



**IV Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual
2014. Fuentes sonoras y audiovisuales para la investigación**

Madrid, 27 de octubre de 2014

IV Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual
2014. Fuentes sonoras y audiovisuales para la investigación
Madrid, 27 de octubre de 2014

Organiza
Biblioteca Nacional de España

Lugar
Biblioteca Nacional de España
(Salón de Actos)
Paseo de Recoletos, 20-22
28001 Madrid

© de las ilustraciones: Biblioteca Nacional de España (portada) y sus autores
© de los textos: sus autores
© de esta edición: Biblioteca Nacional de España
NIPO: 032-15-008-3

Catálogo general de publicaciones oficiales de la Administración General de Estado
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

La Biblioteca Nacional de España desempeña una tarea fundamental de preservación y difusión del patrimonio audiovisual español, del que es depositaria por ley; de ahí su implicación en la conmemoración, el 27 de octubre, del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual proclamado por la UNESCO. Desde 2011 viene organizando, año tras año en esa fecha, jornadas de debate en torno a este importante patrimonio, que permite conocer la voz y la imagen de nuestra identidad cultural.

Tomar conciencia de la relevancia del patrimonio audiovisual y de su preservación es una tarea urgente, ya que constituye una fuente esencial de información que, lamentablemente, se conserva en soportes extremadamente frágiles.

Esta publicación recoge la mayoría de las intervenciones presentadas en 2014 en la IV Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, dedicada a las fuentes sonoras y audiovisuales para la investigación. En ella destacados especialistas de muy diversos ámbitos –bibliotecarios, académicos, músicos, musicólogos y editores– aportaron sus reflexiones acerca del papel que los documentos audiovisuales y sonoros pueden desempeñar como fuentes de primer orden en la investigación histórica y sociológica. La próxima jornada se centrará en el debate sobre la identidad cultural a través de las colecciones de registros sonoros y audiovisuales.

ANA SANTOS ARAMBURIO
Directora de la Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE

5	PRESENTACIÓN
6	<i>Patrimonio sonoro y audiovisual como fuente de investigación</i> Eduardo Paniagua
9	<i>Los recursos audiovisuales y la educación</i> Víctor Pliego de Andrés
13	<i>Acerca del patrimonio fonográfico. Mi relación con la fonografía.</i> <i>La inacción culpable</i> Javier Barreiro
19	<i>El cine de ficción, un documento imprescindible de investigación</i> Antonia del Rey Reguillo
23	<i>De Rascayú, Gutenberg y Menéndez Pelayo:</i> <i>tres pretextos para elogiar a los hoy celebrados (los audiovisuales)</i> <i>sive Sobre el uso de los audiovisuales para la investigación y la docencia</i> Jon Zabala
31	<i>La producción cinematográfica como fuente documental</i> Rubén Higuera Flores
36	<i>El proyecto EFG1914</i> Laura Carrillo Caminal
37	<i>Documentos orales e historia contemporánea</i> <i>El Seminario de Fuentes Orales y Gráficas de la UNED</i> Teresa Pereira Rodríguez
43	<i>Archivos orales como fuentes para la investigación</i> Luis Delgado
48	ANEXO Programa

PRESENTACIÓN

IV Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual 2014. Fuentes sonoras y audiovisuales para la investigación

En su 33ª reunión, la Conferencia General de la UNESCO 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, en 1980, de la *Recomendación sobre la salvaguardia y conservación de las imágenes en movimiento*. Esta recomendación ha contribuido a la toma de conciencia sobre la importancia del patrimonio audiovisual y la necesidad de su 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.

Por cuarto año consecutivo la Biblioteca Nacional de España se suma a la conmemoración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual con la celebración de una Jornada el 27 de octubre de 2014 bajo el título *Patrimonio Sonoro y Audiovisual, otras fuentes para la investigación* en la que se propone reflexionar en torno al papel que los documentos audiovisuales y sonoros pueden desempeñar como fuentes primarias de documentación histórica y sociológica en las investigaciones académicas.

La Jornada se estructura en tres mesas redondas:

1. *Los archivos sonoros como fuente para la investigación musical*

Coordinada por Amparo Amat Tudurí (Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE).

Participan: Eduardo Paniagua, musicólogo, intérprete y editor fonográfico; Víctor Pliego, escritor y catedrático de Historia de la Música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; y Javier Barreiro, escritor y catedrático de Literatura Española experto en música popular.

2. *Fuentes audiovisuales para el conocimiento histórico y social*

Moderada por Alicia García Medina (Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE).

Participan: Antonia del Rey Reguillo, directora del grupo CITur (Cine, Imaginario y Turismo) y profesora titular de la Facultad de Ciencias Audiovisuales de la Universidad de Valencia; Jon Zabala, docente e investigador de la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid; y Rubén Higuera Flores, licenciado en Comunicación Audiovisual e investigador becado por la BNE.

3. *Los archivos orales como fuentes para la investigación*

Coordinada por María Jesús López Lorenzo (Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE).

Participan: Víctor Morales Lezcano, doctor en Historia, profesor emérito del Instituto Universitario General Gutiérrez Mellado-UNED y responsable del Seminario de Fuentes Orales y Gráficas de dicha institución; Teresa Pereira Rodríguez, licenciada en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad Autónoma de Madrid y colaboradora del citado Seminario; y Luis Delgado Delgado, músico, compositor y productor musical.

La presentación de Laura Carrillo Caminal, de la Filmoteca Nacional, tuvo lugar entre la segunda y la tercera mesa.

Los textos que se exponen a continuación son la transcripción de las intervenciones de los participantes en la Jornada, a excepción de la de Víctor Morales Lezcano que ha renunciado a su publicación.

Patrimonio sonoro y audiovisual como fuente de investigación

EDUARDO PANIAGUA

Músico, intérprete y editor fonográfico

La siguiente reflexión contrasta los registros sonoros antiguos y los nuevos. Mi trabajo musical con las músicas históricas consiste en crear nuevos registros sonoros de repertorio inédito.

Abordar la interpretación audiovisual y sonora con las músicas históricas requiere de una labor creativa poco analizada por los especialistas y melómanos. Se trata no solo de la interpretación de canciones y melodías transcritas desde los códices o la tradición oral, sino de la creación de un ambiente, un mundo sonoro, un espacio imaginado en donde suene su recreación (templo, plaza, palacio, jardín o bosque); y de situar cronológicamente cada fuente musical con los instrumentos que requiere el contexto histórico aludido por cada canción. Por todo ello se hace necesario el estudio de las tradiciones sonoras, si es que estas existen, pero sobre todo la invención de lo que más adelante serán otras tradiciones sonoras.

Hay que tomar con cautela los registros sonoros de músicas cercanas a la tradición, ya sea en la tradición viva contextualizada o en la que ya no se conserva viva. Los registros sonoros de la tradición oral son al tiempo antiguos y contemporáneos y requieren ser reinterpretados en su tiempo de origen.

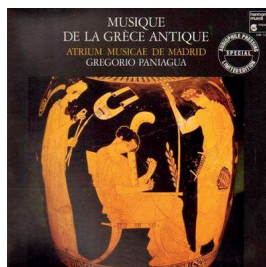
La interpretación historicista requiere de la “creación de un sonido histórico”. Y en estos casos, más que en otros, el intérprete ha de ser un creador, aunque a menudo no sea consciente de ello, tomando decisiones sobre el tempo, la afinación, el contexto, el texto y su emotividad, el contenido narrado-cantado... Así pues, inventamos una “bella mentira”, pues desconocemos casi todo sobre la certeza de cómo sonaba y se interpretaba en el tiempo originario.

Todo ello implica una “musicología práctica” que supera el análisis formal del soporte escrito de una obra: pergamino, cancionero, edición impresa, el dimensionado de la obra, y el análisis musical (compás, tesitura, modalidad o armonía).

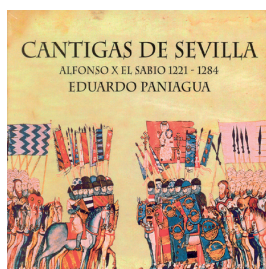
La música tradicional y la clásica antigua eran funcionales y hoy precisan de un aprendizaje previo que recoja la identidad cultural del lugar donde se crearon y conservaron.

Al crear nuevos registros sonoros, que en poco tiempo son considerados “referencia de una época”, hay que tener en cuenta que se trata de una propuesta, una tesis, un dibujo falseado de la realidad de su tiempo.

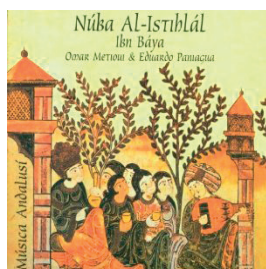
Algunos ejemplos de mis trabajos de grabación



En los años 70, con el grupo Atrium Musicae, dirigidos por Gregorio Paniagua, hicimos la primera grabación mundial de todas las piezas y fragmentos conservados de la música de la Grecia Antigua. Hubo que crear un sonido diferente al conocido como “música medieval” o música étnica balcánica; tomar decisiones sobre el idioma griego (pronunciación erasmica, un invento erudito, o el griego actual tradicional); construir los instrumentos: lira, kithara, barbitos, aulos, sistro, tympano; y tomar decisiones sobre si dejar los silencios o reconstruir las partes perdidas: huecos en papiros y pergaminos y lascas en mármoles. Un ejercicio de “musicología práctica” no escrita, que ha dejado una huella y un ambiente sonoro de referencia.



La grabación antológica de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X en el sello Pneu-
ma (32 CDs de 1994 a 2014, y restan unos catorce para ultimar las 427 cantigas de los
cuatro códices del siglo XIII). En este trabajo se aborda dicho repertorio con el texto
completo de cada narración milagrosa dentro de la tradición mariana europea y el
ambiente mudéjar de la corte del Rey Sabio, entre el canto litúrgico y el canto cortesa-
no, utilizando “trucos” de la polifonía incipiente contemporánea, recitados narrativos,
diálogos dramatizados, el ambiente de la danza y la gran riqueza instrumental que
muestran las miniaturas de los propios códices.



La música y las canciones de Al-Ándalus, con la reinterpretación de la tradición viva
conservada en el Magreb, desde la óptica de su origen medieval, conectada con el
oriente musical mediterráneo y la vida de poetas y músicos y sus mecenas en las cor-
tes hispanas. Doce siglos de música en la península ibérica y en el norte de África
donde se instalaron y se conservaron las escuelas andalusíes, además de las grabacio-
nes de las cofradías religiosas con la interconexión de la experiencia mística sufí y la
experiencia estética.



La épica, un repertorio sin músicas históricas conservadas donde el romance histórico
será una extensión de los cantares de gesta. El objetivo: interpretar y grabar el poema
épico latino del siglo XII *La conquista de Almería* de Alfonso VII mediante el ejercicio
de la *contrafacta* y la utilización de melodías y ritmos adaptables a sus versos de exten-
sión cambiante, solo moderados por el ritmo interno de los hemistiquios.



En el siguiente trabajo se muestra la sonoridad del canto litúrgico visigótico-mozárabe
en sus pequeños templos con muros recubiertos de cortinas e iconostasios, con la de
las campanas en el interior del templo, antes de que se llevaran al exterior en las torres
de los campanarios. Lejos de la reverberación exagerada a la que nos tiene acostum-
brados el falseado neo-canto gregoriano del siglo XX, cantado con la resonancia de
templos neoclásicos (Silos) o modernos.



El repertorio del siglo XV, en concreto *Las Serranillas* del Marqués de Santillana, con
sus instrumentos: vihuela de péñola (no vihuela de mano), vihuela de arco (no viola
da gamba).



La música del cambio del siglo XV al XVI con los instrumentos diseñados por Leo-
nardo da Vinci, reconstruidos para las grabaciones: *L'Amore mi fa sollazar* y *La viola
organista*. Reflexión entre la técnica, la mecánica, la sonoridad y la improvisación del
canto de los músicos amigos del inventor y músico genial.

En resumen, la creación de “nuevos” registros sobre las músicas históricas supone un trabajo creativo de “invención” de mundos sonoros nuevos con la ayuda de los instrumentos musicales de su época y la sonoridad de las músicas tradicionales aprendidas en los registros sonoros de trabajos de campo o de otras tradiciones. Todo ello para servir como soporte de la credibilidad de la nueva interpretación.

Los registros sonoros aportan datos, pero nunca son una “ley”. Son música petrificada en la que puede quedar parte del alma, pero no la persona del músico vivo, que es insustituible para que las musas nos regalen ese misterio que es la emoción del arte musical.

EDUARDO PANIAGUA

Premio Música Clásica 2009 de la Academia de la Música de España.

Premios UFI 2013 Música Clásica (Unión Fonográfica Independiente).

Presidente de la Fundación de la Música Antigua.

www.pneumapaniagua.es

Los recursos audiovisuales y la educación

VÍCTOR PLIEGO DE ANDRÉS

Escritor y catedrático de Historia de la Música
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

En mis clases de historia de la música uso constantemente registros sonoros y audiovisuales. Cuando hoy empleamos estos recursos en la enseñanza musical, no solo consideramos los ejemplos musicales, la música en sí misma, sino también los intérpretes y los medios técnicos que ponen a nuestra disposición dichos recursos. La tecnología consigue que la educación musical sea significativa y nos permite ejemplificar aquello de lo que hablamos. Voy a reflexionar sobre la dimensión pedagógica del patrimonio audiovisual y lo voy hacer a través de cuatro conceptos: muerte, pensamiento, escucha y creación.

Muerte

El sonido es vida y es fugaz porque pasa con el tiempo. La música es sonido, es tiempo y muere con el tiempo. Los sonidos se suicidan en cada instante que pasa, para quedar solo en la memoria. El registro sonoro nos ofrece una vida tras la muerte, al sujetar lo efímero. Resulta conmovedor escuchar interpretaciones de músicos ya desaparecidos, en las que podemos advertir su aliento, sus susurros, el roce de sus dedos y de sus uñas sobre el instrumento. Lo mismo cabe decir de los archivos de la palabra, que conservan las voces de quienes ya no están entre nosotros. Escucharlos es tan emocionante como contemplar las huellas de las manos de nuestros ancestros en las paredes de oscuras cuevas. El registro sonoro es una fotografía del sonido, un tiempo congelado, un fósil sonoro, una música petrificada, mineral. La grabación atrapa el tiempo y nos permite trascender la fugacidad de la existencia por medio de una emulación mecánica de la vida, pues gracias a este ingenio parece que está presente quien habla, toca o interpreta música. Esta ilusión nace de una chispa eléctrica, ¡como Frankenstein! Escuchar discos nos pone en contacto con fantasmas, con una música fantasmagórica que conserva el alma pero no el cuerpo de la persona que la ejecutó. Es una música zombi, virtual, como el eco que suena al fondo de una bien conocida caverna. La grabación abre un agujero en el tiempo, triunfa contra el olvido y nos traslada a un espacio acústico pasado, abre ventanas a paisajes sonoros de otros mundos, de otras épocas. Gracias a los medios audiovisuales, nuestro conocimiento se ha globalizado más allá de unos límites espacio-temporales que hasta hace poco parecían insuperables. El papel de la radiodifusión primero, y de Internet luego, ha sido crucial.

Grabar es luchar contra la muerte, contra la pérdida. En vez de hablar de muerte, quizá debiéramos hablar de vida. Gracias a los archivos combatimos el olvido. Una biblioteca es, por eso, un templo de vida y memoria: vivir es recordar. Hoy en día resulta prioritario registrar las recuperaciones de nuestro patrimonio histórico. Aunque en su momento no existía la tecnología para grabarlo, hoy podemos hacerlo de forma extemporánea. También es importante que, cuando se estrena una obra, no solo la oigan quienes asisten al estreno, sino que esa creación quede registrada para que otros puedan acceder a ella y conocerla en cualquier momento. El archivero-documentalista actúa como un cazador de sonidos, un atrapa-sonidos, rastreando las huellas que dejan los recuerdos. Su trabajo sirve para conservar la música, difundirla y analizarla con la pasión del entomólogo. Así visto, el archivo sonoro se parece a una colección de insectos disecados. Parecen vivos, pero no lo están.

Esta magia nos permite compartir experiencias y difundirlas a través de un espacio sonoro ampliado. En realidad, la conservación del patrimonio sonoro es una lucha contra la muerte y por sobrevivir en la memoria.

Pensamiento

El segundo concepto que quiero comentar es “pensamiento”. Aprendemos por las orejas. A pesar de que en la sociedad actual sobrevaloramos la información visual, conocemos más cosas de oídas que de vista. Casi todo lo que sabemos lo hemos adquirido de oído, por lo que nos han contado. Oír supone esperar, callar, entender, compartir, hablar, dialogar, debatir. El aprendizaje auditivo conlleva una argumentación lineal, inserta en una secuencia temporal, articulada en un discurso. A esta lógica se suma el tono del sonido, de la música o de la palabra, que añade emoción a lo que se dice, favoreciendo un aprendizaje más profundo. Las ideas se acompañan de sensaciones y se refuerzan mutuamente gracias al sonido. Son percepciones epidérmicas: recordemos que el oído es un desarrollo evolutivo de la piel, replegada sobre sí misma en el aparato auditivo para captar mejor las advertencias de las que dependía nuestra supervivencia en remotas épocas (y huir de un posible depredador). Escuchar nos hace sentir y entender. De alguna manera, la grabación guía nuestros pensamientos tras los pasos y reflexiones de quien nos precedió, como lo puede hacer la escritura. En el fondo, grabar es escribir. En la grabación sonora, la escritura se vincula a su temporalidad, y ello nos obliga a seguir el argumento con el mismo ritmo, la misma cadencia, a la que se escribió un texto o se grabó una música.

En el mundo de la enseñanza es muy importante disponer de grabaciones para saber de lo que se habla. Podemos imaginar las dificultades que entrañaba enseñar historia de la música sin registros sonoros, que pudieron ser parecidas, por ejemplo, a las que suponía impartir historia de arte sin imágenes. La única solución era salir de las aulas en busca de experiencias reales, innovación que solamente acometieron los pedagogos más avanzados. Lo habitual era hablar de cuestiones que los alumnos no entendían o que solo podían intuir muy pobremente.

Gracias a los intérpretes y productores especializados, actualmente contamos con grabaciones de músicas de todas las épocas para compartir y utilizar en las aulas. Nos sirven para ilustrar las clases con una experiencia sensible de manera que, para los estudiantes, la enseñanza resulte significativa. El problema es que el modelo educativo se ha centrado en un repertorio occidental, reverenciado, clasista y clasicista, que no sorprende, ni interesa, ni apasiona a la mayoría de los jóvenes. Frente a los intentos de la educación reglada por difundir un canon discutible, de “alta cultura” europea, descubrimos el irresistible encanto de la educación no formal impuesta por las industrias culturales que nos bombardean con un permanente estímulo sonoro a través de los medios de comunicación. Quienes mejor uso hacen de los medios audiovisuales no son ni los centros de enseñanza ni los pedagogos, son las grandes industrias culturales. Sus estrategias definen nuestra identidad por impulsos antepuestos a la reflexión. Existe una gigantesca industria del entretenimiento que domina las modas, empleando con astucia y eficacia las herramientas tecnológicas para generar pingües beneficios. Es un negocio de una rentabilidad gigantesca en relación a los recursos invertidos. Este dineral alimenta una dinámica difícil de combatir. Intuyo que los mercaderes han triunfado sobre los educadores.

Escucha

Las industrias generan una sobreabundancia de estímulos sonoros grabados, de músicas mecánicas presentes por doquier, instaurando un fondo sonoro permanente, un perfume acústico insoslayable, una polución sonora que se difunde por el aire que respiramos. El sonido es tan ubicuo como la luz. Este fondo está constituido por la música que Erik Satie denominó “música de mobiliario”, y que otros han llamado “música de ascensor” o “de línea telefónica” (imagino que estas creaciones también se archivan y son estudiadas por especialistas).

La música ambiental tiene aplicaciones en la ganadería. Sirve para que las gallinas pongan huevos más gordos y para que las vacas den leche más cremosa, como nos recuerda Alessandro Baricco en un excelente ensayo. Tendríamos que ser conscientes de cuáles son las intenciones de la música de fondo que padecemos y cuáles son los efectos sobre nosotros. La música decorativa no es inocua, no solo distrae, sino que suplanta el sonido natural y el pensamiento articulado, generando interferencias que ocultan intenciones dominadoras. Esta suplantación sustrae, roba los sonidos genuinos de la vida.

La música de fondo se impone sin pedir permiso e invade nuestra intimidad, nuestros pensamientos y sentimientos. Puede servir para manipular a las masas, pues los ruidos y las interferencias sonoras bloquean eficazmen-

te nuestros pensamientos. Este abuso se combate exigiendo el derecho al silencio. ¡Desde hace poco existen trenes con vagones silenciosos!

La saturación acústica genera en la población lo que el compositor R. Murray Schafer llama “audioanalgesia”, oír sin sentir, oír sin comprometerse. Pensando en algunas sugerencias recientes de Zygmunt Bauman, y en otras más antiguas de Italo Calvino, se me ocurre que se impone una audición que podríamos llamar audición “líquida”, en la que predomina la levedad, la rapidez, la multiplicidad, la fragilidad, la volatilidad, la fragmentación, la permeabilidad, la desubicación, la globalidad, la atemporalidad... Se trata en definitiva del imperio de lo superficial. Theodor Adorno ya advirtió la regresión auditiva de la sociedad. Volviendo a Schafer, todo esto también provoca en los oyentes una “esquizofonía”. Consiste en oír de manera esquizofrénica, dentro de un espacio virtual, irreal, que descontextualiza la música, sin reparar en lo que esa música nos quiere decir, ni en quién, dónde o para qué se hace. Es oír sin entender, desenfocando nuestra atención y disolviendo nuestro ser en un agradable y confuso relax. Esta música de fondo nos evita la incomodidad de llenar el silencio con nuestros propios pensamientos. Hemos pasado de la formalidad ritual y atenta del auditorio, a la música de ascensor o de establo, a la escucha irreverente en el metro, en la playa o en cualquier lugar imaginable, separando la experiencia sonora de la realidad circundante. Los auriculares han dejado de ser un conducto de escucha para convertirse en unos tapones que nos aíslan del entorno; y el sonido grabado, en vez de invitarnos al pensamiento, provoca un ruido que nos impide pensar. Tenemos que tomar conciencia de esta situación para decidir si nos gusta, si la queremos aceptar, controlar o transformar.

Creación

La creación atañe directamente al mundo del conservatorio y a los músicos. Voy a considerar cómo influyen los registros sonoros en los creadores, categoría en la que incluyo a los compositores pero, igualmente, a los intérpretes que son poseídos por los espíritus de los difuntos y ofician en calidad de vicarios, co-autores, cómplices y cooperadores necesarios. Casi siempre hay que poner tanta imaginación en rescatar músicas del pasado como en componer una ópera actual.

Toda la música del último siglo, de todo tipo de géneros, ha quedado registrada y además, empezamos a recuperar y reconstruir la de épocas anteriores, abordando las grabaciones que, lógicamente, no se hicieron en su momento. Estamos construyendo un inmenso museo imaginario de todas las músicas de la historia de la humanidad. Gracias a los medios de comunicación vamos a tener acceso a un repertorio universal. Ni siquiera el público contemporáneo de los grandes compositores tuvo las facilidades de que hoy disfrutamos para escuchar la obra completa de cada uno de ellos, salvo el propio creador. La tecnología nos acerca a la omnisciencia. Hoy podemos escuchar obras de muchísimos compositores, presentes y pasados, y esto va a transformar la manera de concebir y de interpretar la música. El fenómeno de las interpretaciones historicistas se explica con el auge de la discografía experimentado en la segunda mitad del siglo xx. Aunque pueda parecer paradójico, la utilización de instrumentos de épocas pasadas debe mucho a las tecnologías de la comunicación más modernas.

A pesar de todo, advierto en nuestros conservatorios una clara resistencia a utilizar las tecnologías. Noto en los músicos miedos y desconfianzas ante las grabaciones, temor por la amenaza que puede suponer para sus puestos de trabajo, para el espectáculo en vivo y para un modelo de negocio decimonónico (el compositor John Philip Sousa escribió al respecto en 1906 *The Menace of Mechanical Music*). Del mismo modo que algunos indígenas temen que una fotografía les pueda arrebatarse una parte de su espíritu, hay músicos que ven la grabación como un peligro para su expresividad. El legendario director de orquesta Sergiu Celibidache encarnó a la perfección el rechazo a los registros sonoros, desde unos postulados filosóficos basados en la fenomenología.

El repudio a la tecnología tiene que ver con la brecha generacional entre los nativos y los inmigrantes digitales. En el conservatorio no es raro escuchar la recomendación, que algunos maestros hacen a sus discípulos, de no dejarse influir por las grabaciones, como si ello pudiera entrañar una influencia indeseada (sería como recomendar a un estudiante que no lea). Por el contrario, opino que no puede haber mejor influjo sobre un músico que el de los grandes intérpretes que nos han precedido. La cultura es el resultado de las experiencias que hemos ido acumulando socialmente a lo largo de generaciones.

Aunque las aulas suelen estar dotadas de equipos de música (no muy buenos), estos permanecen, por lo general, mudos y olvidados dentro de sólidos armarios, esperando la hora de su obsolescencia. Y estos equipos no suelen estar acompañados de grabaciones ni discos, confiando que sea el profesor quien los compre y traiga de su casa. Esta carencia queda salvada si disponemos de acceso a Internet en las aulas y al inmenso repositorio que nos ofrece. A pesar de estas facilidades, las grabaciones se utilizan poco. La enseñanza aún muestra resistencias ante unas tecnologías en las cuales los jóvenes están completamente inmersos. Las músicas que oyen diariamente apenas han hecho acto de presencia en el mundo académico, donde aún se concede una exagerada importancia al documento impreso, a la partitura, a la edición crítica, a las variantes de los manuscritos, a las anotaciones de los intérpretes. Las interpretaciones en vivo o registradas no alcanzan ni de lejos una parecida consideración, aunque también son documentos a considerar. Los trabajos doctorales y de investigación musical aún se centran, mayoritariamente, en documentos escritos. Estoy convencido de que estos criterios no tardarán en cambiar. La enseñanza y la sociedad no pueden seguir de espaldas a esa realidad que los instrumentos tecnológicos ponen a nuestra disposición. La totalidad de las grabaciones históricas y actuales constituye el patrimonio audiovisual universal que se acumula en nuestra experiencia sonora y que influirá en nuestra manera de entender el mundo, la cultura y la música. De momento solo podemos vislumbrar sus consecuencias que serán, sin duda, de un calado enorme. Nada volverá a ser igual para la música y su enseñanza tras la aparición y difusión masiva de los registros sonoros y audiovisuales.

LECTURAS RECOMENDADAS

Las reflexiones anteriores se inspiran en múltiples lecturas con las que guardo deuda de gratitud. Entre ellas destaco las siguientes:

- Adorno, Theodor. *El fiel correpetidor*. Madrid, Akal, 2007.
- Adorno, Theodor. *Disonancias. La música en el mundo administrado*. Madrid, Akal, 2008.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayos sobre la política económica de la música*. Coyacán, México, Siglo XXI, 1995.
- Baricco, Alessandro. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid, Siruela, 2003.
- Cage, John. *Silencio*. Madrid, Ardora, 2002.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 2012.
- Day, Timothy. *Un siglo de música grabada*. Madrid, Alianza, 2002.
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- García Quiñones, Marta (ed.). *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*. Barcelona, Orquesta del Caos, 2008.
- Katz, Mark. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley, University of California, 2004.
- Schafer, R. Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona, Intermedio, 2013.
- Szendy, Peter. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona, Paidós, 2003.

Acerca del patrimonio fonográfico. Mi relación con la fonografía.

La inacción culpable

JAVIER BARREIRO

Escritor y catedrático de Literatura Española

Experto en música popular

Fuera de la fascinación que producen la belleza, la extravagancia y el sabor a mundo perdido de los viejos gramófonos, con sus bocinas abriéndose como una flor dispuesta a ofrecernos todos sus secretos y fragancias en forma de música, ninguna relación había tenido quien esto escribe con ese mundo hasta que, en mi primera juventud, el flechazo experimentado por el tango y Gardel me convirtió en algo cercano a un coleccionista, es decir, a un maniático¹. Ya alguien escribió lo difícil que resulta distinguir a un especialista de un obseso, con lo que dicha especialización, sé que acaba, además, convirtiéndote en algo parecido a un arqueólogo. Efectivamente, cuando una música te atrapa, se termina acudiendo a sus principios, a sus orígenes, a su prehistoria. Me ocurrió con el tango, después, con la copla, el cuplé, la jota, la zarzuela, el flamenco..., es decir, con cualquier música con la que haya tenido alguna clase de relación amorosa.

Así, forzosamente, tuve que tropezar con los discos de piedra² y, claro está, con sus máquinas reproductoras. En la Argentina y el Uruguay, el coleccionismo, tanto de unos como de otras, era mucho más nutrido y potente que el que encontré en España. También los conocimientos de los expertos y, por supuesto, la bibliografía y el número de publicaciones que se dedicaban a ellos. En aquellas fechas –principios de los ochenta– compré abundantes discos de piedra porque, sin reediciones de música popular antigua e inalcanzable la digitalización, era la única manera de escuchar aquello que deseaba conocer. El intercambio con otros coleccionistas ayudaba a ampliar el horizonte y, lo mismo, algún programa benemérito como el que Manolo Ferreras dirigió en Radio Nacional de España, titulado *Voces al desnudo* en los últimos años de la década de los setenta.

El primer gramófono que entró en mi casa fue uno de maleta pero pronto Héctor Lucci, el mayor coleccionista argentino, me regaló uno de bocina, tal vez para compensar que, por temor al deterioro de sus piezas, había rechazado una exposición que le había propuesto en el zaragozano Palacio de Sástago. También uno, por miedo a que el apreciado obsequio se rompiera en el portaequipajes del avión, llevó la bocina puesta en el vuelo, a veces, a modo de elegante capirote, ya que nunca he renunciado del todo a hacer el oso.

Resumiendo: durante aquellos años, apenas existía respaldo institucional para el patrimonio musical. Todo era cuestión de coleccionistas, bien provistos de voluntarismo pero, en demasiadas ocasiones, carentes de una formación suficiente. Con todo, a ellos debe agradecérseles lo que se ha salvado y, después, se ha podido reunir. No querría dejar de nombrar a unos cuantos: Antonio Massísimo, habitante de Mataró, fue el primero en acometer discografías, especialmente de figuras del *bel canto*. Más que pizarras, su imprescindible colección reunía multitud de catálogos de discos de 78 rpm desde su aparición en España en 1899 hasta su desaparición, a mediados de los años cincuenta del pasado siglo. En sus últimos años, y en muy mala situación económica, intentó venderlos a todo tipo de instituciones nacionales y autonómicas, sin ningún resultado³. No sé dónde habrá ido a parar di-

1 Véase Javier Barreiro, “Carlos Gardel, la voz inolvidable”, *Laberintos* nº 4, p. 69-70. Reproducido en <http://javierbarreiro.wordpress.com/2013/06/26/carlos-gardel-la-voz-inolvidable/> (acceso el 26-1-2015).

2 Los coleccionistas y expertos suelen llamarlos “de pizarra” o, simplemente, “pizarras”. En América se utiliza “de pasta” y, otra veces, “de 78 rpm”. Ninguna de las denominaciones es plenamente certera porque la velocidad oscila y el material de que están fabricados estos viejos discos se obtenía a partir de la ebonita (goma endurecida), uno de los primeros polímeros descubiertos, que, por cierto, no daba la calidad del cilindro de cera. En seguida se substituyó por la goma laca, que se siguió utilizando hasta la desaparición de los discos de 78 rpm

3 Tampoco sirvió, más que para hacernos perder tiempo y dinero, mi mediación con instituciones aragonesas.

cha colección pero, para confeccionar cualquier discografía –documento científico que todavía hay que explicar, equivale o, incluso, supera en importancia a la bibliografía–, son imprescindibles los catálogos susodichos y su re-edición, al menos electrónica, es ya una tarea imprescindible y urgente que deben acometer nuestras instituciones culturales. Fue Antonio Massísimo quien me ayudó a confeccionar la discografía de la artista –unas cuatrocientas fichas–, publicada en mi libro *Raquel Meller y su tiempo* (1992)⁴.

Los coleccionistas de discos se han agrupado casi siempre por géneros y, sin duda, el más numeroso ha sido el de los aficionados al flamenco. Ello propició que este género fuera el primero en lograr una institución a él dedicada: el Centro Andaluz de Flamenco de Jerez, creado en 1993, que reúne documentación musical, audiovisual y bibliográfica y organiza actividades diversas. Poco antes, en 1991, otro personaje benemérito, Joaquín Díaz, había conseguido que la Diputación de Valladolid financiase en la villa amurallada de Urueña el Centro Etnográfico que lleva su nombre, institución ejemplar en cualquier sentido y con un enorme y variado fondo documental.

Otros nombres propios podrían citarse, como el de Filiberto Bachero, coleccionista que ha reunido un extraordinario muestrario de gramófonos y otros aparatos reproductores y que sería conveniente que alguna institución apadrinase, con el fin de que el patrimonio público se hiciera algún día con tales tesoros. O el de Carlos Martín Ballester, también especialista en flamenco pero poseedor de decenas de miles de discos antiguos y que organiza subastas trimestrales.

Menos atendido ha sido el aspecto bibliográfico sobre la fonografía, a pesar de que fueron españoles algunos de sus pioneros⁵. En efecto, el extremeño Publio Heredia y Larrea publicó, en fecha tan temprana como la de 1895, *El testamento fonográfico* (Madrid, Imprenta de la “Revista Política”), en el que defiende, entre otras muchas cosas, la idoneidad del descubrimiento de Edison para la transmisión certificada y efectiva de las últimas voluntades. En él ofrece también el dato acerca del primer español que escuchó su voz reproducida. Fue un anónimo mallorquín al que, en una entrevista del *Daily Graphic* a Thomas Edison en su laboratorio de Menlo Park durante 1877, se cita retando al fonógrafo para que la máquina repitiera: “Setze jutges mengent fetge d’un penjat”. Lo hizo.

Desde entonces pasarían muchos años para que se publicara otro libro sobre fonografía en España, de carácter más bien técnico (José Arias Gómez, *El gramófono moderno*, Barcelona, Labor, 1931). A partir de esa fecha el desierto ha sido casi total⁶. Parece, sin embargo, natural que las aplicaciones del fonógrafo, a partir de su invención, causaran un mayor impacto. El fabulista La Fontaine (1621-1695), para ejemplificar lo inefable, lo inconcebible, escribió: “El día en que las máquinas hablen”. Dos siglos después, gracias a don Tomás y al poeta, tan loco como genial, Charles Cross, las máquinas hablaron⁸. Y no se olvide que el fonógrafo poseía una ventaja sobre su sucesor: no sólo reproducía el sonido sino que en él se podía grabar directamente. Así, a veces, en alguno de los cilindros de cera, soporte del fonógrafo, que han llegado hasta nosotros podemos ver que, sobre la grabación original del cilindro comprado en la tienda, su propietario había grabado a su hija al piano, una canción de su mujer o unos chistes

4 A pesar del tiempo transcurrido, no conozco muchas más discografías en el mundo de la canción popular española y, desde luego, la de Raquel Meller fue la primera hecha con criterios científicos.

5 Desde el punto de vista técnico, hay que destacar que ya en 1879 José Casas Barbosa publica en Barcelona *Descripción de el (sic) teléfono, el micrófono y el fonógrafo*. También la revista *El Cardo*, aparecida en 1893, a partir de 1900, acogió en sus páginas noticias acerca del movimiento fonográfico español y, desde enero de este último año, incluyó un Boletín Fonográfico durante más de tres años. Un siglo después, otro boletín, *Girant a 78 rpm*, publicado por ASPE (Associació per a la Salvaguarda del Patrimoni Enregistrat), entre junio de 2003 y julio de 2010, totalizó diecisiete interesantes números. No hay mucho más.

6 Mencionaremos, no obstante, los dos tomos del *Catálogo de discos de 78 rpm. en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, editado por Nieves Iglesias Martínez y María Pilar Gallego Cuadrado, en un momento en que la colección de la BNE era mucho más exigua que hoy. También, la Junta de Andalucía publicó en 1995 su *Catálogo de discos de 78 y 80 rpm. en el Centro de Documentación Musical de Andalucía*. En ese mismo año, Daniel E. Jones y Jaume Baró i Queralt publicaron *La indústria musical a Catalunya*, Barcelona, Llibres del'index, con interesantes datos y, en 2002, Antonio Hita Maldonado sacó a la luz, *Flamenco en la discografía antigua*. La International Zonophone Company (Universidad de Sevilla).

7 Del mismo modo, decíamos nosotros “Cuando las ranas críen pelo” o “Cuando San Juan baje el dedo”. Ahora, las ranas con pelo deben ser un juego para los bio-tecnólogos. En cuanto a San Juan, ¿quién sabe nada?

8 De hecho, el primer sonido registrado lo logró en 1857 el francés Leon Scott de Martinville con su invento del fonoautógrafo, pero no pasó de un experimento, aunque hoy ha podido ser reproducido y tiende a ser reivindicado.

del abuelo, lo mismo que sucedió décadas después con los casi olvidados magnetófonos y casetes. Aunque en principio Edison concibió el fonógrafo más bien como un dictáfono y, después, como un espectáculo público, pronto se avivó y su instinto comercial lo llevó a propiciar la divulgación del sonido musical. En un momento histórico en el que la vida cotidiana cambia más radicalmente que en ningún otro periodo de la historia⁹, lo que podemos denominar “la democratización del sonido”, implica que en cualquier lugar del mundo pueda escucharse cualquier melodía. Es decir, no hay que llegar a Siria para oír música árabe o seguir por todos los teatros del mundo al tenor o soprano en boga, sino que el fonógrafo y el cilindro te los llevan a casa. Naturalmente, en los primeros tiempos los aparatos reproductores sólo fueron accesibles para las clases pudientes, pero su presencia en los espectáculos públicos, casinos, cafés, bailes, prostíbulos, etc., llevan a casi todo el mundo el conocimiento del artefacto, como lo demuestra el hecho de que, en fechas muy tempranas, incluso obras del género chico tomaron al aparato como *leitmotiv* de sus argumentos: José del Castillo y Soriano llevó a la escena *El fonógrafo*, invento en un acto y en verso con música del maestro Isidoro García Rossetti (Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1885); Juan González, *El fonógrafo ambulante*, zarzuela en un acto, con música de Ruperto Chapí (Madrid, Arregui y Aruej, 1899). De 1903 son la revista lírica *El fonocromoscopio* y *El fonocromofotograf*, (apropósito lírico cuasifantástico). El posterior gramófono también tuvo su protagonismo teatral con la comedia de José Roca de Togores y Saravia, *El gramófono* (Mahón, M. Sintet Rotger, 1911).

Por el contrario, hoy día un gran número de individuos desconoce la fonografía¹⁰. Recuerdo que mi primera relación más o menos directa con ella fue al visitar la casa Navas de Reus, una joya del Modernismo. En una de sus salas había una especie de vitrina que contenía unas cajas cilíndricas de cartón. Pregunté por ellas y la guía explicó, un tanto aproximadamente, que contenían cilindros de cera. Empezaba, por entonces, a conocer que las primeras grabaciones habían sido hechas con este soporte y pronto me afané en saber algo más. Poco después, a resultas de lo que había escrito en alguno de mis libros sobre esta cuestión, se presentó en mi casa en demanda de información un joven que adujo poseer un fonógrafo. Le conté lo poco que sabía acerca del aparato y ahí quedó todo. Una década después, la misma persona reapareció con la noticia de que poseía alrededor de 225 cilindros, fechados aproximadamente entre 1898 y 1903, encontrados en su casa de Barbastro. Examinado su contenido, resultó de una importancia de primera magnitud. Esta colección de la familia Aznar contenía el primer género chico grabado en España, las primeras jotas, el primer flamenco, el primer *bel canto*, la primera grabación de ocarina¹¹... Persuadido de su valor, comuniqué el hallazgo al Gobierno de Aragón, que decidió restaurar¹² y digitalizar el material completo y editar un disco-libro, Javier Barreiro y Gabriel Marro, *Primeras grabaciones fonográficas en España (1898-1903). Una colección de cilindros de cera* (Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007), que contiene los treinta registros más interesantes. Sin embargo, el hallazgo apenas tuvo eco. Cuando lo presentamos en Zaragoza, Madrid, Barcelona y otros lugares, me dio la impresión de que los periodistas que recogían la noticia no sabían exactamente de qué se trataba o, al menos, no lo sabían explicar. El propietario vendió, finalmente, el material a la Biblioteca Nacional, cuya colección de cilindros, hoy notablemente mejorada, no excedía en número a lo que entonces adquirió.

9 A la revolución incomparable de la electricidad se unen el teléfono, el fonógrafo, la bicicleta, el automóvil, la llegada del agua corriente, el cinematógrafo, la aviación y, pocos años antes, el telégrafo, la popularización del ferrocarril y la fotografía. La genética y el psicoanálisis revolucionan los conocimientos del hombre sobre sí mismo, los adelantos sanitarios que supusieron las vacunas y las mejoras higiénicas van arrinconando miedos atávicos...

10 Para una breve introducción véase: Javier Barreiro, Voz “Fonografía en España, La” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo 5, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 188-190.

11 Parece ser que quien introdujo las grabaciones musicales en España fue un tal Pertierra, que en 1894 tuvo instalado un establecimiento en la madrileña calle de la Montera. Anunciaba un “Espectáculo científico de Pertierra con audiciones fonográficas” entre las que figuraba la gran tiple riojana Lucrecia Arana cantando el aria de *La Indiana* y jotas aragonesas. En 1895 anunció también grabaciones del Royo del Rabal (1844-1905), el cantador de jotas más legendario, de quien no se sabía que hubiese grabado registro alguno. Véase: Javier Barreiro, “Primeras grabaciones de jota. El Royo del Rabal. Isidra Vera”, *Heraldo de Aragón*. 23-VIII-2009. Reproducido en <http://javierbarreiro.wordpress.com/2011/07/28/primeras-grabaciones-de-jota-el-royo-del-rabal-isidra-vera> (acceso el 26-1-2015). Véase también *Biografía de la jota aragonesa*, Zaragoza, Mira, 2013, p. 201 y ss.

12 Los cilindros de cera, recubiertos de algodón en sus cajas originales, se deterioran fácilmente, sobre todo cuando les afecta la humedad del ambiente. Ello provoca que bastantes colecciones carezcan de valor porque los surcos han desaparecido y no son restaurables ni con las más modernas tecnologías de reconstrucción.

El hallazgo antedicho propició mi entrada en contacto con el que era el mayor coleccionista de cilindros en España, el químico madrileño Mariano Gómez Montejano, recientemente fallecido y autor del hasta entonces único libro dedicado monográficamente a este tema, *El fonógrafo en España. Cilindros españoles* (Madrid, Autor, 2005), que contenía también un CD-ROM con grabaciones fonográficas.

Es muy difícil hallar en España colecciones de cilindros tan antiguos como los contenidos en la encontrada en Barbastro pero, como sucede al rebuscar en el cesto de cerezas, unas traen enredadas a las otras. Poco tiempo después de la publicación del mentado disco-libro, un ciudadano oscense entró en contacto conmigo para comunicarme que su familia poseía una colección de más de doscientos cilindros. De nuevo lo comuniqué al Gobierno de Aragón, que volvió a restaurarlos y digitalizarlos. Su contenido no era tan extraordinario como el anterior, pues abundaban los cilindros franceses, pero contenía joyas como la primera grabación del himno de la Internacional (en muy mal estado), cantables de género chico, del gran barítono Marino Ainetto, del Ciego Acosta, uno de los primeros creadores de sevillanas, interpretaciones de la Banda de la Garde Republicaine¹³... pero, sobre todo, una grabación hecha en la casa de los propietarios del fonógrafo, con nueve interpretaciones del niño prodigio del violín Pepito Porta¹⁴, cuya figura estaba completamente olvidada, pese al predicamento que alcanzó en su época, y al que Sarasate mandó a estudiar con el mejor maestro en el instrumento de su tiempo, el belga César Thomson (1857-1931). Tuve la suerte de poder documentar esa velada artística privada, que se celebró en la casa de la familia de Leandro Pérez, con motivo de la fiesta que se ofreció al que hacía unos meses había sido gobernador de la ciudad, Wenceslao Retana, prestigioso filipinista y padre del escritor erótico Álvaro Retana¹⁵. De nuevo, con las grabaciones más interesantes, volvió a editarse un libro-disco, *Antiguas grabaciones fonográficas aragonesas 1898-1907. La colección de cilindros para fonógrafo de Leandro Pérez*, (Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2010). Tampoco este documento alcanzó mucho eco mediático pero, al menos, sirvió para que en Sariñena (Huesca), lugar natal del violinista, se fundara una activa asociación cultural con su nombre.

Aunque parezca redundante, nunca estará de más insistir en la enorme importancia de estos primeros registros artísticos musicales. Si existe alguna respuesta, en ellos comprobamos cómo se cantaba la ópera, el flamenco, la jota, el género chico¹⁶... hace más de cien años. También, cómo se hablaba pues muchos de estos registros contienen chistes, recitados, fragmentos teatrales cómicos o dramáticos, chascarrillos, monólogos, tan frecuentes en el teatro de entre siglos, y este es un material inexcusable para los lingüistas. Recordemos que el viaje de bodas de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri consistió en recorrer los montes y pueblos sorianos de la ruta del Cid, provistos de un burro y un fonógrafo, en busca de informantes que conocieran y transmitiesen romances, que conocían por tradición oral.

Si estos informantes humanos capaces de cantar romances ya han desaparecido, casi lo mismo puede decirse de los cilindros de cera, con la particularidad de que cada uno de ellos es casi un documento único porque, como es sabido, los cilindros, al grabarse directamente, no podían ser objeto de copia, mientras que en los discos, la matriz daba lugar a las reediciones que se deseara. Por ello, entre otras razones, la duración del cilindro en el mercado fue tan breve.

Por su rareza y escasez, por ser un material que se deteriora con suma facilidad, por el desconocimiento de muchos de sus propietarios que los han destruido sin saber lo que poseían..., se trata de un material precioso. Y algo parecido se podrá decir de los discos de 78 rpm, especialmente de los más antiguos. También son sumamente

13 Para conseguir mayor potencia en la reproducción en estas primeras grabaciones mecánicas era muy frecuente recurrir a bandas, coros y voces de amplio espectro. La más importante de dichas formaciones musicales, tanto por la calidad de sus versiones como por la gran abundancia de registros que impresionó y que se distribuyeron por todo el mundo, fue la Bande de la Garde Republicaine de París.

14 Véase: "Rescate de las grabaciones del virtuoso violinista Pepe Porta. El hallazgo de unas grabaciones de 1907", *Diario del Alto Aragón*. Número extraordinario día de San Lorenzo, 10-VIII-2010". Reproducido también en: <http://javierbarreiro.wordpress.com/2013/07/25/rescate-del-virtuoso-violinista-pepe-porta-el-hallazgo-de-unas-grabaciones-fonograficas-de-1907/> (acceso el 26-1-2015).

15 Javier Barreiro, "Wenceslao Retana: Huesca (1907) vista por su gobernador", *Diario del Alto Aragón*. Número extraordinario día de San Lorenzo, 10-VIII-2009". Reproducido también en: <http://javierbarreiro.wordpress.com/2013/05/03/wenceslao-retana-huesca-1907-vista-por-su-gobernador/> (acceso el 26-1-2015).

16 En la colección de cilindros de Barbastro hay, por ejemplo, una grabación de *Gigantes y cabezudos*, interpretada por mismo coro del Teatro de la Zarzuela, que estrenó la obra el 29 de noviembre de 1898.

frágiles, se fabricaron escasos ejemplares de muchos de ellos y la casi totalidad de las matrices ha desaparecido. Las tristes anécdotas de las inconscientes fechorías que se han perpetrado con este material darían para muchas páginas. Sabido es que durante la Guerra Civil gran cantidad de discos se llevaron a las fábricas de balas; las emisoras, con muy pocas excepciones, se libraron masivamente de ellos cuando llegó el vinilo; en los años cincuenta, cuando el atletismo en España era casi una excentricidad, algunos bachilleres utilizaban la discoteca del colegio como material para el lanzamiento de disco...

Venturosamente, en las dos últimas décadas, aunque para muchos asuntos era demasiado tarde, han ido cambiando las cosas. La Biblioteca Nacional ha comprado, catalogado y está digitalizando muy abundante material; lo mismo la Biblioteca de Cataluña. Por su parte, numerosas instituciones autonómicas, algunas ya citadas, han promovido archivos musicales, fonotecas o centros de documentación musical, con recogida de material, ediciones, catalogaciones, laboratorios, digitalizaciones, etc.

Desdichadamente, no puede decirse lo mismo de Aragón, la región que habito y que es casi la única que, pese a estar previsto hace décadas, no tiene ningún centro, institución, archivo o fonoteca, que haya recogido el acervo de su música popular. Incluso se da la paradoja de que, habiendo declarado la jota aragonesa Bien de Interés Cultural Inmaterial¹⁷ “con el objetivo de protegerla y reconocerla como un organismo vivo y asegurar su transmisión a futuras generaciones”, aunque parezca increíble, no hay ningún lugar en la comunidad que recoja documentos, fotografías, partituras, discos, programas o material alguno relacionado con la jota aragonesa. Y algo parecido puede decirse del resto de la música popular aragonesa. Es inexistente la información pública consultable sobre su pasado, algo que llevo pidiendo y denunciando, sin éxito alguno, desde hace más de quince años.

Ni las instituciones públicas o privadas, ni la universidad, ni los conservatorios han acometido nunca una labor de recopilación, catalogación de fondos, estudio, búsqueda de información o recogida de datos sobre esa música. Hay muy modestos fondos discográficos en el Instituto Bibliográfico de Aragón y en el Ayuntamiento de Zaragoza, pero su magnitud es sencillamente ridícula y la atención presupuestaria, nula.

Urge, pues, la creación de un Archivo Musical de Aragón, Instituto de la Música Popular Aragonesa o Fonoteca de Aragón –llámese como se quiera– cuya primera labor debería ser recopilar las grabaciones sonoras de los aragoneses que hayan interpretado o compuesto música, a través de su búsqueda y adquisición en los escasos circuitos donde se ofertan: comercio especializado, subastas, rastros..., del contacto con coleccionistas o la negociación de donaciones con instituciones, emisoras y particulares.

Dada la dispersión y rareza de gran parte de este material y su fragilidad física, no puede demorarse más el acometer esa recogida. Como ha sucedido con tantos testimonios del mundo de la cultura popular, dentro de muy pocos años esta misión será en gran parte imposible y se habrá perdido ineluctablemente un testimonio único de nuestro pasado cultural.

A la vez, debe procederse a la catalogación científica de este material y a su registro en soportes modernos para poner a disposición de los ciudadanos e investigadores todo este patrimonio.

Es imprescindible, por otro lado, proporcionar un contexto científico a este documento fundamental –el disco y demás soportes de grabación– a través de la recopilación, catalogación y estudio de material complementario constituido principalmente por:

- Catálogos de discos, de cilindros, de rollos para pianola...
- Partituras.
- Libretos de teatro musical.
- Documentación biográfica sobre artistas y compositores (archivos, epistolarios, colecciones, álbumes, fotografías...).
- Cancioneros.
- Tarjetas postales.
- Cromos.

17 Decreto de 9 de junio de 2013.

- Publicidad (programas, carteles, otros soportes...).
- Pliegos sueltos (hasta los años sesenta siguen difundiendo las letras más populares).
- Bibliografía.
- Hemerografía¹⁸.

Sirva esta relación para completar aquellos puntos que en esta breve intervención se han tratado y para remarcar la importancia de partituras y catálogos, pues al fin, son, junto a los soportes del sonido (cilindros, discos, cintas, compactos...), los documentos fundamentales para el estudio de la música popular. Sin éstos, no hay fuentes ni hay digitalización, la palabra mágica –afortunadamente– para las instituciones que disponen de fondos, en los dos sentidos de la palabra: documentales y financieros. Dejemos la palabra a los “sabios” de la Comunidad Europea que el 19 de enero de 2011 elevaron un informe sobre la cuestión que recogía la revista *CEDRO*¹⁹:

El pasado mes de enero el Comité de Sabios designado por la Unión Europea para estudiar cómo llevar a cabo la digitalización del patrimonio cultural europeo, emitió su informe en un documento, titulado “El Nuevo Renacimiento”, en el que destaca las ventajas económicas, culturales, educativas y en innovación que conlleva para la sociedad europea la digitalización de las obras de museos, bibliotecas y archivos. Todo ello respetando los derechos de autor.

Este informe propone, entre otras cosas, que el portal Europeana se convierta en la plataforma de referencia donde se aloje ese patrimonio cultural europeo. Establece, además, que la digitalización de las obras que ya no se comercializan vaya aparejada de una remuneración para sus titulares.

Por otra parte, para las obras huérfanas, recomienda que su acceso se realice de forma transfronteriza y que se compense a los autores de estas creaciones que puedan ser identificados en un futuro. En relación a este tema, expresa la necesidad de apoyar las bases de datos que contengan información sobre este tipo de obras, como, por ejemplo, Arrow, proyecto en el que colabora CEDRO.

Pero no olvidemos lo dicho. Para que haya digitalización, han de existir documentos sonoros digitalizables, y cada día que pasa es más tarde para rescatar los antiguos, frágiles y raros soportes, que se van destruyendo, perdiendo, dispersando... Sólo el material sonoro desaparecido en las últimas décadas constituye un desastre equivalente al incendio de varias bibliotecas de Alejandría y la inacción y, aún más, la desidia son a menudo tan culpables como la destrucción.

¹⁸ Javier Barreiro, *Voces de Aragón. Intérpretes aragoneses del arte lírico y la canción popular (1860-1960)*, Zaragoza, Ibercaja, 2004, p. 187-188.

¹⁹ *CEDRO* nº 80, 16-II-2011.

El cine de ficción, un documento imprescindible de investigación¹

ANTONIA DEL REY REGUILLO

Directora del grupo CITur (Cine, Imaginario y Turismo) y
profesora titular de la Facultad de Ciencias Audiovisuales
Universidad de Valencia

Merced a su considerable producción de películas, a la complejidad de sus relatos y a la probada capacidad para reflejar los ambientes, los modos de vida y la mentalidad de las épocas que sirven a aquellos de inspiración y referencia, el cine de ficción representa una de las fuentes documentales más poliédrica, variada y rica en información de la que pueden servirse los investigadores.

Puesto que el cine es una de las artes de más fácil y rápida propagación, las imágenes de las películas están al alcance de millones y millones de personas de la más diversa condición que, naturalmente, las reciben y las interpretan según sus capacidades y sensibilidades. Para la mayoría de ellas el cine es esencialmente un divertimento; sin embargo, esa condición de pasatiempo cambia cuando las películas quedan en manos de los investigadores. Entonces se transforman en objeto específico de estudio o en material complementario con el que ilustrar los más diversos temas en los que centran su trabajo. Sea cual sea la forma de aproximarse a ellas, el estudioso encontrará en cada película un aliado fiable y un extraordinario generador de información escondida entre los pliegues de la trama que está lista para ser analizada.

Bien es cierto que los filmes de ficción narran historias imaginarias surgidas de la mente de los guionistas y de la creatividad de los directores y los equipos encargados de ponerlas en imágenes. Se puede objetar, por tanto, a lo ya dicho que no reflejan exactamente la realidad, sino la interpretación que de ella hacen sus autores ¿Cómo vamos a considerarlas entonces documentos fiables para reflejar una época?

A tal objeción podemos responder de forma contundente alegando que, aunque es innegable que las historias de ficción narradas por las películas surgen de la imaginación de sus creadores –guionistas, realizadores, directores artísticos, etc.–, también lo es que ellos no solo son producto de su época y de su cultura, sino que estas son la principal fuente de inspiración de la que se sirven para concebir y materializar las tramas e imágenes de sus relatos fílmicos y, por lo mismo, estas logran diferentes grados de fiabilidad en su representación, que, en según qué casos, puede llegar a ser muy alta. Así pues, la realidad concreta que ha determinado la experiencia vital del cineasta siempre queda, de un modo u otro, atrapada en sus películas. Consecuentemente, la filmografía de cada época acaba siendo un material extraordinariamente valioso por su capacidad para aportar datos significativos que resultan de utilidad para numerosos estudios. Tanto es así, que un determinado acervo fílmico puede convertirse en sustancial para el desarrollo de una investigación.

Por otra parte, el cine, como arte de las imágenes en movimiento, cuenta con un plus de verdad derivado de la capacidad de aquellas para captar de forma inigualable el tiempo y el palpito de la vida. A esto se añade el hecho de que el cine no es solo imagen, sino que cuenta con el apoyo de la palabra. Combina, por tanto, en sus películas dos lenguajes, el visual y el verbal, dando como resultado discursos de gran complejidad. En consecuencia, en los entresijos de las tramas de ficción quedan plasmados no solo los hábitos de vida, las modalidades profesionales, las costumbres, los valores y la visión del mundo vigentes en el momento cronológico del que surge la película, sino que a ellos se suman otros aspectos mucho más tangibles que tienen que ver con los espacios naturales o urbanos, los edificios, los objetos, etc.

¹ La redacción de este texto se ha realizado en el marco del proyecto de I+D (Ref. HAR2011-27750) *La interacción entre el cine español de ficción y el turismo: desarrollo histórico-temático, claves culturales, políticas y económicas*, que está financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

Voy a ejemplificar lo que acabo de exponerles haciendo referencia a un caso concreto que conozco bien por hallarme implicada directamente en él. Como estudiosa del cine español, durante más de una década he centrado mi investigación académica en sus producciones, esencialmente las que corresponden a la etapa republicana y a las dos primeras décadas de la posguerra. A lo largo de este tiempo y a medida que profundizaba en su conocimiento, las películas de esta filmografía se han ido convirtiendo para mí en un campo de trabajo apasionante. De hecho, su estudio me ha revelado aspectos de la sociedad y la cultura españolas que han enriquecido mi visión de este período histórico, permitiéndome plantearme nuevos enfoques y preguntas que no había previsto de antemano. Tanto es así que la suma de películas examinada ha resultado un material imprescindible para desarrollar sucesivos proyectos de investigación con el equipo del que formo parte. Todos ellos todos ellos se sustentan sobre un objetivo común: la definición de la imagen de España que proyecta el cine de ficción autóctono en el imaginario colectivo nacional e internacional; que sin duda transmite lo que supuestamente somos los españoles como sociedad, como país y como cultura. Dicha imagen, por lo demás, contribuye a la configuración de España como un destino turístico de primer orden.

Para ilustrar las ideas que estoy exponiendo puede servir cualquier película que nos venga a la memoria. Y yo voy a utilizar algunos ejemplos que ofrece la filmografía española, enumerados por orden cronológico. Todos corresponden a películas que han sido analizadas durante la investigación sobre la interacción habida entre el cine español de ficción y el turismo que el equipo de estudiosos del que formo parte viene desarrollando durante los últimos tres años.

El primer ejemplo lo propicia *Noche fantástica*, una película filmada en 1943, en la España de la inmediata posguerra, por el realizador Luis Marquina. Narra la historia de un grupo de personajes que están realizando un viaje en tren. Cuando el convoy que los lleva sufre un descarrilamiento, se ven obligados a pernoctar en un pueblecito de la Costa Brava, que en esos momentos se encuentra en plenos festejos locales. A través de las imágenes de la secuencia que recrea el evento se pueden observar numerosos detalles que describen los rituales típicos de las fiestas populares en la España del momento: la fabricación y venta de los buñuelos de viento que se consumen tradicionalmente; las actividades y los característicos juegos con los que se entretienen los participantes en la feria, como el tiro de pichón o el baile regional en el que toman parte los vecinos. En este caso concreto, y puesto que la acción transcurre en Cataluña, se trata de la sardana. Esos son los aspectos más visibles, pero existen otros también reflejados en la película que son igualmente significativos. Me refiero a los que tienen que ver con las indumentarias, los peinados, la manera de comportarse y de relacionarse de la gente y hasta su modo de hablar. Todo puede resultar relevante para el investigador atento, en función de los aspectos sobre los que centre su estudio.

Otro título interesante para ejemplificar lo dicho hasta aquí es *La reina mora*, película del año 1954, basada en una obra de los hermanos Álvarez Quintero y dirigida por Raúl Alfonso. Se trata de una historia sentimental con una mujer debatiéndose entre el amor de dos hombres. En su ámbito encontramos dos secuencias en las que intervienen varios turistas como personajes secundarios. La primera nos sitúa en plena Feria de Abril y, aun sin detenernos en los aspectos argumentales, podemos observar los numerosos datos ofrecidos por las imágenes sobre cómo se vivía la feria sevillana en sus detalles más diversos. Entre ellos, la indumentaria de hombres y mujeres, tan alejada de la actual, con el traje de faralaes como ejemplo destacado. Es destacable asimismo el tratamiento que se da al personaje del turista, representado como alguien ingenuo y susceptible de ser embromado por los guías turísticos cuyo trato con el visitante extranjero se establece desde unas premisas regidas por los hábitos de la picaresca característica. Es lo que sucede en otra de las secuencias, donde los extranjeros aparecen fascinados por las leyendas “para turistas” que les cuentan los espontáneos cicerones con los que se van tropezando por la ciudad. Y es reseñable al respecto el caso de una mujer mayor que, ante las preguntas del grupo de extranjeros, les ratifica la existencia del duende habitante de una casa próxima sobre el que ellos ya estaban alertados. Vestida toda de negro negro y cubierta, con el velo largo, o manto característico cuyo uso era prescriptivo en la época para las hijas, esposas o hermanas del difunto, la estricta indumentaria habla por sí sola del largo luto que las mujeres españolas se veían obligadas a guardar por los seres de parentesco más directo. Un luto que podía durar largos años aún en la década de los cincuenta y el cine, como documento inexcusable de su tiempo, no hace sino certificarlo.

El siguiente ejemplo que quiero citarles es *Aventura para dos*, una coproducción hispano-estadounidense dirigida en 1957 por Don Siegel y Luis Marquina. Su trama se centra en un arquitecto norteamericano que viaja a España para cerrar una serie de acuerdos profesionales y, ya en la península, contrata a una traductora, a quien

da vida la actriz Carmen Sevilla, para que le ayude durante sus gestiones. Juntos viajan de Madrid a Barcelona haciendo paradas en aquellas ciudades o espacios atractivos por su patrimonio arquitectónico o natural. Las secuencias del viaje se convierten así en peripecias fundamentales del relato al trazar un recorrido turístico que pasa, entre otros lugares, por Segovia y las dehesas salmantinas para deleite y asombro del viajero estadounidense que, como no podía ser de otro modo, queda maravillado ante lo que ve. El recorrido en el descapotable del arquitecto constituye en sí mismo un documento de primer orden para descubrir las infraestructuras viarias de la España de los años cincuenta: el trazado de las carreteras, estrechas y sin arcones, con deficiente asfaltado y poco tráfico motorizado, por las que transitan todavía los carros tirados por caballos y los burros de carga. Estos últimos animales, prácticamente extinguidos en la España actual, incluso pueden ser avistados en la capital segoviana. La secuencia los muestra mezclados con el turismo incipiente que ya se puede percibir en la hermosa ciudad castellana, un turismo de carácter cultural, interesado sobre todo por las rutas monumentales, pues aún no se ha producido el *boom* de visitante de sol y playa que se dará en la siguiente década.

Otro caso que merece nuestra atención es el de *Muchachas en vacaciones*, dirigida por José María Elorrieta en 1958. En ella tres jóvenes dependientas de unos grandes almacenes son elegidas para presentarse a un concurso de modelos en Palma de Mallorca. Durante su estancia en la isla se ven involucradas en un asunto criminal, hecho que no les impide disfrutar de algunas actividades y atracciones que la industria turística mallorquina ponía al alcance de sus clientes por aquel entonces. Una de ellas permitía ocupar el ocio recorriendo la isla en unos improbables pequeños vehículos biplaza descapotables que, por su pequeño tamaño, se asemejaban mucho a los coches que se manejan en las atracciones de un ferri. Aunque lo más relevante es que en el recorrido de las jóvenes descubrimos una isla de Mallorca vacía de complejos hoteleros y urbanizaciones turísticas y que, por lo mismo, a nuestros ojos resulta casi irreconocible.

Un ejemplo diferente es el de *Amor bajo cero*, producida en 1960 bajo la dirección de Ricardo Blasco. Su trama se centra en la competición internacional de esquí que se celebra en La Molina y a la que acuden esquiadores de numerosos países. En sus días libres, los deportistas tienen la oportunidad de realizar una visita turística a Barcelona. Y en las secuencias que la narran es revelador observar la ciudad tal y como era hace más de cinco décadas: el pulso de su ritmo de vida, las rutas que entonces realizaban los turistas, el perfil de la Sagrada Familia inacabada, con un halo de romanticismo que poco tiene que ver con el monumento actual envuelto en las largas colas de pacientes turistas que aguardan para visitarlo. En un momento en que aún quedaba lejos la existencia de las *film commissions*, resulta interesante constatar cómo los créditos de la película evidencian el interés de las autoridades municipales en que la cinta fuera rodada en la ciudad, dando todas las facilidades a los equipos encargados de su filmación. Con gran perspicacia supieron percibirla como un eficaz instrumento de atracción de futuros visitantes para la ciudad. Es igualmente ilustrativo reparar en varias curiosidades que la secuencia nos muestra, por ejemplo, los autobuses de dos pisos que en aquellos años circulaban en Barcelona y la alusión a la Fontana di Trevi que hace la protagonista equiparándola con las fuentes de la ciudad. Alusión que no es baladí, tanto más cuanto en esos años España estaba compitiendo con Italia en la captación de turistas y no tardaría mucho en aventajarla en el *ranking* de los países más visitados.

Del mismo año que esta película es *Crimen para recién casados*, del director Pedro Luis Ramírez. Se trata de una cinta muy útil para apreciar cómo ya en 1960 la posibilidad de disfrutar de un viaje de novios después de celebrada la boda estaba al alcance de las clases medias, que tenían la costa como uno de sus destinos preferidos. En las primeras secuencias del filme se percibe el interés del realizador por invitar a su público a participar virtualmente en el viaje de los protagonistas, de ahí que conceda tiempo y atención al recorrido del autobús en el que viajan por las carreteras costeras en dirección al hotel donde tienen reservada su habitación. Merced a la película se puede constatar el gran número de infraestructuras turísticas existentes ya por entonces en el país y la presencia de ese turismo interior del que se benefician sobre todo las pequeñas agencias, pues los viajes de los extranjeros eran gestionados mayoritariamente, como sucede ahora, por los turoperadores internacionales.

Por su parte, *Búsqieme a esa chica* es otro ejemplo paradigmático de las numerosas películas sobre el turismo que se filmaron en los años sesenta, conocidos como los años del *boom* turístico. En este caso, la película refleja la variedad de pequeños negocios que se pusieron en práctica durante dicha década en los espacios que tenían mayor afluencia de visitantes nacionales y, sobre todo, extranjeros. Está realizada en 1964 y dirigida por Fernando Pala-

cios. Tiene un argumento convencional que narra el ascenso a la fama de una chica humilde con cualidades para el baile y el cante cuando es apadrinada por un millonario que la convierte en una estrella de la canción. Cuenta con Marisol como intérprete principal y con el Dúo Dinámico, que le da la réplica, como contrapunto. En algunas secuencias de la cinta se puede observar la proliferación de chiringuitos playeros donde comer o tomar un aperitivo que se fue dando a lo largo de toda la costa española desde los primeros años de la década, representada en este caso concreto por la costa mallorquina. Como zona de ocio prototípica, dicha costa era también el escenario propicio para que muchos jóvenes con ansia de notoriedad y fama acudieran allí con el afán de hacerse notar y de ganar dinero aprovechando la temporada estival.

El interés oficial por potenciar el turismo durante aquella década era un hecho y, para lograrlo, se pusieron en marcha distintas iniciativas. Una de ellas consistió en premiar con unas vacaciones pagadas al turista extranjero cuya visita suponía un millón en el total de llegadas. Como no podía ser menos, la iniciativa sirvió también de inspiración para el guión de una película. Se llamó *En Andalucía nació el amor* y fue dirigida en 1966 por Enrique López Eguiluz. Tiene como protagonista a una turista nórdica que, por cumplir esa cantidad, es esperada con expectación por un grupo de periodistas al pie del avión. A su disposición el Ministerio pone un guía encargado de conducirla a bordo de un descapotable en un largo recorrido que les permitirá visitar toda Andalucía. Naturalmente, en su itinerario los planos de la película se esmeran en mostrar los diversos encantos turísticos de la región. Es ilustrativo, observado a través de ellos, el interés que muestran los medios de comunicación a la llegada de la turista, el perfil de los entrevistadores, y también la conciencia que empezaba a tener la gente de a pie del filón económico que representaba el turismo, un filón del que todo el mundo aspiraba a sacar su pequeño provecho.

Solo un año separa a esta película del siguiente título que quiero mencionar. Se trata de *La piel quemada*, una cinta de 1967 dirigida por José María Forn. En este caso, la trama gira en torno a la vida de un inmigrante que, abandonando su Granada natal, marcha a Cataluña para aprovechar el gran despegue que el negocio de la construcción estaba teniendo en la costa por causa del turismo. En un juego de contrastes sutilmente planteado, la película pone en evidencia los modos de vida de esos españoles humildes que, al abandonar sus lugares de origen, se ven abocados no solo a adaptarse a su nueva situación, sino a asimilar las peculiares formas de vida que incorpora el turismo. Para el inmigrante protagonista de la película supondrá el descubrimiento de que es posible otra forma de vivir y de pensar hasta entonces para él insospechadas, pero que empieza a percibir como altamente deseables por contraste con las limitaciones de su propia vida.

Todos los fragmentos a los que hasta aquí se ha hecho referencia representan solo unos pocos ejemplos de la enorme suma que alcanza la producción fílmica de ficción española en su totalidad. Con ellos solo he pretendido demostrar, aunque muy someramente, el enorme valor que encierra el cine como documento de épocas pasadas, y evidenciar la utilidad que aportan las películas en el transcurso de una investigación. Me consta que la Biblioteca Nacional atesora una videoteca muy abundante con la que merece la pena contar y de la que los investigadores pueden servirse para el estudio de cualquier aspecto relacionado con nuestra cultura.

De Rascayú, Gutenberg y Menéndez Pelayo: tres pretextos para elogiar a los hoy celebrados (los audiovisuales) *sive* Sobre el uso de los audiovisuales para la investigación y la docencia

JON ZABALA

Docente e investigador de la Facultad de Ciencias de la Documentación
Universidad Complutense de Madrid

Como ya se puede desprender del dispar (y disparatado) título de esta intervención, contaré –simple y llanamente, sin ninguna pretensión– tres experiencias personales que, en diferentes momentos de mi vida (académica), me llevaron hasta la cuarta planta del núcleo sur del edificio en el que nos encontramos, el de la Biblioteca Nacional de España en el Paseo de Recoletos. Para quienes no conozcan bien la laberíntica configuración de los pasillos y las estancias de nuestra más importante y noble institución bibliotecaria, debo apostillar que me refiero a la sala que lleva el apellido del que algunos consideran el padre de la zarzuela, Francisco Barbieri. En ella, con mimo y diligencia se conservan innumerables documentos audiovisuales que desde variadas procedencias han echado amarras en este puerto del saber que hoy, por cuarto año consecutivo y con potente luz –como si de un faro se tratase–, organiza estas Jornadas. Gracias precisamente a esa labor bibliotecaria, los usuarios como yo podemos contar cosas como las que voy a desvelar a continuación.

Sobre Rascayú

Bajo el nombre de este ficticio personaje, que se debe al mallorquín Bonet de San Pedro, me quiero referir a la música de la posguerra. Sobre ella, Rosa León, en un disco homenaje dedicado a la radio, grabado en 1993 y publicado al año siguiente en las voces de mis paisanos de El Consorcio, bajo el título de *Lo que nunca muere*¹, escribió:

La cocina de mi casa, mi madre planchando, una enorme radio; se oía la canción “Camino verde” [de mi también paisano Carmelo Larrea]. Para todos los que hemos hecho este disco, [é]sta y las demás canciones son un recuerdo infantil, recuerdo de nuestras madres, de nuestras radios. Canciones a las que nos hemos acercado [...] para recuperar el aroma de aquellos años, tiempos duros en los que la radio era elemento indispensable para sobrevivir [...]. Lo que no sabemos muy bien, es si este disco lo hemos hecho para nuestros padres o para nuestros hijos.

Y, efectivamente, como dice el viejo y conocido refrán: “nadie sabe para quién trabaja”. Para la generación de la cantante y política madrileña, esa radio recordada pertenecía a sus padres, pero para mi generación, por el contrario, pertenecía a mis abuelos.

En aquel disco homenaje, del cual se conservan varios ejemplares en distintos soportes en la Sala Barbieri²,

1 Nombre tomado de una película de 1955, dirigida por Julio Salvador, que se basaba, a su vez, en una obra de teatro estrenada el año anterior. Sin embargo, el verdadero origen se encontraba en un serial (radionovela) publicado de forma impresa en fascículos en 1953, y emitido en la SER un año antes, titulado *Lo que no muere*, producto de la prolífica colaboración de Guillermo Sautier Casaseca y Luisa Alberca Lorente, quienes tantos éxitos cosecharon con ese género en la década de los cincuenta y en la posterior.

2 En aquellos años, en 1994, los discos compactos (los *cedés*, como finalmente ha terminado por aceptar la Academia) aún no habían copado el mercado musical. De hecho, como atestigua la obra de la que estamos hablando, hasta mediados de los años noventa convivían en relativa armonía tres soportes sonoros comerciales: los conocidos discos de vinilo, las portables cintas de casete y los recién llegados discos compactos. En la Sala Barbieri se conservan: un disco sonoro analógico de 33 1/3 rpm, de 30 cm y dos canales (DS/8384/16); un disco compacto de 12 cm (DC/8883); y la edición *polypack* en disco compacto, publicado en 2009 sin



Fig. 1. Emisiones de la misma edición

otros interesantes soportes-. Y ya se sabe, una pista lleva a otra y así se recorren caminos insondables (que no “caminos verdes”, como los de Larrea).

Con los años, porque las investigaciones personales son así, largas e inagotables –y probablemente las más divertidas–, llegué a acumular y sistematizar tanta información que justo una década después, en 2006, cuando ya estaba haciendo el doctorado, convertí aquellas copiosas notas en un trabajo final de la asignatura *Metodología de la investigación bibliográfica*, que cursé con mi ahora colega Isabel Díez.

Fue un repertorio crítico con 330 entradas, encabezadas por el título propiamente dicho de las canciones –aunque algunas veces asigné títulos uniformes para agrupar variantes de la misma pieza musical– y seguidas por todos los datos identificativos según las áreas prescritas en las ISBD –especialmente las NBM, claro está–. Pero lo más laborioso, y también lo más gratificante, fue completar los registros con anotaciones de toda clase: autorías principales y secundarias –de todo tipo, como es evidente–, bien sobre la composición de la música o sobre la responsabilidad de la letra; datos sobre los ejecutantes y/o intérpretes, sus nombres y seudónimos, su lugar de nacimiento, su tipo de voz, etc.; datos sobre la instrumentación y los géneros musicales; peculiaridades del soporte que no se recogieron en el área de descripción física; referencias bibliográficas de otras obras donde apareciesen estudiadas o citadas anteriormente; transcripción de la letra y, en algunos casos, indicación de diferencias textuales y su posible origen: traducciones, adaptaciones, coherencia gramatical, concordancia sexual del intérprete, etc.

Como se puede ver, un repertorio tan exhaustivo como rocambolesco, pero gracias a cuyas fuentes sonoras, como se pretende hacer notar en estas jornadas, aprendí mucho de aquella ajena y lejana época, sólo conocida hasta entonces –además de por las propias historias familiares– por las fuentes de información tradicionales, los libros, que, a fuerza de insistir, sólo son una clase de texto simbólico (verbales, grafemáticos), pero no son los únicos.

se incluían canciones que inexplicablemente conocía un jovencito que –en 1996, cuando lo descubrí– sólo tenía catorce años. Existe una explicación bastante lógica a esta anómala circunstancia, pero es de carácter personal y estoy seguro de que carece de todo interés para el auditorio. Además, esta charla ya es demasiado personalista como para contar también el origen de mis filias y fobias musicales.

Por tanto, volviendo al tema, lo importante –en el contexto del discurso– es destacar que aquellas canciones me resultaban familiares, pese a haber sido escritas e interpretadas, como poco, medio siglo antes de mi nacimiento. Y digo que es importante porque ser consciente de esa circunstancia me llevó a ahondar en las canciones, los intérpretes, los autores, las temáticas, los significados, las versiones, las adaptaciones y otros fenómenos documentales que podrían incluso, como ya apuntaba en la nota al pie, ser abordados desde el prisma de la Bibliografía material –adaptando, obviamente, sus principios a estos

libreto (DC/119352). Sin embargo, no conserva las variadísimas *emisiones* –si se me permite el término *tipobibliográfico*– que existen de las cintas de casete, esto es, ligeras diferencias en los colores de las cintas, de las cajas y en las impresiones de las cubiertas (*vid.* fig. 1). Asunto que probablemente carezca de toda importancia, pero sospecho –aunque casi podría afirmarlo con rotundidad– que en no muchos años la tendrá, pues los soportes musicales físicos están desapareciendo, y los existentes serán una fuente de información valiosísima para estudios de muy distinta índole, que no me atrevo a mencionar por no resultar pesado y desviarme del tema que hoy nos reúne.

Tan es así que, además de ampliar el repertorio de coplas, tangos y alguna que otra canción mexicana, descubrí también productos de la época que, a través de contagiosas melodías, pervivieron en el tiempo y llegaron hasta mi década de nacimiento en forma de *jingles* o *spots* televisivos (fig. 2).

Por citar sólo un ejemplo, y para empezar a terminar esta primera experiencia y dar paso a la segunda, me gustaría traer a la memoria –o desvelar para quienes no la conozcan– una entrañable pero triste historia sobre insectos humanizados que, basada en un chotis, y con la música de Genaro Monreal Lacosta y la letra de Ramón Perelló Ródenas, decía así –y que conste que me aguanto las ganas de cantar–:

En la inmunda buhardilla
de doña Polilla
reuniéronse en junta
el Mosquito y la Mosca
con la Chinche y la Pulga
el asunto importante del orden del día
que se ventilaba
era aquel que trataba
del insecticida que muerte les daba.

La palabra el Mosquito pidió,
la Polilla se la concedió,
y con frase certera
acusó que el culpable un DDT era.
Se acordó por unanimidad
que el verdugo era el DDT Chas
y ante tal enemigo
firmaron el acta cantando afligidos.

[*estribillo:*] DDT Chas, DDT Chas
no hay quien te aguante,
tú como el gas la muerte das
en un instante,
no hay ocasión de salvación
donde tú estás:
DDT Chas, DDT Chas, DDT Chas, DDT Chas.



Fig. 2. Anuncio animado en 35 mm

Y luego, la versión radiofónica de los años 40 continuaba así:

Por la estrecha escalera
subió la portera
a ver qué pasaba
cuando doña Polilla
la sesión levantaba
con la escoba en la mano pensó liquidarlos,
mas dijo el portero:
“No les des escobazos
que a más de inhumano no es nada correcto”.

La portera el consejo siguió
y empuñando el pulverizador

despacito y sin coba
 lo fue repartiendo por toda la alcoba,
 Y obra fue en un instante no más
 el efecto del DDT Chas
 pues al punto morían
 gimiendo en su corta y horrible agonía.

[se repite el estribillo]

Sobre Gutenberg



Fig. 3. Película animada en 16 mm

Y así, por un módico precio por minuto, como niño con juguete nuevo, finalmente vi por vez primera aquel exquisito filme. Sin embargo, tras el éxtasis y varios visionados, empezaron los peros... una luz brillante en el centro, un

La segunda experiencia, más audiovisual que sólo sonora, tiene que ver –como es obvio– con el inventor de la tipografía plúmbea. Sobre él, entre 1958 y 1960, los afamados Gebrüder Diehl³ rodaron un precioso cortometraje de ficción⁴ usando marionetas, a las que les dieron vida con la técnica de *stop-motion* (fig. 3). Circunstancialmente, por dar agilidad a la narración, di con un maltrecho ejemplar de época en una importante tienda de subastas a través de Internet. Y así es como comenzó el periplo de esta segunda experiencia. Para poder verlo, lo primero, claro está, fue decodificar el contenido de aquel rollo de 414 m que, metido en su magullada y oxidada lata, no decía absolutamente nada. Lo siguiente fue contextualizar la película como producto artístico, histórico y –en definitiva– cultural, fruto de unas coordenadas espacio-temporales muy concretas.

Fue la primera vez que me enfrenté, cara a cara, con un conjunto de referentes de los que sólo conocía el concepto pero que, debo confesar, difícilmente comprendía en total plenitud –si tal cosa es posible, por otro lado–.

Llamé a cuantas puertas se me ocurrieron, la primera a esta casa (la BNE), después a Radio Televisión Española (RTVE), a la Filmoteca Española (FE) y hasta a la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Las primeras tres se cerraron casi de golpe, pues nada podían hacer para reproducir o cambiar de soporte la misteriosa película. Sin embargo, la última se mantuvo entornada durante algún tiempo, hasta que, como contaré más adelante, finalmente respondió a mi señal de socorro.

Por tanto, sin posibilidades de ayuda institucional pública, y según las limitaciones de mi presupuesto –ninguno, en aquel momento–, tuve que decantarme por hacer un casero telecine en una compañía privada.

3 Me atrevería a decir que los Hermanos Moro fueron en España lo que los Diehl en Alemania, aunque los primeros en la animación de dibujos y los segundos en la animación de objetos tridimensionales.

4 Aunque primorosamente documentado. Yo sospecho, aunque tampoco es difícil llegar a tal conclusión, que trabajaron en colaboración directa, o al menos con base en las investigaciones, del bibliotecario, archivero e historiador Aloys Ruppel, quien estaba íntimamente ligado a las bibliotecas y archivos de Maguncia y el Gutenberg Museum, en cuya estética también está basada la película.

tono marrón lastimero –en lugar de blanco y negro–, un encuadre defectuoso, una evidente desincronización de la imagen con el sonido, etc.

Por fortuna, dicen que cuando se cierra una puerta se abre otra. Y así, a través de una amiga que había trabajado en las filmotecas de Bolonia, Cerdeña y la nuestra propia, conocí a una de las personas que más sabe sobre restauración fílmica en nuestro país –tanto en su vertiente físicoquímica como en la digital–, y me refiero a Cecilio Vega Blanco. Sin embargo, algunas circunstancias internas de Filmoteca Española, así como el inminente traslado a su nueva sede, impidieron formalizar en aquel momento un convenio para trabajar en la restauración de aquella película⁵.

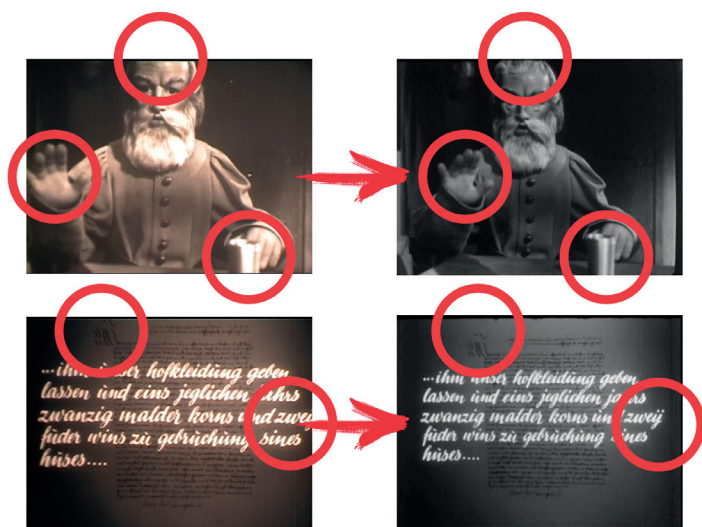


Fig. 4. Recuperación de aspecto y encuadre originales



Fig. 5. Etalonado para corregir contraste

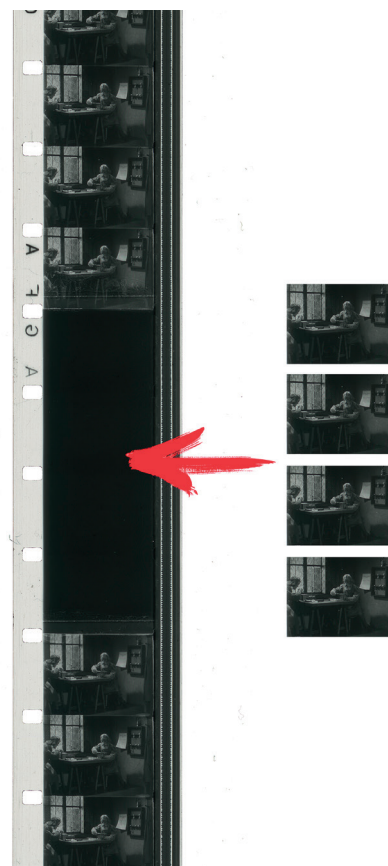


Fig. 6. Restitución de fotogramas

Y nuevamente desde el sector privado, ahora con el *Equipo Idea* y su artífice, Antonio Martín, y con una cofinanciación entre la UNED, en la persona de Olga Vila (la entonces directora del Centro de Medios Audiovisuales –CEMAV–, que se interesó por la labor), y la UCM a través de un proyecto de innovación y mejora de la calidad docente –que yo mismo dirigí en colaboración con unos colegas de las facultades de Filología, Ciencias de la Información e Informática–, logramos escanear la película de forma digna, en una resolución profesional (casi 4 K), respetando el aspecto correcto (fig. 4), la velocidad original de paso, cuidando la exposición para hacer destacar los primorosos detalles (fig. 5), recuperando y limpiando la pista de audio, corrigiendo algunos saltos por la destrucción o ausencia de fotogramas (fig. 6), etc. Se utilizó una máquina creada por el propio Antonio Martín para

⁵ Y aquí, si se me permite, haré otro pequeño paréntesis, pues tres años después, y tras haberse realizado el citado traslado al faraónico edificio de la Ciudad de la Imagen –que aún no se ha inaugurado–, el laboratorio fotoquímico-digital de restauración de Filmoteca sigue sin estar en funcionamiento. Tal vez se deba a los escasos recursos humanos, técnicos y financieros de la institución, pues me consta que hacen todo lo que pueden. Pero desde aquí quiero hacer una súplica para que la Filmoteca –que no es sólo el cine Doré, sino fundamentalmente un archivo fílmico, pariente cercano de la institución en la que nos encontramos– pueda algún día estar al 100% de su funcionamiento. Lo ruego como profesor, como investigador y, sobre todo, como ciudadano. Nuestra Filmoteca, nuestras filmotecas, que son 14 en todo el país, pueden estar a la altura de las mejores del mundo, pero aún queda mucho por hacer y, más importante, creo que falta la voluntad de querer hacerlo.

digitalizar cualquier película, en cualquier formato, sin importar el número de perforaciones o su estado físico de conservación o deterioro. Y, claro está, debo también agradecer su generosa y desinteresada labor, pues el coste de dicho escaneado y tratamiento digital fue simbólico, por no decir ridículo. Gracias Antonio.

Durante el proceso, como ya se puede advertir, aprendí mucho de conceptos, procesos y actitudes que me resultaban familiares pero distantes, pues una cosa es leer y en cierta medida aprender y recordar, y otra muy diferente es ver, tocar y comprender *in situ* la función e importancia de las cosas y los procedimientos, así como de la disposición mental para resolver lo no resuelto. Por primera vez –e insisto que lo digo con mucho pudor– fui testigo ocular de los diferentes plásticos usados como soportes filmicos, los tipos de emulsión, el paso y las perforaciones, los varios formatos, los diferentes sistemas de sonido, las típicas lesiones de los soportes y sus posibles soluciones..., no quiero abrumar tampoco con nombres técnicos que probablemente distraigan al auditorio no especializado.

Por ello, siguiendo con la charla, contaré que una vez obtenida una copia digital en condiciones, lo siguiente fue el tratamiento lingüístico de la película, esto es, la transcripción, la traducción y la adaptación del contenido verbal original en alemán, para después poder hacer el subtítulo a cuatro lenguas españolas y, tras la elección y el grabado de las voces, ofrecer también un doblaje al castellano. No puedo dejar de agradecer aquí a María Jesús Gil Valdés y a Arno Gimber, del Departamento de Filología Alemana de mi Universidad, por la dedicación y paciencia mostradas al proyecto; a la UNED por hacerse cargo también de los gastos de locución y doblaje; y a la compañía catalana Voces de Cine, que cobró una ínfima cantidad por solidaridad con la causa, y por soportar estoicamente las ultracorrecciones de un insoportable bibliógrafo que, mientras mejor quedaba el trabajo, más exigente se ponía. De verdad, muchas gracias a todos los que, de una u otra forma, se embarcaron en esta divertida locura filmica.

Pero antes de mostrar unos segundos de la citada película –que espero que lo estén deseando–, quiero contar –para terminar la segunda parte de la charla– que para contextualizar el filme como producto cultural, tuvimos la inmensa suerte de poder contactar con la productora y distribuidora de la película, el FWU (Institut für Film und Bild, Instituto del Cine y la Imagen), que nos puso, a su vez, en contacto con los herederos legales de los derechos de explotación de los Diehl, con los cuales pudimos firmar un convenio de cesión por cinco años para todos los países de habla hispana, convenio financiado por la UCM. Y, a través de ese Instituto, también nos pusimos en contacto con el Deutsches Filminstitut/Deutsches Filmmuseum de Frankfurt, que recibió, de la Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung, la colección de los hermanos Diehl, en la que figuraban decenas de películas que hicieron los cineastas, unos 800 negativos de vidrio sobre la producción y los decorados, guiones literarios y guiones gráficos, documentos de producción, recortes de prensa, bocetos de animación, marionetas, vestuario, carteles e incluso algunos decorados.

Luego, para documentar la realización de la película, y sus tecnologías, visitamos Frankfurt e hicimos un reportaje fotográfico muy minucioso de todos los objetos encontrados para después preparar un *making of* (tras las cámaras) que ahora estamos montando, nuevamente, en colaboración con la UNED (fig. 7). Pero esta tarea tampoco hubiese sido posible sin la consulta de enciclopedias y monografías sobre cine de animación en general y el visionado de una treintena de películas animadas y su material adicional, en la espléndida Sala Barbieri, sitio privilegiado para contextualizar nuestra película.

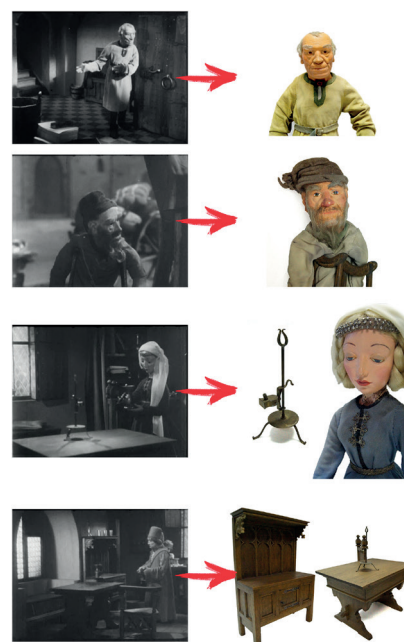


Fig. 7. Marionetas y mobiliario originales

Sobre Menéndez Pelayo

Por último, la tercera experiencia de mi charla lleva el nombre de un antiguo director de esta casa, don Marcelino, cuya pétrea figura preside la entrada principal al vestíbulo de la Biblioteca en la segunda planta.

El porqué lo encontramos en que el ilustre polígrafo santanderino, cuando era un joven de sólo 19 años, escribió una preclara misiva titulada *De re bibliographica*, en la que se enorgullecía de la historia científica y literaria de España a través de su dilatada e importante producción bibliográfica. Luego entonces, como su epístola era –en cierta medida– una loa a la Bibliografía como actividad científica, decidí llamar así a un segundo proyecto que surgió con la UNED a raíz del trabajo gutenberguiano ya explicado.

Fundamentalmente, tras visionar la película de los Diehl, la jefa del CEMAV, así como Toño Fernández-Abellán y Raquel Viejo Montesinos, el primero productor y la segunda realizadora, me animaron a hacer “algo” sobre el libro antiguo y la Bibliografía. Para ello, como está mandado, presenté una propuesta por los cauces establecidos y, después de un par de meses, nos embarcamos en un proyecto que, por sus características, no podía, no debía reducirse a un solo documental de veinte minutos. Esa fue la razón por la que hicimos una serie, para contar en breves episodios diferentes aspectos de la Bibliografía: sus conceptos, su tipología, su historia, sus artífices (tanto personales como institucionales), sus métodos, sus técnicas, y muchos, muchos ejemplos.

Por sus características, nuevamente, no podía abordar tal empresa en solitario, pues –aunque soy de huesos anchos– me quedaba grande. Así que recurrí a mis maestros por una doble razón, primero por dar entidad al proyecto, y segundo –y más importante–, para crear un testimonio documental de ellos mismos. Es decir, poner cara y voz a los libros de los que yo mismo me había nutrido –y me sigo nutriendo–, y con los que “alimento” a mis alumnos en las aulas. Envié más solicitudes que respuestas favorables recibí, pues también descubrí que sentarse frente a una cámara imponía, y mucho. No obstante, también debo reconocer que fueron más las presencias que las ausencias, aunque una concretamente se frustró por el “suceso imprevisto que nos acaece a todos” –usando las palabras del *Qohéleth*–. Cuando en el invierno de 2011 estábamos preparando las entrevistas, nos enteramos del triste fallecimiento de Jaime Moll, nuestro maestro e introductor de la Bibliografía material en España; razón por la cual no pudo participar –obviamente–, pero sí pudo ser homenajeado a través del recuerdo de sus discípulos directos e indirectos que participaron en el documental. Y aquí, otra vez, los documentos de la Barbieri volvieron a ser de suma utilidad, pues gracias a los fondos del *Archivo de la Palabra*, pude recuperar la voz de Jaime en una intervención como ésta, que se grabó entonces y quedó inmortalizada en una cinta DAT.



Fig. 8. Episodio I de *De re bibliographica*



Fig. 9. Episodio II de *De re bibliographica*

En fin, el primero de los documentales se emitió en la primavera de este año en La 2 de Televisión Española (fig. 8), y el segundo episodio se estrenará en esta misma sala el viernes 28 de noviembre, en el marco de otras jornadas, las de la Asociación Española de Bibliografía (AEB; *vid* fig. 9). No obstante, aquí las cabeceras de los dos primeros episodios, donde precisamente se reproducen pequeños fragmentos de la carta que Menéndez Pelayo envió a don Gumersindo Laverde en aquel junio de 1876.

A manera de conclusión

Para terminar, diré que la tríada de experiencias contadas esta mañana, primero como estudiante de doctorado, después como profesor universitario y por último como documentalista –pero de los que hacen documentales–,

han tenido la intención –espero haberlo conseguido– de hacer notar la importancia de los documentos audiovisuales como valiosas fuentes primarias de información, por su considerable carga de significado artístico, histórico y sociológico.

Creo que mi quehacer cotidiano como personal docente e investigador de una universidad pública, muestra que cualquier ciudadano puede acercarse hasta la cuarta planta de este recinto y acceder a una variopinta colección de documentos audiovisuales –e impresos relacionados con estos–, para investigar cosas tan variadas y distintas como estrellas tiene el cielo.

No se debe cejar en el empeño de la preservación de esta clase de documentos. Como escribí en colaboración con una querida colega y amiga, Begoña Sánchez Galán, en un artículo publicado a principios de este mismo año en la revista *El profesional de la información*:

A diferencia de los manuscritos e impresos antiguos, que ahora son objeto de inversiones y subvenciones millonarias para su digitalización y difusión, [hay que hacer notar que los documentos audiovisuales], además de su gradual e imparable deterioro físico (químico o magnético), [presentan el problema de conservar los] aparatos para su lectura y, [lo que es] más desconcertante [...], el poco interés que despierta su estudio, incluso entre los [especialistas].

Recordando a Freeman Tilden, sólo se conserva aquello que se valora, pero sólo se valora aquello que se conoce. Aplaudo, pues, y me sumo a la iniciativa de la BNE por hacer visibles estos singulares documentos en un día como éste, donde a través de la red nos puede ver gente de toda clase. Conozcamos y valoremos estos documentos para así poder asegurar su conservación.

La producción cinematográfica como fuente documental

RUBÉN HIGUERAS FLORES

Licenciado en Comunicación Audiovisual e
investigador becado por la BNE

La Colección de Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España

En su vigésima primera reunión, celebrada en 1980, la Conferencia General de la UNESCO aprobó la *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento* al considerarlas “una expresión de la personalidad cultural de los pueblos”, gracias a cuyo “valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, forman parte integrante del patrimonio cultural de una nación”. Asimismo, se reconocía su valor en tanto que “testimonios importantes y a menudo únicos de la historia, el modo de vida y la cultura de los pueblos”. Este reconocimiento del patrimonio audiovisual como documento histórico de primer orden vino a refrendar (con cierto retraso) la labor de conservación, restauración y catalogación de las producciones cinematográficas que las diversas filmotecas mundiales llevaban décadas realizando.

Ahora bien, a pesar de la creencia general, las filmotecas no son las únicas instituciones dedicadas a estas funciones. La Biblioteca Nacional de España posee una colección de documentos de naturaleza audiovisual en constante crecimiento –en la actualidad, sobrepasa las 113.500 unidades– que se ha ido conformando a lo largo de los últimos treinta años gracias, principalmente, al depósito legal; es decir, a la obligación impuesta por ley de depositar en la Biblioteca (caja alta) al menos un ejemplar de cada edición videográfica nacional. Este precepto pretende viabilizar la recopilación del patrimonio cultural e intelectual español con un doble objetivo: ponerlo a disposición de los ciudadanos y garantizar su conservación, de manera que se asegure a las generaciones futuras el acceso a ese legado intelectual con fines de información e investigación.

Este fondo audiovisual se puede dividir en cuatro grandes bloques: películas cinematográficas, audiovisuales musicales (que, a su vez, se subdivide en videoclips y grabaciones de espectáculos y conciertos), multimedia y audiovisuales de carácter informativo, educativo y documental (que constituyen recurrentemente fuentes primarias de documentación para investigadores). En lo que respecta a nuestro foco de interés, el fondo referente a películas cinematográficas, podemos afirmar que se trata del más numeroso, variado y demandado por los usuarios y que incorpora largometrajes y cortometrajes nacionales y foráneos, tanto de imagen real como de animación. Los documentos se presentan en los diferentes soportes que han ido apareciendo en el mercado español durante los últimos treinta años: Beta, Vídeo 2000, VHS, Laser Disc, DVD y Blu-ray. El acceso a la colección de audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España es libre para todos los usuarios, que pueden visionar cualquiera de los títulos que la integran en las cabinas individuales ubicadas en la Sala Barbieri. Asimismo, la Biblioteca Nacional recibe peticiones de préstamo de su material audiovisual por parte de numerosas universidades foráneas.

Este archivo audiovisual conforma un fiel reflejo de los intereses culturales y las preocupaciones sociales contemporáneas al reunir a un mismo tiempo la totalidad de artículos comercializados en España –es decir, aquellos productos audiovisuales que, según el juicio de las distintas distribuidoras, satisfacen la demanda y las necesidades culturales de los consumidores nacionales– y las creaciones audiovisuales producidas anualmente en nuestro país. Es por ello que la información referente a la colección de audiovisuales de la Biblioteca Nacional se convierte en la base de datos fundamental sobre la producción audiovisual nacional contemporánea y, por tanto, constituye una herramienta imprescindible para historiadores e investigadores.

En cada uno de los registros que se cumplimentan para cada documento se combina información técnica específico del soporte (formato de pantalla, codificación del sonido), información de naturaleza bibliotecaria (la localización del documento en el depósito que acoge los fondos, la fecha de la última vez que fue consultado por un

usuario) e información referente a la obra audiovisual propiamente dicha (relación de aspecto, duración, director, intérpretes, género o géneros en los que se enmarca). En lo concerniente a estos últimos datos reside el mayor interés de los investigadores e historiadores cinematográficos que consultan el catálogo de la Biblioteca Nacional, pues hay que tener en cuenta que una buena cantidad de las producciones catalogadas son cortometrajes, provenientes de escuelas de cine o que los propios autores hacen llegar a la Biblioteca (eliminar por reiterativo), sobre los que la disponibilidad de información es escasa. En estos casos, el rastreo de información y la comprobación de los datos recabados resultan esenciales, siendo labores que requieren de tiempo y dedicación. Es el caso de las llamadas autoridades, registros concernientes a los autores de una obra (director, guionista, productor, director de fotografía, compositor de la banda sonora), mediante los que se puede enlazar los diversos ítems en los que un determinado creador ha participado para facilitar las búsquedas de los investigadores en el catálogo.

Para poder satisfacer toda hipotética consulta investigadora futura, la información contenida en los registros de cada ítem debe ser lo más completa posible. Esto implica reflejar una serie de datos que rara vez aparecen en las catalogaciones bibliotecarias; por ejemplo, las localizaciones de rodaje o los temas musicales que suenan a lo largo del metraje de un filme (dejando constancia de sus compositores e intérpretes). Lo mismo ocurre con la información referida a las autoridades: de la claridad y veracidad de los datos que en sus respectivos registros aparezcan reflejados depende la mayor o menor inmediatez de acceso a la información de la que gozarán los usuarios y, en buena medida, la utilidad real del catálogo de la Biblioteca Nacional de España. Por tanto, dedicar tiempo a la correcta recopilación de datos relativos a las obras y autores a catalogar, así como a su diestra introducción en el sistema informático, debería considerarse una función prioritaria y fundamental.

El patrimonio cinematográfico español como documento histórico

Si bien todavía persiste una cierta reticencia a servirse de materiales filmicos y audiovisuales como fuente primaria de documentación en el momento de elaborar investigaciones académicas –como expone Robert A. Rosenstone en su texto “La historia en la pantalla”¹–, estos suponen un documento de primer valor sobre la mentalidad, los valores y las costumbres de la sociedad que las produce. No olvidemos, asimismo, que el cine nació como medio pretendidamente científico de captación documental de la realidad, pues de 1895 a 1910 se usó básicamente para la producción de vistas y actualidades.

Si el sociólogo Pierre Sorlin afirmó que cada película es la expresión ideológica del momento en el que se elabora, Joris Ivens exclamó que el cine pone al descubierto las verdades profundas de la colectividad. Una investigación canónica a este respecto es la de Siegfried Kracauer y su *De Caligari a Hitler*, publicado en 1947 con el sintomático subtítulo de *Una historia psicológica del cine alemán*². En él, el autor escudriña en los filmes realizados durante los años veinte en la Alemania de la República de Weimar una serie de rasgos que confirman la existencia de un clima social favorable para la posterior emergencia del nazismo.

Podemos aseverar, por tanto, que todo plano o secuencia de un filme deviene documento histórico; es decir, el paso del tiempo otorga valor documental e histórico a un material que no nació como tal. Como hemos mencionado, una película es una suerte de muestrario de costumbres sociales (ritos, creencias, moda, etc.) de una época, por lo que el texto filmico en su integridad podría ser considerado un testimonio histórico del contexto social en el que se ha gestado y fiel reflejo de éste. Un cristalino ejemplo de todo ello lo constituye el cortometraje de ribetes vanguardistas *Esencia de verbena* (Ernesto Giménez Caballero, 1930), en el que se recogen diferentes vistas de verbenas madrileñas (las de San Antonio, San Isidro, San Lorenzo, el Carmen, la Paloma, etc.) y que contó con la participación de ilustres figuras literarias como Ramón Gómez de la Serna, Miguel Pérez Ferrero o el valenciano Samuel Ros.

1 Rosenstone, Robert A. “La historia en la pantalla”, en Paz, María Antonia y Montero, Julio (coords.). *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1995.

2 Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.

A lo largo de su siglo de existencia, el cine español ha constituido un fiel reflejo de la convulsa historia reciente de nuestro país: con sus carencias productivas o su discurso sujeto a una férrea censura durante más de treinta y cinco años, por poner dos únicos ejemplos que tienen que ver con condicionantes de producción, el cine español refleja la situación político-social de nuestra historia reciente. Empezaremos, no obstante, llamando la atención sobre algo más específico: el retrato de la topografía nacional en algunas obras de ficción –de manera que el aspecto de urbes, pueblos y demás lugares de nuestra geografía quede inmortalizado en material fotoquímico y pueda ser consultado con posterioridad por historiadores e investigadores, del mismo modo que ocurre con el material fotográfico– y la presencia en estos textos de personajes célebres, de manera que se convierten en registros históricos de su imagen y voz. En *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), la primera película (parcialmente) sonora de nuestro cine, encontramos una serie de vistas, algunas aéreas, de las dos principales urbes nacionales, Madrid y Barcelona, que constituyen un documento de arqueología visual de primer orden en torno a la arquitectura urbana de la primera mitad del siglo xx. Asimismo, en la citada película también hallamos dos secuencias en las que se reproducen interpretaciones musicales a cargo de artistas de la época; filmaciones de una importancia capital al ser los únicos documentos audiovisuales existentes de estos artistas. Así, el flujo narrativo del relato se ve interrumpido con una brusquedad que nos recuerda que nos encontramos ante un modo de representación que todavía arrastra ciertos rasgos del cine primitivo y del cine de atracciones para dejar paso a la interpretación del tema *Ni el viento me respondía* a cargo de Diego Moreno, el Personita y Jesús Baños, Niño del Mausoleo. Justamente, la presencia de Diego Moreno en este texto filmico favoreció la identificación del artista, de manera que pudo enriquecerse el catálogo de autoridades de la Biblioteca Nacional al dedicársele un registro a su persona. Vemos cómo los procesos de documentación se han de modificar para perfeccionarse: la prensa y los fondos bibliográficos, que hasta ahora poseían la hegemonía en este terreno, han de coordinarse ahora con nuevos soportes capaces de aportar información de la que los primeros carecen. La anterior actuación de flamenco es seguida por un número de revista titulado “El rápido de las seis” (en cursiva y sin comillas) e interpretado por un conjunto llamado Martín Girls. Esta concatenación de números musicales tan diversos en el seno del cuerpo filmico de *El misterio de la Puerta del Sol* atestigua –además de la obvia pretensión por parte de sus artífices de hacer ostentación de las nuevas posibilidades de captación sonora del cinematógrafo– el proceso de modernización social de la España de la época.

Otro curioso ejemplo lo constituye la aparición del famoso locutor radiofónico Bobby Deglané en la película *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955)³, que aporta un exclusivo e invaluable factor inédito en el resto de la documentación que se conserva de este profesional en el ejercicio de su profesión: la posibilidad de verle –y no solo oírle– frente a un micrófono.

Cambiemos ahora de género para centrar nuestra atención en aquellos largometrajes documentales que nos permiten contemplar el proceso creativo de algunos renombrados pintores. Es el caso del celebrado *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), crónica poética del proceso que Antonio López sigue a la hora de retratar el membrillero del jardín de la casa que le sirve como estudio, o de *El misterio Picasso* (*Le mystère Picasso*, Henri Georges Clouzot, 1956), en el que el director de clásicos como *Las diabólicas* (*Les diaboliques*, 1955) o *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*, 1953) pretende reflejar la técnica pictórica de Pablo Picasso y desentrañar el misterio que subyace tras los códigos gráficos de sus cuadros situando la cámara tras un lienzo. Si bien consideramos erróneo el planteamiento del cineasta (observar la manera en la que Picasso pinta difícilmente nos ayude a descodificar su obra), la importancia del filme como documento audiovisual es incuestionable al permitirnos ver al maestro malagueño en el ejercicio de su arte –no en vano, *El misterio Picasso* fue declarado Tesoro Nacional por el gobierno francés en 1984–.

Documental erigido en retrato generacional al mismo tiempo que estampa de la familia Panero tras la muerte del padre –simbólico (Franco) y real (Leopoldo, el poeta oficial del régimen)–, *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) iba, en palabras de Benet (2012: 363), “más allá de los avatares de la novela familiar para dirigirse a las ruinas de toda una generación, sobre todo la de los hijos de los vencedores, que había acabado derrotada o sumida en un impulso autodestructivo; una generación atrapada, más allá de las ideologías, en el estéril ciclo de melancólico del desencanto”. Jaime Chávarri revelaba mediante esta película las neurosis instauradas en el seno de la familia espa-

3 Deglané también aparecía en *Esa voz es una mina* (Luis Lucia, 1956).

ñola a consecuencia de haber padecido la dictadura, el tardofranquismo y la Transición, sacando a relucir aquello que la imagen oficial del régimen había ocultado largo tiempo.

El período de la Transición fue especialmente rico para la producción nacional de cine documental, probablemente por el afán de gozar de esa libertad de expresión que había estado vetada largo tiempo. *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere Portabella, 1977) es un retrato coral del heterogéneo espectro de alternativas políticas que se abrían tras la muerte del dictador, así como de las contradictorias expectativas y deseos de cambio social que se correspondían con éstas. Militante del Partido Socialista Unificado de Cataluña, de ideología comunista, Portabella ensambla en su película imágenes de manifestaciones antifranquistas, fragmentos de obras cinematográficas –la célebre *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942)–, filmaciones de lugares clave de la historia del franquismo (el Valle de los Caídos, entre otros) y una serie de entrevistas clandestinas a personalidades clave de este período histórico, como Felipe González o Santiago Carrillo, y a otros representantes de organizaciones políticas y sindicales, varias de las cuales se encontraban todavía en los márgenes de la legalidad. En una de las primeras secuencias se recoge cómo una manifestación convocada a raíz del Real Decreto-Ley de Amnistía es reprimida y diseminada mediante el exceso de la fuerza por parte de los cuerpos de policía. Se trata de un documento que conviene rescatar habida cuenta de nuestra situación actual, en la que se coarta mediante ley la grabación de imágenes en las que aparezca el cuerpo de policía en el ejercicio de su labor. Aquello que muchos de los contertulios que aparecen a lo largo del metraje exponen, constituye un tema que sigue plenamente vigente en la actualidad, cuarenta años más tarde, cuando se está revisando críticamente la Transición española. Como sentenciaba la máxima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa en *El gatopardo*, “Cambiar todo para que nada cambie”.

Llegados a este punto, conviene recordar la aseveración de François Niney (2009: 388, 391) según la cual las fuentes documentales:

Preexisten archivadas en alguna parte, pero es claramente la pregunta del cineasta-historiador la que va a determinar la selección, la toma de muestras, y a extraerles un sentido; es decir, asignarles un rol documental [...] si los archivos no son inocentes, las preguntas que se les hacen tampoco: están efectivamente “armadas” y orientadas. [Sin embargo,] en contadas ocasiones se formulan preguntas a los materiales audiovisuales, ya que estos suelen ser utilizados con funciones probatorias, indiciales, ilustrativas o evocativas, con el objetivo de sostener una interpretación del pasado que preexiste a la construcción filmica⁴.

Es por ello que, en esta última parte mi intervención, pretendo destacar el conjunto de producciones audiovisuales que algunos autores han denominado *collages* (por filiación con la técnica artística) o filmes de metraje encontrado (*found footage*), aunque consideramos más apropiado referirse a ellos como *compilation films*; es decir, películas cuya materia prima está constituida por material de archivo, del que se parte para edificar un discurso propio, independiente del que éste poseía y, en muchas ocasiones, antitético. Como afirma Paul Arthur (2007-2008: 162):

[M]ás que la reconstrucción histórica, la principal característica del actual *collage* de no ficción es la apropiación subversiva de material hegemónico o aceptado oficialmente. El uso del *found footage*, o metraje encontrado, como plataforma para la (re)interpretación.

En este sentido, las sinergias entre ensayo filmico y *found footage*, frecuentes en el cine postmoderno, posibilitan un cuestionamiento y/o escepticismo persistente acerca del significado de las imágenes de archivo que en el cine documental no existe, pues éste no pone en entredicho su valor como prueba histórica. Estas producciones representan, por tanto, el mejor exponente del afán cuestionador del legado filmico previo (y su discurso subyacente) que posee la postmodernidad cinematográfica al mismo tiempo que refuerzan el célebre aserto de Pudovkin según el cual “el montaje es la fuerza creadora de la realidad filmica, y [...] la naturaleza solo aporta el material con que formarla”.

4 Kriger y Piedras, 2012: 95.

Resulta imperativo señalar que el cultivo de este peculiar subgénero (si podemos denominarlo así) se ha incrementado en los últimos años merced a la creciente “accesibilidad de las cámaras de vídeo y la acelerada conversión de antiguos noticiarios y de otros materiales de no ficción, difíciles de conseguir, a ese mismo formato de vídeo”⁵, si bien los costes legales para usar determinados materiales de archivo suponen un escollo importante.

Con toda probabilidad sea Basilio Martín Patino el cineasta español que mejor ha trabajado la “resemantización” de las imágenes de archivo. Tanto *Canciones para después de una guerra* (1971) como *Caudillo* (1974) se construyen sobre la recuperación de filmaciones históricas de la España de la posguerra. Si en la primera se juega con el contrapunto entre los festivos temas musicales de la época y las coetáneas imágenes que los acompañan durante la totalidad del metraje –expresión de esa España empeñada en negar su realidad política, económica y social–, *Caudillo*:

Es una película de montaje sobre la figura de Franco realizada al final de su dictadura, bajo el peso de casi 40 años de glorificación y exaltación del Régimen y del dictador emergidos de una guerra de la que sólo pudo existir, en ese tiempo, una única visión. Patino [...] no pretendía en *Caudillo* (en cursiva) hacer una obra de análisis histórico, sino transmitir otra visión, enmudecida por ese largo tiempo de forzado silencio y de monopolio de la mirada por parte de los vencedores⁶.

Conclusiones

Parafraseando a André Bazin, podemos concluir que la conjunción de imagen en movimiento y sonido que proporcionan los soportes audiovisuales “embalsama el tiempo, y se limita a sustraerlo a su propia corrupción”⁷, convirtiéndolos en medios privilegiados para inmortalizar –fijar para siempre– y reflejar determinados momentos y sinergias históricas. La colección de documentos audiovisuales de la Biblioteca Nacional se erige, por tanto, en un invaluable repositorio de documentación histórica.

BIBLIOGRAFÍA

- Arthur, Paul. “En busca de los archivos perdidos”, en *Después de lo real*, Català, Josep María y Cerdán, Josetxo (coords.) vol. II, (octubre 2007/febrero 2008), nº 57-58, pp. 161-175.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 2000.
- Benet, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2012.
- Kruger, Clara y Piedras, Pablo. “Vestigios de un pasado doliente. Los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 70, 2012, pp. 93-106.
- Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 2009.
- Salvador, Alicia. “La triste España de Caudillo”, en *Materiales para una iconografía de Francisco Franco*, vol. II, Sánchez-Biosca, Vicente (coord.). Archivos de la Filmoteca, nº 42-43, octubre 2002, pp. 118-143.

5 Arthur, 2007-2008: 165.

6 Salvador, 2002: 120.

7 Aunque Bazin (2000: 24) destina estas palabras a la fotografía, conviene recordar que ésta constituye la materia prima del cine al sustentarse la proyección cinematográfica en el paso de veinticuatro imágenes por segundo ante el proyector.

El proyecto EFG1914

LAURA CARRILLO CAMINAL

Jefa de Servicio de Documentación y Catalogación
Filmoteca Española

El proyecto EFG1914 es un proyecto de digitalización de películas cinematográficas cofinanciado por la Comisión Europea, en el que han participado veintitrés filmotecas y archivos fílmicos europeos, entre los se encuentran la Filmoteca Española y CulturArts IVAC, la Filmoteca Valenciana.

Su propósito ha sido aprovechar la conmemoración del centenario del inicio de la I Guerra Mundial para sacar a la luz la producción cinematográfica que tuvo lugar en los años que duró la contienda.

Se calcula que apenas se conserva el veinte por ciento de la producción cinematográfica de esos años. Esto se debe a diversos motivos: por un lado el cine nació como un espectáculo de feria, efímero, hecho para asombrar y entretener y después desaparecer. En la segunda década del siglo xx, pese a que llevaba algunos años de andadura y empezaba a ser un medio de comunicación muy fuerte, aún era una industria incipiente y todavía no había conciencia de que aquellos documentos fueran un valioso patrimonio cultural e histórico susceptible de ser preservado para la posteridad. Hasta los años treinta no nacen las primeras filmotecas.

Por otro lado, en aquellos años el soporte físico del cine era el celuloide, el nitrato de celulosa, un material altamente inflamable, e incluso peligroso, motivo por el cual muchos rollos fueron destruidos. Los más afortunados fueron duplicados en soporte de seguridad, el triacetato de celulosa, pero la gran mayoría, se calcula que el ochenta por ciento, se perdió para siempre.

Las películas digitalizadas para este proyecto cubren todos los géneros y subgéneros relacionados con la Gran Guerra: noticiarios, documentales, películas de ficción, propagandísticas y antibelicistas. En ellas pueden verse imágenes de la vida en las trincheras, en la retaguardia, escenas de la vida cotidiana: mujeres en las fábricas de municiones, los niños en las escuelas, la rehabilitación de los heridos en los hospitales, así como las terribles consecuencias que tuvo la guerra: hambrunas, miseria...

Para este proyecto la Filmoteca Española ha digitalizado 780 minutos de película entre los que podemos encontrar algunos documentales relacionados con la guerra, en su mayor parte noticiarios extranjeros franceses y alemanes de las productoras Pathé, Gaumont o Bufa, pero la gran mayoría de documentos que hemos podido aportar tratan de la vida cotidiana en España: festejos, bailes regionales, corridas de toros, inauguraciones por parte de autoridades, algunos avances tecnológicos, un incendio terrible que se produjo en Alagón...

Algunos de estos materiales procedían de la colección histórica del archivo del No-Do, y también hay películas documentales de Antonio de Padua Tramullas, un pionero y empresario del cine español, así como algunas obras de ficción como el corto *Las patatas fritas*, de Domingo Ceret, donde podemos ver al actor argentino Héctor Quintanilla imitando a Charlot.

Para la Filmoteca este proyecto ha supuesto una excelente oportunidad de dar a conocer esos títulos. La digitalización de cine en soporte fotoquímico es un proceso muy caro, además de complejo a la hora de clarificar en qué estado se encuentran los derechos de propiedad intelectual, y sin financiación externa resulta muy difícil de abordar.

El total de los títulos digitalizados en este proyecto, que suman 650 horas, y también material no fílmico como carteles, fotografías, etc., pueden verse a través del portal European Film Gateway (<http://www.europeanfilmgateway.eu/>) y en Europeana (<http://www.europeana.eu/>).

Para dar difusión al proyecto, se ha realizado un tráiler con una selección de fragmentos de los títulos digitalizados:

<http://www.europeanfilmgateway.eu/content/efg1914-project>

<https://www.youtube.com/watch?v=s5Sr3hG2GBo>

Documentos orales e historia contemporánea

El Seminario de Fuentes Orales y Gráficas de la UNED

TERESA PEREIRA RODRÍGUEZ

Licenciada en Historia Moderna y Contemporánea (Universidad Autónoma de Madrid) y colaboradora del SFOG (Seminario de Fuentes Orales y Gráficas)-UNED

En primer lugar, quiero expresar agradecimiento a la Biblioteca Nacional de España por la organización de la jornada y por haberme incluido en el programa, y al profesor Morales Lezcano por haber sugerido mi participación en este encuentro. Agradecimiento también a los alumnos, becarios de la UNED y colaboradores de investigación de diversos ámbitos del conocimiento, que han contribuido con su trabajo¹ a que el archivo del Seminario de Fuentes Orales y Gráficas de la UNED (SFOG) tenga una entidad, en el marco de las actividades promovidas y realizadas por el profesor Morales Lezcano, creador y director del seminario; y agradecimiento, naturalmente, al Centro de Medios Audiovisuales de la UNED, que ha sido un apoyo técnico estable desde los inicios del seminario en 1984 hasta la actualidad. Los fondos documentales del archivo sonoro del seminario se encuentran depositados en este Centro de Medios Audiovisuales desde hace unos años, tras haber conocido otras ubicaciones en el seno de la UNED. En este sentido también expreso agradecimiento a la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, por haber habilitado un espacio de Mediateca, en el que se ubicó durante una década el archivo del SFOG. A la Biblioteca y Mediateca Central de la UNED, agradecimiento asimismo por haber recibido en su día, y para su disposición respectiva los fondos bibliográficos y audiovisuales del seminario.

Estos agradecimientos, lejos de ser una cortesía protocolaria, sirven de base para señalar, desde el principio, la conexión interdisciplinar y el esfuerzo colectivo y de trabajo en equipo que requiere la investigación histórica y en particular cuando se trata de fuentes orales, como en este caso.

En los próximos minutos, intentaré ofrecer una visión de los elementos y factores considerados en una investigación basada en dichas fuentes, a partir, siempre, de la experiencia del Seminario de Fuentes Orales y Gráficas de la UNED.

Investigación histórica y fuentes orales²

Hablar de investigación histórica y de fuentes orales plantea una reflexión dinámica sobre el concepto de historia y de fuente, y la necesidad de revisar la función y el perfil del historiador profesional.

1 En distintas etapas del SFOG, podemos citar especialmente, en proyectos de divulgación e investigación la colaboración de Francisco Quintana Navarro, Carmen Campuzano, Marcelino Bondjale, Malika Embarek, Pablo Pumares, Dolores Cañete, Sergio Vallejo, Carlos Escobar, Juan Ignacio Castien, Encarna Cabello, Mohamed Chouirdi, Mohamed Ben Amin, Juan Luis Quintana, Lourdes Navarro, Luis Ángel Romero, Fátima Gómez Sota, e Isabel Alonso. A estos colaboradores se suman otros miembros siempre necesarios en tareas de apoyo como entrevistadores y transcriptores. En tareas de revisión de fondos y e inventario del archivo del SFOG, destacamos la colaboración de Mar Varela, y, años después, la catalogación de Rebeca Cordero, Aitor Bolaños, Iciar Caballero, y Virginia de la Cruz en calidad de becarios consecutivos del antiguo Instituto de Investigación de la UNED. A las tareas de catalogación, hay que sumar la colaboración especial de la arabista Ana Torres. Como colaborador asiduo en la creación y donación de documentos sonoros, Francisco Pastor Garrigues ha constituido un legado en el archivo del SFOG. Se trata en su conjunto de titulados superiores, algunos de ellos profesores de Universidad y de Enseñanza Secundaria.

2 Véase Ferrando Puig, Emili. *Fuentes orales e investigación histórica. Orientaciones metodológicas para crear fuentes orales de calidad en el contexto de un proyecto de investigación histórica*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2006. De publicación más reciente: *Entreverre: teoría y metodología práctica de las fuentes orales*. Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial (Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitaipen Zerbitzua), D.L., 2012.

En términos académicos, la Historia puede definirse como un campo de estudio interdisciplinar del devenir de la Humanidad en el tiempo y en el espacio desde la aparición de la escritura. ¿Se podría cuestionar esta definición? ¿No hay acaso otras huellas informativas que nos hablan de la vida humana con anterioridad a la escritura y que hoy podemos analizar e interpretar? ¿Cabría revisar esa división a veces confusa entre Prehistoria e Historia? Tal vez las divisiones cronológicas clásicas de las edades de la Historia podrían entrar en esa revisión. Pero, es más, la prolongación de la Historia Contemporánea en Historia del Tiempo Presente y del Mundo Actual nos invita a la reflexión sobre un doble sentido del tiempo, de interés para el historiador: el tiempo computado y el tiempo revivido en la memoria colectiva y cuya incidencia psicosocial y política es también un objeto de estudio en sí.

Hablar de fuentes históricas supone hablar de documentos, es decir, de información o contenidos que han sido registrados, en principio, en cualquiera de los soportes materiales conocidos (papiro, papel, audio-casete, CD-ROM, DVD, etc.) que den a dicha información una estabilidad y una integridad que permanezca idéntica, y permita su acceso a la investigación para análisis, estudio y cotejo de interpretaciones de su contenido. Los contenidos digitales, a mi entender, cuando carecen de un soporte material que les confiera unidad y estabilidad, y están abiertos a modificaciones, se asemejan más a fuentes de información, aunque habitualmente se hable de aquellos contenidos como documentos.

El perfil del historiador titulado, como investigador y como docente, requiere, según mi criterio, una perspectiva amplia e independiente, distanciada, además, de su objeto de estudio, una contemplación panorámica, poliédrica, y analítica, de los procesos históricos, sin prejuicios (es decir, sin ideas preconcebidas, ni aspiración a verdades absolutas), y con flexibilidad en las hipótesis de partida; requiere, por lo que he constatado, una actitud abierta a la observación y análisis del conjunto de imágenes mentales y percepciones diversas que se desprenden de los fenómenos históricos, más allá de los hechos o datos positivistas, contrastando enfoques y con una apertura a la utilización de fuentes documentales diversas que sean pertinentes para los objetivos de una investigación dada. ¿Puede haber Historia como campo de estudio, e historiadores profesionales actuales, no mediatizados por el contexto político de su tiempo, y por las prioridades que ese contexto impulsa al servicio de la investigación histórica misma? El debate es más amplio porque nos conduce a otra pregunta: ¿Puede haber ciencias y científicos independientes, sin interferencias directas o indirectas de las distintas esferas de poder político y social, y sin interferencias o limitaciones ideológicas provenientes de los investigadores mismos?

El historiador que trabaja con documentos orales –como fuente central en unos casos, o como una fuente complementaria en otros– en una investigación necesita combinar, conocer y apreciar distintos factores:

- a) los rudimentos de las técnicas de grabación sonora y condiciones de conservación física del documento;
- b) las bases de la organización del conocimiento, propias del profesional de la documentación;
- c) los métodos y técnicas de investigación históricos aplicados al tema específico;
- d) los objetivos y organigrama de rendimiento: ritmo de trabajo y distribución de tareas y plazos de ejecución, incluido el tiempo necesario para la redacción de la memoria de resultados.

El trabajo con documentos orales en una investigación

En este proceso podemos atravesar varias fases:

1. LA CREACIÓN DE LOS DOCUMENTOS SONOROS. ELECCIÓN DEL TIPO DE DOCUMENTOS

Por regla general, los historiadores, en función del tema y objetivos de su investigación, encuentran en los archivos de documentación escrita, en las bibliotecas y en las hemerotecas un abanico de fuentes de trabajo dadas, a la espera de análisis y estudio. Sin embargo, en el diseño de proyectos basados en fuentes orales, los investigadores tienen que procurarse la “creación de los documentos orales” que van a constituir la materia prima de su trabajo.

3 *El poder en la sociedad. Historia y fuente oral*. Barcelona, Antoni Bosch, 1986.

En las investigaciones oralistas hay una fase previa de documentación bibliográfica o hemerográfica del proyecto que sirve de contextualización, y que ayuda a elaborar el guión de los contenidos o aspectos que se pretende abordar utilizando fuentes orales.

Por fuente oral, se entiende estrictamente, en estas líneas, el sujeto informativo y la información que se transmite mediante la voz, cuyo registro convierte esa información en documento.

El carácter de una fuente oral, por la relación existente entre el sujeto hablante y la información emitida, puede definirse como:

- a) testimonio (vivencia de acontecimientos en primera persona);
- b) disertación académica o discurso profesional (con distanciamiento emocional);
- c) combinación de testimonio y disertación.

En cuanto al formato de creación del documento oral, podemos optar por:

- a) la entrevista a dos bandas: pregunta-respuesta;
- b) el diálogo abierto, o como una variante de la entrevista;
- c) el grupo de discusión con moderador;
- d) el monólogo.

Una vez que hemos definido el carácter y el formato del documento oral que vamos a crear, y que hemos elegido el tema y están claros los objetivos y los contenidos que buscamos, tras una *tempestad de ideas* en equipo, el siguiente paso es seleccionar las fuentes orales, con los permisos y consentimientos correspondientes para registrar la información oral y su utilización posterior.

En el archivo del Seminario de Fuentes Orales y Gráficas de la UNED hemos cultivado tanto la sección de documentos testimoniales como la de disertaciones académicas, que refleja el enfoque erudito o de alta divulgación de algunos temas recopilados en la sección testimonial.

El formato de la entrevista dividida en bloques temáticos es el que hemos trabajado más en los proyectos de investigación del Seminario, y es el que, salvo contadas excepciones, define la sección testimonial de su archivo, aunque se ha trabajado también el formato del diálogo, como se especifica posteriormente.

La fuente oral tiene la ventaja, cuando se utiliza el formato de la entrevista, de ser una *fente interactiva*, viva, que responde a un cuestionario o temario previamente preparado, pero también abre con sus respuestas nuevas pautas o pistas de investigación. Del diseño de la entrevista o del guión temático de la misma dependerán los contenidos y su mayor o menor utilidad para el proyecto. De ahí la responsabilidad que supone la elección del temario y el encauzamiento de su desarrollo durante la entrevista.

Sobre si es necesario un encuentro previo a la grabación de la entrevista entre entrevistador y entrevistado y un anticipo de las preguntas, ello dependerá de los objetivos que persiga el investigador: recuerdos organizados y descriptivos, o recuerdos espontáneos y fragmentados con sus lagunas. El historiador de las mentalidades, por ejemplo, puede tener objetivos distintos de los del historiador de los conflictos bélicos.

Sobre la fiabilidad de la memoria, o la intencionalidad del hablante, en la fuente oral nos hallamos en la misma tesitura que ante cualquier fuente escrita, y se impone el cotejo de fuentes con todo rigor.

El entrevistador necesita, además, ciertas habilidades para conectar con el entrevistado y estimular sus respuestas.

Como soporte material del documento sonoro, en el SFOG hemos utilizado desde 1984 la cinta audio-casete. Desde principios del siglo XXI, el archivo del seminario está digitalizándose al ritmo lento que las circunstancias y los medios permiten, pero conservando las cintas audio-casetes originales.

2. LA TRANSCRIPCIÓN. LA TAREA DE DESCRIPCIÓN Y PROCESO DE DATOS.

LA PRIMERA PRESERVACIÓN DEL DOCUMENTO SONORO

Como paso previo al análisis de los documentos sonoros, tras su creación sobreviene la transcripción, en este caso,

ortográfica, y no fonética, del documento oral.

En ocasiones, los propios creadores de los documentos orales los transcriben, o colaboran en tareas de transcripción. En otros, por razones del tiempo disponible para el proyecto, se necesita un grupo específico de transcriptores.

En pro de la preservación de las audio-casetes, las transcripciones se han realizado sobre copias de las cintas originales, para que estas permanecieran lo más intactas posible.

En las tareas previas al análisis de los contenidos, para el catálogo⁴ general del archivo oral, se ha configurado una ficha que procura recoger los siguientes elementos en el caso de las entrevistas:

- a) lugar y fecha de grabación (precisos o aproximados);
- b) nombre y apellidos del informante (si constan);
- c) nombre y apellidos del realizador de la grabación/ entrevistador (si constan);
- d) tema central;
- e) temas secundarios;
- f) guión/cuestionario;
- g) índice de personas citadas:
 - nombres;
 - relación con el informante (amigos, parientes, conocidos personalmente, ninguna...);
- h) índice de lugares geográficos;
- i) índice de fechas;
- j) observaciones ambientales (presencia de otras personas durante la grabación del testimonio; intervención o no de las mismas durante la sesión..., actitud del informante sobre su recuerdo: emotiva, distante, narrativa, interpretativa, crítica; participación directa o indirecta del informante en los acontecimientos relatados, etc.);
- k) observaciones técnicas (ruidos, cortes de cinta, etc.);
- l) lengua;
- m) duración de la grabación;
- n) resumen de contenido (de una extensión entre treinta y sesenta líneas a un espacio).

3. EL ANÁLISIS DE LA DOCUMENTACIÓN

El relato que se construye a través de la creación de un documento oral no es historia oral (término controvertido⁵), sino una recopilación, lo más organizada posible, de información épica, intelectual y emocional⁶, que sirve de base al historiador para un análisis, y para contrastar con otras fuentes orales y con otras fuentes en general, pertinentes para la investigación. A cada tema, sus fuentes. Es al historiador, al investigador, al que le corresponde reconstruir profesionalmente y con distanciamiento los procesos históricos, tras una utilización rigurosa de todo tipo de fuentes. Sin perder de vista al analizar el discurso oral del informante una doble perspectiva del tiempo, el tiempo pasado que se recuerda y el tiempo presente desde el que se recuerda el pasado.

Otros elementos en el análisis del discurso oral se refieren a la diferencia entre las vivencias o recursos testimoniales y el discurso trasferido del que el informante se hace eco.

4 Véase Bonnemason, Bénédicte, Véronique Ginouvès y Véronique Pérennou. *Guía del análisis documental del sonido inédito, para la implementación de bases de datos*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2007.

5 Véase Thompson, Paul. *The voice of the past. Oral History*. 2ª ed., Oxford University Press, 1988. Thompson, Paul. "La historia oral y el historiador", *Debats*, (1984), 10, p. 52-56. Joutard, Philippe. *Esas voces que nos llegan del pasado*, México, FCE, 1986. De Perks, Robert. *Oral History: an annotated bibliography*. Ed. British Library, 1990. También de Perks, Robert. *The oral history reader*. Ed. Routledge, 1998.

6 En contrapunto, una perspectiva de la oralidad como tradición cultural en *Entre la palabra y el texto. Problemas de interpretación de fuentes orales y escritas (Curso de Etnología Española Julio Caro Baroja. XVI edición)*. Luis Díaz G. Viana, Matilde Fernández Montes. Oiartzun, Sendoa ed., 1997. Colección de Antropología y Literatura.

4. LA CONSERVACIÓN DOCUMENTAL

La experiencia del archivo del SFOG revela la resistencia al paso del tiempo de las audio-casetes originales, a pesar de que se han instalado en espacios precarios, donde con gran esfuerzo, sin embargo, se ha conseguido su aislamiento del polvo, de la humedad y de la luz solar, y aunque han estado expuestas a vaivenes térmicos y a traslados forzosos y complicados, hasta reposar actualmente en el Centro de Medios Audiovisuales de la UNED.

Como ya se ha dicho, a principios del siglo XXI se inició la digitalización del archivo oral del Seminario. En su primera fase, este proceso de digitalización se llevó a cabo por parte de empresas dedicadas al tratamiento del sonido y con ayudas a la infraestructura de investigación a cargo de la UNED. Desde hace unos años, esta tarea la realiza el propio SFOG con el apoyo formativo, espacial y técnico del CEMAV.

La fragilidad de los documentos sonoros debe invitarnos a una reflexión profunda. El Seminario de Fuentes Orales y Gráficas ha apostado siempre por conservar, aunque exista soporte digital, los documentos originales en audio-casete.⁷

Las cintas magnéticas de calidad, cuyas grabaciones se hicieron a mediados de la década de 1980 contando con buenos aparatos y equipamiento y con el apoyo profesional del actual CEMAV, gozan todavía hoy de buena salud. Está por ver el futuro que aguarda al soporte en CD-ROM. De momento, en lo que respecta al archivo oral del SFOG y en igualdad de condiciones ambientales parece más frágil que la cinta casete, y se reduce, por tanto, a copia de seguridad. Actualmente, los archivos digitales del SFOG guardados en disco duro, disco duro externo y en soporte CD-ROM están ahora en proceso de revisión, al tiempo que se intenta proseguir con la digitalización del contenido de las audio-casetes en lista de espera.

5. EL FUTURO DE LOS DOCUMENTOS ORALES. CRITERIOS DE CREACIÓN Y COMPROMISOS DE CONSERVACIÓN

Un futuro incierto le aguarda a los documentos orales, a pesar de su digitalización. Se requiere un esfuerzo colectivo o conjunto para reagrupar los fondos en grandes archivos sonoros con medios y personal para garantizar la conservación y catalogación de este patrimonio documental.

Conviene ser selectivos en el diseño de proyectos basados en fuentes orales, ya que su aplicación es muy amplia: desde la historia local hasta la historia de las relaciones internacionales, o desde el intimismo hasta los movimientos sociales, por ejemplo. Es decir, no hay que olvidar que, con la creación de documentos orales, se asume un compromiso de conservación, un compromiso de adopción, máxime cuando este tipo de documentos ha sido la materia prima de proyectos de investigación cuyos resultados quedarían al páiro si se malograran dichos documentos.

En el caso del SFOG, buena parte de los trabajos de campo en el ámbito docente se han orientado hacia la historia interna de la España contemporánea y del tiempo presente, o actual; mientras que los proyectos de investigación y de divulgación documental del Seminario⁸ han abordado temas de la España interior (como, por ejem-

7 Véase Calas, Marie-France, Jean-Marc Fontaine. *La conservation des documents sonores*. Paris, CNRS Éditions, 1996. Especialmente, el capítulo 8 "Le réenregistrement, une opération de conservation", y en particular, p. 164-165.

8 Morales Lezcano, Víctor [et al.]. *Inmigración africana en Madrid: marroquíes y guineanos*. Madrid, UNED, 1993. Aula Abierta, 69. La colaboración de Marcelino Bondaje y Malika Embarek (también coautores) fue de gran ayuda en este trabajo. Morales Lezcano, Víctor, Teresa Pereira Rodríguez. *Percepciones de Madrid y sus pueblos a través de la senectud (1940-1992)*. Madrid, UNED, 1997. Aula Abierta, 110. Morales Lezcano, Víctor. *Diálogos ribereños. Conversaciones con miembros de la élite marroquí*. Madrid, UNED, 2002. Gómez Sota, Fátima. *Imágenes cruzadas: percepciones españolas de la inmigración marroquí en la Comunidad de Madrid*. Madrid, UNED, 2004. Morales Lezcano, Víctor. *Diálogos ribereños (II). Conversaciones con miembros de la élite tunecina*. Madrid, UNED, 2005. De las actividades de difusión del SFOG nacieron dos títulos consecutivos, ambos coordinados por Víctor Morales Lezcano y Teresa Pereira Rodríguez: *Voces del pasado: la élite cultural de España. Seminario de Fuentes Orales y Gráficas*. Madrid, UNED, 2008. Cuadernos UNED, 285. *Voces del presente. Minorías culturales y religiosas en España: hindúes en Canarias [Ceuta y Melilla]*. Madrid, UNED, 2009. Cuadernos UNED 295. Sobre hindúes en Canarias, se llevó a cabo un proyecto a fines de la década de 1990, con M^a Elena Ojeda y Heriberto Dávila, becados por la Fundación Mapfre-Guanarteme (Las Palmas de Gran Canaria) en el marco de un curso sobre Fuentes orales e Historia Contemporánea celebrado en dicha fundación. El Dr. Morales Lezcano asumió la dirección del curso y del proyecto. Entre las actividades de divulgación del SFOG, contamos con dos publicaciones sonoras: *Fuentes orales para el estudio de la Historia. [La proyección internacional de España]*. Programa de Enseñanza Abierta a Distancia. Madrid, UNED, 1988. 4 audio-casetes. *Inmigra-*

plo, la transformación social de Madrid) y también de la proyección internacional española, con especial atención a las relaciones hispano-magrebíes a través de miembros de las élites político-diplomáticas y culturales, y a través de las percepciones cruzadas derivadas de los movimientos migratorios. Los asentamientos de minorías religiosas y culturales en Canarias han sido también objeto de atención.

Las universidades están llamadas a prestar más apoyo a sus mediatecas. No parece aconsejable que los documentos sonoros y audiovisuales compartan espacio con los usuarios. Se requieren depósitos a temperaturas adecuadas y preservados de los agentes externos.

Frente a la longevidad que está demostrando el papel como soporte documental, la fragilidad de los soportes sonoros requiere una previsión ambiental adecuada del espacio disponible, para evitar las destrucciones o pérdidas de contenidos. Los documentos sonoros, en cuanto documentos opacos, necesitan de aparatos de reproducción de dichos contenidos. Es fundamental, por tanto, conservar o reconstruir los aparatos que permitan, con fines de investigación, a las fonotecas y mediatecas concernidas, la recuperación de soportes sonoros ya en desuso, pero de interés histórico.

A todo lo anterior habría que añadir, entre otras desideratas, la inversión ponderada de tiempo y recursos en la formación continua de investigadores y profesionales de la documentación avezados en el tratamiento de documentos orales, sonoros y audiovisuales.

Desde 2008, el proyecto prioritario del antiguo Seminario de Fuentes Orales y Gráficas de la UNED es precisamente la conservación, y el avance en la catalogación, de los documentos orales de su archivo⁹, para, que con los permisos y las garantías preceptivos, pueda ser consultado por los investigadores y genere nuevos trabajos.¹⁰

ción africana e Islámica en España. Madrid, CEMAV-UNED, 1994, 2 audio-casetes. Véase también *El desafío de la inmigración africana en España. II Jornadas sobre fuentes orales y gráficas para el estudio de las migraciones [El desafío de la inmigración en la España actual: una perspectiva europea]*. [Ed. y coord. Víctor Morales Lezcano]. Madrid, UNED, 1994. Actas de las Jornadas celebradas los días 25 y 26 de noviembre de 1992 en Madrid.

9 Una aproximación a los archivos sonoros vecinos en Ginouvès, Véronique. *Répertoire des collections d'archives sonores du patrimoine oral dans l'Europe du Sud*. Marseille, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, 1997.

10 Sobre aspectos esbozados en este breve texto, véase *Voces e imágenes en la historia. Fuentes orales y visuales: investigación histórica y renovación pedagógica*. Coord. Santiago Leoné, Fernando Mendiola. Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2007. La revista *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, editada en castellano en Barcelona, es un referente de primer orden. Entre los profesores e investigadores que trabajan con fuentes orales, además de Mercedes Vilanova y la escuela de oralistas de Cataluña, en la UNED de Madrid, también Alicia Altied Vigil desde hace años cultiva la aplicación de las fuentes orales al estudio de la Historia Contemporánea, en especial en el campo de migraciones y exilios. Véase, por ejemplo, Altied, Alicia. "El primer exilio: el éxodo, los campos, los años de la Segunda Guerra Mundial", en *El sindicalismo socialista español. Aproximación oral a la historia de UGT (1931-1975)*. Ed. Fundación Largo Caballero, 2010, p. 122-137. En el ámbito específico de migraciones y exilios, *Catálogo del fondo de historia oral: refugiados españoles en México*. Archivo de la Palabra. México DF, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

Archivos orales como fuentes para la investigación

LUIS DELGADO

Músico, compositor y productor musical

Tras las brillantes comunicaciones de Víctor Morales Lezcano y de Teresa Pereira Rodríguez, me gustaría dedicar unos minutos a esos archivos orales a los que se refiere el encabezamiento, pero muy en concreto a un tema muy poco tratado en nuestro país, a pesar de los enormes vínculos existentes, ya no solamente históricos, sino de vecindad. Se trata del legado de la música andalusí-magrebí.

Es conveniente comenzar aclarando lo qué hay detrás de esta denominación “música andalusí-magrebí”.

A veces se piensa que el término se refiere a un estilo, o a una forma de interpretación u ornamentación. La realidad es muy otra: es el nombre que recibe un repertorio concreto y limitado de obras que, teniendo su origen en las cortes andalusíes, se ha conservado y desarrollado en los países del Magreb, por tradición oral, hasta nuestros días.

Así, este repertorio de carácter culto y palaciego, se estudia en la actualidad en los conservatorios de las principales ciudades magrebíes, y está considerado como la música clásica de Marruecos, Argelia, Túnez y Libia.

Es obvio que el sistema de transmisión oral conlleva una evolución y un cambio permanente en la interpretación, ya que cada generación, cada escuela, e incluso cada intérprete, añaden y eliminan ornamentaciones sobre las líneas melódicas heredadas. Ahora bien, la estructuración fijada y respetada por los intérpretes actuales, nos lleva a pensar en una posible continuidad reconocible quizás desde sus orígenes hasta nuestros días.

En un principio, y de forma generalizada, los orígenes históricos de esta música se le han atribuido casi por completo a un músico emblemático que llega en el año 890 a la corte de Abderraman II, en Córdoba. Se trata de Ziryab, y si nos atenemos a los escritos que lo citan, fue un esclavo liberto, músico erudito, que se vio obligado a huir de la corte de Harun al Rashid, en Bagdad, a causa de las envidias de su maestro, Ishac el-Moushuli.

Tras un lento viaje por la costa sur mediterránea, deteniéndose en diferentes puntos, Ziryab llega a la corte cordobesa de Abderraman II, y allí encuentra el espacio y los medios adecuados para desarrollar su arte. Funda la que posiblemente pudo ser la primera escuela de música de Occidente, o lo que quizás podríamos denominar primer conservatorio.

Sin embargo, diferentes investigadores del siglo xx, como Christian Poché, relativizan la importancia de esta figura en su relación con la música andalusí-magrebí, pues coincide con el perfil del “prohombre” idealizado por la memoria colectiva, en algunos aspectos más cercano a la leyenda que a la historia. La musicología actual, a falta de datos que lo confirmen, se resiste a pensar en un solo creador que dicte las estructuras y las formas en su totalidad desde sus inicios.

Abonando estos planteamientos, en 1956 aparecerá un manuscrito del lexicógrafo tunecino del siglo XIII, al-Tifasi. En él se aporta una visión de lo que podría haber sido la construcción evolutiva de la música andalusí-magrebí.

Esto nos hace pensar que, sobre unas posibles bases previas desarrolladas en los casi dos siglos transcurridos desde la llegada del Islam a la península, Ziryab estructura de forma inequívoca las bases arquitectónicas de esta música, aportando los conocimientos adquiridos en la importantísima escuela de Bagdad. A partir de ahí la música andalusí-magrebí irá evolucionando hasta nuestros días, trasladando su desarrollo a las capitales hegemónicas de cada época.

Es el caso de la Zaragoza de finales del siglo XI y principios del XII.

Con la llegada del sufí almeriense Ibn al-Arif, una corriente espiritual ocupa la capital aragonesa, y primero bajo el mandato de al-Mundir y luego bajo el de al-Mustáfan Billah, la ciudad se convierte en uno de los centros de irradiación cultural más importantes de la península. Allí se desarrolla la filosofía de sabios como el imán Ibn Bayya, (Avempace), que aporta su arte y conocimientos a este legado musical, como harán otros a lo largo del curso de la Historia hasta nuestros días.

La unidad central de la música andalusí-magrebí es la “nuba”, que significa literalmente “turno”. La aplicación de este término probablemente se deba al orden por el que cada hora del día tenía una nuba específica.

Se podría decir que estas nubes son una especie de *suites* vocales e instrumentales, que conteniendo una estructura prefijada, deja espacio a la creación y a la improvisación.

En Marruecos solo se han conservado once nubes de las veinticuatro que parecen ser las existentes en origen y, atendiendo a la información que diversos autores recogen, especialmente la arabista Manuela Cortés, en la actualidad se ordenan de la siguiente forma:

Al amanecer: Nuba al-Aoshaq
Durante la mañana: Nuba Ramal al-Maya y Nuba Hidyaz al-Kabir
Al comienzo de la tarde: Nuba Rasd al-Dayl
Por la tarde: Nuba Hidyaz al-Mashriqi
Al atardecer: Nuba al-Maya y Nuba Garibat al-Husyn
En las noches de placer: Nuba Iraq al-Ayam
En noches con la luna en cuarto creciente: Nuba al-Istihlal
Al término de la noche: Nuba al-Isbihan y Nuba al-Rasd

Como decimos, dentro de cada nuba o *suite* existe a su vez una estructura prefijada y común a todas ellas. Se dividen en cinco movimientos llamados:

B'SIT
QAIM WA NISF
B'TAHI
DERJ
QUDDAM

Una vez expuestos estos datos de índole musical, que creo suficientes para el objeto de esta comunicación, y sin querer entrar en más detalles técnicos ni históricos propios de un debate de mayor especialización sobre la materia, podríamos aventurar una semblanza del nacimiento y desarrollo de esta música.

Probablemente fue creada a partir de canciones traídas de Bagdad pero con influencia de las melodías populares desarrolladas en la península, para solaz de nobles y altos cargos de la corte. Los músicos, que eran generalmente esclavos de ambos sexos, permanecían de guardia esperando ser llamados a cualquier hora del día o de la noche para interpretar, bien como ambiente de fondo de reuniones o paseos por salas, serrallos, baños o jardines, o bien para deleitar y sorprender a los invitados de los nobles anfitriones con sus habilidades como intérpretes y poetas.

Esta larga introducción nos sirve para establecer que estamos hablando de:

1. Una música que tiene sus raíces en la Edad Media.
2. Que su transmisión se basa en la tradición oral, no habiendo comenzado a escribirse en pauta hasta casi el siglo xx.
3. Que aun teniendo históricamente su principal funcionalidad en el entorno palaciego, goza de una enorme presencia en la sociedad común, apareciendo habitualmente en las celebraciones familiares como son las bodas, la Fiesta del Cordero, las Fiestas de la Circuncisión, etc.

Dicho esto, cabe preguntarnos, para la música andalusí-magrebí y para cualquier otra tradición oral: ¿qué garantía tenemos de que está relacionada con la herencia histórica de la que hablamos?

En estricto rigor, probablemente muy poca, pero hay datos que conviene no olvidar.

Muchas de las *sannat* (canciones) más populares del Magreb, que habitualmente son coreadas por todo el mundo en bodas y fiestas, cantan textos de poetas andalusíes conocidos. Además de recogerse en la memoria colectiva

del pueblo, se hallan en los cancioneros conservados en las distintas bibliotecas del mundo, bajo la firma de literatos como Ibn al Jatib, Ibn Sahl, As Sustari, etc.

Independientemente de los poemas dispersos que se encuentran en las recopilaciones de los distintos autores, a partir del siglo xvi se empiezan a escribir los textos de las nubes en diferentes cancioneros. La recopilación de mayor importancia es, sin duda, el “Kunnas al-Haik”, cuyo ejemplar más antiguo se fecha a finales del siglo xviii.

En el mundo árabe, poesía y música forman una sola disciplina, y aún en la actualidad una no se concibe separada de la otra. Esto es tan cierto como que hay formas rítmicas que comparten nombre con estructuras poéticas. Así podemos decir que la rítmica textual, aplicada a las líneas melódicas, es al menos asegurable, y podemos afirmar que la tradición que mantiene en oralidad activa los textos creados por poetas medievales hasta nuestros días, bien podría también mantener fidelidad con las líneas melódicas principales.

Hablemos ahora de la actitud de la musicología hacia este repertorio.

Hay que aclarar previamente que en términos generales y en lo que se refiere a la recogida de material musical, con la desaparición de los entornos en los que algunos géneros musicales se desarrollaban, existen dos tipos de recopiladores: el investigador que solo pretende recoger y clarificar, y el recopilador-músico que además pretende interpretar y mantener vivo ese género, aunque sea fuera de contexto.

Con relación a la música andalusí-magrebí, la investigación sobre este legado ha sido una tentación constante para algunos investigadores españoles de nuestro pasado inmediato, a veces en busca de raíces comunes con la música medieval hispana o a veces por el interés en la mera transcripción del mismo.

La presencia de España en Marruecos a principios del siglo xx avivó el interés de los intelectuales peninsulares por este repertorio. En 1938 se creaba, con sede en Tetuán, el “Instituto General Franco de Estudios e Investigaciones Hispanoárabes”. En él se llegaron a publicar nada menos que 109 obras relacionadas con el arte, la música y la historia, firmadas por importantes investigadores del momento.

Pero ¿cómo recogían estos investigadores concretos su material? ¿Qué métodos de fijación y qué soportes usaban para sus estudios?

Hay que reseñar que, en lo referente a la conservación de la creatividad, el ser humano aprendió a perpetuar las artes plásticas desde muy pronto. Solo tenemos que mirar hacia las pinturas rupestres. Sin embargo en cuanto al sonido tendremos que esperar nada menos que hasta 1857, cuando Leon Edouard Scott de Martinville logra capturar la voz humana, o cualquier otro sonido, merced a la línea que una aguja dispuesta sobre un diafragma dibujará en un papel ahumado.

Con posterioridad, el cilindro patentado en 1877 por Edison verá el nacimiento en 1888 del disco plano de Berliner que, a pesar de servir masivamente como soporte de reproducción, se utilizó también con éxito como soporte de grabación durante muchas décadas, principalmente en América y dentro del ámbito de la radiodifusión.

En 1898 el danés Valdemar Poulsen ya había comenzado a trabajar en la grabación magnética, utilizando los llamados grabadores de hilo (metálico) que posteriormente evolucionarían en la cinta magnetofónica con la que todos hemos vivido, incluida su muy efectiva variante de casete.

A finales del siglo xix estas tecnologías serán adoptadas por los investigadores como unas herramientas nuevas y efectivas, que con el tiempo se convertirán en imprescindibles.

Como sabemos, en marzo de 1890 el investigador americano Jesse Walter Fewkes realiza, en cilindro de cera, la que hasta fecha de hoy se considera como la primera grabación con propósitos etnomusicológicos de la historia. A partir de ahí, una serie de etnógrafos y musicólogos de todo el mundo comienzan a utilizar el cilindro de cera como soporte de almacenamiento de audio en su trabajo.

Son célebres las expediciones que entre 1902 y 1917 realiza la Gramophone Company de Londres a algunas regiones del sur de la Rusia zarista. Desde las montañas del Cáucaso, hasta los desiertos del Turkeistán, grabarán piezas de repertorio etnográfico que editarán comercialmente en cientos de discos.

A pesar de que en la década de los años cuarenta del siglo xx, en España se disponía incluso de los citados magnetofones de hilo, nuestros musicólogos no contaban fácilmente con ellos, por lo que aún desarrollaban su trabajo principalmente a base de notación manual en solfeo. Por otra parte, hay que considerar que aún en el tiempo en el que la grabación eléctrica ya estaba desarrollada, en los trabajos de campo era muy útil la grabación acústica en cilindros, ya que no era necesaria la intervención de la electricidad.

Podemos decir que la primera generación que trató el tema de la notación musical y recogió de este modo el repertorio andalusí-magrebí de forma sistematizada fue la del músico y compositor militar Antonio Bustelo Basadre y del franciscano Patrocinio García Barriuso (1909-1997).

Ambos realizaron, en la primera mitad del siglo xx, transcripciones de algunas nubes o fragmentos de ellas, pero lamentablemente no ha habido publicaciones que lo reflejen.

En 1917, el general Francisco Gómez Jordana encarga a Bustelo la transcripción de la totalidad del ingente repertorio de las nubes marroquíes. Con el fallecimiento de Gómez Jordana, el proyecto se detuvo durante varios años, pero según anota el propio padre Barriuso, se retomó con decisión en 1927, y merced a los medios brindados por la llamada Junta de Monumentos Históricos y Artísticos, la totalidad de las nubes marroquíes estaban transcritas a finales de 1928.

No existe noticia del paradero de estos documentos, pero Jordana y Bustelo quedaron en la historia como los primeros españoles en fijar en pauta este apasionante repertorio.

Sin embargo, quedaron dos publicaciones valiosísimas como fruto de la labor del Instituto, el *Cancionero al-Haik*, supervisado por Fernando Valderrama, y la *Nawba Isbahan*, transcrita por otro de los investigadores emblemáticos, Arcadio de Larrea Palacín.

En la transcripción de la *Nawba Isbahan*, publicada en 1956, el autor confiesa su desaliento ante la impotencia para conseguir que los intérpretes tocan las melodías de forma similar al menos dos o tres veces, y así poder anotarlas con precisión. Decía don Arcadio que “estas diferencias no eran debidas a la presencia o ausencia de las notas de adorno, sino a muchas de las notas de paso, que nosotros consideraríamos plenamente integrantes en el diseño melódico.” Estos problemas siguen existiendo en la actualidad. En mi propia experiencia, a veces escucho grabaciones que recogimos hace un par de décadas, y me sorprende de las enormes diferencias existentes con lo que hoy están tocando los mismos músicos.

Hay que señalar aquí que no solo el intérprete realiza instintivamente ornamentaciones sobre lo recibido, sino que cualquier maestro que se tenga por tal, considerará imprescindible legar la “mejora” de lo recibido con ornamentaciones y frases enriquecidas.

Entonces, ¿qué nos queda del original?

Pues, tras muchos años de compartir músicas con los intérpretes de este género, me atrevería a decir que algo que podríamos llamar una “sensación melódica”. Una dinámica en la línea armónica que por más que se adorne no deja de ser identificable.

El dilema reside en saber qué es mejor en el trabajo de campo, ¿la transcripción a papel o la grabación sonora?

En mi opinión, la indudable ventaja del soporte sonoro ante la notación a papel es que el documento puede ser analizado en su estado original desde distintas ópticas, por distintos investigadores y en distintos espacios y tiempos, mientras que la notación a papel siempre partirá del filtro que ya impuso el investigador que la realizó, voluntaria o involuntariamente.

Hay que decir que aunque ya se habían realizado algunas grabaciones anteriores de carácter comercial, la recogida más relevante de material fonográfico árabe se lleva a cabo en el conocido Congreso del Cairo, que se celebra en 1932, por sugerencia del barón Ródope d’Erlanger y con el patrocinio del Rey Fuad I de Egipto.

El 14 de marzo se celebra la sesión inaugural del llamado *Primer Congreso de Música Árabe*, que hasta el 5 de abril reunirá para discutir, presentar e interpretar, a los más significativos musicólogos y músicos tanto del mundo árabe como de Occidente. Desde Europa se desplazaron personalidades de la talla de Henry George Farmer, Béla Bartók, Aloïs Haba, Paul Hindemith, Alexis Chottin –director entonces del Conservatorio Nacional de Música de Rabat–, Erik Von Hornbostel y Kurt Sachs, Robert Lachman, y un largo etcétera.

Entre otras cosas se realizaron 360 actuaciones musicales y, lo que es más importante, se grabaron en su totalidad bajo la supervisión de Béla Bartók y Mansur Awad, encontrándose hoy depositadas en la Biblioteca Nacional de Francia. Entre ellas hay abundante material de música andalusí-magrebí que a la luz de la investigación suponen un tesoro de valor incalculable.

A partir de ese momento y cada vez con más frecuencia se comienza a grabar en el Magreb a numerosas orquestas y solistas, que “congelan” en un registro ese flujo permanente de evolución y desarrollo del que hemos hablado.

Para finalizar, volveremos a preguntarnos: ¿es esto bueno para la transmisión de la tradición? ¿No es mejor que el río de la herencia oral continúe su flujo natural, sin realizar estas “represas” acústicas que detienen la música en un instante?

La experiencia nos dice que la existencia de estas grabaciones decanas sirve de apoyo permanente a los nuevos intérpretes, y si bien representan un momento concreto de la centenaria evolución de esta música andalusí-magrebí, no parece que haya interrumpido el flujo de creatividad de los músicos actuales. Ya llevamos muchas décadas de registros sonoros y son varias las generaciones que los han conocido desde sus inicios, y continúan improvisando y evolucionando en su interpretación. ¿A qué se debe esto? Probablemente a que esta música que antaño entretuviese a los nobles en sus palacios cortesanos, y divertiese al pueblo llano en sus celebraciones cotidianas, no ha perdido su funcionalidad. Han cambiado los vehículos de comunicación, porque hoy la vemos en la televisión, en YouTube, la oímos en el coche..., pero al mismo tiempo sigue siendo la que los monarcas marroquíes ofrecen en las recepciones oficiales a dignatarios extranjeros y la que sigue sonando en bodas y fiestas populares.

Concluiré diciendo que, hoy por hoy, bienvenidas sean las grabaciones de campo que nos permiten “trepar por la arena del reloj” y meter el oído en lo que sonaba hace cien años, emocionando a los oyentes y estimulando a los intérpretes actuales.

ANEXO

IV Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual 2014. Fuentes sonoras y audiovisuales para la investigación

Madrid, 27 de octubre de 2014

10:00–10:15 — Acto de apertura

Mar Hernández Agustí, Directora Técnica de la Biblioteca Nacional de España.

10:15–11:45 — Mesa redonda: *Los archivos sonoros como fuente para la investigación musical*

Moderadora: María Amparo Amat Tudurí (Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE).

Intervienen:

Eduardo Paniagua, musicólogo, intérprete y editor fonográfico.

Víctor Pliego, escritor y catedrático de Historia de la Música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Javier Barreiro, escritor y catedrático de Literatura Española experto en música popular.

11:45–12:15 — Pausa

12:15–13:45 — Mesa redonda: *Fuentes audiovisuales para el conocimiento histórico y social*

Moderadora: Alicia García Medina (Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE).

Intervienen:

Antonia del Rey Reguillo, directora del grupo CITur (Cine, Imaginario y Turismo) y profesora titular de la Facultad de Ciencias Audiovisuales de la Universidad de Valencia.

Jon Zabala, docente e investigador de la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid.

Rubén Higuera Flores, licenciado en Comunicación Audiovisual e investigador becado por la BNE.

13:45–14:00 — *La 1ª Guerra Mundial en imágenes en el proyecto europeo EFG1914*

Presentación a cargo Laura Carrillo Caminal (Jefa de Servicio de Documentación y Catalogación de la Filmoteca Española).

16:00–17:30 — Mesa redonda: *Los archivos orales como fuentes para la investigación.*

Moderadora: M^a Jesús López Lorenzo (Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE).

Intervienen:

Víctor Morales Lezcano, doctor en Historia, profesor emérito del Instituto Universitario General Gutiérrez Mellado-UNED y responsable del Seminario de Fuentes Orales y Gráficas de dicha institución.

Teresa Pereira Rodríguez, licenciada en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad Autónoma de Madrid y colaboradora del citado Seminario.

Luis Delgado Delgado, músico, compositor y productor musical.

17:30 — Clausura

José Carlos Gosálvez Lara, Director del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España.

