómez, por citar algunos ejemplos, sino que también ofrece los testimonios más recientes de Daniel Barenboim, María Blasco o John H. Elliott, entre muchos otros. Una parcela de la historia de la cultura, contada por sus protagonistas, a disposición de todo el mundo en la página web de la FJM. Estas son las palabras que se lleva el viento... a buen destino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fundación Juan March: www.march.es/

Audio de todas las conferencias desde 1975:
www.march.es/conferencias/anteriores/

Poética y Poesía:
www.march.es/conferencias/poetas/

Poética y Teatro:
www.march.es/conferencias/poetica-teatro/

El archivo de la palabra en la Biblioteca Digital AECID

M.^a ARACELI GARCÍA MARTÍN

Directora de la
Biblioteca de la AECID

JORGE J. GARCÍA ORIA

Jefe de Servicio Biblioteca
de Cooperación

Desde el año 2015, esta biblioteca acomete la labor de digitalizar y catalogar sus valiosos fondos sonoros, que proceden de la época del Instituto de Cultura Hispánica y son inéditos y desconocidos por el público. Corresponden a las grabaciones en cintas de audio de las actividades culturales, conciertos, cursos, conferencias, etc., celebradas en la institución a lo largo de los años. Eran grabaciones realizadas por el personal técnico de la institución para registrar las actividades oficiales.

Asimismo, el Departamento de Radio, Cine y Teatro del Instituto de Cultura Hispánica colaboraba asiduamente con Radio Nacional de España para sus programas en general y, en especial, para los transmitidos por onda corta a Hispanoamérica. Preparaba grabaciones para enriquecer los programas radiados por las emisoras de los distintos países hispanoamericanos y contaba con programas radiofónicos propios: *Altavoz Cultural Hispánico*, *Festival de Hispanoamérica* y *Carta de Hispanoamérica*. Todo ello es lo que se recoge en este archivo sonoro de la Biblioteca Digital AECID.

Este proyecto de digitalización y catalogación se viene realizando de manera progresiva para estimular la investigación y el conocimiento de las actividades culturales institucionales, como se detalla en este artículo.

En ese año 2015 ya era posible acceder a los primeros archivos sonoros en la Biblioteca Digital AECID (BiDA) que registraban las actividades llevadas a cabo entre 1962 y 1964. Entre ellas sobresale el programa radiofónico semanal *Carta de España*. 92 grabaciones, en las que destacó el apartado de entrevistas. Por el programa pasaron personajes relevantes de la cultura del momento, desde cantantes, músicos, científicos, actores, escritores, futbolistas hasta políticos o toreros.

También es destacable la retransmisión radiofónica de obras de teatro como *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, *Yerma* de García Lorca, *La Celestina* de Fernando de Rojas, *Peribáñez* de Lope de Vega, *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina y la narración de la obra literaria *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes.

En 2016 se añadieron más de 500 registros sonoros de los años 1964 a 1979, que contenían grabaciones de conciertos de música clásica y folklórica celebrados en la institución, así como conferencias, coloquios y tertulias literarias y otros destacados registros, como las conferencias de la *Semana Rubén Darío* de 1965. Están disponibles la grabación de la *Semana de Rubén Darío* que tuvo lugar en la sede del Instituto de Cultura Hispánica del 6 al 12 de febrero de 1965 por su XLIX aniversario; la conferencia sobre las ideas estéticas de Rubén Darío de Eduardo Zepeda-Henríquez, poeta nicaragüense; o la conferencia sobre Rubén Darío en Mallorca de Enrique Macaya, embajador de Costa Rica en España en 1967, entre otros eventos literarios.

Durante el año 2017, se incorporaron a la Biblioteca Digital AECID unos 1.000 registros; y en octubre de 2018, ya se habían alcanzado los 2.600 archivos sonoros, todos ellos de índole histórica, de los cuales 1.800 corresponden al Archivo de la Palabra.

Entre los documentos que se han puesto a disposición de los usuarios y público en general de este archivo destacan los siguientes:

A. Programa radiofónico del *Ciclo de Difusión Argentino*:

- *Artes y letras en la Argentina* con una docena de programas disponibles, como el dedicado a los poetas argentinos Ricardo Molinari, Alberto Girri, Olga Orozco y Héctor A. Murena, otro donde Borges lee su poema *A Leopoldo Lugones* u otro donde habla sobre su relación personal con Ricardo Güiraldes.
- Una veintena de programas radiofónicos llamados *América en la versión argentina* de los que destacamos como ejemplos el programa dedicado a los hermanos Nicanor y Violeta Parra, el homenaje al folclore colombiano o el programa dedicado a dar a conocer a los jóvenes artistas plásticos peruanos.

B. 92 conferencias, entre las que destacan:

- Una conferencia dedicada al arte español actual (septiembre de 1969).
- Otra sobre el desarrollo económico de España (años 70).
- Diversas charlas de Francisco Umbral como, por ejemplo, una sobre la sexualidad en la literatura.

- Una charla de José María Souvirón hablando sobre la historia de la modernidad.
 - Una conferencia dada por José Luis Rubio sobre el contradesarrollo iberoamericano.
 - La conferencia de José Monleón que trata sobre su especialidad: el teatro contemporáneo.
 - Una conferencia de Ernesto La Orden sobre la restauración de San Juan (Puerto Rico).
 - La conferencia de Gastón Baquero sobre la poesía de la negritud.
 - O una de Andrés Amorós sobre Julio Cortázar.
- C. 18 cursos conocidos como «Panorama español contemporáneo» para universitarios hispanoamericanos y filipinos, entre los que destacamos, por ejemplo, el curso de Jaime Delgado «España, país americano».
- D. Las Semanas dedicadas a diferentes países del espacio cultural hispanoamericano o filipino:
- Semana Peruana (1967).
 - Semana Chilena (1967).
 - Semana Boliviana (1973).
 - Semana Filipina (1978).

En esta colección de programas radiofónicos, cursos, conferencias y otras actividades tienen el protagonismo los escritores, artistas e intelectuales del mundo hispánico más importantes del siglo XX.

Así, por ejemplo, es posible escuchar la voz de Julio Cortázar leyendo un fragmento de la Maga de *Rayuela*, con la cadencia propia de quien ha gestado cada una de esas palabras y las vuelve a hacer suyas. Igualmente nos podemos trasladar al Buenos Aires del momento y participar de su vigor creativo.

LA TERTULIA LITERARIA HISPANOAMERICANA

En último lugar, pero en un primerísimo término de importancia, destacamos los más de 380 archivos sonoros de la Tertulia Literaria Hispanoamericana (años 1956 a 1980), dirigida por Rafael Montesinos (Sevilla, 1920–Madrid, 2005), poeta e intelectual, autor de una veintena de obras y Premio Nacional de Ensayo.

Probablemente los documentos más relevantes (por ser historia viva y oral de la literatura en lengua castellana) y hasta la fecha inéditos, que se han puesto a disposición del público desde 2017, sean los correspondientes a la Tertulia Literaria Hispanoamericana dirigida por Rafael Montesinos entre 1952 y 2007. Las sesiones de la Tertulia se celebraron en la sede de la actual AECID durante muchos años. A la muerte del poeta, fue su esposa Marisa Calvo quien pasó a dirigir la actividad (a fecha de hoy, lo sigue haciendo en el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe).

Esta Tertulia es la actividad literaria más longeva de España y, probablemente, de Europa. En 2017 cumplió los 65 años de celebración ininterrumpida. Las razones de su éxito se debieron con toda seguridad al impulso y dedicación de su director Rafael Montesinos, a la calidad y cantidad de autores hispánicos representados, pero también al respaldo económico institucional con el que contó (el antiguo Instituto de Cultura Hispánica, luego ICI y posteriormente AEI). En la actualidad, sigue teniendo soporte oficial (aunque no económico) por parte del Ministerio de Industria, Energía y Turismo al que el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe está vinculado.

La tertulia era un lugar de encuentro de escritores y poetas hispánicos. Allí los jóvenes autores se codeaban con los consagrados, favoreciéndose las relaciones entre poetas veteranos y jóvenes promesas.

La Tertulia contó con suficiente eco en la prensa y los medios, sobre todo desde la época en que Gregorio Marañón Moya fuera director del Instituto. El reconocimiento internacional le llegó en 1963 cuando The Hispanic Society of America le concedió a Rafael Montesinos el Certificate of Membership por su labor de difusión de la poesía en lengua española.

En 2007 se publicó la obra *55 años de la Tertulia Literaria Hispanoamericana Rafael Montesinos* gracias a la financiación de la AEI.

En 2017 se cumplen los 65 años de la Tertulia y desde la Biblioteca AECID se le hace un homenaje aprovechando la puesta a disposición del público del fondo sonoro digitalizado.

He aquí algunas sesiones significativas que destaca Rafael César Montesinos en la mencionada obra de los *55 años de la Tertulia*. Aunque animamos a explorar otras muchas intervenciones que han constituido la historia viva de la poesía hispánica:

- Tertulia literaria sobre *El amor es una cosa frecuente* (20-11-1962): una de las primeras intervenciones humorísticas en la Tertulia de la mano de José Luis Coll (1931-2007).
- Tertulia literaria sobre *30 años de Adonais* (26-6-1973): Rafael Montesinos dedica la tertulia a la conmemoración de los treinta años de la colección Adonáis y presenta a su director, Luis Jiménez Martos.

- Lectura del libro *Los pasos litorales* (5-2-1975): Luis Jiménez Martos (1910-2003) lee sus propios poemas.
- Homenaje al centenario de Manuel Machado (18-6-1974).
- Lectura de *Epitafios* (8-11-1966): ejemplo de una apertura de curso académico. Rafael Montesinos da la bienvenida a los asistentes al iniciarse el curso de tertulias de 1966 y comenta la programación anual. Carlos Murciano lee su obra *Epitafios*.
- Tertulia literaria sobre Gabriela Mistral (14-05-1968): Carmen Conde comienza la tertulia hablando de la vida de Gabriela Mistral y de sus vivencias con ella para posteriormente dar lectura a una selección de poemas.
- Celebración de 500 sesiones de tertulia (1-3-1966): esta sesión 500 fue multitudinaria, según informa Rafael César Montesinos en su libro, siendo numerosas las referencias a la misma en la prensa.
- Lectura de fragmentos de *La Araucana* (25-3-1969): en esta sesión, la número 600, se conmemoró el IV Centenario de *La Araucana* y Gregorio Marañón, director del ICH, nombró a Montesinos como miembro titular de la Institución «en atención a los títulos y méritos contraídos». Gastón Baquero habla de *La Araucana*.
- Homenaje a Vicente Aleixandre por los poetas: en el curso XXV (1976-77) hubo un ciclo de poetas del 27, con gran afluencia y amplio reflejo en los medios. Esta sesión dedicada al Nobel Aleixandre es buen ejemplo de ello.

LA DIFUSIÓN DE ESTE FONDO

Desde el comienzo en el año 2015 se ha venido dando cuenta en *La reina de los mares*, blog oficial de la biblioteca AECID, de las nuevas incorporaciones de material sonoro a la Biblioteca Digital y al Catálogo.

Por su parte, Rafael César Montesinos, heredero del poeta Rafael Montesinos, ultima una edición que publicará la editorial Polibea en 2020 sobre el fondo sonoro de la Tertulia Literaria Hispanoamericana en la Biblioteca Digital AECID, con la que esperamos tenga aún mayor alcance esta «palabra hablada» de los mejores poetas en lengua española.

La gestión de los registros sonoros en el siglo XXI: experiencia de un becario en la Biblioteca Nacional de España

DIEGO GARCÍA SÁNCHEZ

Becario en el Servicio de
Registros Sonoros de la BNE
2017-2018

INTRODUCCIÓN

Esta breve presentación viene a completar el artículo publicado en el *Blog de la BNE* al finalizar mi beca de formación e investigación en el Servicio de Registros Sonoros de la Biblioteca Nacional de España, al cual remito para obtener más información¹.

Para contextualizar el tema de estudio, lo primero que hay que decir es que la Biblioteca Nacional de España alberga una de las colecciones de registros sonoros más grandes del país y la que más documentos pone a disposición de los usuarios para su consulta. Además, por su volumen, es una de las colecciones más importantes dentro de la BNE.

Los documentos que conforman la colección ingresan en la biblioteca por diferentes vías: donativo, canje, compra y, sobre todo, por depósito legal.



Figura 1

Uno de los depósitos de música de la Biblioteca Nacional de España. Foto de María Jesús López Lorenzo, jefa del Servicio de Registros Sonoros de la BNE

¹ Diego García Sánchez. *Para gustos... los vinilos*, en <http://blog.bne.es/blog/para-gustos-los-vinilos/> (acceso 14/6/2019).

La colección comenzó a formarse en la década de los 50 gracias a la Ley de Depósito Legal de 1958, aunque hubo algunas iniciativas anteriores. La ley vigente de Depósito Legal asegura que al menos un ejemplar de cada documento producido o editado en España se depositará en la Biblioteca Nacional para su conservación y acceso como patrimonio cultural².

Los soportes que conforman esta colección son de lo más variado: desde los documentos más antiguos, como los rollos de pianola, los cilindros de cera o los discos perforados, hasta las tecnologías más modernas, como dispositivos electrónicos o CD, pasando por los hilos magnéticos, las cintas abiertas, los casetes, los cartuchos, los discos de 78 r. p. m. y, por supuesto, los discos de vinilo.

La Biblioteca Nacional alberga aproximadamente unos 300.000 discos de vinilo, de los cuales una gran parte está sin catalogar. En los últimos años, el número de documentos que llegan a la Biblioteca en este soporte se ha visto incrementado. Actualmente se está realizando un gran esfuerzo para poner en valor esta colección, debido a las características que presenta y a todas las posibilidades de estudio que ofrece, no solo desde el punto de vista musical, sino desde numerosos aspectos sociales y culturales. Por este motivo, los discos de vinilo van a ser el hilo conductor de esta presentación.

RETOS EN LA CATALOGACIÓN DE LOS DISCOS DE VINILO Y OTROS SOPORTES

Contexto de los discos de vinilo

Los discos de vinilo aparecieron a mediados del siglo XX y pronto consiguieron desbancar a su antecesor: los discos de 78 r. p. m., también conocidos como «discos de pizarra» por el material empleado en su fabricación, aunque no es una terminología completamente adecuada. Los vinilos convivieron con otros soportes, como los casetes y los cartuchos, hasta los años 90 del siglo XX, cuando estos formatos comenzaron a ser sustituidos por los CD y más tarde por los medios digitales. Sin embargo, el vinilo siempre se negó a desaparecer por diversos motivos, entre los que podemos citar una mayor calidad para no perder los armónicos del sonido, una mayor durabilidad del soporte o las cuidadas ediciones de coleccionista. También hay que destacar la labor de los DJ, que utilizan este soporte para sus mezclas en directo, llegando a ser imprescindible en determinados estilos musicales, como es el caso del característico sonido del *scratch*³ asociado con el hip-hop y la música electrónica.

2 Artículos 4 y 10 de la Ley 23/2011, de 29 de julio, de depósito legal. Publicada en Boletín Oficial del Estado (BOE) núm. 182, de 30 de julio de 2011, páginas 86716 a 86727.

3 Técnica que consiste en desplazar rápidamente el disco de vinilo hacia adelante y hacia atrás en el tocadiscos a la vez que se juega con los controles de la mesa de mezclas produciendo un sonido de «rascado».

Características de los vinilos

Para gestionar correctamente la colección, hay que conocer en primer lugar las características de los propios documentos y su presentación, teniendo en cuenta tanto los rasgos más frecuentes como aquellas particularidades que podemos encontrar en diferentes ediciones.

Lo más habitual en los vinilos son los discos circulares de color negro en dos formatos: los *singles*, de 18 cm y con una velocidad de reproducción de 45 r. p. m.; y los LP, de 30 cm y 33 r. p. m. Sin embargo, nos podemos encontrar una amplia gama de tamaños, formas, colores, velocidades, materiales y otras peculiaridades en ediciones especiales y de coleccionista.

Características de los envases

La presentación más habitual es una carpeta de cartón donde se introduce una funda de papel o plástico con el disco. También es frecuente que la carpeta sea doble, con espacio en el interior para incluir textos y fotografías. Tanto las fundas como las carpetas suelen incluir información sobre la composición, sobre los intérpretes, sobre el estilo musical, sobre la edición... o elementos gráficos, como fotografías de los grupos, ilustraciones, caricaturas, paisajes, reproducciones de otras obras, etc. Es importante destacar que el envase es uno de los principales elementos que utilizan las discográficas para atraer a posibles compradores. Es el reclamo visual que complementa al sonido.



Figura 2
Muestra de distintas presentaciones de discos de vinilo conservados en la BNE. Foto del autor sobre fondos de la BNE

Cuando la edición está compuesta por varios discos, suele presentarse en forma de estuche o caja, que variará su tamaño en función del número de discos incluidos. También se utiliza esta presentación en ediciones especiales que incluyen, además de los discos de vinilo, otros soportes (por ejemplo, el mismo álbum en CD) u otros objetos tan variados como folletos, colgantes, reproducciones de entradas de conciertos...

Discos singulares

Navegando por Internet podemos encontrar ediciones raras y curiosas que conforman un grupo de lo más heterogéneo tanto por el tamaño como por la composición⁴. El tamaño puede variar desde los mini discos utilizados en algunos juguetes como las «muñecas parlantes» hasta una edición de *Hotel California* de Eagles que ocupa todo un edificio (124 m), aunque no cumple su función principal, ya que no suena⁵. Hay discos fabricados con distintos materiales (madera, hielo, chocolate, oro...) e incluso con materia orgánica, fluidos corporales o líquidos insertados entre ambas caras que se mueven al girar el disco.

No es raro, sobre todo en música electrónica de la primera década del siglo XXI, encontrarnos discos con varias velocidades de reproducción: una cara con 33 r. p. m. y la otra con 45 r. p. m. Esta situación se ha resuelto en la BNE elaborando un protocolo específico para este tipo de documentos. Uno de los casos más extremos es el álbum *Lazaretto Ultra LP* (2014) de Jack White, único disco conocido con 3 velocidades: se reproduce a 33 r. p. m., pero esconde dos canciones en las etiquetas del disco que suenan a 45 r. p. m. por una cara y a 78 r. p. m. por la otra, entre otras sorpresas de la edición⁶.

Hay discos de multitud de colores, práctica que ya se venía utilizando desde el mismo origen del vinilo para diferenciar géneros musicales, pero que se abandonó por su elevado coste. Los colores se han seguido utilizando en algunas ediciones para hacer el producto más atractivo. Además, los discos pueden ser transparentes, traslúcidos, jaspeados, etc., e incluso hay discos que brillan en la oscuridad.



Figura 3
Muestra de discos de vinilo y discos flexibles de diferentes colores. Foto del autor sobre fondos de la BNE

- 4 A modo de ejemplo, se pueden consultar las siguientes páginas web: Mauro D. *Formatos de vinilo que no sabías que existían*, en <https://conectica.com/2016/04/06/disenos-de-vinilos-diferentes-tamanos/> (acceso 14/6/2019); y Lisandro Pardo. *Discos raros: Discos con sangre, de madera, con polvo de meteorito y cenizas de muertos*, en <https://www.neoteo.com/discos-raros-discos-con-sangre-de-madera-con-polvo-de-meteorito-y-cenizas-de-muertos-galeria/> (acceso: 14/6/2019).
- 5 Kory Grow. *The Eagles' Hotel California made into «world's largest vinyl»*, en <https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-eagles-hotel-california-made-into-worlds-largest-vinyl-238778/> (acceso 14/6/2019).
- 6 Javier Rada. *Jack White edita un vinilo de tres velocidades*, en: <https://blogs.20minutos.es/tras-dos/2014/07/07/jack-white-third-man-records/> (acceso 14/6/2019).

Figura 4

Muestra de picture discs
conservados en la BNE.
Selección de música
electrónica. Foto del autor
sobre fondos de la BNE



Un caso particular y llamativo es el de los llamados discos ilustrados o fotodiscos (*picture disc*). En estos discos, la imagen se plasma directamente sobre la superficie del vinilo. Es una práctica común en la música electrónica de la década del 2000 y en determinadas series o colecciones especiales que llegan hasta nuestros días.

Por último, mencionar que no todos los discos tienen forma circular, sino que también podemos encontrar discos con otras formas. Por ejemplo, una edición del álbum *Africa* de Toto presenta la forma del continente; el disco *She Was Hot* de los Rolling Stones tiene la forma de la típica lengua que representa al grupo; o la banda sonora de *Saw VI*, con el borde en forma de sierra ensangrentada.

Conviene destacar que estas ediciones especiales no son muy frecuentes en España y, por tanto, no es fácil que lleguen a las bibliotecas públicas de nuestro país a través del depósito legal.

Relaciones con otros soportes

Cabe mencionar que, en muchas ocasiones, los álbumes se publican en varios soportes diferentes, por ejemplo, en casete y disco o en vinilo y CD. Para mejorar la catalogación y enriquecer el catálogo, se pueden vincular los registros de estas ediciones para presentárselas juntas al usuario, de forma que pueda elegir el soporte que más le interese.

También empiezan a ser frecuentes las ediciones que incluyen junto al documento sonoro un código de descarga digital. En estos casos no solo hay que gestionar el documento físico, sino que también hay que ocuparse de los archivos digitales con las limitaciones que estos presentan: límites en la descarga, fecha de caducidad del código, forma de almacenamiento de los archivos digitales, etc. Lo ideal sería hacer referencia a esta circunstancia en el registro bibliográfico y conservar una copia de los archivos descargados, bien directamente en formato digital o bien mediante la copia en un CD.

Para terminar este apartado, destacar que hay otros soportes que imitan características de los vinilos, por ejemplo, discos compactos cuya etiqueta simula los surcos, carátulas del mismo tamaño que las de los vinilos y otras estrategias que hacen despertar el lado nostálgico de los discos.

Figura 5

Soportes que imitan a los vinilos. De izquierda a derecha, USB en una carpeta del tamaño de un disco de 30 cm; CD con serigrafía que imita los surcos de un vinilo; CD publicado en un cartón que imita el vinilo. Foto del autor sobre fondos de la BNE



RETOS EN LA GESTIÓN DE AUTORIDADES

Las autoridades de los registros sonoros

Los registros sonoros suponen cierta dificultad a la hora de la catalogación, ya que presentan una tipología de lo más variada en lo que respecta a las autoridades. Vamos a repasar algunos ejemplos:

- Un solo documento puede contar con un gran número de autoridades, si tenemos en cuenta que intervienen compositores, letristas, arreglistas, cantantes, instrumentistas...
- Hay que elegir cuidadosamente la forma de encabezamiento, que depende de un gran número de factores: el número de obras que componen el documento, el número de compositores, si hay colaboración entre los autores, si el documento está hecho en función del intérprete, etc.
- Una misma autoridad puede presentar varios nombres en el mismo documento, por ejemplo, si utiliza su nombre propio como compositor y un pseudónimo como intérprete. Se han registrado algunos casos extremos en los que un autor utiliza un pseudónimo distinto para cada canción que ha compuesto.
- Los títulos uniformes, especialmente para obras clásicas, se construyen con una metodología específica que hay que saber manejar para su creación, y que puede incluir la forma musical, el medio de interpretación, la numeración del autor o del catálogo temático y la tonalidad.

Nuevos campos de autoridad

Durante el último año se han ido introduciendo nuevos campos en los registros de autoridad, tanto de persona como de entidad corporativa, para especificar información que antes podía aparecer solo en notas. Estos campos incluyen información diversa, como fechas y lugares asociados a la autoridad, profesiones, géneros y estilos, campos de actividad, categorías profesionales, idiomas, etc.

La introducción de estos campos responde a dos objetivos fundamentales: el primero, facilitar que usuarios y catalogadores identifiquen la autoridad en el catálogo, evitando duplicidades y homonimias; el segundo, relacionar autoridades por medio de datos enlazados.

Nuevas clases de autoridades y nuevas funciones en los registros sonoros

Además de los nuevos campos, los registros de autoridad relativos a los registros sonoros deben contemplar nuevas clases de autoridades y nuevas funciones que hasta ahora no se habían utilizado. Por ejemplo, en el caso de la música electrónica se pueden incluir funciones como el DJ o el productor musical (entendido como el creador de la obra), que hasta ahora eran poco utilizadas; se difumina la línea que separa a los compositores de los intérpretes y de los arreglistas, con una terminología que todavía está por clarificar; y aparecen discotecas, clubes y festivales como editores de sus propios álbumes.

Debido a la importancia que adquieren las carpetas o carátulas, se debería también incluir en los registros bibliográficos a fotógrafos, ilustradores y diseñadores, ya que muchas veces nos encontramos que las portadas han sido realizadas por figuras relevantes, como es el caso de las portadas realizadas por Andy Warhol para Rolling Stones, Aretha Franklin o Miguel Bosé, entre otros.

Relaciones entre autoridades

Otra de las novedades introducidas en el catálogo de autoridades es la relación entre los grupos musicales y sus componentes. Cuando los componentes del grupo tienen una función específica en el registro bibliográfico, especialmente como compositores, se hace un registro de autoridad que se puede relacionar con el registro del grupo musical y viceversa.

Todas estas novedades permiten enriquecer, por un lado, el catálogo bibliográfico y, por otro lado, el catálogo de autoridades, además de ofrecer al catalogador más datos a la hora de identificar las autoridades para evitar errores en su asignación. Sin embargo, el mayor beneficio se obtiene a la hora de trabajar con datos enlazados.

Los problemas de los géneros musicales y su aplicación a los registros sonoros

El último punto a tratar con respecto a las autoridades es el de los géneros musicales. Hasta ahora se venía utilizando el campo MARC 650 de materia para clasificar las obras musicales por géneros o estilos. Sin embargo, este uso no es correcto, por lo que se está empezando a utilizar el campo MARC 655 de género/forma, que durante un tiempo convivirá con el uso del anterior.

Ahora bien, la utilización de este campo plantea dos problemas fundamentales: el primero, que requiere de un lenguaje controlado que hay que elaborar, mientras que las materias están ampliamente estudiadas; el segundo, que no es sencillo asignar un género concreto a estos documentos.

La elaboración del lenguaje controlado se está llevando a cabo desde el Departamento de Proceso Técnico. Hay que destacar que es una labor muy compleja debido a la multitud de géneros, subgéneros y estilos, que conlleva la selección de fuentes de información adecuadas, la definición precisa de los términos utilizados y la comparación entre distintas tradiciones culturales, que no siempre coinciden en la denominación de los géneros.

Por otro lado, los géneros musicales plantean un reto para el catalogador, ya que no siempre se puede identificar con total seguridad el género concreto de una obra musical, especialmente en la música popular o comercial. Además, hay que tener en cuenta que un mismo álbum puede contener obras de distintos géneros o estilos musicales, a veces relacionados y otras veces sin nexo de unión.

CONSERVACIÓN, PRESERVACIÓN Y DIGITALIZACIÓN

Conservación y preservación

No es accesorio decir que los documentos deben mantenerse en condiciones óptimas de conservación en cuanto a temperatura, humedad y luminosidad. También se pueden realizar pequeñas acciones sobre los documentos como retirar materiales que puedan ser perjudiciales para los propios documentos (por ejemplo, fundas de plástico, objetos que puedan rayar los discos, etc.) y reparar o sustituir las carpetas o fundas dañadas con materiales adecuados.

Pero esto solo no es suficiente para garantizar el acceso a los documentos a las generaciones futuras. Por parte de los profesionales es imprescindible tratar los documentos con el respeto que se merecen como parte del patrimonio cultural, es decir, en el caso de los discos de vinilo, evitar que se rayen, no tocar los surcos, mantenerlos limpios, no dejarlos en superficies donde se puedan partir, etc.

Digitalización

Se ha mencionado que tanto el disco como la carpeta que lo guarda contienen información. Por tanto, es imprescindible conservar tanto el continente como el contenido.

Digitalizar los documentos facilita la reproducción y el acceso a los mismos, pero hay que tener precaución si la finalidad que se pretende es la de conservación. Si, como se viene diciendo, las carpetas también son información, habría que plantearse digitalizar la carpeta junto con el disco, algo que multiplicaría el coste. Por otro lado, los archivos que resultan de la digitalización tienen que cumplir unos requisitos para su correcta identificación y preservación, además de que presentan otros inconvenientes, como el espacio (bien físico si se graba en otro soporte o bien virtual si se mantiene como archivo digital) y la migración de un formato a otro según vaya evolucionando la tecnología.

En conclusión, los proyectos de digitalización de los registros sonoros tienen que estar bien estructurados y definidos, tienen que tener una finalidad determinada y requieren una selección justificada de los documentos que se van a digitalizar y de los resultados que se esperan obtener.

CONCLUSIONES

Todos los aspectos mencionados y otros que exceden este breve texto deben tenerse en cuenta en la gestión de los registros sonoros por un motivo fundamental: facilitar al usuario tanto la búsqueda, la localización y el acceso a los documentos, como para ofrecer herramientas de descubrimiento que permitan al usuario encontrar nuevos documentos. Por tanto, hay que destacar que el proceso documental tiene que estar centrado en el usuario y en satisfacer sus necesidades de información.

En este sentido, la evolución de los catálogos tiene que estar enfocada a la utilización de datos enlazados y a la web semántica, de manera que sea más fácil buscar y compartir información, a la vez que se integran los servicios bibliotecarios en el uso cotidiano de Internet. Un ejemplo es el portal de datos enlazados de la Biblioteca Nacional de España, datos.bne.es, que ofrece una forma novedosa de presentar los datos al usuario y cuya información ya aparece como resultado en los buscadores de Internet.

También hay que destacar el cambio más importante que se está produciendo en la descripción bibliográfica: la adaptación a RDA (Resource Description and Access), el nuevo código de catalogación que empezará a aplicarse a los registros sonoros próximamente, y que supondrá un esfuerzo por parte de los profesionales tanto en la adaptación del formato MARC utilizado como en la filosofía subyacente.



Figura 6
Ejemplo de registro de autoridad con nuevos campos en el OPAC clásico. Captura de pantalla del autor del catálogo de la BNE



Figura 7
Mismo registro de autoridad en datos.bne.es. Captura de pantalla del autor

Los discos de vinilo no solo no han llegado a desaparecer, sino que son un soporte que está volviendo a ganar peso en la industria discográfica. Como se ha mencionado, se prefieren por las características del sonido, por el papel que han tenido en la música electrónica, por las ediciones de coleccionista y por la identificación de los vinilos con un icono cultural que llega incluso a influir en otros soportes más nuevos.

Los vinilos y sus presentaciones recogen elementos sonoros y visuales que identifican a diferentes tribus urbanas, la evolución de los estilos musicales, la evolución de la moda en distintas épocas, los avances en el diseño y la fotografía, la forma de dirigirse al comprador y un sinfín de aspectos sociales y culturales que pueden ser objeto de estudio. Por tanto, podemos decir que la colección de vinilos ofrece un amplio abanico de líneas de investigación, no solo desde la musicología, sino desde ramas tan distintas como puedan ser la sociología, la historia, la filología, el marketing, la moda, la fotografía, el cine... Por eso es imprescindible conservar estos documentos y disfrutarlos como parte de nuestro patrimonio cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

García Sánchez, Diego. *Para gustos... los vinilos*, en <http://blog.bne.es/blog/para-gustos-los-vinilos/> (acceso 14/6/2019).

Grow, Kory. *The Eagles' Hotel California made into «world's largest vinyl»*, en <https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-eagles-hotel-california-made-into-worlds-largest-vinyl-238778/> (acceso 14/6/2019).

Rada, Javier. *Jack White edita un vinilo de tres velocidades*, en <https://blogs.20minutos.es/tras-dos/2014/07/07/jack-white-third-man-records/> (acceso 14/6/2019).

La recuperación del patrimonio coreográfico de danza española inserto en el patrimonio cinematográfico español

CRISTINA MARINERO

Periodista especialista en danza,
título superior en Danza Española
e investigadora de cine y danza

Desde hace más de una década, centro mi investigación en analizar la Danza Española en el cine español con el fin de comprobar qué bailes, danzas y coreografías han sido inmortalizadas en celuloide y catalogarlas como patrimonio coreográfico de danza española que está incluido en el patrimonio cinematográfico español.

Siendo un arte efímero, las dos maneras de preservar el arte coreográfico son mediante la transmisión directa maestro y coreógrafo a alumno o bien con la filmación, desde que comenzó el cinematógrafo en 1895 y, con más énfasis, desde que se inició el rodaje de películas con sonido sincronizado en 1927 con *The Jazz Singer* en Estados Unidos. En España, el cine sonoro comenzaría a partir de mediados de 1932 en Barcelona.

LA DANZA ESPAÑOLA. ARTE COREOGRÁFICO MODERNO

Es curioso que, cuando se define lo que es la danza española, muchos tienden a incluir en la definición su sinónimo: estilización. Porque su esencia es efectivamente esa, estilizar y crear nuevas coreografías a partir del vocabulario de pasos, mudanzas y variaciones de nuestros bailes y danzas populares, unido al academicismo de la Escuela Bolera y el expresionismo del flamenco.

Y es que este arte coreográfico escénico de creación, íntimamente ligado a las corrientes musicales del llamado nacionalismo español de finales del siglo XIX y principios del XX (composiciones donde estilizan los ritmos y formas de nuestras músicas populares, pasados por el tamiz de la creación personal de cada compositor) es, como esta música, la estilización de nuestro patrimonio de danza.

Escribimos Danza Española con mayúsculas cuando hablamos de esta especialidad porque es un nombre propio que designa un arte intelectual de creación coreográfica y diseñado para el escenario del teatro.

La institucionalización de la Danza Española como arte de estudio académico oficial se consolidó con Mariemma, desde que, en 1969, comenzara a dirigir esta disciplina en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, sita entonces en el Teatro Real. Mariemma situaba el origen de este arte escénico culto (como le gustaba denominarlo) en la revolución coreográfica que Antonia Mercé (1890-1936), *La Argentina*, inició a principios del siglo XX y hasta su fallecimiento el 18 de julio de 1936.

La artista, apodada así por haber nacido en Buenos Aires, de madre española (la identidad de su padre biológico es desconocida; su padre adoptivo fue el bailarín del siglo XIX y maestro después, Manuel Fernández), inició un camino como solista y coreógrafa que la distinguía del resto de las artistas por la elaboración de sus creaciones, su elegancia (destacada por los periodistas y críticos, frente al exagerado modo de hacer de otras bailarinas o diletantes) y un halo de alta cultura en su baile que la colocó junto a la élite intelectual del momento. Como me gusta decir para poner una imagen a la revolución creativa moderna que Antonia Mercé realizó, «en vez de estar solamente frente a los intelectuales, como toda bailarina cuando actúa, ellos enseguida la situaron a su lado».

Por dar unas pinceladas de los momentos cumbres de La Argentina, decir que Enrique Granados creó para ella la *Danza de los ojos verdes* en 1916, justo antes de embarcar y morir, al ser su barco torpedeado por un submarino alemán. O que Manuel de Falla, tras pasar por la experiencia de componer *El sombrero de tres picos* con Diaghilev y Massine, volvió a recomponer su gitanería de 1915 para dar a luz *El amor brujo* como *ballet*, con coreografía de Antonia Mercé, quien también lo protagonizó en París en 1925.

La bailarina y coreógrafa, que solo vivió 45 años, fue contemporánea de Coco Chanel (1883-1971), de la «madre» de la danza moderna Martha Graham (1894-1991) o de Virginia Woolf (1882-1941) y, como ellas, impulsó nuevas formas de arte en un mundo dominado por hombres. Además, y a semejanza de los *ballets* rusos, creó su compañía privada para realizar creaciones coreográficas con el lenguaje de la Danza Española sobre las composiciones de los maestros españoles del momento. Como ellos con la música, estilizó las formas españolas de danza para el escenario del teatro. Se conservaba el estilo propio de cada paso, elevándolo con su academicismo y pasándolo por el tamiz intelectual solo posible por su gran cultura y talento.

Como escribí en mi artículo del volumen *Poetas del cuerpo. La danza en la Edad de Plata*, con motivo de la exposición celebrada hasta mayo de 2018 en la Residencia de Estudiantes, Antonia Mercé no quiso participar en ninguna

película de ficción; y tuvo propuestas, incluso de Hollywood. Su idea de tener la última palabra sobre la forma de filmar (e inmortalizar) su danza no casaba con la dinámica del cine profesional y nunca confió en ceder su arte a una producción de ficción, pues ella no la dirigía.

Las imágenes existentes (disponibles *online*) fueron realizadas presumiblemente por su *manager*, Arnold Meckel, con cámara *amateur* propia (era la época de expansión de las Pathé Baby) y nos permiten verla bailando, aunque solo sean unos pocos minutos. Como decíamos, Antonia Mercé no intervino en ninguna película de ficción, pero otras bailarinas de los años treinta sí.

LA DANZA ESPAÑOLA EN EL PRIMER CINE SONORO ESPAÑOL

Mi investigación se centra en los primeros cuatro años del cine sonoro rodado en España. He visionado todas las películas que existen hoy en día rodadas entre mayo de 1932 y el 17 de julio de 1936. Es el cine hecho durante la II República Española, pero no es «el cine republicano», en tanto la República no «hacía cine» en esos años, porque no intervenía en su financiación. Esta última fecha se justifica al iniciarse el levantamiento militar que resultaría en la Guerra Civil hasta abril de 1939, pues desde el 18 de julio de 1936 se inicia otra etapa en nuestro país, y por ello otra etapa para nuestro cine.

Como pasó en Hollywood, en España también el sonoro quiso «lucirse» y el musical proliferó en nuestra cinematografía. Por eso, son musicales (o contienen números musicales y danzados) muchas de las producciones realizadas en esos cuatro años, desde la primera (y desaparecida) *Pax* (Francisco Elías, 1932) hasta la última que comenzó a rodarse en junio de 1936, *Don Floripondio* (Eusebio F. Ardavín, 1936), pasando por *Doña Francisquita* (Hans Behrendt, 1934), *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1935), *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) y las protagonizadas por Imperio Argentina, entre ellas la famosísima y taquillera *Morena Clara* (Florián Rey, 1936).

TESTIMONIO O DOCUMENTO

Uno de los principales análisis que realizo es comprobar cómo ha sido rodada la danza y cómo ha sido montada. Y en esta línea puedo clasificar la secuencia coreográfica como testimonio o como documento; este último es el que más nos interesa a los especialistas en danza pues, con el visionado de la secuencia, los conocimientos en Danza Española nos permiten reproducir la coreografía en vivo.

Si hay una proliferación de primeros planos, planos medios o americanos, en los que no se ve el cuerpo entero, es más difícil poder concretar los

movimientos que se hacen de cintura para abajo, al no verse piernas ni pies. Eso sí, el especialista en Danza Española puede guiarse de lo antes visto en esa coreografía para saber con bastante certeza qué hacen los pies. El especialista en Danza Española puede llegar a saber qué pasos o mudanzas se están haciendo al ver el ritmo y cadencia del cuerpo. En definitiva, si un especialista en Danza Española toma una secuencia donde falten planos de cuerpo entero, y por ello no ver los pies, sí que podría llegar a reconstruir la coreografía sirviéndose de la experiencia, de lo que percibe por la imagen y del ritmo del cuerpo del intérprete.

La importancia de mi investigación radica en lo que tiene de recuperación de patrimonio coreográfico, porque compruebo si la pieza de danza que vemos es estilización (el término sinónimo de Danza Española), flamenco o un baile de Escuela Bolera y, también, si es una danza o baile popular.

Aquí quiero subrayar la importancia del experto en Danza Española con bastante especialización en cine como investigador que debería tenerse más en cuenta por los organismos públicos, culturales y educativos, para poder identificar qué es lo que se está bailando y poder recuperar este patrimonio.

PORQUE NO TODO ES FLAMENCO

La danza española que aparece en las películas ha sido calificada en los libros de historia del cine como «flamenco», en bastantes casos, sin serlo.

El historiador de cine que no es experto en danza se guía por una intuición no-científica que identifica la estética de nuestra Danza Española con el flamenco, cuando esos signos (vestuario, ritmo, etc.) no solo son de este tipo de baile, sino una derivación expresiva individual, en muchos casos, de bailes españoles preexistentes. Por ejemplo, el traje de volantes es parte de la idiosincrasia española desde siglos atrás cuando el flamenco, surgido a partir de la segunda mitad del siglo XIX, no había tomado forma.

Esta investigación la estoy haciendo de forma privada. Eso sí, siempre recuerdo, con cierta envidia, cómo los expertos en danza y arte Millicent Hodson y Kenneth Archer (mucho más mayores de la edad en la que en España se dan las becas de investigación) pudieron recuperar la coreografía de Nijinsky de *La consagración de la primavera* (1913), con el apoyo económico de The National Endowment for the Arts de Estados Unidos, pues su dedicación fue de varios años y no estaban adscritos a ningún departamento de investigación de ninguna universidad.

Debemos recuperar nuestro arte coreográfico, nuestro patrimonio de Danza Española porque, como arte efímero, necesita conservar los pilares artísticos sobre los que ha crecido y no podemos perderlo.

El presente y futuro de la gestión de los documentos sonoros

FERRÁN PASCUAL BERGHAENEL

Bibliotecario en la
Unitat de Sonors i Audiovisuals
de la Biblioteca de Catalunya

Mi actividad profesional en el tratamiento de los fondos sonoros patrimoniales es reciente. Durante algunos años, he desarrollado mi labor como bibliotecario en el entorno de los impresos antiguos. Aunque parezca que las diferencias entre ambas tipologías documentales son profundas -los soportes, la necesidad de aparatos reproductores, su aparición y evolución temporal, los canales de difusión e incluso los contenidos- los conocimientos y habilidades adquiridos en mi anterior etapa me han permitido incorporar valor añadido a la catalogación del patrimonio sonoro.

Aunque las tecnologías digitales de la información y la comunicación así como las del tratamiento de las grabaciones sonoras han cambiado aspectos importantes de la práctica de conservación y difusión de documentos analógicos y digitales, y el desarrollo de estándares y procedimientos así como el *hardware* y *software* actual quedan lejos de mis primeros años trabajando exclusivamente en el mundo informático, también en este sentido puedo aportar cierto *background* a la búsqueda de soluciones concretas a aspectos concretos.

LA CONSERVACIÓN DE LOS DOCUMENTOS SONOROS EN LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA

La idea central es que la garantía de conservación y usos futuros del patrimonio sonoro implica un tratamiento integral. Tanto para la óptima conservación física y digital del contenido sonoro y los soportes originales como para la incorporación de información de elementos de contexto, material de acompañamiento, datos de creación, producción, distribución, fuentes, referencias y aspectos legales. Asimismo, hay que poner en valor los ejemplares individuales, su adquisición y uso por los anteriores propietarios, así como su relación con otras colecciones y catálogos.

Todo, además, y como se suele decir hoy en día, con el objetivo de hacerlo accesible e inteligible a partir de un único clic, cosa que requiere también de un diseño organizativo consistente y herramientas adecuadas.

LA EDICIÓN IDEAL

Los libros antiguos, los cilindros de cera y los primeros discos tienen aspectos comunes. Sorprende la cantidad de información que se puede extraer y contextualizar y, por lo tanto, usar como fuente para estudios históricos, análisis críticos u obtener la mejor comprensión y gozo de su contenido textual, icónico o sonoro, a partir de la descripción física, visual y detallada de los objetos (libros y soportes sonoros).

El crecimiento de recursos en línea, bibliografías, estudios y catálogos, facilita en el tratamiento del libro antiguo la correcta identificación y descripción de lo que solemos llamar edición ideal. Para ello, contamos con elementos del mismo documento: portadas, preliminares y colofones (con los nombres, lugares y fechas), ilustraciones, tintas, letras capitales, tipos usados, reclamos, firmas, paginación, marcas de impresor, formatos de papel, marcas de agua, encuadernaciones, etc. así como con herramientas desarrolladas para este fin como la extracción de la impronta o huella tipográfica, incluso si los ejemplares que conservamos están incompletos o dañados. No obstante, no siempre es fácil ni posible.

¿Cuál es la edición ideal cuando de documentos sonoros se trata?

Como en el caso de incunables o impresos muy antiguos, se conservan pocos ejemplares de las primeras grabaciones sonoras experimentales. Entre estas primeras grabaciones con voluntad de documento futuro para uso personal, limitado o comercial en una industria naciente en continuo aprendizaje, reinvención tecnológica y expansión, algunas son piezas únicas donde músicos, cantantes, orquestas, primeras emisiones radiofónicas, actores, personalidades o voces anónimas, sonidos de la naturaleza o mecánicos han dejado huella y, por lo tanto, son verdaderos tesoros a preservar y poner a disposición de la comunidad.

¿Qué exigencias en el tratamiento han de permitir la máxima garantía de conservación del documento sonoro para su óptima reproducción?

Fidelidad al original, con las características derivadas de los aparatos de la época y sus defectos por el uso y el paso del tiempo, pero con la posibilidad de una audición depurada para apreciar su contenido o analizar sus detalles con el objetivo de ser estudiados por diversas disciplinas, siempre con medios de reproducción actuales y pensando en un presente y un futuro digital

y en la nube. Futuro cambiante no solo por la eclosión de nuevos medios tecnológicos, sino también por los cambios y la adaptación del derecho de acceso y copia de un patrimonio muy antiguo a los ojos de las nuevas generaciones y al mismo tiempo demasiado reciente para evaluar su durabilidad e integridad.

Para ello es necesario que, además de la garantía de conservación de los soportes físicos, de sus contenidos sonoros analógicos y de sus versiones digitales, se incorpore adecuadamente una amplia y exhaustiva (en la medida de lo posible) información del contexto en el que fue creado, emitido, registrado y transferido a un soporte; de su difusión; y de todos los objetos físicos y materiales de acompañamiento textual o visual.

En términos catalográficos, hablaríamos del nivel más completo de descripción. Una práctica que, con las facilidades de las nuevas normativas, formatos y *software* basados en los Requisitos funcionales para registros bibliográficos (FRBR), las concreciones para cada tipo de material y el uso de metadatos para la correcta indexación e intercambio en Internet, es cada vez más habitual y compartida por los diferentes centros y catálogos.

Con los primeros discos comerciales, anteriores al vinilo, en ausencia de números normalizados y estándares actuales, fundas, carátulas, folletos o etiquetas densamente informativas, encontramos auténticas joyas con valor descriptivo para la identificación de los discos: números de matriz, de catálogo, símbolos y datos técnicos para la reproducción, marcas, colores, logotipos e información textual en etiquetas, galletas o en la misma superficie de los discos.

Más allá de la edición ideal y por razones de diversa índole, también en los discos encontramos variantes para una misma grabación o edición.

Fuentes de información

Como en los libros antiguos, disponer del documento sonoro en su soporte físico original es casi imprescindible para una óptima extracción de los elementos que permitirán su catalogación. Pero no siempre es suficiente para identificar correctamente, datar y describir la grabación, la publicación, la edición, las reimpresiones de las mismas matrices por diferentes discográficas o la difusión comercial y otros datos. Es necesario contrastar estos datos directamente obtenidos con fuentes secundarias como, por ejemplo, los catálogos discográficos, herramienta sin la que sería muy difícil escribir la historia de una parte muy importante del patrimonio sonoro, aun habiendo sido diseñada y difundida con fines comerciales.

MATRIZ, el proyecto cooperativo de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), es un buen ejemplo de la importancia de este otro patrimonio que hay que conservar de manera organizada, accesible y útil.

Catálogos, bases de datos y webs de otros centros patrimoniales, bibliotecas, archivos sonoros de instituciones y particulares, universidades y otras colecciones están cada vez más interconectados y cuentan con mayores facilidades de acceso al documento digitalizado para su audición, parcial o total. Pero también las imágenes de los soportes físicos y el material de acompañamiento son fuentes de primer orden. Asimismo, son fuentes de primer orden publicaciones, bases de datos, portales y estudios monográficos especializados (de investigación y compilación), tanto profesionales como de asociaciones, coleccionistas o aficionados.

Las fuentes usadas para justificar la identificación, descripción del documento y los encabezamientos correspondientes a lo que hemos considerado la edición ideal deben estar referenciadas mediante notas y deben ser accesibles en línea, cuando sea posible mediante enlaces permanentes, y actualizados en los registros generados en nuestros catálogos.

LOS EJEMPLARES

La descripción de los ejemplares pone en relación la edición ideal con un objeto físico concreto, con su contenido y con las vicisitudes por el uso de anteriores propietarios.

Tomamos otra vez como ejemplo los libros antiguos: destacar y describir marcas de propiedad, exlibris, dedicatorias, notas manuscritas, firmas, encuadernaciones, sellos y etiquetas de casas comerciales, entre otros aspectos visibles a primera vista u ocultos entre sus páginas, es una práctica habitual y normalizada. Incluir en esta información contextual la procedencia y formas de adquisición de los ejemplares individuales, las colecciones y fondos en los que estaban integrados y si tenían algún tipo de organización puede ayudar, por ejemplo, a dibujar un mapa de los canales de comercialización, distribución, circulación y difusión de dicho patrimonio y, por lo tanto, de los intereses culturales de una época determinada. Todo ello, con las evidentes y profundas diferencias entre soportes y tipo de material analógico en el que está registrado el contenido, es aplicable al patrimonio sonoro.

Observar, tomar nota y describir el estado de conservación, sus defectos (que pueden afectar al contenido intelectual) y proponer acciones (para su restauración y preservación) forma parte de ese tratamiento integral al que nos hemos referido antes. A menudo será necesario digitalizar previamente el contenido.

Como sabemos, con los documentos sonoros hay una intermediación que no existe con los impresos, más allá de simples o complejos instrumentos ópticos para corregir hándicaps visuales, ampliar la letra o el detalle de impresiones anteriores o antiguos grabados: nos referimos a los imprescindibles aparatos reproductores y de transposición del sonido registrado a un formato audible para el oído humano, con sus características y accesorios y, sobre todo, con su obsolescencia programada, incluso en los más recientes.

Por lo tanto, como ya venimos haciendo en nuestros centros patrimoniales por definición, y con proyectos y planes de trabajo diseñados también en función de los recursos disponibles, además de con urgencia (para evitar pérdidas irreparables), pero también con método, tecnología avanzada, precisión y diferentes calidades y compresiones aceptables en aras de su conservación a largo plazo y para usos diversos, la preservación digital del contenido sonoro está en marcha.

Respecto a los soportes (cilindros de cera, discos de pizarra o rollos de pianola) habrá que conservar también imágenes, fotografías, quizás desde diferentes ángulos o con tecnología 3D. Pero también habrá que conservar imágenes de sus contenedores, fundas, cajas, álbumes, etc., especialmente si no son genéricos, sino característicos de la edición o de distintas variantes encontradas (otros números, errores de impresión, colores, logotipos, tipografía y texto en galletas, etiquetas y fundas, por ejemplo). Aún más si los ejemplares presentan anotaciones, marcas de propiedad, firmas, etiquetas o sellos.

En esta línea de trabajo y visualización del patrimonio sonoro, de la importancia de la preservación física y digital, así como del material original de acompañamiento y conservación de los soportes del sonido, realizamos recientemente esta exposición en la que se destaca el papel de artistas, diseñadores, fotógrafos o los mismos compositores e intérpretes a la hora de completar las creaciones sonoras registradas con el grafismo.

La imagen gráfica asociada al disco tiene sus orígenes en la misma creación del soporte y en la necesidad de explicitar el producto mediante una llamada visual al probable comprador. Es con la aparición del disco de vinilo en 1948 cuando se desarrolla una profesión creativa que tiene sus precedentes en los trabajos gráficos firmados por André Girard (Columbia, *La Voix de son maître*) o Alex Steinweiss (Columbia) en la década de 1930¹.

1 De la exposición *Artistes sobre vinil: pintura, diseny i fotografia*, Biblioteca de Catalunya, 2018.

Signaturas topográficas y nombre único de los archivos digitales: claves primarias

El resultado de estos trabajos de catalogación es un conjunto de elementos que no pueden estar dispersos: son trabajos descriptivos, con un alto nivel de compleción y de asignación de puntos de acceso para las entidades y sus relaciones, y de gestión del almacenamiento, con garantías de conservación de objetos físicos y de archivos digitales. Con este objetivo en mente, se realizan copias de seguridad para la conservación del contenido sonoro y se facilita el acceso y la difusión de dicho contenido.

En cuanto a los archivos digitales generados en el proceso y con independencia de los múltiples puntos y vías de acceso, es imprescindible un modelo organizativo para dar respuesta a necesidades y funcionalidades diversas. Es indispensable una estructura normalizada de nombres de archivos y unas herramientas automatizadas que faciliten la incorporación de nuevos contenidos y permitan renombrar de forma masiva esos nombres para adaptarlos a los nuevos sistemas de gestión, sin que eso conlleve una pérdida de la información necesaria para su eficaz localización en los repositorios digitales ni una inconsistencia en el conjunto de las colecciones.

A partir del modelo Sound recordings UID – Chris Clark (2005) para la British Library, conforme al estándar ISO 9660 adecuado a los requisitos de nuestra institución, en el marco de la interoperabilidad global con otros centros y valorando las posibilidades de adaptación a nuestro entorno documental, estamos trabajando en un esquema de aplicación que hemos incorporado a las nuevas digitalizaciones internas y externalizadas, que a su vez permita integrar procesos previos.

Los nombres de los archivos incluyen como condición *sine qua non* la signatura topográfica que los relaciona unívocamente con los documentos patrimoniales que conservamos en los depósitos, con su reflejo en los catálogos y en los documentos y bases de datos que conste.

El modelo de referencia cumple algunos requisitos básicos:

- Posee reglas claramente definidas para la creación de nuevos nombres de archivos.
- Garantiza la desambiguación tanto para el sistema como para los usuarios que conocen las reglas.
- Permite validar el código (el nombre del archivo) y cada campo del mismo.
- Permite búsquedas parciales y truncadas, diferentes ordenaciones y extracciones de listas e informes.
- Permite renombrar masivamente conjuntos y subconjuntos de archivos

para modificaciones, migraciones o incorporación en otros sistemas.

- Permite representar en árbol la obra al completo (definida como producto de la actividad cultural, intelectual o artística) hasta sus partes, presentación, agrupaciones y secuencias, así como las contingencias de los distintos soportes originales, de sus versiones y de los formatos digitales.

A MODO DE CONCLUSIÓN: TRATAMIENTO INTEGRAL

- Objetos físicos: soportes de sonido, contenedores y material de acompañamiento (almacenamiento, preservación física y restricciones de acceso).
- Archivos digitales (preservación digital): consistencia, integridad referencial y flexibilidad.
- Catálogos: registros bibliográficos con descripción a nivel completo con encabezamientos, notas, enlaces y referencias.
- Catálogos comerciales: registros de ejemplares con información detallada de los objetos físicos, de su procedencia, de anteriores propietarios y de su relación con otros fondos y colecciones.
- Bases de datos, webs, interfaces y servicios en línea: con facilidades de acceso, reproducción, difusión y con información legal, clara y suficiente.

